

Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence

Museu Paulista and the memories of the narratives of Aimé-Adrien Taunay and Hercule Florence



Universidade de São Paulo / University of São Paulo

Reitor / Dean: Vahan Agopyan

Vice-reitor / Vice-dean: Antonio Carlos Hernandez

Museu Paulista

Diretora / Director: Rosaria Ono

Vice-diretor / Deputy Director: Amâncio Jorge Silva Nunes de Oliveira

Instituto Hercule Florence / Institute Hercule Florence

Presidente do Conselho / Chairman of the Board: Antonio Florence

Diretora / Director: Francis Melvin Lee

Organização / Organization

Ana Paula Nascimento

Maria Aparecida de Menezes Borrego

Coordenação editorial / Editorial coordination

Ana Paula Nascimento

Projeto gráfico, capa e diagramação / Graphic design, cover and layout

Letícia Macellari

Revisão dos originais e normalização / Review and standardization

José Renato Margarido Galvão

Revisão das provas / Proof review

Ana Paula Nascimento

Tradução / Translation

Carol Colfield

Fotografias / Photos

Alexandre Andrade; Ana Paula Nascimento; Elizabeth A. M. Kajiya; Gessonia L. A. Carrasco; Heitor Florence; Hélio Nobre; Ina Hergert; Isabela Ribeiro de Arruda; Jessica F. Curado; José Renato Margarido Galvão; José Rosael; Maurício Frolidi; Instituto Hercule Florence

Imagem da capa / Cover image

Hercule Florence

L'Ami des Arts livré à lui-même, 1837-1859, p. 418

© Instituto Hercule Florence

Organização

Ana Paula Nascimento
Maria Aparecida de Menezes Borrego

Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence

Museu Paulista and the
memories of the narratives
of Aimé-Adrien Taunay and
Hercule Florence



M974 Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence = Museu Paulista and the memories of the narratives of Aimé-Adrien Taunay and Hercule Florence [recurso eletrônico] / Ana Paula Nascimento e Maria Aparecida de Menezes Borrego, organizadoras. — São Paulo: Museu Paulista da USP; Instituto Hercule Florence, 2021.

775 p.

Edição bilíngue: texto em português e inglês.

ISBN 978-65-993063-0-3

1. Museus de história – Brasil. 2. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. 3. Instituto Hercule Florence. 4. Historiografia. 5. Viagens e explorações – Século XIX – Brasil. 6. Taunay, Aimé-Adrien, 1803-1828. 7. Florence, Hercule, 1804-1879. I. Nascimento, Ana Paula. II. Borrego, Maria Aparecida de Menezes.

CDD 21. ed. – 069.0981

981.0074

918.1

Bibliotecário responsável: José Renato Margarido Galvão – CRB-8/10549.

Todos os esforços foram feitos no sentido de localizar e contatar os herdeiros dos artistas citados na publicação e detentores dos direitos autorais das imagens aqui publicadas. Colocamo-nos à disposição para qualquer correção ou complementação de créditos que se façam necessários.

All efforts have been made to locate and contact the heirs of the artists cited in the publication and the copyright holders of the images published here. We are at your disposal for any correction or supplementation of credits that may be necessary.

Apresentação	9
Presentation	387

Ana Paula Nascimento e Maria Aparecida de Menezes Borrego

As velhas e novas parcerias que envolvem as famílias Florence e Taunay	15
The old and new partnerships involving the Florence and Taunay families	392

Antonio Florence

Parte 1 - Aimé-Adrien Taunay

Part 1 - Aimé-Adrien Taunay

Aimé-Adrien Taunay: uma trajetória incompleta	21
Aimé-Adrien Taunay: an incomplete trajectory	398

Maria de Fátima Costa

Coleção Taunay: memória familiar entrelaçando arte e escrita da História	49
The Taunay Collection: a family memory intertwining art and the writing of History	426

Cecilia Helena de Salles Oliveira

Projeto de conservação e restauro do caderno de Aimé-Adrien Taunay: escolhas e tratamento	67
Conservation and restoration project of Aimé-Adrien Taunay's notebook: choices and treatment	444

Ina Hergert, Gessonia L. A. Carrasco e Cristina S. Morais

Educação em museus: muito além de exposições	89
Education in museums: far beyond exhibitions	466

Isabela Ribeiro de Arruda e Denise Cristina Carminatti Peixoto

Além das letras, entre a tinta e o papel: percursos e locais no caderno de Aimé-Adrien Taunay [108](#)

Beyond the letters, between ink and paper: paths and places in Aimé-Adrien Taunay's notebook [485](#)

João Carlos Cândido Silva Libardi Santos

Aimé-Adrien Taunay: uma parceria institucional entre o Instituto Hercule Florence e o Museu Paulista da Universidade de São Paulo [134](#)

Aimé-Adrien Taunay: an institutional partnership between the Institute Hercule Florence and the Museu Paulista of the University of São Paulo [511](#)

Francis Melvin Lee

Parte 2 - Hercule Florence

Part 2 - Hercule Florence

Entre descontextualização e recontextualização: sobre a presença de Hercule Florence no Museu Paulista por Afonso Taunay [148](#)

Between decontextualization and recontextualization: on the presence of Hercule Florence at the Museu Paulista by Afonso Taunay [525](#)

Iara Lis Schiavinatto

Hercule Florence, Afonso Taunay e sala das monções no Museu Paulista (1944-1947) [175](#)

Hercule Florence, Afonso Taunay and the monsoons room at the Museu Paulista (1944-1947) [554](#)

Maria Aparecida de Menezes Borrego

As monções do historiador das bandeiras. Relatos monçoeiros, de Afonso d'Escragnole Taunay (Livreria Martins Editora, 1953) [244](#)

The monsoons of the historian of the bandeiras. Relatos monçoeiros, by Afonso d'Escragnole Taunay (Livreria Martins Editora, 1953) [626](#)

Jean Gomes de Souza

Sumário

Contents

Em imagens e em palavras: Hercule Florence e Afonso Taunay	<u>278</u>
In images and in words: Hercule Florence and Afonso Taunay	<u>662</u>
<hr/>	
Ana Paula Nascimento	
Encomendas e efemérides: um percurso da visão de Hercule Florence aos olhos de Afonso d'Escragnolle Taunay	<u>342</u>
Commissions and ephemeris: a journey through Hercule Florence's vision in the eyes of Afonso d'Escragnolle Taunay	<u>731</u>
<hr/>	
Ana Luiza Brólio, Beatriz Braga, Bruno Verneck e Tiago Coffone	
Hercule Florence e a questão da reprodução <u>d'après nature</u>	<u>364</u>
Hercule Florence and the question of reproduction <u>d'après nature</u>	<u>753</u>
<hr/>	
Jacques Leenhardt	
Mini biografia dos autores	<u>379</u>
Mini biography of the authors	<u>768</u>
<hr/>	

Este livro foi concebido a partir do aprofundamento dos conteúdos das palestras realizadas durante o Seminário Internacional “Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence”, evento ocorrido no Teatro do Sesc Ipiranga em 27 de novembro de 2019. Na ocasião foi lançado o site “O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos” – <http://www.adrientaunay.org.br> –, e apresentadas as investigações em curso no âmbito do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista”. As duas iniciativas foram empreendidas por intermédio do convênio firmado entre o Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP) e o Instituto Hercule Florence (IHF).

Por se tratarem de dois temas distintos, ainda que interligados, a publicação está dividida em duas sessões. A primeira compreende os artigos relativos a Aimé-Adrien Taunay: análise da biografia do artista, a inserção do caderno de Adrien Taunay na Coleção Afonso Taunay do Museu Paulista da USP, a conservação e extroversão do artefato e, por fim, a reconstituição do caminho percorrido pelo pintor relatada no manuscrito estudado. Na segunda, os textos ressaltam a presença das obras baseadas em Hercule Florence no acervo do Museu Paulista, especialmente as encomendas realizadas nas décadas de 1920 e 1940, a inserção de parcela dessas pinturas e mesmo de

Apresentação

trabalhos de Florence em livros, sempre em duplo movimento e alimentação mútua. A questão das preocupações de Florence com a reprodução e a representação do real é outro tema abordado.

As velhas e novas parcerias que envolvem as famílias Florence e Taunay, de Antonio Florence, inicia a publicação com um relato de cunho pessoal sobre as relações familiares entre os Taunay e os Florence, destacando os principais objetivos do IHF: a pesquisa e a divulgação de documentos textuais e iconográficos relativos aos viajantes e às narrativas de viagem publicadas ao longo do século XIX, em especial de Hercule Florence. Seguem os textos relacionados com Aimé-Adrien Taunay: em *Aimé-Adrien Taunay: uma trajetória incompleta*, Maria de Fátima Costa analisa a biografia e o perfil psicológico melancólico de Adrien por intermédio dos relatos sobre sua personalidade e das cartas que dirigiu à família e foram por esta preservadas. Tal personalidade, aliada à produção iconográfica por ele empreendida, o relacionam com o movimento Romântico na arte, em grande consonância com o que era realizado na Europa. Cecilia Helena de Salles Oliveira, em *Coleção Taunay: memória familiar entrelaçando arte e escrita da História*, discorre sobre a aquisição de um dos lotes da Coleção Taunay pelo Museu Paulista entre 2003 e 2004, composto por manuscritos, medalhas, álbuns de dese-

nhos, fragmentos dissociados, recortes de jornais, cartões-postais, partituras e dois cadernos de Aimé-Adrien Taunay, um dos quais o objeto de pesquisa em diversas áreas do conhecimento. De par com toda a parte descritiva, destaca os vestígios e as heranças documentais preparadas por mais de uma geração dos Taunay que ligaram a família aos movimentos de construção da nação brasileira, e a capacidade de criar legados – materiais e simbólicos – que extrapolaram o círculo familiar.

Ao lado dos aspectos de aquisição, análise biográfica individual e familiar, os processos de conservação e extroversão estão descritos em *Projeto de conservação e restauro do caderno de Aimé-Adrien Taunay: escolhas e tratamentos* e *Educação em museus: muito além de exposições*. No primeiro texto, Ina Hergert, Gessonia L. A. Carrasco e Cristina S. Morais apresentam as diferentes etapas do restauro do caderno de Aimé-Adrien Taunay e os desdobramentos além da conservação do próprio objeto: a formação de profissionais, as parcerias empreendidas, a implementação de pesquisa recente e a difusão do conhecimento para um público mais amplo, especializado ou não. No segundo, Isabela Ribeiro de Arruda e Denise Cristina Carminatti Peixoto evidenciam o potencial do trabalho de educação em museus de história, além da atuação presencial nas exposições, buscando a inclusão e a participação de diferentes públicos com o intuito de ampliar processos participativos na instituição.

João Carlos Cândido Silva Libardi Santos, em pesquisa realizada durante o estágio dedicado ao convênio, esmiuça o percurso percorrido por Aimé-Adrien na viagem narrada no caderno, incluindo impressões do autor da brochura e o contexto econômico das localidades. Por sua vez, Francis Melvin Lee centra-se na parceria entre o MP/USP e o IHF, enfatizando a formação e as atividades já realizadas pelo Instituto e as duas parcerias objetos desta publicação.

Em sua segunda parte, o livro concentra-se nas investigações acerca das relações entre Hercule Florence e família, o Museu Paulista e Afonso Taunay, o responsável pela criação do epíteto “Patriarca da Iconografia Paulista” e grande divulgador dos trabalhos do artista-inventor. Iara Lis Schiavinatto, em *Entre descontextualização e recontextualização: sobre a presença de Hercule Florence no Museu Paulista por Afonso Taunay*, matiza parte do projeto museológico implementado por Taunay no Museu Paulista apoiado na obra de Florence entre as décadas de 1910 e 1940, descontextualizando a produção individualizada do artista para recontextualizá-la na instituição.

Em *Hercule Florence, Afonso Taunay e sala das monções no Museu Paulista (1944-1947)*, Maria Aparecida de Menezes Borrego examina detalhadamente a transposição dos desenhos e das aquarelas de Florence tendo como temática as viagens fluviais e o ca-

minho entre Porto Feliz e Cuiabá para telas apresentadas em diferentes contextos: em 1922, na sala dedicada à Antiga Iconografia Paulista, de 1929 a 1939, na sala consagrada às Monções e a Almeida Júnior e, por fim, na sala devotada às Monções, entre 1944 e 1947, na qual permanece em destaque a figura de Hercule Florence.

Os trabalhos de Florence e as pinturas tendo matrizes tal produção foram transpostas para livros organizados por Taunay, conforme estudo de Jean Gomes de Souza, *As monções do historiador das bandeiras. Relatos monçoeiros, de Afonso d'Escragnolle Taunay* (Livraria Martins Editora, 1953), no qual esmiuça a construção de uma iconografia das monções a partir de Florence comparando as ilustrações de *Relatos monçoeiros* com a primeira edição ilustrada do relato de Florence, *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: de 1825 a 1829* (Edições Melhoramentos, 1941), obra que contou com prefácio de Taunay. *Em imagem e em palavras: Hercule Florence e Afonso Taunay*, Ana Paula Nascimento debruça-se sobre o fato de o Museu Paulista ter se tornado um catalizador da obra de Florence, antes mesmo da gestão Taunay, a construção das séries de pinturas baseadas nos desenhos a partir das reproduções fotográficas e das doações de terceiros, as séries ampliadas em salas, e a contribuição do trabalho de Florence para parcela dos estudos de Taunay, o qual, por sua vez, pode ser considerado um dos prin-

cipais difusores tanto dos desenhos como dos escritos do artista viajante. *Encomendas e efemérides: um percurso da visão de Hercule Florence aos olhos de Afonso d'Escragnolle Taunay* apresenta parcela da pesquisa empreendida pelos bolsistas Codage durante os sete primeiros meses da investigação.

Por fim, *Hercule Florence e a questão da reprodução d'après nature*, de Jacques Lehenhardt, é a transcrição da conferência de encerramento do Seminário Internacional, na qual o crítico francês disserta sobre o desejo de Florence de reproduzir e não de documentar, a despeito da trajetória como artista-viajante, estando muito mais vinculado a uma tradição de inventores do que de artistas no sentido estrito do termo.

As duas iniciativas buscam qualificar o acervo do Museu Paulista, ampliar as áreas de estudo, ressaltar a importância do trabalho conjunto entre as diferentes áreas de um museu universitário e valorizar o estabelecimento de parcerias entre instituições com objetivos afins. Aproveitamos para agradecer a todos os autores pelo interesse, disponibilidade e contribuições para os temas.

Ana Paula Nascimento e Maria Aparecida de Menezes Borrego
Museu Paulista da Universidade de São Paulo

As velhas e novas parcerias que envolvem as famílias Florence e Taunay

Antonio Florence*

* Presidente fundador do Instituto Hercule Florence.

Como tetraneto de Hercule Florence (1804-1879), em 2006 tomei a iniciativa, junto com outros familiares, de constituir o Instituto Hercule Florence (IHF), cujo nome homenageia meu tetravô. Nosso grupo tem como escopo promover a pesquisa e o acesso a informações sobre temas caros não só à nossa história familiar, mas também a parte da história de nosso país. Assim, os objetivos do IHF englobam a preservação física e digital, a pesquisa e a divulgação de documentos textuais e iconográficos relativos aos viajantes e às narrativas de viagem publicadas no século XIX.

Para a realização de alguns de nossos projetos, parcerias se fazem fundamentais e de extrema riqueza para a obtenção de bons resultados. Nesse sentido, temos, enquanto Instituto, o imenso prazer de ter como parceira uma instituição do porte e do valor do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Encontramos, no Museu Paulista, uma recepção calorosa para nossas ideias e ideais e poder apresentá-las no seminário internacional *Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence*, uma enquanto resultado e outra em termos de andamento, colocando-as em diálogo, é não só uma grande satisfação, mas também o cumprimento de uma missão que o IHF tomou para si.

Paralelamente, não posso deixar de manifestar minha emoção em ver reunidos, por meio dos dois projetos que hoje apresentamos – *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos* e *Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista* – dois momentos significativos da história da relação entre as duas famílias, Taunay e Florence. Uma profícua relação que se inicia com a Expedição Langsdorff (1824-1829) e, como é natural, não tem prazo para terminar.

Ao longo de sua vida, Hercule Florence teve contato com diferentes membros da família Taunay, a começar por Aimé-Adrien (1803-1828), companheiro de viagem, ambos atuando como desenhistas. Após a precoce e abrupta morte de Adrien, Hercule passa a ser o primeiro desenhista da expedição. Quando de seu retorno ao Rio de Janeiro em 1829, entrega para a família de Adrien um relato seu, manuscrito em francês, da viagem realizada pelo interior do Brasil – relato esse que será publicado apenas em 1875, poucos anos antes de sua morte, via tradução de outro membro da família, sobrinho de Adrien: Alfredo d’Escragnolle Taunay (1843-1899), o visconde de Taunay, que Hercule havia conhecido em São Paulo na década anterior.

Sua tradução recebeu o nome de *Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff ao interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829*, e foi publicada na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), edições de 1875 e 1876. Parte do original em francês do relato de Hercule, inclusive, é acervo do referido Instituto, bem como o equivalente traduzido pelo visconde. É desta primeira tradução que se originaram muitas outras edições que vieram a ser publicadas ao longo do século XX.

Seu filho, Afonso d’Escragnolle Taunay (1876-1958), no início de seu longo período à frente da direção do Museu Paulista, munido do objetivo de organizar novas salas de exposição onde a história pátria teria maior destaque e visando oferecer ao público aspectos da vida na província de São Paulo, promoveu uma coleta sistemática de documentos textuais e iconográficos, dentre os quais estavam muitos dos desenhos de Hercule e um de Adrien.

Foi ele, também, quem consagrou o nome de Hercule como o “Patriarca da Iconografia Paulista”. A relação entre as famílias, portanto,

segue por gerações, bem como a relação dos Florence com o Museu Paulista.

Sabendo dessas aproximações entre as famílias e a importância da tradução de seu relato feita e publicada pelo visconde de Taunay para a construção da memória de Hercule Florence como membro da Expedição Langsdorff, é que o Instituto Hercule Florence entendeu ser de grande importância atuar, em conjunto com o Museu Paulista, na recuperação do caderno de viagem de Adrien Taunay.

Sem entrar em detalhes, pois os artigos dedicados a Aimé-Adrien Taunay descreverão todas as etapas do processo, é importante ressaltar apenas que, por intermédio dessa parceria, foi viabilizada a dupla digitalização do manuscrito. Lançando mão da tecnologia, foi revelado um segundo manuscrito, escrito a grafite, sob a escrita à caneta.

Com a conclusão deste projeto, a consulta do documento – cujo manuseio era, até então, totalmente vetado aos pesquisadores devido à sua fragilidade – agora poderá ser feita pelo site de Adrien Taunay que vos apresentamos: <http://www.adrientaunay.org.br>. E a consulta ainda foi acrescida de informações que, sem o apoio tecnológico que dispusemos ao longo do processo, não teríamos como identificar.

Ao mesmo tempo, se devemos a Afonso Taunay a designação de “Patriarca da Iconografia Paulista”, um reconhecimento que eleva a produção artística de Hercule Florence, nada mais justo que participar ativamente, enquanto instituição, da recuperação e pesquisas sobre as telas originadas a partir de seus desenhos.

Se no momento em que se pensava e eram preparadas as comemorações do centenário da independência do Brasil, Afonso Taunay recupera Hercule Florence para reforçar sua narrativa, nós, também munidos dos sentimentos de comemoração da efeméride da independência em vésperas

de seu bicentenário, ao firmarmos mais essa parceria com o Museu Paulista, fortalecemos os laços de memória e discursos dessas duas famílias.

Congregar a memória, preservá-la, estudá-la e difundi-la tem sido a preocupação constante do IHF durante todos esses anos e, certamente, ao lado do Museu Paulista e dos resultados que trazemos agora, estamos avançando ainda mais neste intuito.

Aimé-Adrien Taunay

Parte 1

Aimé-Adrien Taunay: uma trajetória incompleta

Maria de Fátima Costa*

* Professora Titular aposentada do Departamento de História da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT; investigadora do grupo de pesquisa História, Arte, Ciência e Poder – HISARCIPO UFMT/CNPq.

[...] A expedição está tão complicada que não se pode fazer nenhuma conjectura sobre o futuro. [...].

Que vocês tenham a felicidade que o meu coração deseja e não esqueçam que sou infeliz. Meu caráter é melancólico, apesar de demonstrar uma aparência de alegria.

Aimé-Adrien Taunay

Era o dia 20 de dezembro de 1827, uma quinta-feira, e enquanto a cristandade preparava-se para celebrar o Natal e esperar com bons augúrios o novo ano, Aimé-Adrien escrevia essas palavras, utilizadas aqui como epígrafe, na última carta que dirigiu aos seus familiares (COSTA; DIENER, 2014: 129-130). Encontrava-se em Vila Bela da Santíssima Trindade, localidade que até pouco tempo tinha sido a capital da rica capitania e agora província de Mato Grosso. Escrevia de uma das salas do abandonado Palácio dos Capitães Gerais, onde antes se realizavam as festas cortesãs. Agora, porém, esse espaço estava ermo e entregue ao tempo e aos insetos. Diante de tal cenário, na mesma carta, Taunay vaticinou: “tudo reproduz a imagem da morte”.

Em seus 24 anos, esse jovem se mostrava totalmente desesperançado, encontrava-se no interior do Império brasileiro no papel de artista da grande expedição científica que sob os auspícios do governo russo visitava o país, conhecida hoje como Expedição Langsdorff. Naquele momento, entretanto, Aimé-Adrien agourava para si um futuro sem perspectivas. O seu desânimo era tal que, ao desejar felicidade aos familiares, não se esqui-

vou de acentuar: “e não esqueçam que sou infeliz”.

Menos de um mês depois, antes até que os seus interlocutores pudessem receber aquela missiva, o jovem seria tragado pelas caudalosas águas do Guaporé, ao tentar – em meio a uma tempestade amazônica – atravessar aquele rio a nado. O ato intempestivo de se atirar nas águas do Guaporé, com toda a roupa que trajava – como o fez –, espelha com nitidez a angústia incontida que o carcomia intimamente e acabou por ser o seu *match point*.

Morria Amado Adriano “em pleno desabrochar do mais precoce e admirável talento, de que soubera dar as provas mais brilhantes e prometedoras”, como mais de meio século depois escreveu seu ilustre sobrinho Alfredo d’Escragnolle Taunay, o visconde de Taunay (TAUNAY, 1891: 12)².

Parte da angústia e do desânimo que Aimé-Adrien demonstrava viver se relacionava ao conflituoso convívio com o chefe da expedição, o barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852). A sua participação naquela empresa naturalista foi marcada por um sem-fim de desentendimentos e incertezas, e essas – em boa parte – radicavam nas diferentes concepções que Taunay e Langsdorff tinham do trabalho que cabia a um ilustrador no seio de uma caravana científica. O conflito foi se agravando no decorrer da viagem e fez crescer uma antipatia mútua, que se robusteceu com o romance entre Aimé-Adrien e Wilhelmine (Guilhermina), a jovem esposa do chefe, que fez parte da viagem científica no trecho fluvial entre São Paulo e Cuiabá (COSTA, 2007: 08; COSTA; DIENER, 2014: 135-144).

Sem dúvida, a relação com aquela jovem afetou de maneira indelével o artista, como se percebe na carta que Aimé-Adrien escreveu a seu amigo, o cirurgião de Porto Feliz, Francisco Álvares Machado (1791-1846), no final de setembro de 1827, pouco antes de sair de Cuiabá com destino ao Guaporé: “a Guilhermi-

na não está mais conosco, e este passo ainda devo a Riedel [refere-se ao botânico da expedição], que assim cortou o mal e desfez o feitiço. Grandes asneiras fiz eu, que toda a vida hei de chorar; mas o que não pode a paixão!” (COSTA; DIENER, 2014: 128).

Aimé-Adrien Taunay era um jovem do início do século XIX, de espírito romântico, e – como ele mesmo se qualifica – de “caráter melancólico”. Não surpreende que em meio ao angustiante desespero, tal como o jovem Werther, de Goethe, tão em voga em seu tempo, associasse amor à morte. Entretanto, o rompimento com Guilhermina e os conflitos com Langsdorff podem ter sido a gota d’água que levou o balde a transbordar. Seria a linha de chegada para um sentimento de vazio que ele vinha cultivando há algum tempo, antes mesmo de conhecer o barão e adentrar em sua expedição?

Foram questões como essa que motivaram esse ensaio. Nele, driblando dificuldades das fontes – ainda tão escassas sobre esse personagem –, busquei trabalhar com vestígios para esboçar uma figura que se aproxime o mais possível ao jovem que num ato intempestivo interrompeu sua vida.

Como roteiro, inicialmente darei uma rápida passeada pelos anos de sua infância e juventude; depois me retenho um pouco mais no tempo em que, em plena adolescência, Aimé-Adrien integrou a equipe francesa liderada por Louis Claude de Freycinet (1779-1841) e realizou uma viagem de circum-navegação, debutando como artista-viajante; em seguida me aproximo da temporada que passou hibernando no Rio de Janeiro, período de sua vida ainda bastante enuviado; e, por fim, quando – depois de ser convidado – tornou-se o primeiro desenhista da expedição russa que o levou à morte no Guaporé. Contudo, mais que respostas, ainda tenho muitas questões em aberto.

Primeiros anos

Aimé-Adrien nasceu em Paris em outubro de 1803, sendo o quinto – e último – filho de Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e de sua esposa Marie Josephine Rondel, depois Taunay (1763-1844). Chegava ao mundo quando a sociedade francesa passava por profundas mudanças e festejava as vitórias com que Napoleão Bonaparte, seu primeiro cônsul, no ano seguinte imperador, lhes agradava. Os Taunay eram uma família com larga tradição artística: o pai, um pintor talentoso, de fama inegável, cujo prestígio cresceu ainda mais ao produzir obras sobre as conquistas do seu novo imperador. Anos em que, como bem observou Lilia Schwarcz, “Nicolas galgava os degraus que o vinculavam ao staff napoleônico”, o que lhe garantiu bons cargos e rendimentos (SCHWARCZ, 2008: 149).

Devemos supor que nessa situação pôde proporcionar ao seu filho caçula uma primeira infância tranquila. Os retratos que fez de Amado Adriano nos primeiros anos de vida mostram uma criança graciosa, de olhar atento e interrogativo, que parece compartilhar um espaço familiar seguro (Figuras 1 e 2). Nesse ambiente – como era comum à classe social a que pertencia –, Adrien logo começou a receber uma educação humanista e ilustrada e foi iniciado por seu pai no manejo dos pincéis, demonstrando desde muito cedo um reconhecido talento.

As derrotas de Napoleão e sua abdicação vão provocar transtornos na vida da família Taunay e de todos aqueles que estiveram vinculados ao Estado bonapartista. É quando, ainda em 1815, Nicolas concebeu o plano de vir com sua família passar uma temporada na América Portuguesa e, como sabemos, acabou fazendo parte do grupo de artistas franceses que chegou à capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves a 26 de mar-

Figura 1.

Nicolas-Antoine Taunay

Retrato de Aimé-Adrien Taunay, sem data

Óleo sobre cartão, 23,5 x 18,5 cm

Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro

Fonte: CORRÊA DO LAGO, 2008: 222-223



Figura 2.

Nicolas-Antoine Taunay

Retrato de Aimé-Adrien Taunay, sem data

Óleo sobre tela, 25,0 x 19,0 cm

Museus Castro Maya/Ibram, Rio de Janeiro

Fonte: CORRÊA DO LAGO, 2008: 222-223



ço do ano seguinte, tendo à frente Joachim Lebreton (1760-1819). Com Taunay vieram a esposa, os cinco filhos, um irmão – o escultor Auguste Marie Taunay (1768-1824) – e uma criada. Mas, diferentemente dos seus colegas, o pai de Aimé-Adrien não estava imigrando; tinha se licenciado das instituições francesas a que era vinculado, projetando ficar no Brasil por seis anos, ao fim dos quais retornaria, como de fato o fez.

A cidade à qual os artistas chegavam, o Rio de Janeiro, lhes causou muito estranhamento, em tudo se diferenciava do espaço que haviam deixado além-mar; ademais, não encontraram o ambiente profissional que almejavam e entre eles logo afloraram rivalidades, disputas e competitividade. O pai do nosso Adriano era um pintor de muito prestígio na Europa e esperava receber os melhores cargos e condições, porém não foi o que ocorreu, como demonstraram Lilia Schwartz (2008) e Elaine Dias (2009).

A falta de reconhecimento do seu *status* e a desarmonia com os pares fizeram com que Nicolas-Antoine se afastasse do grupo, indo se estabelecer longe da cidade. Adquiriu, então, uma propriedade em meio à floresta da Tijuca – lugar que se tornou recanto de um bom número de franceses – e ali passou a viver com todos os seus familiares. A casa dos Taunay rapidamente se converteu num ponto de encontro para estrangeiros que estavam se estabelecendo ou visitavam o Brasil, principalmente artistas e naturalistas.

Foi nesse aprazível lugar que o agora adolescente Adrien tomou contato com a natureza tropical e a multiétnica população brasileira e, sob a batuta do pai, adestrou seus talentos como pintor e desenhista. Trata-se, entretanto, de um período muito curto. Em 6 de dezembro de 1817 chegou ao porto do Rio de Janeiro a corveta *Uranie*, na qual viajava a expedição que havia saído meses antes da França para dar uma volta ao mundo, com a missão de estudar a figura

do nosso planeta e os elementos do magnetismo terrestre. Como toda caravana científica à época, essa também mantinha interesses amplos, que ultrapassavam as questões geofísicas diretamente previstas, e incluíam os três reinos da natureza, estudos etnográficos e da paisagem.

Liderada pelo geólogo e experiente navegador Louis Claude de Freycinet, a embarcação trazia uma bem montada equipe de naturalistas composta por um hidrólogo, médicos nas funções de zoólogos e botânicos, e contava ainda com o romancista, poeta e dramaturgo Jacques Etienne Victor Arago (1790-1854) na qualidade de pintor e desenhista oficial da empresa, entre outros naturalistas e desenhistas.

Dela fez parte também a esposa de Freycinet, Rose, que, com a conivência do marido, embarcou clandestinamente e depois foi incorporada à caravana. Durante toda a viagem ao redor do mundo, Rose anotou suas impressões, dando forma a cartas e a um diário. Essas anotações foram conservadas na família Freycinet e um século depois, em 1927, chegaram a público sob o título de *Journal de Madame Rose de Saulces de Freycinet d'après le manuscrit original*, um trabalho editorial realizado por Charles Duplomb, que enriqueceu a narrativa com uma informativa introdução e notas explicativas colocadas ao pé das páginas (FREYCINET, 1927). Em uma dessas notas, Duplomb observou que no tempo em que esteve no Rio a equipe de naturalistas hospedou-se numa propriedade pertencente a um dos filhos de Nicolas-Antoine, situada à beira-mar³. Certamente, os Freycinet conheceram o adolescente de reconhecido talento artístico, e fato é que ao zarpar do Brasil, no final de janeiro de 1818, a corveta *Uranie* levava a bordo Aimé-Adrien Taunay, com apenas 15 anos incompletos, na condição de auxiliar de Jacques Arago.

O alvorecer do artista-viajante

Ainda não temos dados para precisar como se deu a entrada de Amado Adriano naquela equipe. No seu livro *A cidade de Matto Grosso*, o visconde de Taunay dá a entender que a decisão de integrar a expedição, e com ela circum-navegar o planeta, fora tomada pelo jovem, a quem qualifica como de “índole intrépida”, que teria convencido os relutantes pais a lhe permitirem fazer parte da aventura. Segundo Alfredo d’Escragnoille:

Com entusiasmo irresistível e que desfez todas as objeções e terrores dos seus, apavorados ante semelhante e tão precoce resolução, abraçou o ardido mancebo aquela ocasião única de ir contemplar a natureza de todo o globo, e penetrar-se das suas belezas e partiu a afrontar perigos e privações que, de certo, não lhe faltaram (TAUNAY, 1891: 17).

Entretanto, há de se equacionar a perspectiva do visconde, que foi sempre apaixonado ao tratar do tio que não chegou a conhecer. Devemos ter em conta, por exemplo, que, àquela época, as expedições científicas eram portais de ascensão profissional, econômica e social a jovens naturalistas e artistas que se arriscassem a cruzar oceanos e enveredar por territórios tidos como distantes e desconhecidos. Era comum que aqueles que fizessem parte de viagens científicas, como prêmio pelo trabalho realizado em meio a prováveis perigos, além dos pagamentos ordinários, recebessem promessas de que no retorno seriam colocados em museus ou academias europeias ou ganhariam pensões vitalícias.

Não se conhecem ainda os termos que regeram o vínculo de Aimé-Adrien com aquela caravana. É possível que um auxiliar de tão pou-

ca idade, como era o seu caso, tenha sido visto como aprendiz e as recompensas prometidas fossem bem mais modestas. Mas, mesmo que não as houvesse, sem dúvida, Freycinet oferecia ao filho de Nicolas-Antoine uma excelente oportunidade, não só de viajar circum-navegando o planeta – como acentuou o sobrinho visconde –, mas de adentrar pela porta da frente no seleto mundo das expedições científicas e adquirir prática num dos ofícios mais necessários nessas empresas, o de pintor e desenhista-viajante.

Cabe considerar também que se tratava de um empreendimento oficial do governo francês regido por normas e instruções. Certamente houve tratativas, foram estipuladas condições ou, quem sabe, formalizado um contrato. Portanto, a entrada do jovem Taunay no *Uranie* teria envolvido muito mais que a vontade de viajar demonstrada por um jovem de índole intrépida, como quis o visconde.

Ao permitir e autorizar que seu filho caçula participasse em tal empreendimento, Nicolas-Antoine – homem do mundo e conhecedor dos jogos cortesãos e dos interesses que regiam aquela sociedade – devia ter plena consciência do que essa viagem poderia representar para o futuro do talentoso filho. É provável, inclusive, que tenha partido dele o pedido para que o circum-navegador incluísse o adolescente em sua equipe. Mas, especulações à parte, o que importa no momento é que Aimé-Adrien, em tão pouca idade, teve a oportunidade de participar de uma das mais bem montadas e bem-sucedidas viagens científicas do século XIX.

Como poucas, a empresa liderada por Freycinet cumpriu totalmente a rota e as metas estipuladas, apesar da perda da corveta *Uranie* ocorrida nas proximidades das ilhas Malvinas⁴.

No retorno, o chefe da caravana e seus auxiliares produziram e trouxeram a público, ainda na década de 1820, os resultados da expedição:

treze volumes, que receberam o título geral de *Le Voyage Autour du Monde par les Corvettes l'Uranie et la Physicienne*, uma vasta obra ilustrada composta por narrativa da viagem, estudos sobre línguas indígenas, navegação, magnetismo da Terra, meteorologia, botânica, zoologia, entre outros temas. E algumas das gravuras publicadas tiveram como base desenhos e aquarelas realizados *in loco* pelo jovem Taunay. Isso, pois, deixa em manifesto que a presença de Aimé-Adrien se fez de forma oficial. Inclusive, conforme seu sobrinho visconde, no parecer emitido pela Academia Francesa recomendando que a obra de Freycinet fosse publicada, faz-se menção ao trabalho do jovem desenhista, elogiado nominalmente como o “Sr. Taunay, filho do célebre pintor” (TAUNAY, 1891: 18, nota 1). Numa sociedade de trocas de favores e mercês como aquela em que circulavam os Taunay, essa era, por si só, uma bela recompensa.

De fato, os volumes de *Voyage Autour du Monde* deixam ver que durante os mais de dois anos em que esteve como auxiliar de Arago, Adriano Taunay não só pôde conhecer na prática o trabalho levado a cabo por uma bem articulada equipe de naturalistas, como usou seus lápis e pincéis para realizar registros de cenas cotidianas das populações, vistas dos lugares, objetos da cultura material e, principalmente, representações da fauna dos locais visitados. Trabalhos que podem ser consultados no *Atlas Historique*, que veio a público em 1825, no qual, dentre as 100 pranchas, cinco trazem referências de terem tido como base desenhos feitos integral ou parcialmente por Aimé-Adrien (pranchas 10, 13, 50, 65 e 80); e nos dois tomos dedicados à *Histoire Naturelle - Zoologia* (v. 3: t. 1, explicação das pranchas; t. 2, *Atlas*), de autoria dos médicos-naturalistas Jean René Constant Quoy (1790-1869) e Joseph Paul Gaimard (1793-1858), os traços de Taunay dão suporte a dezenas de ilustrações.

Cabe lembrar que nessas expedições o registro visual era uma atividade complementar, estando o pintor-desenhista hierarquicamente abaixo, e subordinado, aos naturalistas. Dessa maneira, mais que seguir um impulso criativo, o ilustrador deveria apreender o motivo a partir do olhar do naturalista, tomando-o como guia para a sua produção, como mostram as instruções ao pintor dadas pela Academia das Ciências de Munique em 1817 (DIENER; COSTA, 2018: 122-124).

E é justamente o que fez Aimé-Adrien durante a viagem de circum-navegação, principalmente junto aos médicos-naturalistas. Sua participação é nominalmente atestada não só por constar na base das gravuras como também nos textos que explicam as ilustrações. Quoy e Gaimard tecem diversos comentários sobre o trabalho de Aimé-Adrien, sempre matizando a maneira como o jovem contribuiu no registro faunístico da expedição. Por exemplo, ao falar do *Phalanger Tacheté* (Figura 3), observam que a posição do animal “é muito natural, e foi perfeitamente apreendida pelo Sr. Taunay, quando o representou ainda vivo” (QUOY; GAIMARD, 1824, t. 1: 59).

Porém, são os animais de difícil apreensão, como águas-vivas, corais e anêmonas-do-mar (Figura 4), que mais expressam a destreza e o empenho do jovem ilustrador, como comentam os autores:

É essencial que o observador saiba desenhar, porque se encontrará quase sempre com a água até o meio da perna e mesmo até a cintura para flagrar o momento em que o animal que ele examina vai se mostrar nas posições mais favoráveis, e ele não poderá recorrer a uma mão estrangeira [...]. É à boa vontade, à extrema dedicação e ao zelo do sr. Taunay, filho do famoso pintor deste nome, que devemos a prancha relativa a este estudo (QUOY; GAIMARD, 1924, t. 1: 593).

Quiçá foi em vista de empenhos como esse que os naturalistas deram o nome do desenhista a um dos peixes que classificaram na ilha Guam (oceano Pacífico), o *Chétodon Taunay*, que aparece na figura número 5, da prancha 62, do *Atlas* de zoologia, realizada a partir de desenho do próprio homenageado.

Mas não só as gravuras publicadas e os elogios dos seus companheiros dão conta da excelência do trabalho que Aimé-Adrien realizou ainda adolescente. Um bom número de desenhos e aquarelas feitas por ele durante a viagem com Freycinet ainda se conservam e atestam seu grande talento.

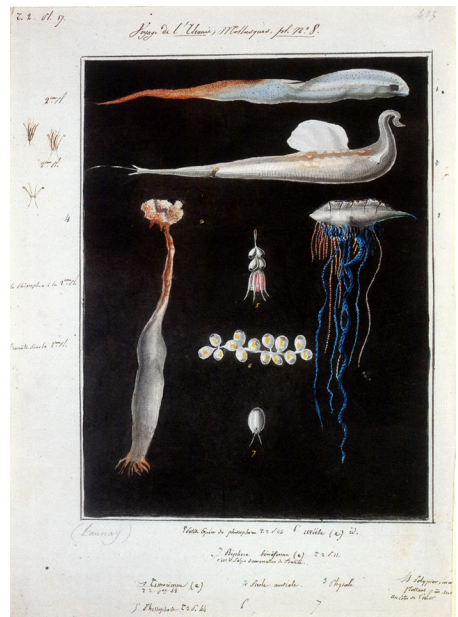
Em 1993 a casa de leilões Christie's, de Londres, pôs à venda um lote “de desenhos e aquarelas relativos à viagem de Freycinet ao redor do mundo nas corvetas *Uranie e Physicienne*”, no qual constavam quatro folhas de autoria do nosso artista, mostrando uma cena de vida doméstica no Brasil, um estudo de pássaros, os planos de embarcações das ilhas Carolinas e um meio de transporte em Guam (CHRISTIE'S, 1993: 83-104). Quase uma década depois, em setembro de 2002, a mesma casa comercial realizou um leilão inteiramente dedicado ao material da viagem de Freycinet. No catálogo, intitulado *The Freycinet Collection*, encontram-se reproduções de folhas de Aimé-Adrien, principalmente peixes e outros seres marinhos (CHRISTIE'S, 2002) (Figuras 4, 5, 6). A obra produzida pelo jovem Taunay nesse período também está em acervos como os da *National Gallery of Australia*, da *National Library of Australia*, da *Australian National Maritime Museum*, do *Honolulu Museum of Arts* e dos *Museus Castro Maya*, Rio de Janeiro, entre outros.

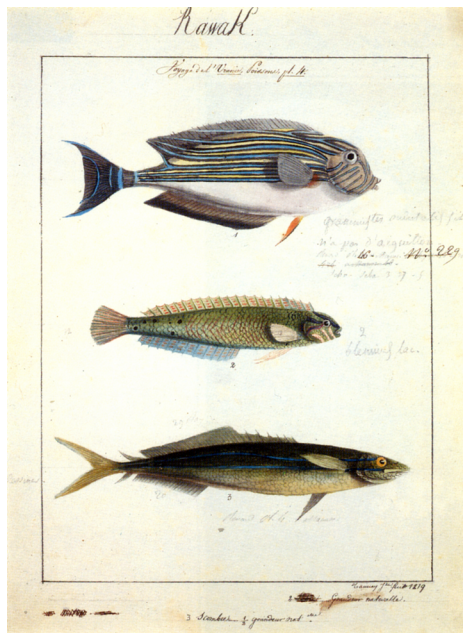
Aimé-Adrien, entretanto, não concluiu a viagem junto com seus companheiros; deixou a expedição no final de junho de 1820, quando esta, de volta à Europa, agora na corveta *Physicienne*, aportou no Rio de Janeiro. E ao não prosseguir

Figura 3.
Aimé-Adrien Taunay
Phalanger's de
Waigiou [Tacheté],
1819
Grafite e aquarela
sobre papel, 35,9 x
25,8 cm
Fonte: CHRISTIE'S,
2002: 107

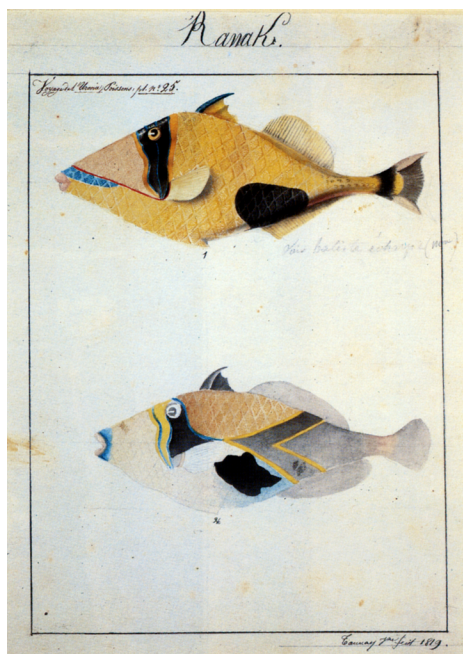


Figura 4.
Aimé-Adrien Taunay
Estudos de vida
marinha, 1818-1819
Grafite e aquarela
sobre papel, 31,1 x
22,8 cm
Fonte: CHRISTIE'S,
2002: 114





Figuras 5 e 6.
Aimé-Adrien Taunay
Rawak [Estudos de
peixe], 1819
Grafite e aquarela
sobre papel, 33,7 x
25,4 cm
Fonte: CHRISTIE'S,
2002: 113



até o ponto final, privou-se de receber as homenagens e benesses do retorno. Não se sabe o motivo dessa decisão. Enquanto ajudante de Jacques Arago, seus desenhos responderam plenamente ao que, à época, se esperava de um documentador visual: registrar a grafite e aquarela plantas, animais, paisagens ou tipos humanos a partir do ponto de vista dos cientistas.

Um dado, entretanto, chama a atenção: a forma como Aimé-Adrien se vê e é visto naquela expedição. Ao assinar os motivos que desenhcou, escreveu “Taunay J. ne fecit”; da mesma maneira que, ao dar o nome de Taunay à nova espécie, Quoy e Gaimard escreveram: “dedicamos ao Sr. A. Taunay Filho, um dos desenhistas do navio” (QUOY; GAIMARD, 1924, t. 1: 380). Vemos, pois, que a identidade artística de Adriano estava totalmente atrelada à do seu pai. Na sua primeira experiência como artista-viajante, nem sua obra nem sua figura puderam ganhar uma identidade autônoma.

Tempo de hibernada

Terminada esta grande aventura, durante os quatro anos seguintes Aimé-Adrien parece querer reequacionar sua vida. Trata-se de um período sobre o qual pouco sabemos. De fato, esses anos ainda se apresentam como uma lacuna para os que estudam a sua vida e obra. Tempos, ademais, de mudanças significativas em nosso país. O ambiente a sua volta se redimensiona. Em 1821 a Revolução Liberal, que eclodiu na cidade do Porto, e os ventos constitucionais mexeram profundamente nos destinos da monarquia portuguesa aqui instalada. D. João é praticamente forçado a retornar a Portugal, e no Brasil, como em toda a América ibérica, o movimento independentista começava a ganhar fôlego. Nesse mesmo ano, Nicolas-Antoine com sua esposa e

um dos filhos também voltam à França, ficando Amado Adriano na companhia de seus outros irmãos e do tio Augusto Maria, que falece em 1824. Depois da singular e rica experiência nos mares do mundo, o jovem parece querer aprimorar o seu trabalho e refletir sobre caminhos a seguir.

De acordo com Alfredo Taunay, foi um período em que Aimé-Adrien permaneceu na Tijuca junto aos irmãos Theodoro e Félix Emílio, leu os clássicos, estudou música e línguas – principalmente o português –, desenhou e pintou aleatoriamente, exercitando-se; inclusive, teria realizado uma representação do “triumpho de Baccho” nas paredes de sua casa, obra que o sobrinho descreve com detalhes (TAUNAY, 1891: 19).

São dessa época os esboços a lápis e aquarela, mostrando os arredores cariocas contidos no pequeno caderno (9 x 7 cm), conservado em uma coleção particular no Rio de Janeiro (BELLUZZO, 1994, v. III: 14-15). Trata-se de folhas que dão pistas do rumo que seu trabalho estava tomando. Diferentemente da obra realizada junto a Arago, esses desenhos delineiam composições de vegetação e paisagem feitas com um traço livre e sensível; cenas em grisalha e em sépia, de caráter bucólico, nas quais o artista já demonstra a liberdade dos seus traços num fabuloso domínio de apreensão dos espaços.

Sabe-se também que no ano de 1824 Aimé-Adrien empreendeu uma “assaz larga (ao que parece) jornada pelas terras fluminenses”, cujo roteiro o teria levado “de Niterói, às margens do Paraíba, por Nova Friburgo, Cantagalo até os Puris”, como escreveu seu sobrinho-neto Afonso de Taunay. Viagem que foi descrita pelo jovem artista nas “páginas de um diário”, que o mesmo Afonso qualifica de “quase ilegíveis, escritas a lápis e quase sempre apagadíssimas, assim como os croquis que as acompanhavam” (TAUNAY, 1952: 73). O historiador paulista refere-se ao *Caderno de notas de Amado Adriano Tau-*

nay, que recentemente, em 2004, passou a pertencer ao acervo do Museu Paulista⁵.

Um pouco maior que o caderno anterior, este mede 15,2 x 10 cm, contém esboços de anotações e desenhos realizados de forma espontânea e inacabada, que falam de propriedades rurais, aspectos da vida cotidiana dos novos colonos que estão se estabelecendo na região, entre outras particularidades amenas. Numa das passagens, entretanto, o artista deixa escapar de forma intimista as profundas dúvidas existenciais que o afligiam e que permitem certa aproximação à sua personalidade.

Escrita no final de tarde do dia 2 de julho de 1824, depois de alcançar o topo de uma colina e dali contemplar a paisagem – que lhe pareceu alegre e risonha –, o jovem se abstrai do lugar e passa a refletir sobre sua vida, questionando-se:

[...] Por que não tenho condições de fazer o bem e de tornar feliz por uma retribuição mais do que merecida os velhos dias de meus pais? Por que com uma conduta mais firme e mais empreendedora eu não soube me colocar em uma situação mais honrosa e mais confortável? Será que as melhores, as mais generosas [possí]veis intenções abortam sempre no desejo, sem nada produzir de real?

A moleza, a fraqueza, a covardia, o descontentamento com o presente, o desânimo com o futuro, a irresolução são vícios aos quais sou inclinado e que desfazem em mim todas as resoluções do mundo? Neles recaio à minha revelia. É verdade que eles estão tão consolidados em mim mesmo pelas [circunstâncias] que sempre têm contribuído a me depreciar. Desgraça quando a situação combina com a carência radical! Se outros fatos o tivessem constantemente combatido, tê-lo-iam corrigido ou mo-

dificado? E toda essa série de fatos depende de um sim ou de um não, dito em uma certa circunstância e que só foi influenciada pelo voo atravessado de uma mosca. Contudo os anos se escoam para quê [esperar quando] não podemos mais [,] como Epaminondas agradecer ao céu por ter vencido em vida de seus [pais]? (TAUNAY, 1824-1825: 61-62)⁶.

As palavras utilizadas para falar de si mesmo deixam ver que o artista se sentia possuído por uma culpa infinita. Sentia-se cobrado. Quando retoricamente se pergunta “será que as melhores, as mais generosas [possí]veis intenções abortam sempre no desejo, sem nada produzir de real?”, Aimé-Adrien se referia a Freycinet? Essas e outras questões ficam em aberto, difícil saber qual seria a raiz de tais questionamentos e dúvidas.

Suas palavras, entretanto, refletem o estado de espírito que ao longo dos séculos vinha sendo qualificado de “melancolia”; sentimento que ele mesmo reconhece possuir, como mostra o trecho usado na epígrafe. Entendida na antiga tradição hipocrática como desequilíbrio de humores passível de ser reparado; nos tempos modernos, em particular durante o romantismo, a melancolia passou a ser associada aos indivíduos excepcionais, portadores de uma missão intelectual transcendental (SANTA CLARA, 2009), que no caso do jovem Taunay poderia atestar a qualidade do seu trabalho artístico.

É em meio a esses sentimentos que meses depois, no início de 1825, será procurado por G. H. von Langsdorff e, a convite desse naturalista, passa a participar de uma nova expedição científica, na qualidade de artista-viajante.

Ocaso

Diferente da viagem transoceânica que empreendeu com Freycinet, a nova jornada de Taunay, em termos geográficos, era bem mais modesta, tinha como destino o interior do Brasil. O jovem artista fará parte da segunda etapa dessa empreitada que hoje se configura como uma das mais trágicas caravanas naturalistas estrangeiras que adentraram as terras do então Império brasileiro⁷.

Langsdorff o contratou em substituição a Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que havia deixado a expedição depois de uma forte discussão com o chefe no interior de Minas Gerais, e mostrou-se entusiasmado em ter consigo um artista que, apesar da pouca idade, já havia viajado pelo mundo com o experiente Freycinet e era filho de um renomado pintor (LANGSDORFF, 1825).

Na nova etapa, a caravana russa projetava sair de São Paulo, ir a Mato Grosso e daí seguir à Amazônia. Como companheiros, Taunay teria o botânico alemão Ludwig Riedel (1791-1861), o astrônomo russo Nester Rubtsov (1790-1861) – que já faziam parte da equipe – e o também francês Hercule Florence (1804-1879), que, da mesma forma que Aimé-Adrien, naquele momento passava a integrar o grupo, na condição de segundo desenhista. Além deles, claro, Wilhelmine von Langsdorff. Toda a equipe era liderada pelo barão, um naturalista experiente e muito respeitado, que também já havia participado de uma importante viagem de circun-navegação, e então exercia o cargo de Cônsul-Geral das Rússias no Brasil.

A entrada de Aimé-Adrien nesse grupo está mais documentada que a sua participação na viagem liderada por Freycinet. Há indícios da existência de um contrato, embora ainda não tenha sido encontrado. O historiador russo Boris Komissarov – profundo conhecedor do acervo da

Expedição Langsdorff –, com base em documentos que consultou em São Petersburgo, comenta as vantajosas condições que foram oferecidas ao artista. Por exemplo, ele ganharia mais que qualquer outro pintor europeu à época, mais que seu pai havia recebido do governo de D. João e mais que os membros do *Institut de France*. Além disso, o acordo garantia a Taunay que no seu retorno receberia uma boa aposentadoria ou seria aceito como membro na Academia Imperial de Belas Artes de São Petersburgo (KOMISSAROV, 1988: 18).

Porém, as anotações que Langsdorff fez em seu diário e as cartas deixadas por nosso personagem dão conta que o entusiasmo pouco durou; em momento algum Aimé-Adrien esteve satisfeito em participar naquela expedição. Desde a saída de Porto Feliz (SP), Taunay mostrou-se contrariado e diversas vezes projetou abandonar a caravana, mesmo com prejuízo dos ganhos prometidos. Parece que a melancolia e as dúvidas o perseguiram. Ademais, não suportava a figura de Langsdorff, tanto assim que mesmo antes de chegar a Cuiabá tomou a decisão de, junto com Riedel, se adiantar ao grupo e, desde então, evitou a companhia do barão (LANGSDORFF, 1997; COSTA; DIENER, 2014).

Por sua vez, Langsdorff reclama que o artista perde tempo em coisas triviais, que não responde ao que ele esperava. Qualifica os trabalhos de Taunay de imprecisos e inacabados e se queixa da falta de compromisso com a expedição.

Há de se considerar, entretanto, que nesses anos Taunay parece ter formado uma concepção própria sobre a obra que produz; já não lhe satisfazia o papel de ilustrador científico. Se com Freycinet, o auxiliar cumpriu esse papel com dedicado empenho e assinou os desenhos como “Taunay Junior”, agora, como primeiro desenhista, seus lápis e pincéis queriam alçar voo livre. Nega-se a cumprir o exigido pelo chefe e, ciente da sua individualidade, assina seus tra-

balhos como “Adrien Taunay”. Queria que sua obra fosse mais que um registro visual naturalista. Inclusive, em uma das cartas que escreveu em Cuiabá a Langsdorff, repassando alguns dos desenhos que fez no trajeto, observou:

[..] os desenhos que poderão ser olhados verdadeiramente como trabalho da Expedição e resultado da viagem serão aqueles que, a nossa volta, eu mesmo levarei, após ter tido tempo de reunir e colocar em ordem uma grande quantidade de materiais dispersos [...] (COSTA; DIENER, 2014: 111).

Langsdorff, por sua parte, também parecia viver um conflito em sua relação com o artista. As anotações em seu diário demonstram que – para além das desavenças que mediaram o convívio entre os dois – o chefe admirava o talento do jovem e reconhecia que ele “era um verdadeiro artista, um gênio em todos os sentidos”, como escreveu, entre outros elogios, ao saber da morte do seu subordinado (LANGSDORFF, 1997: v. 3, 181). Mas em rota precisava de um documentador disciplinado e obediente e fez de tudo para mantê-lo em sua caravana científica: relevou o mau comportamento de Adrien, passou por cima do romance que ele teve com sua mulher e, por fim – na última etapa da viagem –, dividiu a expedição em duas frentes, ambas com destino à Amazônia. Contudo, não houve meio de comover o artista.

Aimé-Adrien aparentemente não suportava mais. Nada conseguia atenuar as dores que afligiam o jovem, que tinha ciência do seu excepcional talento. Na carta que dirigiu aos familiares havia feito questão de lembrar-lhes: “não esqueçam que sou infeliz”. Logo depois, já sabemos, chegou ao seu *match point* e no caminho não houve “o voo atravessado de uma mosca”. Impulsivo, imprudentemente se jogou nas volu-

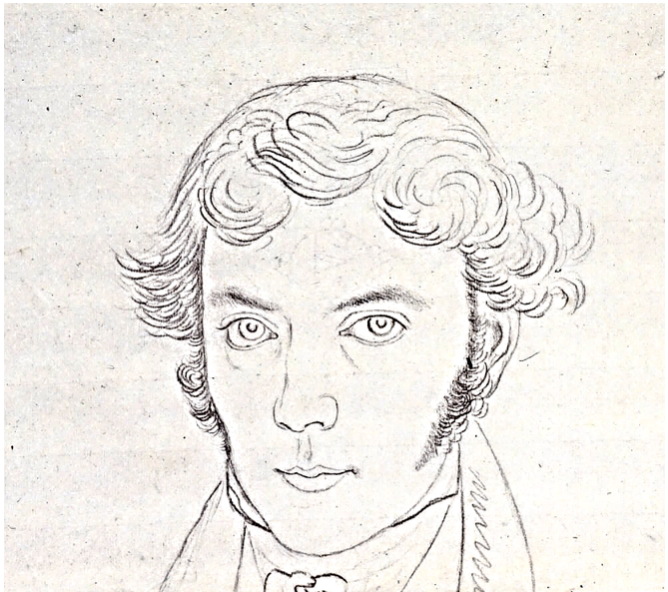
mosas e rápidas águas do Guaporé, deixando incompleta a sua trajetória.

Talvez, porém, essa não fosse a sua vontade. No texto introdutório do catálogo que acompanhou a grande exposição *Mélancolie, génie e folie en Occident* (2005), Yves Bonnefoy se pergunta “o que é melancolia?”. Como resposta observa que: “no seu mais profundo”, o sentido da melancolia é uma esperança “que, assim como renasce a cada dia, é desfraldada sem cessar” (BONNEFOY, 2005: 15). Infelizmente as forças das águas do Guaporé foram mais poderosas. Taunay já não conseguiu desfraldar essa esperança.

Figura 7.
Aimé-Adrien Taunay
Palmeiras chamadas
Buritis, desenhadas
no Quilombo, 1927
Aquarela sobre papel,
32,1 x 41,1 cm
Arquivo da Academia
das Ciências de São
Petersburgo, Rússia
Foto: DIENER; COSTA,
1995



Figura 8.
Aimé-Adrien Taunay
Autorretrato [detalhe],
entre 1925-1927
Grafite sobre papel,
43,3 x 31 cm
Arquivo da Academia
das Ciências de São
Petersburgo, Rússia
Foto: DIENER; COSTA,
1995



Notas

² Nesta e em todas as citações retiradas de obras antigas, a ortografia foi atualizada para facilitar a leitura. Ao longo deste artigo o jovem Taunay será chamado livremente de Aimé-Adrien, como era seu nome em original, e de Amado Adriano como o tratam em suas obras Alfredo d'Escragnolle Taunay e Afonso d'Escragnolle Taunay.

³ Comentando o trecho em que Rose de Freycinet informa que foram viver numa “pequena casa à beira-mar, que o Sr. de Gestas encontrou para nós”, Duplomb explica no pé da página: “Esta casa pertencia ao Sr. Taunay, filho de um pintor cujo nome e obras são bem conhecidos na Europa. Sr. Taunay pai (1755-1830) havia sido chamado ao Brasil por João VI para participar da criação de uma Academia de Belas Artes. Fontainebleau, Versalhes e Louvre possuem alguns dos seus quadros, que são notáveis por sua composição e traços rigorosos” (FREYCINET, 1927: 14, nota 2).

⁴ Ao deixar Sydney, a expedição pegou o caminho de volta, via Cabo de Hornes, quando, nas imediações das ilhas Malvinas, a corveta **Uranie** encalhou e aos poucos foi sendo destruída. Contudo, não houve vítimas humanas, e o material científico, à exceção de herbários e alguns desenhos, pôde ser salvo. Depois de dois meses, Freycinet conseguiu comprar um velho baleeiro estadunidense, que rebatizou com o nome de **Physicienne**, com o qual concluiu sua expedição a contento.

⁵ Graças ao empenho da equipe do Museu Paulista, em parceria com o Instituto Hercule Florence - IHF, o **Caderno de notas de Aimé-Adrien Taunay** foi restaurado e digitalizado. As informações sobre a história desse manuscrito podem ser consultadas em <http://adrientaunay.org.br>. Nesse site se encontram também excelentes estudos de autoria dos pesquisadores do Museu sobre o seu restauro e conteúdo.

⁶ A citação tem por base a transcrição realizada por Thierry Thomas, com tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar, à qual fiz pequenos ajustes. Agradeço sinceramente a Maria Aparecida de Menezes Borrego e a Francis Melvin Lee o acesso a esse material, assim como a cópia digitalizada do Caderno, pertencente ao Museu Paulista.

⁷ A história dessa expedição conta com uma vasta bibliografia, entre outros: MANIZER, 1967; BARMAN, 1971; MOURA, 1984; MONTEIRO; KAZ, 1988; BECHER, 1990; KOMISSAROV, 1992, 1994; COSTA; DIENER; STRAUSS, 1995; COSTA; DIENER, 2014.

Referências bibliográficas

BARMAN, Roderick J. The Forgotten Journey: Georg Heinrich Langsdorff and the Russian Imperial Scientific Expedition to Brazil, 1821-1829. *Terrae Incognitae*, v. 3, 1971, p. 67-96.

BECHER, Hans. **O barão Georg Heinrich von Langsdorff** - pesquisa de um cientista alemão no século XIX. Tradução de Marcos Pinto Braga. São Paulo: Diá; Brasília: Editora da UnB, 1990.

BELLUZZO, Ana Maria. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros, 1994, v. III.

BONNEFOY, Yves. La mélancolie, la folie, le génie – la poésie. In: CLAIRE, Jean. **Mélancolie, génie e folie en Occident**. Paris: Gallimard, 2005, p. 14-22.

CORRÊA DO LAGO, Pedro. **Taunay e o Brasil**. Obra completa, 1816-1821. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. **Fênix**: revista de história e estudos culturais, Uberlândia, v. 4, ano IV, n. 4, out./nov. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2wtayCf>. Acesso em: 8 jan. 2020.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter (org.). **O Brasil de hoje no espelho do século XIX**: artistas brasileiros e alemães refazem a Expedição Langsdorff. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. **Bastidores da Expedição Langsdorff**. Cuiabá: Entrelinhas, 2014.

CHRISTIE'S. **Topographical Pictures**. London: Christie's, 1993 [TREETOPS – 5018].

CHRISTIE'S. **The Freyucinet Colletion**. London: Christie's, 2002 [MARIANNE – 6694].

DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Editora Unicamp, 2009.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Martius**. Rio de Janeiro: Capivara, 2018.

FREYCINET, Rose de. **Journal de Madame Rose de Saulce de Freycinet d'après le manuscrit original** – accompagné de notes par Charles Duplomb, Directeur Honoraire au Ministère de la Marine. Paris: Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1927. Disponível em: <https://bit.ly/2vPXRRB>. Acesso em: 25 mar. 2020.

KOMISSAROV, Boris. A expedição do Acadêmico G. I. Langsdorff e seus artistas ao Brasil. In: MONTEIRO, Salvador; KAZ, Leonel. **A Expedição Langsdorff ao Brasil**. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1988, p. 11-36.

KOMISSAROV, Boris. **Da Sibéria a Amazônia: a vida de Langsdorff**. Tradução de Victória Namestnikova El Murr. Brasília: Edições Langsdorff, 1992.

KOMISSAROV, Boris. **Expedição Langsdorff: acervos e fontes históricas**. Brasília: Edições Langsdorff; São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

LANGSDORFF, G. H. von. Carta de G. H. von Langsdorff a K. V. Nesselrode, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1825. Manuscrito. **Arquivo da Política Exterior da Rússia AVPR**, Fundo de Assuntos Administrativos, pasta 21, 1821.

MANIZER, G. G. **A expedição do acadêmico G. H. Langsdorff ao Brasil**. Tradução de Osvaldo Peralva. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

MONTEIRO, Salvador; KAZ, Leonel. **A Expedição Langsdorff ao Brasil**. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1988. 3 v.

MOURA, Carlos Francisco. **A Expedição Langsdorff em Mato Grosso**. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 1984.

QUOY, Jean René Constant; GAIMARD, Joseph Paul. **Histoire naturelle: Zoologie**. Paris: Imprimerie en taille-douce de Langlois, 1824 [Voyage autour du monde, fait par ordre du Roi, sur les corvettes de S. M. l'Uranie et la Physicienne, pendant les années 1817, 1818, 1819]

et 1820 / par Louis Claude Desaulses Freycinet], v. 3, t. 1 e 2.

SANTA CLARA, Carlos José da Silva. Melancolia: da antiguidade à modernidade - uma breve análise histórica. **Mental**, Barbacena, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2y90Cwm>. Acesso em: 25 mar. 2020.

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

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). **Os diários de Langsdorff**. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1997, v. 2 e 3.

TAUNAY, Aimé-Adrien. **Caderno de Notas**. [S. l.: s. n., 1824-1825]. Manuscrito. Coleção Taunay. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da USP.

TAUNAY, Alfredo d'Escragno (visconde de Taunay). **A cidade de Matto Grosso, (antiga Villa-Bella)**: o rio Guaporé e a sua mais illustre victima: estudo histórico. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert & C., 1891.

TAUNAY, Afonso d'Escragno. Um artista malgrado, A. A. Taunay (1803-1828). **Habitat**: revista das artes no Brasil, n. 8, jul./set. 1952, p. 72-75.

Coleção Taunay: memória familiar entrelaçando arte e escrita da História

Cecilia Helena de Salles Oliveira*

* Professora Sênior do Museu Paulista da USP.

[...] Sexta-feira, 18 de Junho de 1824.

Depois de ter jantado em casa do conde de Gestas, embarquei-me para a Praia Grande com Louis, un negro do conde de Gestas, Martim, e duas mulas. A tarde estava bonita, o céu puro, a baía magnífica...

... Quinta-feira 2 de Julho ...

Travessia de algumas matas virgens mediocrementemente elevadas nas planícies. retomo o caminho de São João, o verde tenro [das] brilhante das canas de açúcar contrastava com o azul da serra dos órgãos que percorria o fundo do quadro, o sol se punha. A limpidez da atmosfera os últimos raios de sol, a satisfação de chegar (somados) à vista de uma [natureza] me faziam experimentar a sensação [prática] o aspecto de uma natureza alegre e risonha, depois das matas virgens profundas e úmidas em que eu me embrenhara, tudo aquilo me fazia experimentar uma sensação poética. Por que não tenho condições de fazer o bem e de tornar feliz por uma retribuição mais do que merecida os velhos dias de meus pais? Por que com uma conduta mais firme e mais empreendedora eu não soube me colocar em uma situação mais honrosa e mais confortável?[...]

(TAUNAY, 1824: 4, 60-61)

Anotações de primeira mão, em sua maioria lacunares e fragmentadas, compõem o documento manuscrito que, juntamente com outro, atribuído a Félix Émile Taunay, constituíram o foco inicial dos trabalhos de pesquisa, restauro e digitalização, que resultaram no site *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos*, disponibilizado ao público em

novembro de 2019, produção cultural decorrente da parceria entre o Instituto Hercule Florence e o Museu Paulista da Universidade de São Paulo². Esses cadernos manuscritos chegaram ao Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista, em 2004, integrando coleção de documentos adquirida, em 2003, de Angélica Ulhôa Cintra Taunay (1917-2008), esposa de Augusto d'Escagnolle Taunay (1912-2000), filho de Afonso d'Escagnolle Taunay (1876-1958).

A despeito de outros ramos da família preservarem objetos, livros e documentos textuais, a maior parte do espólio de Afonso Taunay estava sob a guarda de Augusto e com sua morte, seus descendentes ofertaram a coleção ao Museu Paulista.

A coleção chegou ao Museu pela intermediação das professoras Maria José Elias e Miyoko Makino e – juntamente com elas e as bibliotecárias Márcia Mendo e Célia Sant'Anna – tive a oportunidade de participar das primeiras avaliações e do primeiro inventário sumário, acrescido, no ato da retirada da coleção, de outros itens como desenhos, cadernos de rascunho e recortes de jornais. O conjunto de documentos é muito grande e em sua maior parte composto por manuscritos, abarcando um período de tempo muito largo: desde o século XVIII até a década de 1960. Reúne moedas; medalhas; álbuns com desenhos de variada natureza acompanhados, por vezes, de comentários e correções; livros e brochuras, produzidos ou herdados por Félix Émile, Alfredo e Afonso Taunay; além de mais de cinco mil cartas escritas, no correr do século XIX, principalmente pelo visconde de Taunay e por sua mulher Cristina Teixeira Leite. Há, ainda, cópias de cartas e bilhetes endereçados a D. Pedro II e a Imperatriz Teresa Cristina, entre outros interlocutores; poemas; fragmentos de anotações; inúmeros recortes de jornal coletados e organizados por Afonso Taunay sobre sua família; contratos editoriais; cartões-postais; e várias partituras com músicas de auto-

res famosos, como Rossini, mas, sobretudo, com criações musicais de Alfredo Taunay que assinava ora como Flávio Elysio, ora como Sylvio Dinarte.

Do ponto de vista da coleção, os cadernos relacionados à vida de Aimé-Adrien Taunay³ representam lembranças familiares que poderiam passar despercebidas se não fosse sua recuperação para pesquisa e extroversão possibilitada pela parceria entre o Museu Paulista e o Instituto Hercule Florence. O processo de restauração e digitalização, bastante detalhado em diversas abas do site abre, desde logo, uma primeira linha de questionamentos. Ao contrário do que sugeria a inscrição feita na folha de rosto de um desses cadernos de anotações, provavelmente pelo visconde de Taunay muitos anos depois dos eventos, Aimé-Adrien não o carregava, em janeiro de 1828, durante a Expedição Langsdorff, quando morreu tragicamente afogado no rio Guaporé, em Mato Grosso. Como demonstram os excertos que selecionei para epígrafe deste artigo, trata-se de registros, desenhos e rascunhos produzidos pelo jovem artista, mas entre meados de 1824 e início de 1825, durante pequena incursão pela então província do Rio de Janeiro, mais especificamente pelas regiões de Macacu e Cantagalo. O outro caderno completa e, ao mesmo tempo, amplifica os significados das anotações deixadas por Aimé-Adrien. Apesar de apresentar nas páginas iniciais inscrições feitas presumidamente por Alfredo Taunay, por volta de 1879 ou 1880, os registros aparecem datados de 5 de janeiro de 1829, assinalando o aniversário de um ano da morte de Aimé-Adrien. Seu autor supostamente foi Félix Émile Taunay, um dos irmãos de Aimé. Porém, não é possível descartar a hipótese de que as homenagens produzidas em 1829 tenham sido copiadas neste caderno, em outro momento do século XIX, e por outro familiar. Ou seja, talvez tenha sido Alfredo Taunay, sobrinho de Aimé, o copista dos registros ali reunidos, reproduzin-

do memórias de luto e de profundo sentimento de perda na tentativa de evitar que o tempo e o passamento das testemunhas inviabilizassem a recordação da morte de Aimé, bem como o modo e lugar em que ocorreu⁴.

Consta ali a cópia parcial da última carta que Aimé escreveu para seus familiares, datada de 20 de dezembro de 1827, na qual explicita seu melancólico estado de espírito ao chegar ao Mato Grosso, repisando em outras palavras manifestação de tristeza e decepção consigo mesmo já firmada, em 1824, como sugere a epígrafe que escolhi. A ela se seguem trechos recortados de cartas escritas por Louis Riedel, botânico e companheiro de Aimé na Expedição Langsdorff. Uma delas, datada de 10 de janeiro de 1828, descreve de forma concisa, provavelmente para familiares de Aimé ou para Langsdorff, talvez, o acontecimento trágico. Na outra, datada de 10 de março do mesmo ano, Riedel, dirigindo-se a familiares de Aimé, comenta que “doenças e obstáculos me impediram de realizar antes minha promessa. Aceitem pois esse triste relato que abre minhas feridas ainda não fechadas e que me causa tanta dor traçá-lo quanto a que vocês experimentarão ao lê-lo” (TAUNAY, 1829: 2ª parte, 2-verso).

Nesta segunda carta, ao menos nos trechos copiados, Riedel elenca detalhes do “acidente”, as pessoas envolvidas na busca, o desespero, o encontro do corpo mutilado e o sepultamento, sublinhando: “vocês são os irmãos de amigo que lamentarei a vida inteira” (TAUNAY, 1829: 2ª parte, 4-frente). Em seguida, há o poema escrito por Théodore Taunay, em homenagem ao irmão Aimé, reconstituindo em imaginação – mas provavelmente a partir do relato detalhado de Riedel e de outras eventuais testemunhas – o que se passara às margens do Guaporé, em meio à exuberante natureza ao sul do Equador, estabelecendo-se liames entre as incontroláveis águas revoltas do rio, a confi-

guração territorial do Império e a fragilidade da quase criança de cabelos loiros que nelas perdeu a vida. O tema e a dramática perda familiar reaparecem, logo a seguir, no poema *À sombra de Adrien*, escrito por Félix Émile.

[...] Que vazio irreparável! Educados que fomos a colocar nossas esperanças, nossa vida em comum!

A família é golpeada; e esse composto de homens cai e se estrofia um a um.

É menos tu que lamento. Morres em tua aurora: para além do túmulo, os anos são sempre cheios.

É Charles, é Hippolyte, ó céus! É Théodore, e eu mesmo que lamento!

E nossos pais, Deus do céu! que na solidão, no mesmo lar em que fomos alimentados, não têm outro pensamento nem outra preocupação

que a sorte de seus filhos!

Adrien, o último, talvez o mais querido, aquele cuja tenra idade está ainda tão próxima, aquele que a todo momento eles contavam ver aparecer

é dele que do fim irão saber!

(TAUNAY, 1829: 2ª parte, 10-frente)

A esses lamentos se junta a comoção inscrita nos trechos selecionados de cartas, compartilhadas por membros da família, residentes em Paris e no Rio de Janeiro. O que sugere que a memória de Adriano, como era chamado pelos mais próximos, e a lembrança de seu falecimento atravessaram a vida dos Taunay por todo o século XIX. Como observou Wilma Peres Costa, o herói romântico que perdeu a vida durante a lendária expedição de Langsdorff inspirou seu sobrinho, o visconde de Taunay (1843-1898), a escrever um “estudo histórico”, dedicado a Pedro II no exílio, intitulado *A cidade de Mato Grosso (Vila Bela), o rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*,

publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1891 (COSTA, 2016: 15-41).

Nessa obra, o visconde cuida do “tempo da monarquia”, “monumento a ser construído no contexto de uma nação entendida como mergulhada no caos”, em virtude da proclamação da República e dos conflitos políticos e sociais que cercaram a organização do novo regime (COSTA, 2016: 22). Ao longo da narrativa, Alfredo debruça-se sobre a morte de Adriano, articulando a tragédia familiar, que acometeu o jovem e destemido artista em sua empreitada de desbravar os sertões americanos, aos lugares e ruínas em que se entrelaçaram eventos importantíssimos relacionados à formação do Império – desde a fronteira colonial, fixada pelo tratado de Madri (1750) até a guerra do Paraguai (1864-1870), da qual foi ativo protagonista e da qual escreveu um dos relatos mais pungentes, *A retirada da Laguna*, editado originalmente em francês, em 1871.

O visconde vai entretendo, por intermédio das ruínas de Vila Bela e das descrições daqueles ermos longínquos, a história da formação do Império do Brasil e a memória familiar, focalizando o enraizamento dos Taunay no Rio de Janeiro, em 1816, a origem europeia, a atuação na arte e na política, a participação em momentos-chave da organização da monarquia constitucional na América, a exemplo do governo de D. João, da Independência e da Maioridade de Pedro II, quando não só membros da família Taunay dirigiam instituições culturais de relevância, a exemplo da Academia Imperial de Belas Artes, como ocupavam cargos na hierarquia militar e administrativa.

Por outro lado, os Taunay faziam parte da comunidade mercantil de franceses que se estabeleceu na província fluminense, desde aproximadamente 1815, e Théodore, irmão de Adriano, substituiu o conde de Gestas como representante consular, na década de 1820, continuando a arti-

cular os interesses desses negociantes e empreendedores, seja no mercado interno do país, seja na montagem de lavouras de café, como as mantidas pelo conde de Gestas e pela própria família Taunay, proprietária do Sítio da Cascatinha, na Tijuca. Nesse sentido, a projeção no mundo da política e da cultura sustentava-se na inserção que conquistaram no âmbito da lavoura exportadora, especialmente da produção de café, o que se solidificou com o casamento de Alfredo Taunay com Cristina Teixeira Leite, a herdeira de um dos mais importantes cafeicultores de Vassouras (RJ), mesmo caminho trilhado posteriormente por seu filho, Afonso, que se casou com Sara de Souza Queiróz, herdeira de cafeicultores paulistas (BITTENCOURT, 2012: 47).

A coleção conservada hoje no Museu Paulista disponibiliza vestígios e heranças documentais preparados por membros da família, com cuidado e esmero, sem dúvida, para construir uma memória que ligasse os Taunay ao movimento de construção da nação brasileira. Nessa formulação tiveram papel fundamental, como já observado, Alfredo d'Escragnonle Taunay, o visconde de Taunay, e particularmente seu filho Afonso d'Escragnonle Taunay, diretor do Museu Paulista, entre 1917 e 1945. Quando me refiro à memória familiar não aludo apenas à valorização de um legado, reconhecido pela casa imperial e pelas elites políticas e culturais do país durante o Império e, posteriormente, nas primeiras décadas de República, mas sobretudo, à capacidade de criar heranças que extrapolassem o círculo da família.

Como observou Vera Lúcia Nagib Bittencourt, uma das dimensões mais instigantes do trabalho de Afonso Taunay como historiador e como diretor do Museu Paulista foi a “musealização de acervos pessoais”, o que envolveu também um patrimônio familiar do qual era curador, lembrando-se que o conjunto adquirido pelo Museu Paulista, em 2003, ampliou considera-

velmente doações anteriores feitas pelo próprio Afonso durante e após sua gestão no Museu.

[...] Pessoas costumam guardar cartas, fotografias, documentos de trabalho, relatos de viagens, diários, diplomas, comprovantes, recibos, títulos, honrarias, recortes de periódicos que acompanharam suas trajetórias de vida. O ‘juntar’ de papéis pode tanto significar uma intenção de preservar momentos ou lembranças como pode, também, simplesmente ser resultado de necessidades da vida cotidiana que, de alguma forma, geram papéis que vão se acumulando, com o passar dos anos. Neste correr dos anos, e ao passar por diferentes mãos que atuam como ‘guardiãs’ destes ‘vestígios’ pessoais, voltam a sofrer, em seu movimento de acumulação e preservação, processo de seleção e descarte. Esta intervenção junto aos documentos preservados parte não só de quem os produziu ou reuniu, mas, igualmente, de familiares e amigos, que se encarregaram de resguardá-los e, de alguma forma, sobre eles atuaram, ao custodiar, acondicionar e, conseqüentemente, descartar e rearranjar [...] (BITTENCOURT, 2012: 46).

No caso dos cadernos relacionados à vida de Aimé-Adrien, é necessário considerar tanto as ações familiares que contribuíram para a sobrevivência de rascunhos, por vezes lacunares e quase incompreensíveis para nós, quanto os significados de que se revestiram no momento em que foram incorporados às coleções de instituição tão reconhecida como o Museu Paulista. Nesse sentido, ao empenho para que os cadernos se configurassem em “testemunhos”, sobretudo aquele realizado primeiro pelo visconde e depois por Afonso Taunay, se aliou o acolhimento dado

pelo Museu, o que representa referendá-los como “documentos-monumentos”, disponíveis para que estudiosos e pesquisadores da História do Brasil os utilizem como “fonte” em reconstruções do passado (BITTENCOURT, 2012: 46; BITTENCOURT, 2011).

A meu ver, é fundamental atentar para essas questões, pois em que medida o historiador poderia desenvolver plenamente a crítica às fontes que selecionou se fossem olvidados todos esses procedimentos e intenções? Os fragmentos de memórias familiares, as interrogações suscitadas por registros melancólicos e desesperançados feitos por Aimé-Adrien na quase certeza, talvez, de que ninguém os fosse ler, e o empenho da família em manter viva a tragédia no Guaporé perpassam vestígios que foram conservados em âmbito privado, mas se transformaram em bens públicos com a incorporação ao acervo do Museu Paulista.

Isso não impede, entretanto, a problematização do conteúdo dos cadernos ou a decisão de que venham a se tornar, juntamente com outros tantos registros do século XIX, referências para a compreensão da sociedade brasileira, em particular, nas primeiras décadas daquele século.

Restringindo-me tão somente ao caderno de Aimé-Adrien, as anotações podem auxiliar na compreensão e questionamento de inúmeros aspectos da vida social e cultural que abrangem desde o traço do jovem artista, sua originalidade e objetivos, por exemplo, até a reconstrução da paisagem econômica e de populações radicadas nas cercanias da Corte do Rio de Janeiro no início do Primeiro Reinado.

Maria de Fátima Costa chama a atenção para a necessária avaliação crítica dos conjuntos iconográficos e textuais produzidos pelos artistas-viajantes, ressaltando que suas observações e desenhos encontram-se eivados de filtros, originados por sua educação e origem, mas, sobretudo, pela formação artística

que receberam e que implicava opções formais tanto quanto temáticas. Mesmo sublinhando a condição de documentalistas nas expedições científicas, alerta para a impossibilidade de interpretar-se traços e palavras como expressão da “realidade” que vivenciaram (COSTA, 2012: 235-237). Nesse sentido, em que as paisagens e figuras delineadas por Aimé-Adrien durante sua incursão pela Praia Grande de Niterói e pelas paragens de Nova Friburgo e Cantagalo poderiam contribuir para a reconstituição dessas regiões e de seus habitantes à época?

Também Miguel Luiz Ambrizzi aborda problemas ligados às relações entre padrões artísticos do século XVIII e início do século XIX e imagens criadas pelos artistas-viajantes, em termos dos desenhos propriamente, bem como no tocante às ênfases temáticas. Ao estudar os artistas contratados por Langsdorff, não só procura estabelecer comparações entre os registros que Rugendas, Aimé-Adrien e Florence produziram como discute as particularidades de cada um deles do ponto de vista da articulação entre o uso de modelos artísticos historicamente vigentes e traços demandados pela observação e pelos desígnios da expedição, já que, segundo o autor, Langsdorff exigia uma “prática quase servil” de seus auxiliares. A seu ver, Taunay se destacou dos demais pela “poesia, pelos jogos de evocação e pelas metáforas”. Fugindo à composição clássica, Aimé-Adrien revelava um lado inventivo, buscando nas cores diversificadas da aquarela recursos para traduzir o que experimentava, destacando que o artista fazia muitas vezes reinterpretções de episódios e personagens que não presenciou, mas dos quais teve notícia por ouvir dizer. Cita como exemplo desse procedimento a aquarela *Vista do rio Quilombo*, 1827, registro que remetia às antigas descobertas de ouro e diamantes, que certamente o artista não testemunhou (AMBRIZZI, 2008).

Apesar das armadilhas que anotações e desenhos resguardam, os registros feitos por Adriano, entre 1824 e 1825, não deixam de referenciar circunstâncias que podem contribuir para iluminar o movimento de expansão tanto de pequenas e médias propriedades quanto da lavoura exportadora do outro lado da baía da Guanabara, para além de Niterói, nas regiões das Cachoeiras de Macacu e Cantagalo, na direção da divisa com o atual estado de Minas Gerais.

Durante o período joanino e o primeiro reinado, essas áreas tiveram seu perfil modificado pelas lavouras mercantis de abastecimento, pelo desenvolvimento da lavoura cafeeira e pelas tentativas de organização de colônias de estrangeiros, como os suíços, de Nova Friburgo, mas também franceses e alemães, sob o argumento de que permitiriam criar núcleos produtores independentes do trabalho escravo, em uma época assinalada, precisamente, pelo recrudescimento da escravidão. Como observou Rafael Marquese, ao analisar a obra *Manual do agricultor brasileiro*, escrita por Charles Taunay e editada em 1839,

[...] o período compreendido entre 1808 e a década de 1830 foi um dos momentos decisivos do passado brasileiro: foram anos marcados pela ruptura do estatuto colonial, pelos embates entre diferentes projetos políticos a respeito da construção da ordem nacional, pelo aumento das tensões sociais, pelo reordenamento das atividades econômicas escravistas [...] (MARQUESE, 2001: 7).

Ao realizar estudo circunstanciado sobre os sertões das cachoeiras de Macacu e sobre São Pedro de Cantagalo, Sheila de Castro Faria, por meio de inventários e testamentos, demonstrou como essas áreas estavam inscritas no vale do Paraíba e que sua importância na produção de

café era anterior à projeção de Vassouras. Segundo a autora, muitas das famílias suíças que ajudaram a formar Nova Friburgo, entre 1816 e 1819, se tornaram cafeicultores sendo que muitos se transferiram para Cantagalo, sem perder, no entanto, vínculos com a Europa.

[...] A montagem da agricultura cafeeira escravista em Cantagalo ocorreu, em princípios do século XIX e se deu com pessoas originárias de Minas Gerais [...]. Os que se dirigiam para Cantagalo tinham cabedal e condições para empreendimentos de vulto, a começar pela produção de artigos ligados ao abastecimento de mercado interno de alimentos e, depois, para investimentos em cafezais [...]. A chegada de imigrantes suíços e, posteriormente, germânicos, franceses, holandeses, etc., à extensa região de Cantagalo, só fez incrementar o gosto pelo consumo de artigos que esses imigrantes estavam prontos a oferecer por suas ligações europeias [...] (FARIA, 2018: 33-34).

Tomando-se como parâmetro essas considerações, acrescidas do estudo sobre a montagem da cafeicultura escravista no Brasil, nas décadas iniciais do século XIX, realizado por Rafael Marquese e Dale Tomich (MARQUESE; TOMICH, 2009: 339-384), é possível propor a hipótese de que a viagem de Adriano por Nova Friburgo e Cantagalo não teria uma motivação bucólica ou meramente recreativa. Como pude discutir em outro trabalho (OLIVEIRA, 1999: 61-106), as duas primeiras décadas do século XIX, particularmente no Rio de Janeiro, foram marcadas pela intensificação tanto da exploração mercantil da terra quanto de conflitos sociais, em razão de políticas desenvolvidas por D. João VI e, posteriormente, por D. Pedro I em torno da

distribuição de sesmarias, bem como a respeito da posse e propriedade de áreas, localizadas nas proximidades da Corte ou nas cercanias da baía de Guanabara, anteriormente ocupadas por ordens religiosas e aldeias indígenas, muitas das quais foram utilizadas para incentivar o enraizamento de estrangeiros.

Na epígrafe que selecionei, Aimé-Adrien menciona que iniciou sua jornada saindo da casa do conde de Gestas e que dele recebeu significativo apoio e, muito provavelmente, financiamento. Em 1824, seus pais e o irmão Hippolite haviam retornado à França e a propriedade da família, no maciço da Tijuca, estava a cargo de Charles e Théodore (MARQUESE, 2001: 7-10).

A inserção da família Taunay no mundo dos negócios, notadamente os interesses na lavoura cafeeira, faz supor que a viagem estava relacionada à avaliação da potencialidade de colônias estrangeiras na província fluminense e, especialmente, à apreciação da localização, valor e condições de áreas novas para fazendas de café, pois, conforme demonstraram os estudos de Sheila de Castro Faria, em Nova Friburgo e em Cantagalo ocorrera uma convergência de interesses entre gente de Minas Gerais disposta a investir no café, imigrantes suíços e negociantes atacadistas radicados na Corte que atuavam como intermediários na distribuição de gêneros para o mercado interno, nas atividades de importação e exportação, no tráfico de escravos, na colocação de café e açúcar no mercado internacional e em empréstimos para que os proprietários de lavouras mercantis pudessem tocar a produção (FARIA, 2018: 33-34; OLIVEIRA, 1999: 61-106).

No final de sua incursão por aquelas matas profundas e úmidas, Aimé-Adrien não parece gratificado ou apaziguado com seu esforço. Julga-se incapaz para retribuir o que recebeu dos pais e se condena por não ter uma conduta mais empreendedora e firme. Estaria expressan-

do contrariedades nas tratativas que tivera a incumbência de cumprir? São conjeturas motivadas por notas fragmentadas, registros entrecortados e desenhos apenas idealizados. Entretanto, esses vestígios quando inscritos no conjunto da coleção Taunay e no contexto atual do conhecimento histórico sobre o período, ensejam reflexões que extrapolam a aparente precariedade desse pequeno caderno que chegou ao Museu em condições de manuseio comprometidas, mas superadas pelos procedimentos de curadoria a que foi submetido.

O site *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos* chama a atenção pelas opções de consulta, pela beleza da apresentação e pela riqueza dos detalhamentos de imagens e textos, processos estes construídos de forma coletiva e cooperativa pela equipe que o produziu. Mas, percorrê-lo significa não só ater-se à sua dimensão mais visível. A visibilidade mais imediata articula-se a conteúdos menos evidentes que nos levam, sobretudo, a descobertas e experiências inovadoras e certamente inesquecíveis.

Notas

²O site pode ser consultado no endereço <http://adrientaunay.org.br/>.

³Aimé-Adrien Taunay nasceu na França, em 1803. Chegou ao Rio de Janeiro em 1816, na companhia de seu pai, Nicolas-Antoine Taunay e de sua família, integrando a comitiva de artistas franceses que se radicou no Brasil sob o patrocínio do governo do Regente D. João, posteriormente D. João VI, designada por Afonso Taunay como “missão francesa”. Dotado de talento para o desenho e a pintura, o jovem Aimé-Adrien, com apenas quinze anos, foi contratado como ilustrador na viagem de circum-navegação liderada pelo naturalista Louis-Claude de Saulces de Freycenet (1779-1841). Em 1820, retornou ao Brasil. Entre 1821 e 1824, viajou por terras fluminenses, do que resultou o **Caderno de anotações** disponibilizado no site já mencionado. Em 1825, foi contratado como primeiro desenhista na expedição organizada pelo barão de Langsdorff para percorrer o interior do então Império do Brasil. Em janeiro de 1828, Aimé-Adrien morreu afogado no rio Guaporé, no atual estado do Mato Grosso. Sobre sua trajetória como artista e documentalista de expedições científicas, consultar: COSTA, 2012: 235-246; DIENER; COSTA, 2008: 75-88; COSTA, 2007: 1-17.

⁴Essas considerações se fundamentam nas dúvidas e observações levantadas pelos professores Thierry Thomas e Márcia Valéria Aguiar que realizaram, respectivamente, a transcrição e tradução dos cadernos de anotações de Aimé-Adrien e Félix Émile. Graças a esse minucioso trabalho foi possível descobrir circunstâncias e minúcias que à primeira vista podem escapar à leitura.

Referências bibliográficas

AMBRIZZI, Miguel Luiz. Entre olhares – o romântico, o naturalista. Artistas-viajantes na Expedição Langsdorff, 1822-1829. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes.mla.htm. Acesso em: 20 mar. 2019.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. O Fundo Museu Paulista: a escrita da História em múltiplas narrativas. In: Simpósio Nacional de História da ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: [s.n.], 2011, p. 1-12.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. O Museu Paulista e a escrita da História de São Paulo: acervos em narrativa na administração Afonso Taunay, 1917/1945. In: ASENSIO, Mikel et al. (ed.). **Historia de las colecciones e historia de los museos**. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 43-52.

O CADERNO de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos. Museu Paulista da USP & Instituto Hercule Florence. São Paulo, 2019. Disponível em: <http://adriantaunay.org.br>. Acesso em: 20 mar. 2019.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. **Fênix**: revista de história e estudos culturais, Uberlândia, v. 4, ano IV, n. 4, out./nov. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2wtayCf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay e os registros dos índios Bororo. **Escritos**: revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, n. 6, 2012, p. 235-246.

COSTA, Wilma Peres. Escavando ruínas. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, n. 22, dez. 2016, p. 15-41.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores e artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero. **Porto Arte**: revista de artes visuais, Porto Alegre, v. 15, n. 25, out. 2009, p. 75-88.

FARIA, Sheila de Castro. Ouro, porcos, escravos e café: as origens das fortunas oitocentistas em São Pedro de Cantagalo, Rio de Janeiro (últimas décadas do século XVIII e primeiras do XIX). **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 26, 2018, p. 1-42.

MARQUESE, Rafael de Bivar; TOMICH, Dale. O Vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no século XIX. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (org). **O Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, vol. II, p. 339-384.

OLIVEIRA, Cecilia Helena L. de Salles. **A Astúcia Liberal: relações de mercado e projetos políticos no Rio de Janeiro, 1820-1824**. Bragança Paulista: EDUSF: Ícone, 1999.

TAUNAY, Aimé-Adrien. **Caderno de notas, 1824-1825**. Manuscrito. Coleção Taunay. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da USP.

TAUNAY, Carlos Augusto. **Manual do agricultor brasileiro**. Organização e Introdução: Rafael de Bivar Marquese. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TAUNAY, Félix Émile. **Caderneta**. Manuscrito. Coleção Taunay. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da USP.

Projeto de conservação e restauro do caderno de Aimé-Adrien Taunay: escolhas e tratamento

Ina Hergert^{*}, Gessonia L. A. Carrasco^{**} e Cristina S.
Morais^{***}

^{*} Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, Departamento de Acervo.

^{**} Conservadora/Restauradora independente, Joinville (SC).

^{***} Laboratório de Conservação e Restauro Senai, Faculdade de Tecnologia Senai “Theobaldo De Nigris”, São Paulo.

Os trabalhos de conservação dos documentos históricos acontecem normalmente em espaços restritos e com pouco acesso ao público mais amplo. Porém, o trabalho de preservar a integridade do objeto histórico e cultural de forma compreensível e apreciável para a atualidade e o futuro, muitas vezes, é realizado por equipes envolvendo profissionais de diversas áreas do conhecimento e especialidades, por meio de projetos complexos e abrangentes.

O projeto de restauro do caderno de Aimé-Adrien Taunay teve muitos desdobramentos para além da conservação do próprio objeto, tais como: a formação dos profissionais envolvidos, a implementação de pesquisas recentes na área de conservação e a difusão do conhecimento para o público especializado e não especializado. As parcerias institucionais que foram estabelecidas para viabilizar o projeto foram o grande marco desta iniciativa. Após a finalização do projeto de restauro, um curso sobre tintas ferrogálicas foi ministrado no Laboratório de Conservação e Restauro do Senai para participantes que vieram de diversos locais do Brasil. A participação dos conservadores na elaboração do site sobre o caderno foi mais uma etapa dentro desta trajetória.

Entre milhares de objetos que se encontram nos acervos institucionais somente alguns recebem o tratamento de restauro. Devido ao tempo e ao custo dos tratamentos, os objetos de importância institucional são selecionados por equipes de curadores e documentalistas. O caderno de Aimé-Adrien Taunay foi reconhecido pelos pesquisadores internos e externos ao Museu como um documento raro, detectando a necessidade de digitalizá-lo e conservá-lo, alimentando a esperança de se obter mais detalhes sobre a vida e a obra do artista após a transcrição e tradução do mesmo.

O artista de origem francesa conhecido, principalmente, por participar da Expedição Langsdorff, ao longo do ano 1824, fez uma longa viagem pelas terras fluminenses, passando por Nova Friburgo e Cantagalo e o caderno serviu para anotações diárias e desenhos. Em 1825 Aimé-Adrien Taunay foi contratado como primeiro desenhista na expedição e faleceu durante viagem em 1828 (COSTA, 2007). O caderno foi adquirido, junto com os outros documentos pertencentes à família Taunay, pelo Museu Paulista.

A elaboração da documentação e do diagnóstico de conservação, assim como a proposta de tratamento, foram empreendidos após constatar que o documento se encontrava muito danificado e fragilizado. Entender e documentar a materialidade do objeto, sua estrutura e estado de conservação são a base de qualquer processo de conservação que prevê a intervenção no objeto. A responsabilidade do conservador no processo é grande e precisa ser respaldada pelos diagnósticos, documentação técnica, fotográfica e relatórios. Toda essa documentação torna-se parte da história do documento para ser guardada e disponibilizada para futuras pesquisas.

Como primeiro passo antes da intervenção foi realizado um registro fotográfico do documento original. O caderno foi fotografado em alta resolução pela equipe contratada pelo Instituto Hercule Florence (IHF) e o documento não precisava mais ser manipulado para leitura. A disponibilização do conteúdo e das imagens em forma digital é uma medida importante para a preservação do documento, pois a partir deste momento, todo o trabalho de pesquisa, transcrição e tradução não será mais necessariamente realizado com o original. A manipulação de um documento frágil multiplica os riscos de ocorrerem danos físicos e perdas deste objeto.

Em 2015 a equipe do Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IF/USP), com o apoio

do IHF, realizou novos registros fotográficos para visualizar o texto em grafite que se encontrava embaixo do texto manuscrito com tinta. As imagens em refletografia de infravermelho foram obtidas por meio do equipamento *Osiris Digital Still Infrared*, manipulado pela Prof^a Dr^a. Márcia Rizzutto e Dr^a. Jessica Curado, do IF/USP.

Cada página do caderno passou por digitalização a partir dessa técnica óptica não-destrutiva, pela qual a imagem observada resulta da junção dos fenômenos de reflexão, absorção e transmissão da camada superficial, revelando peculiaridades escondidas. Os resultados obtidos permitiram gerar imagens nítidas das informações escritas a grafite: tanto nas páginas escritas apenas com este material quanto nas páginas com sobreposição de tinta. Particularmente a tinta utilizada neste caderno, as manchas presentes e o suporte degradado ficaram transparentes e as inscrições e desenhos a grafite, invisíveis a olho nu, apareceram com esta técnica. Adicionalmente foram realizadas análises de fluorescência de Raio X (FRX) para confirmar a presença de ferro nas tintas do caderno. Essas técnicas analíticas para obter informações no nível físico e químico dos materiais presentes nos bens culturais são consideradas não invasivas pois não requerem coleta de amostras do original. Elas são cruciais para documentos com tintas solúveis e extremamente frágeis pois não demandam interferência e testes diretos nos objetos.

Durante o processo de documentação do estado de conservação foram observadas as diferenças entre as folhas do caderno e feitas as primeiras hipóteses e conclusões. No caso do caderno de Aimé-Adrien Taunay trata-se de um manuscrito a grafite e a tinta. Este tem formato de bolso, de tamanho que se aproxima ao formato A6, com folhas de espessura fina. A produção de papel para confecção de cadernos se dá na mesma época em que é introduzido o papel de pasta

mecânica, no qual a celulose é extraída da madeira e a produção industrializada se caracteriza por diversas invenções e processos mistos (ROBUSTI, 2014: 20-32). Entretanto, a procedência e as propriedades do papel não foram investigadas neste projeto. A identificação da fibra do papel é um passo importante para a documentação de uma obra na qual se utiliza material orgânico procedente de plantas e pode fornecer informações sobre o tipo de planta e o processo utilizado na produção do objeto, o que por sua vez fornece mais informações sobre a procedência do objeto e maior clareza das matérias presentes. Estas informações auxiliam não somente no entendimento dos processos de degradação como também na escolha do tratamento.

A encadernação do original estava muito degradada. A capa e a lombada estavam ausentes e não foi possível saber a sua aparência original. Uma folha de papel com desenho colorido em um dos lados – folha de guarda posterior – e o douramento nos cortes do caderno são os poucos vestígios que restaram da parte externa do volume. A costura original dos cadernos estava rompida e sobraram poucos fragmentos da linha. O miolo – parte interna do caderno – possui 48 folhas e é formado por seis cadernos internos costurados em quatro furos. Foi observado que os cadernos internos são formados por um número irregular de bifólios, o que pode ser um indício de que folhas foram removidas durante o uso ou perdidas ao longo da sua história (Figura 1). As folhas são manuscritas, algumas realizadas em grafite, e outras realizadas a pena com tinta, existem várias hachuras e traços de espessuras diferentes; algumas poucas folhas apresentam a tinta azul e há presença de folhas com vestígios de desenhos a grafite. O texto manuscrito com tinta apresenta nuances de coloração marrom, às vezes intensas, e por vezes claras que mal se consegue ler. Durante o exame visual foi possí-

vel observar várias curiosidades como: o caderno foi manuscrito inteiro a lápis e depois por cima do lápis escreveu-se com tinta, provavelmente, num momento posterior. A sobreposição, quando existente, não permitiu a leitura do texto em grafite. Devido ao estado avançado de degradação da tinta e do suporte, a leitura de todo o documento ficou prejudicada, principalmente devido a manchas e rupturas do suporte nas áreas com tinta.

A tinta do manuscrito foi identificada como tinta ferrogálica. A avaliação da tinta e de sua degradação foi feita por meio de exame visual, página a página, com o auxílio de lupas, lâmpadas de luz ultravioleta e mesa de luz (Figura 2). A avaliação do estado de conservação de artefatos com tinta ferrogálica não é uma tarefa fácil, porque frequentemente a degradação desse tipo de tinta não é regular por todo o documento. É frequente a utilização de várias formulações de tinta num mesmo artefato. Às vezes, não é evidente se a migração da tinta para o verso do documento é o início de uma corrosão ou simplesmente excesso de tinta aplicada, entre outros fatores. O entendimento da progressão visível da degradação do papel pela tinta ferrogálica é fundamental. Durante o diagnóstico, o caderno de Adrien Taunay teve o estágio de corrosão da tinta classificado conforme o modelo desenvolvido pelo *Instituut Collectie Nederland* (2001) para verificar o nível do estado de conservação de artefatos com tinta ferrogálica em suporte de papel, tendo em vista a progressão visível de deterioração da tinta, que se apresenta da seguinte forma:

1. Não degradado; 2. O papel apresenta fluorescência esverdeada em torno da tinta que é visível, também, no verso do papel; 3. A fluorescência esverdeada torna-se amarelada e na luz do dia a área aparece marrom clara; 4. Sob a luz do dia, o verso apresenta uma coloração marrom clara

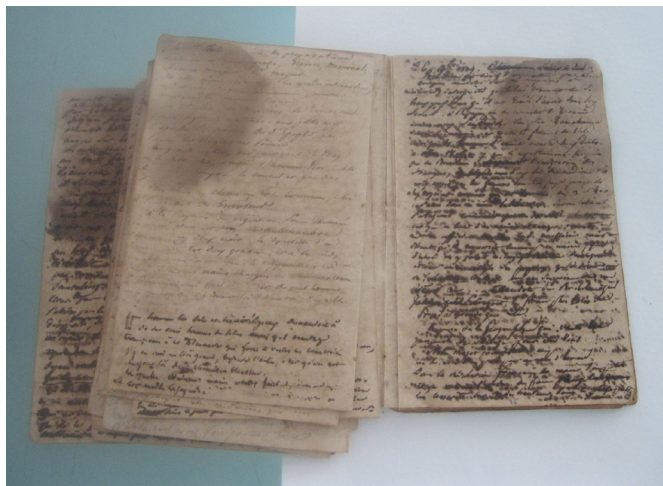


Figura 1. Caderno antes do tratamento.
Foto: Gessonia L. A. Carrasco



Figura 2. Avaliação visual com lupa.
Foto: Ina Hergert

e sob a luz ultravioleta pode se observar halos em torno da escrita; 5. Sem fluorescência, a coloração marrom clara torna-se marrom escura; 6. O papel se quebra na área da tinta; 7. Perdas significativas do suporte. (INSTITUUT COLLECTIE NEDERLAND, 2001).

Foram realizados testes pré-tratamento de solubilidade das tintas, para a confirmação da tinta ferrogálica, por meio da identificação da presença de íons ferro II livres e a medição do pH do suporte. O teste para tinta ferrogálica é necessário, especialmente, quando não se tem sinais visíveis característicos da sua deterioração como halos em torno da escrita, migração da tinta e, principalmente, a corrosão.

É importante salientar que há inúmeras receitas de tintas ferrogálicas e que as diferentes formulações influenciam fundamentalmente no seu processo de deterioração. Não se pode datar com precisão o início do uso da tinta ferrogálica, mas sabe-se que essa tinta foi largamente utilizada desde o final da Idade Média, quando foi introduzida em substituição às tintas de carbono, até a primeira metade do século XX.

As tintas antigas de escrever podem ser divididas, conforme a sua natureza e propriedade, em duas classes distintas: as tintas de carbono e as tintas metaloácidas. As tintas à base de carbono são as primeiras tintas de escrita que se tem conhecimento, datando de cerca de 250 a.C. A composição básica dessas tintas inclui os seguintes ingredientes: goma arábica, que serve como aglutinante para as partículas de pigmento; um líquido em que as partículas são suspensas – normalmente água ou vinho – e que funciona como veículo para sua aplicação sobre o suporte de escrita; e o pigmento propriamente dito, que são partículas de fuligem, negro de fumo ou alguns tipos de carvão. Eram conhecidas

como *Atramentum scriptorum* ou, simplesmente, *Atramentum*. São quimicamente inertes aos efeitos da luz e do oxigênio atmosférico, conferindo estabilidade à sua formulação e, devido a essa notável estabilidade química, não oferecem riscos à permanência do suporte de papel, seda ou pergaminho. Entretanto, teve seu uso limitado pois, em períodos de elevada umidade relativa do ar, as partículas do pigmento perdiam sua aderência, manchando o suporte e a escrita tornava-se ilegível ou podia ser facilmente removida dos documentos, bastando para isso lavá-los em água.

Buscando solucionar esse problema é que o cientista greco-romano Pedanius Dioscórides adicionou à tinta certa quantidade de sulfato de ferro (II). Poucos dias após a aplicação da tinta sobre um suporte de papel, o sulfato de ferro (II) foi oxidado a sulfato de ferro (III) pela ação do oxigênio atmosférico, formando uma forte incrustação que nem mesmo raspando a superfície do papel conseguia-se retirar por completo o que ali estava registrado, sem danificá-la (BARROW, 1978: 37).

Adicionando-se uma maior quantidade de sulfato de ferro (II) à tinta de carbono, o resultado obtido foi uma escrita marrom contendo partículas negras. Essa aparência indesejável foi posteriormente corrigida adicionando-se o conteúdo de certas vesículas de origem vegetal – do inglês *galls* – o que produziria uma mistura de tinta de carbono e tinta ferrogálica. Logo foi entendido que um composto de coloração negra era produzido quando se adicionava o extrato de tais vesículas ou das folhas de várias plantas da família das *Rhus* (conhecidas como planta de Sumach ou Sumac) – *Rhus coriaria* (Espanha e Portugal), *Coriaria myrtifolia* (França), *Rhus copallina* e *Rhus glabra* (América) – ou vagens secas do

arbusto americano *Caesalpinia coriaria* a soluções de sulfato de ferro (II) ou sulfato de cobre (II). “Tratava-se do mesmo princípio usado nas tinturas de cabelo, couro e tecido” (DICTIONARIUM GRAPHICUM, 1735: v. I). Esta nova formulação de tinta foi conhecida como *encaustum* e, mais tarde, passou a ser denominada *tinta ferrogálica*.

A composição da tinta ferrogálica é, basicamente, uma mistura de sulfato de ferro (II), um extrato rico em taninos de certas vesículas de origem vegetal e goma arábica em um líquido que pode ser água, vinho ou vinagre. O desenvolvimento completo da cor da tinta não ocorre de imediato após a mistura desses ingredientes, mas somente após exposição ao oxigênio do ar por algum tempo. Assim, para remediar essa reação tardia, corantes eram frequentemente adicionados à formulação da tinta ferrogálica. Os mais utilizados eram a brasilina, o índigo e a hemateína até o surgimento dos corantes sintéticos, no final do século XIX, as anilinas que os substituíram. Assim, a coloração azul encontrada na escrita de alguns documentos antigos pode indicar a presença de corantes, naturais ou sintéticos. A mistura do sulfato de ferro (II) com o ácido galotânico resulta na formação do complexo denominado galotanato ferroso. É um complexo solúvel em água; entretanto, quando exposto ao oxigênio, o galotanato ferroso é oxidado a galotanato férrico, formando um complexo insolúvel em água, álcool e éter e apresenta coloração entre marrom escuro e preto azulado. A coloração marrom que se vê hoje nos documentos com tinta ferrogálica é o resultado do seu envelhecimento, estágio inicial da sua deterioração (ANDRADE, 1999: 5-14).

A conservação e a restauração de documentos históricos têm como principal objetivo estabilizar e/ou interromper os processos de degradação de natureza física e química, visando prolongar a sua existência e dar legibilidade aos

mesmos. No final do século XIX até o início do século XX, os tratamentos de conservação dos documentos com tinta ferrogálica visavam restabelecer apenas a integridade física do suporte danificado pela corrosão da tinta e, desta forma, vários métodos de reforço mecânico foram empreendidos, desde a impregnação dos documentos com uma solução de nitrato de celulose (1899) até os processos de laminação iniciados em 1940 (REISSLAND, 1999). Com a investigação e a compreensão dos mecanismos de deterioração de manuscritos com tinta ferrogálica sobre o suporte de papel, os tratamentos desenvolvidos atualmente buscam interromper os dois principais mecanismos de deterioração que são a oxidação da tinta e a hidrólise ácida do papel. (BANIK, 1997: 21-26; NEEVEL, 1999: 528-533). Tanto a corrosão da tinta ferrogálica como a hidrólise ácida do papel provocadas pelos componentes da tinta vêm sendo amplamente estudadas pela comunidade científica da área da conservação e restauração em todo o mundo e foi na Holanda, na década de 1990, que aconteceu o grande marco de ações mais efetivas para a pesquisa em torno do combate à deterioração de artefatos com tinta ferrogálica. Profissionais de diversas áreas e instituições foram mobilizados em prol da preservação de documentos e obras de arte com tinta ferrogálica, culminando na criação do *Ink Corrosion Project* que envolveu, inicialmente, países da Europa e América do Norte. Neevel (1995: 143-160) desenvolveu um método de tratamento em meio aquoso, bastante promissor para os manuscritos com tinta ferrogálica; trata-se do tratamento combinado de fitato de cálcio e bicarbonato de cálcio, que visa interromper o processo de degradação da tinta, bloqueando os dois mecanismos de deterioração: a hidrólise ácida e a oxidação catalisada pelos íons ferro (II).

Após diversas avaliações do caderno a ser tratado e dos tratamentos já consolidados,

a equipe optou pelo tratamento combinado de fitato de cálcio e bicarbonato de cálcio. Embora esse tratamento já fosse conhecido e utilizado em muitos países, no Brasil inclusive, principalmente em grandes arquivos, entendeu-se que era necessário treinamento prático para sua aplicação. Assim, a contratação da conservadora de papel Gessonia Leite de Andrade Carrasco fez parte do projeto desenvolvido entre o Museu Paulista, o Instituto Hercule Florence e o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), que orientou a realização do tratamento de estabilização de tintas ferrogálicas no Laboratório de Conservação e Restauro do Senai, com participação da equipe do Setor de Papel do Museu Paulista. É muito importante destacar o consenso nas tomadas de decisão entre as equipes do Senai, do Museu Paulista e da consultora contratada quanto aos métodos de tratamento escolhidos e à avaliação dos riscos e benefícios de cada tipo de tratamento.

A partir dos resultados dos testes realizados foram selecionados os itens que necessitavam do tratamento com solução combinada de fitato de cálcio e bicarbonato de cálcio. Foram estabelecidos alguns critérios para secagem e reforço mecânico imediato do suporte após o tratamento e que devem orientar os próximos trabalhos. As duas soluções do tratamento combinado de fitato de cálcio e bicarbonato de cálcio foram preparadas, seguindo instruções das receitas originais, elaboradas por Neevel *et al.* (2007) e Reissland *et al.* (2007), respectivamente. Destaca-se que a solução de bicarbonato de cálcio foi preparada com água mineral com gás, apresentando-se como uma alternativa interessante, especialmente porque muitos ateliês de restauração não possuem ou não têm acesso a um cilindro de CO₂ que seria necessário à preparação desse tipo de solução.

As soluções foram aplicadas por meio aquoso: aspersão e imersão (Figura 3). Todas as

folhas passaram pela laminação de papel japonês e adesivo metilcelulose. A secagem do documento livre sobre o papel mata-borrão provocou ondulações no suporte e tensão nas páginas com tinta ferrogálica. Este problema foi corrigido com a planificação das folhas após a laminação.

Após a realização do tratamento, as folhas foram reavaliadas pela equipe de trabalho, constatando-se que houve melhora significativa na sua aparência, redução da mancha d'água provocada em algum momento da história do documento, melhora do pH e não detecção da presença de íons ferro (II) nas soluções de tratamento, um indicativo de que o trabalho foi eficiente, ou seja, o fitato de cálcio complexou os íons ferro livres no documento. Espera-se que, com o tratamento realizado aliado às medidas de conservação preventiva, o processo de corrosão da tinta tenha sido interrompido e a tinta se mantenha estabilizada nesses documentos.

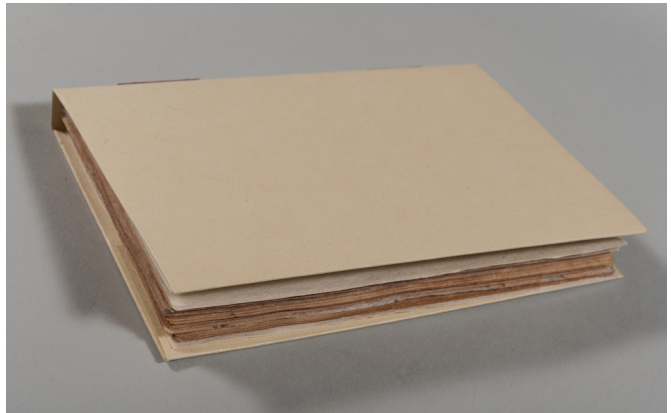
É importante salientar que tratamentos em meio aquoso que não visam interromper os dois mecanismos de deterioração de artefatos com tinta ferrogálica podem ser muito prejudiciais a esses artefatos, pois a água possibilita a migração dos íons ferro II livres para toda a extensão do documento, ocasionando danos ainda maiores no futuro. Assim, é importante evitar a realização de pequenos reparos, banhos de limpeza e desacidificação, planificação do suporte usando umidade, entre outros. No caso de obras de arte, nem mesmo o tratamento combinado com fitato de cálcio e bicarbonato de cálcio é indicado. Outros fatores devem ser considerados, entre eles, a alteração na aparência da obra (KOSEK; BARRY, 2019: 191-209).

Após o restauro das folhas e o processo de digitalização, o caderno recebeu a chamada encadernação de conservação, seguindo o critério de mínima intervenção, da reversibilidade e estabilidade dos materiais novos. O principal obje-

Figura 3. Tratamento por meio aquoso: imersão. Foto: Ina Hergert



Figura 4. Caderno após encadernação. Foto: José Rosael



tivo da encadernação é a conservação da ordem das folhas e das informações presentes. A encadernação foi realizada sem uso de adesivos costurando com linha de linho as folhas a uma capa flexível de papel japonês espesso (Figura 4).

Espera-se que, com o tratamento realizado aliado às medidas de conservação preventiva, o documento se mantenha estabilizado e possa ser objeto de futuras pesquisas.

O problema da degradação da tinta ferrogálica atinge de maneira geral os acervos documentais, textuais e iconográficos. Entre milhares de objetos que se encontram nos acervos institucionais somente alguns recebem o tratamento de restauro, conforme supramencionado. O principal meio de preservação desses documentos deve focar em conservação preventiva, cuja implementação pode retardar o processo de degradação e com isso dar às instituições tempo de elaborar e executar estratégias de preservar as informações e conservar os documentos de maior importância institucional. O controle do ambiente, especialmente quanto à temperatura e umidade relativa do ar, é de fundamental importância. Sabe-se que índices de temperatura e umidade relativa do ar elevados aceleram o processo de deterioração causado pela tinta ferrogálica. A umidade relativa do ar acima de 60% promove a hidrólise das ligações glicosídicas na molécula de celulose e a migração dos íons ferro (II) a partir das áreas contendo a tinta. Em um ambiente natural, sem controle ambiental, com oscilações constantes da umidade relativa do ar, a situação pode ser ainda pior, intensificando a migração dos íons Fe e íons S (ANDRADE, 1999: 37-44; WILSON, 2007: 67-73; ROUCHON *et al.*, 2009: 236-254). É essencial que as áreas de armazenamento de acervos e de exposição de originais com tinta ferrogálica tenham ambiente estabilizado com baixos índices de temperatura e umidade relativa do ar, com o objetivo de retardar a velocidade de deterioração desses documentos.

Além de condições e ambientes de guarda adequados, as coleções demandam monitoramento constante por profissionais da área de conservação. O registro do estado de conservação e a elaboração de diagnósticos periódicos ajudam a priorizar as ações de conservação para os documentos que estão sob maior ameaça de degradação e perda.

Como outro passo, seria importante investir na pesquisa e na formação de profissionais que cuidam de acervos com essa problemática. Novos métodos de investigação e tratamento (ALBRO, 2008: 129-165; PATAKI, 2009: 51-69; JACOBI *et al.*, 2011: 25-34), assim como modelos de avaliação de riscos de coleções com tinta ferrogálica (PEDERSOLI JR; REISLAND, 2003: 205-226; TSE; WALLER, 2008: 301-309; ROUCHON, 2009: 236-254; ASHLEY-SMITH, 2011: 50-63; KOSEK; BARRY, 2019: 191-209) são elaborados por grandes instituições. Entre outras demandas se evidencia a necessidade de padronização da terminologia em português e a avaliação de adequação de métodos desenvolvidos na Europa para acervos brasileiros.

Durante o projeto de restauração do caderno de Aimé-Adrien Taunay a equipe envolvida teve a preocupação de disseminar o conhecimento adquirido para outros profissionais do país. E a Escola Senai Theobaldo De Nigris - Educação e Tecnologia Senai, com mais de 30 anos de atuação na área de formação em preservação, conservação e restauro, organizou, em 2012, o “Curso de tinta ferrogálica sobre papel: corrosão e conservação”, ministrado pelos professores Gessonia Leite de Andrade Carrasco e José Luiz Pedersoli Júnior. O objetivo foi abordar os problemas e implicações da gestão de acervos em suportes celulósicos com tintas ferrogálicas, apresentando alternativas para lidar com o problema. Profissionais de vários estados brasileiros participaram do curso: Minas Gerais, Rio de

Janeiro, Distrito Federal, Bahia, Rio Grande do Sul, Paraná e um número maior de pessoas vindas de São Paulo, do interior e da capital.

A iniciativa foi muito importante e, para mostrar os efeitos da formação contínua na área, a equipe do Núcleo de Conservação e Restauro do Senai fez uma pequena pesquisa sobre os desdobramentos após seis anos do curso. Assim, no final de 2019, um questionário com cinco perguntas foi enviado aos participantes esclarecendo, por prova testemunhal, a importância da formação de qualidade (Tabela 1). Dos doze alunos participantes, nove deles responderam ao questionário constatando a importância do curso. Os relatos dos ex-alunos foram de elogios. Dois dos participantes utilizaram os conhecimentos adquiridos para estudos de mestrado e seis profissionais continuam prestando serviços aos acervos com o uso da técnica aprendida. Entre os relatos, segue o da chefe da seção de conservação e restauração da Câmara dos Deputados:

A técnica de tratamento de documentos com tinta ferrogálica tem sido utilizada em documentos datados entre 1823 a 1826, de grande relevância para a instituição e para o Brasil, por se tratar de documentos relacionados à primeira Assembleia Nacional Constituinte. A única diferença da técnica aprendida no Senai e a utilizada em nossos laboratórios foi a introdução do dióxido de carbono na produção de carbonato de cálcio e o tratamento ser executado em mesa de sucção considerando a fragilidade da documentação tratada. Estamos preparando um material mais adequado, com todos os passos aplicados. Até o momento tivemos bons resultados (AZEVEDO, 2019).

PARTICIPANTES /QUESTÕES	A	B	C	D	E
Aluno 1	Sim	Sim	Sim	Particular	Pesquisa de mestrado
Aluno 2	Sim	Sim	Sim	Particular	Pesquisa de mestrado
Aluno 3	Sim	Sim	Não	Inst. Pública	Mudança no tratamento
Aluno 4	Sim	Sim	Sim	Inst. Privada	Trabalhos
Aluno 5	Sim	Sim	Sim	Particular	Trabalhos
Aluno 6	Sim	Sim	Sim	Inst. Privada	Trabalhos
Aluno 7	Sim	Sim	Sim	Inst. Privada	Trabalhos
Aluno 8	Não	Sim	Não	Inst. Privada	Trabalhos Não teve
Aluno 9	Não	Não	Não	Inst. Privada	experiência
Aluno 10	Sem retorno	Sem retorno	Sem retorno	Sem retorno	Sem retorno
Aluno 11	Sem retorno	Sem retorno	Sem retorno	Sem retorno	Sem retorno
Aluno 12	Sem retorno	Sem retorno	Sem retorno	Sem retorno	Sem retorno

- a) O conhecimento adquirido neste curso foi relevante para seu trabalho?
 b) Já fez uso do tratamento com fitato de cálcio para tratar documentos com tinta ferrogálica?
 c) Utiliza fitas indicadoras de presença de ferro para detectar a tinta ferrogálica?
 d) Qual local onde trabalha?
 e) Após o curso qual a experiência que você teve com a tinta?

Tabela 1. Resultado da pesquisa realizada em 2019

No site sobre o caderno de notas de Aimé-Adrien Taunay tentamos apresentar alguns conteúdos deste projeto de conservação de forma clara e compreensiva pensando no público em geral. Junto ao Serviço Educativo do Museu Paulista realizamos em 2016 uma pesquisa de público para entender o interesse pelo tema e encontrar a melhor forma para transmitir essas informações. Antes de tudo, nós visamos atender à crescente demanda de tornar projetos de conservação mais conhecidos e divulgados, não somente para o público especializado.

Referências bibliográficas

ALBRO, Sylvia et al. Developing guidelines for iron-gall ink treatment at the Library of Congress. **The Book and Paper Group Annual**, v. 27, p. 129-165, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/34j7lBz>. Acesso em: 12 jan. 2020.

ANDRADE, Gessonia Leite de. **A tinta ferrogálica sobre o suporte de papel: composição, processos de degradação, tratamentos**. 1999. Monografia (Especialização em Conservação de Obras sobre Papel), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

ASHLEY-SMITH, Jonathan. Practical Uses of Risk Analysis. **The Paper Conservator**, v. 25, p. 59-63, 2001.

BANIK, Gerhard. Decay caused by iron-gall inks. In: PROCEEDINGS EUROPEAN WORKSHOP ON IRON-GALL INK CORROSION, 1997, Amsterdam. [Trabalhos apresentados]. Amsterdam: Instituut Collectie Nederland, 1997. p. 21-26.

BARROW, W. J. Inks. In: BAKER, John; SOROKA, Marguerite C. **Library Conservation: preservation in perspective**. Stroudsburg, Pennsylvania: Dowden, Hutchinson & Ross, Inc., 1978. p. 36-52.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. **Fênix: revista de história e estudos culturais**, Uberlândia, v. 4, ano IV, n. 4, out./nov. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2wtaycf>. Acesso em: 9 nov. 2019.

DICTIONARIUM POLYGRAPHICUM: or, The whole body of arts regularly digested. London: C. Hitch, C. Davis & Austen, 1735.

INSTITUUT COLLECTIE NEDERLAND. Condition rating for paper objects with iron-gall ink. ICN Information, Amsterdam, n. 1, p. 1-4, 2001.

JACOBI, Eliza et al. Rendering the invisible visible-preventing solvent-induced migration during local repairs on iron gall ink. **Journal of Paper Conservation**, v. 12, n. 2, p. 25-34, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3aRxaeB>. Acesso em: 12 jan. 2020.

KOSEK, Joanna; BARRY, Caroline. Investigating the condition of iron gall ink drawings: developing an assessment survey. **Journal of the Institute of Conservation**, v. 42, n. 3, p. 191-209, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/39MUaK9>. Acesso em: 12 jan. 2020.

NEEVEL, Johann G. The behaviour of iron and sulphuric acid during iron-gall ink corrosion. In: **ICOM Committee for Conservation**, 1999. Lyon: ICOM-CC, 1999. v. II, p. 528-533.

NEEVEL, Johann G. Phytate: a potencial conservation agent for the treatment of ink corrosion caused by iron-gall inks. **Restaurator**, v. 16, p. 143-160, 1995.

NEEVEL, Johann G. et al. **Calcium phytate treatment agent**. Disponível em: <https://bit.ly/3aristC>. Acesso em: 21 out. 2012.

PATAKI, Andrea. Remoistenable tissue preparation and its practical aspects. **Restaurator**, v. 30, p. 51-69, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Xkm3aa>. Acesso em: 12 jan. 2020.

PEDERSOLI JÚNIOR, José Luiz; REISSLAND, Birgit. Risk assessment: a tool to compare alternative courses of action for the conservation of iron-gall ink containing objects. **Restaurator**, v. 24, n. 4, p. 205-226, 2003.

REISSLAND, Birgit. **Conservation – Early methods 1890-1960**. Disponível em: <https://bit.ly/35AiGh7>. Acesso em 08 abr. 2020.

REISSLAND, Birgit et al. **Bathophenanthroline indicator paper for iron (II) ions**. Disponível em: <https://bit.ly/2yvYQYq>. Acesso em: 28 abr. 2020.

REISSLAND, Birgit et al. **Preparation of calcium bicarbonate using mineral water**. Disponível em: <https://bit.ly/2W5pzE4>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ROBUSTI, Célio et al. Celulose e papel. **Papel**, São Paulo, v. 1, p. 20-32, 2014.

ROUCHON, Veronique et al. The water sensitivity of iron gall ink and its risk assessment. **Studies in Conservation**, n. 54, p. 236-254, 2009.

TSE, Season; WALLER, Robert. Developing a risk assessment model for iron gall ink on paper. In: **ICOM Committee for Conservation**, 2008. New Dehli: ICOM-CC, 2008. v. I, p. 301-309.

WILSON, Helen. **Analysis of the current research into the chemistry of iron gall ink and its implications for paper**. 2007. Thesis (Honour School of Chemistry), St. Anne's College, Oxford, England, 2007.

Educação em museus: muito além de exposições

Isabela Ribeiro de Arruda* e Denise Cristina Carminatti Peixoto**

* Museu Paulista da USP.

** Museu Paulista da USP.

A experiência que ora apresentamos descreve a atuação da equipe de educação do Museu Paulista da USP (MP/USP), conhecido como Museu do Ipiranga³, no âmbito do projeto *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos* – iniciada antes mesmo que o projeto recebesse este nome. As ações desenvolvidas ao longo do processo evidenciam a potencialidade do trabalho de educação em museus de história, principalmente quando entendido para além da atuação presencial em ambientes expositivos. Buscamos, desta maneira, explicitar a importância do trabalho conjunto entre as diferentes áreas de um museu universitário, ao mesmo tempo em que damos destaque ao diálogo com o público, a fim de ampliar os processos participativos na instituição.

Em 2016, a equipe do Setor de Papel, vinculada ao Serviço de Conservação do Museu Paulista, consultou a equipe do Serviço de Atividades Educativas (SAE) sobre o interesse e disponibilidade em colaborar com estratégias de divulgação do projeto de restauro e documentação do caderno de Aimé-Adrien Taunay, item pertencente ao acervo da instituição. Embora possa parecer natural, esta articulação interna foi construída institucionalmente ao longo dos anos e está diretamente ligada à concepção de curadoria desenvolvida no Museu Paulista. Para melhor compreender esta lógica, é importante recuar para a formalização institucional do campo de educação no Museu. O Serviço de Atividades Educativas do Museu Paulista deu início às suas atividades em novembro de 2001, com o desafio de constituir programas e ações para os públicos extremamente diversificados que de diferentes maneiras se relacionavam com a organização. Desde o início, sua implantação esteve

ligada ao Departamento de Acervo e Curadoria⁴, grande área à qual também estão subordinados os Serviços de Objetos, de Documentação Textual e Iconografia, de Museografia e Comunicação Visual e de Conservação – além dos professores universitários do Museu. Esta vinculação ganha ainda mais importância se considerarmos que o organograma institucional já contava com uma área intitulada “Difusão Cultural”, responsável por publicações e eventos, mas ainda assim o SAE foi alocado junto às demais áreas tradicionalmente ligadas à pesquisa no Museu. Tal decisão tem relação direta com a concepção de ciclo curatorial formulada na direção do Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, entre os anos de 1989 e 1994. Em sua gestão, foi elaborado um Plano Diretor que marca até os dias de hoje o redirecionamento institucional pelo qual o Museu Paulista passou. Segundo este documento,

Trata-se, pois, de museu, não de outro qualquer organismo científico, cultural ou educacional. Por isso, o que deve caracterizá-lo é a referência obrigatória e permanente a um acervo de coisas materiais, no desenvolvimento das responsabilidades da **curadoria**⁵, que compreende a execução ou orientação de todo um ciclo de atividades: a formação e ampliação permanente das coleções, sua conservação física, seu estudo e documentação, assim como a socialização, seja do acervo assim disponível, seja do conhecimento que ele permita gerar e completar. São, assim, solidárias, as tarefas científicas, culturais e educacionais (MUSEU PAULISTA DA USP, 1989: 1).

A ideia de curadoria, portanto, é relacionada a um ciclo de atividades no qual a educação se insere como parte de um processo mais amplo,

e não somente como uma ponta de “tradução” de conteúdos que possam ser mais facilmente digeridos pelo público. Apesar disso, a formação de uma área exclusivamente voltada para a reflexão, planejamento e realização de ações educativas para o público foi concretizada mais de dez anos depois dessa formulação, com a abertura de um concurso público para a contratação de um profissional de educação⁶. A partir deste momento, foram formuladas quatro linhas de ação, indicadas no diagrama a seguir (Figura 1), e que buscaram ampliar o entendimento sobre o escopo de atuação da área de educação em um Museu, estabelecendo processos de “curadoria educativa articulada às linhas de pesquisa da instituição e aos referenciais teórico-metodológicos por ela adotados no tratamento de seus acervos” (MUSEU PAULISTA DA USP, 2012: 128).

De acordo com o estabelecido nos relatórios de trabalho anuais, as linhas de ação são descritas como:

- I. Produção de Materiais Pedagógicos e de Apoio à Mediação: compreende o trabalho de pesquisa, elaboração e avaliação de uma série de materiais de apoio destinados tanto aos professores como ao público em geral, tais como o conjunto de fichas temáticas para professores, folheto de apresentação para os visitantes, kits pedagógicos para empréstimo e jogos educativos. [...]
- II. Pesquisas de Público: realizadas de maneira sistemática desde 2002, buscando conhecer melhor o perfil, as expectativas e as necessidades do público visitante. Estes estudos de visitantes são realizados de maneira sistemática com professores, visitantes espontâneos e avaliação somativa de exposições. [...]
- III. Participação na concepção das exposições: consiste na colaboração com o pla-

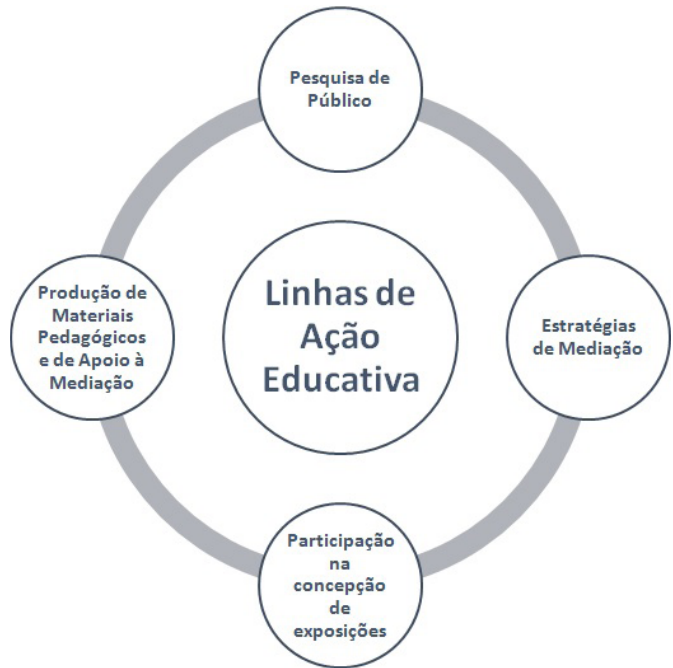
nejamento e a elaboração das exposições de curta e longa duração para torná-las acessíveis a todos os públicos que visitam o museu. E, também, desenvolve caminhos de interpretação a partir das exposições. [...]

IV. Estratégias de Mediação: ações que exploram as diversas dimensões da aprendizagem a partir do acervo e das pesquisas desenvolvidas no Museu. Além disso, procura propiciar e estimular uma relação mais crítica e prazerosa do visitante com o espaço expositivo. [...] (MUSEU PAULISTA DA USP, 2012: 129-131).

É perceptível, portanto, que a dinâmica de trabalho estabelecida pelo SAE ao longo dos anos ultrapassou as ações tradicionalmente associadas à área de educação em museus, buscando sensibilizar internamente o olhar e o entendimento da equipe científica sobre as potencialidades da articulação do trabalho educativo ao planejamento e execução de projetos curatoriais. O estabelecimento de tais linhas, entretanto, não foi concretizado de uma forma rígida ou hierárquica, de maneira que as ações se articulavam no trabalho da equipe – não só pela restrição numérica de colaboradores, mas também pela lógica de trocas e construção coletiva incorporada pelo SAE.

Desta forma, ao iniciar o contato com a equipe do Setor de Papel, as possibilidades de colaboração eram bastante variadas e iam além da mediação direta com o documento em exposição. Levando em conta a complexidade do processo de trabalho que já havia sido realizado, fruto da parceria entre o Museu Paulista, o Instituto Hercule Florence (IHF), a Escola Senai Theobaldo de Nigris e o Instituto de Física da USP (IF/USP), inicialmente foi proposta a realização de um encontro com possíveis interessados no

Figura 1. Fluxograma das Linhas de Ação Educativa do SAE.
Fonte: SAE-MP/USP



projeto, a fim de estabelecer uma escuta sobre a multiplicidade de interesses de distintos públicos. As discussões prévias com o IHF já haviam indicado a intenção do instituto em criar um *site* sobre o projeto que pudesse oferecer uma visão ampla sobre o processo de trabalho realizado⁷. Assim, foram convidados professores, ex-estagiários, pesquisadores, funcionários e frequentadores de programações do Museu para uma apresentação seguida de roda de conversa sobre as ações desenvolvidas e discussão sobre o que eventualmente seria um foco de interesse para cada participante.

Esta estratégia vai ao encontro do desejo do SAE de ampliar as ações voltadas à participação do público nos projetos institucionais do Museu – processo longo e complexo não só para o Museu Paulista, mas para as instituições museológicas de maneira geral. Embora esta seja uma discussão recente, tem se tornado bastante recorrente no campo museológico nacional e internacional, principalmente na última década. A preocupação com o envolvimento do público por meio de diferentes estratégias de trabalho é verificável em produções acadêmicas, publicações, vídeos e eventos na área de museus. Este direcionamento pode ser compreendido de diferentes maneiras, mas temos buscado entendê-lo, no SAE, como uma forma de efetivação de direitos culturais nas instituições museológicas. Entre os autores que destacam a relação do direito à participação como parte integrante dos direitos culturais, podemos mencionar a filósofa Marilena Chauí e o cientista político Bernardo Novais da Mata Machado. Este último, ao realizar o esforço de elencar os direitos mencionados em diferentes documentos normativos da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), aponta que dentre eles estariam:

[...] direito à identidade e à diversidade cultural (ou direito à memória ou, ainda,

direito à proteção do patrimônio cultural); **direito à participação na vida cultural (que inclui os direitos à livre criação, ao livre acesso, à livre difusão e à livre participação nas decisões de política cultural)**⁸ [grifo nosso]; direito autoral e direito/dever de cooperação cultural internacional (ou direito ao intercâmbio cultural) (MA-CHADO apud ARRUDA, 2017: 09-10).

Compreendemos, portanto, que como instituição cultural pública, o Museu Paulista deve colaborar para a concretização desses direitos ao formular e realizar suas políticas de atuação, a fim de fomentar formas de trabalho que promovam a cidadania cultural plena⁹.

Em julho de 2016 foi realizado o encontro com diferentes interlocutores sobre o projeto do *site* sobre o restauro do caderno de Aimé-Adrien Taunay. Após a apresentação da conservadora de papel do Museu Paulista, Ina Hergert, foi proposta uma roda de conversa articulada em três eixos: 1. Por que eu me interessaria por esse projeto? 2. Quais são os públicos e temáticas possíveis? 3. Quais são os elementos de interesse para o *site*? Ao longo do debate, as contribuições foram registradas em um quadro de *flip-chart* (Figuras 2 e 3), para que todos pudessem acompanhar simultaneamente o resultado das propostas.

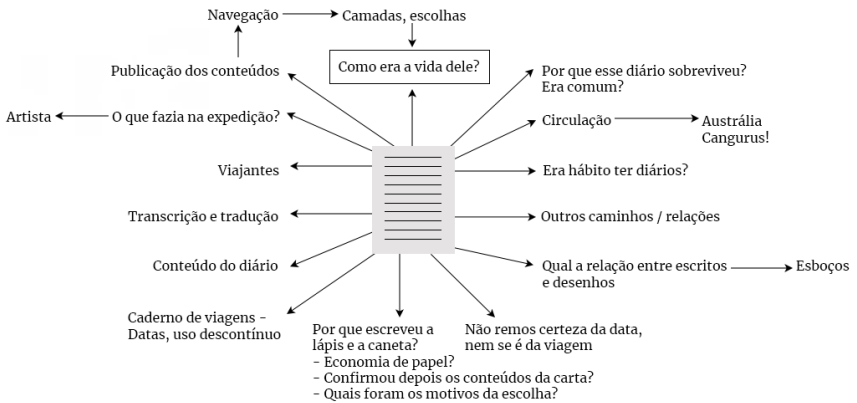
Naquela ocasião, ainda não haviam sido realizadas as transcrições e traduções do conteúdo do caderno, de maneira que este era um dos elementos que mais se destacava dentre as curiosidades sobre o projeto. Além disso, a própria trajetória de um artista viajante no século XIX, seu trabalho, os espaços por onde circulou e o contexto em que estava inserido também despertavam perguntas do público. Por fim, o efeito de descoberta e ineditismo causado pela revelação de conteúdos que até então estavam invisíveis, possibilitado pelo restauro, oferecia um diferen-

cial de desejo por mais informações. Perguntas como: qual era a relação entre os conteúdos visíveis e invisíveis? Por que o mesmo suporte foi usado mais de uma vez? Quais os motivos dessas escolhas? expressavam uma convergência entre as etapas posteriores da pesquisa e os conteúdos que o público desejava acessar a partir do exposto inicialmente. Neste mesmo encontro, foram discutidos possíveis públicos e temas transversais que poderiam ser considerados na elaboração do *site*. O público escolar, como de costume, foi o primeiro a ser mencionado, com destaque para a interdisciplinaridade do projeto, de maneira que professores de diferentes matérias (geografia, física, química, história, artes, português) poderiam formular propostas a partir do conteúdo indicado. Além desse perfil, também foram elencados conservadores, restauradores, interessados em história, interessados em museus, artistas, biólogos e até mesmo jovens viajantes contemporâneos. O encontro ainda esboçou sugestões de recursos para navegação no *site*, de maneira a equilibrar a diversidade de interesses em abas que permitissem diferentes camadas de aprofundamento nos conteúdos – lógica, inclusive, semelhante a que buscamos no processo de planejamento de exposições.

Ao longo de 2016 e 2017, as equipes do Museu Paulista e do IHF reuniram-se com frequência a fim de esmiuçar os conteúdos que estariam presentes na plataforma e a forma de distribuição dos mesmos, organizar as colaborações dos autores e discutir os recursos de acessibilidade que seriam oferecidos em ambiente virtual para que públicos com deficiência pudessem utilizar o *site* em igualdade de condições com os demais públicos, além de dar sequência às atualizações com o avanço da pesquisa e planejar uma estratégia de elaboração de conteúdos educativos para o *site* (Figura 4).

Neste sentido, o SAE propôs a realização de uma oficina colaborativa para elaboração das

Por que me interessaria?



Figuras 2 e 3.
Registros do processo
de escuta sobre os
interesses no projeto.
Organização: Isabela
Ribeiro de Arruda

Quem são os públicos e os temas possíveis?



* Viajantes / jovens / risco / inexplorado
* Médicos / biólogos
* Artistas / ilustradores
[Documentário neta do Hercule Florence]

propostas, dada a diversidade de disciplinas envolvidas no projeto e as potencialidades para o trabalho em sala de aula. Considerávamos extremamente rica a possibilidade de contar com outros profissionais de educação que pudessem construir coletivamente propostas que seriam reapropriadas por outros colegas a partir do lançamento do *site*. Para organizar esta proposta, organizamos a participação do Museu Paulista no 15º Encontro USP Escola (Figura 5), realizado em janeiro de 2018. O encontro, realizado desde 2007, é um programa da universidade que organiza e oferece de forma gratuita cursos e oficinas de formação voltados para professores de diversas disciplinas do ensino básico (da educação infantil ao ensino médio), a partir de diferentes propostas desenvolvidas na USP e em diálogo constante com as experiências e expectativas dos professores. Os profissionais e professores da universidade podem propor palestras, cursos, *workshops* e oficinas relacionados ao trabalho desenvolvido, que são incorporados à programação geral do encontro. Os inscritos integram-se ao encontro ao longo de uma semana e o evento é realizado usualmente nos meses de janeiro e julho, a fim de viabilizar a participação dos professores em períodos de férias escolares. O engajamento costuma ser extremamente expressivo, com milhares de participantes inscritos anualmente.

A equipe do projeto propôs o oferecimento de um curso intitulado “Laboratório de materiais educativos: interdisciplinaridade em museus”(Figura 6), que procurou estabelecer metodologias interdisciplinares replicando o processo de conservação e documentação do próprio caderno de Aimé-Adrien Taunay, com a participação de profissionais de conservação, história, física, química e artes¹⁰. Durante o curso, foram apresentadas diferentes formas de exploração do manuscrito por diversas áreas do



Figura 6. Participantes do laboratório durante oficina de projetos educativos. Foto: SAE-MP/USP



Figura 7. Participantes do Laboratório visitam o Museu Republicano Convenção de Itu. Foto: SAE-MP/USP

conhecimento, inclusive com uma visita ao Museu Republicano Convenção de Itu, extensão do Museu Paulista na cidade de Itu (SP), que contava na ocasião com as exposições “Viagens fluviais: homens e canoas nas rotas das monções” e “A expedição Langsdorff nos traços de Florence”¹¹. Além disso, foi realizado um laboratório participativo para elaboração de propostas pedagógicas a partir dos conteúdos apresentados, que foram disponibilizados gratuitamente através do *site* do projeto¹².

O processo de discussão realizado ao longo da semana evidenciou a potencialidade do trabalho junto aos professores de diferentes disciplinas. Contamos com a participação¹³ de professores de diferentes estágios da educação (da educação infantil ao ensino médio), e de diferentes disciplinas como geografia, artes, história e biologia, além dos multidisciplinares. Contamos também com estagiárias do Museu Paulista e de profissionais de museus do interior de São Paulo¹⁴.

A troca entre os participantes de realidades tão distintas tornou o processo participativo ainda mais enriquecedor. Os projetos, elaborados ao longo de oficinas distribuídas durante a semana, são fruto de um amplo esforço de aproximação com um universo nem sempre próximo para os profissionais participantes e apresentam os primeiros olhares pedagógicos sobre o caderno de Aimé-Adrien Taunay, a partir de propostas iniciais a serem aplicadas em sala de aula com diferentes perfis etários. As propostas didáticas indicam possibilidades e sugestões que, a partir de sua disponibilização *online*, poderão ser transformadas por outros educadores levando em consideração suas realidades e contextos de atuação.

Ao final do processo, além do formulário de avaliação regular do Encontro USP Escola, realizamos uma avaliação conjunta a fim de mapear os aspectos positivos e negativos da experi-

ência, além de sugestões para aperfeiçoamento. Este processo, que costumamos chamar de “Que bom! Que pena! Que tal?”, propõe uma reflexão anônima, mas simultaneamente coletiva, que possibilita uma visão ampla do processo compartilhada entre os participantes. Ainda assim, posteriormente encaminhamos um formulário individual de avaliação por e-mail; destacamos abaixo alguns dos retornos que obtivemos:

Questão 1
Sua expectativa em relação ao curso foi atingida? Por quê?
Sim, de início não era o curso que havia escolhido. Entrei pelas vagas remanescentes e fui surpreendida. Curso muito bom, e ótimos educadores.
Sim. Abordou de uma forma interdisciplinar as possibilidades educativas do acervo de museus.
Sim. Porque o grupo levantou ideias de prática em sala com os pequenos, com novos olhares e conhecendo os "bastidores" de um museu e sua organização [...].
Questão 2
Você recomendaria a atividade? Por quê?
Sim, pois permite uma abordagem interdisciplinar de análise de cultura material.
Sim, porque foi muito importante em minha prática docente.
Muito bom para novas aprendizagens e troca de experiências com profissionais comprometidos com a Educação

Tabela 1. Avaliação individual dos participantes no Laboratório. Fonte: SAE-MP/USP

Considerações finais

As ações do projeto descritas acima reforçam a ideia de que, por meio do trabalho do Serviço de Atividades Educativas, o Museu Paulista compreende que seus públicos não são somente públicos de exposições e evidenciam a diversidade de possibilidades oferecidas pelas chamadas “ações educativas extra-muros”.

Particularmente no período de fechamento do edifício-monumento para obras de ampliação e restauração, as ações desenvolvidas pelo SAE demonstram o quão multifacetada é a instituição museológica em seu potencial educativo, especialmente quando seus referenciais de pesquisa e mediação não estão apoiados exclusivamente no atendimento ao público junto aos espaços expositivos. Por outro lado, os acervos institucionais e as ações de curadoria desenvolvidas a partir deles se configuram em um rico celeiro de possibilidades de pesquisa, educação e socialização. Além disso, no caso do Museu Paulista, são inúmeros os eixos temáticos que perpassam suas coleções, o que amplifica significativamente o universo a ser mobilizado e explorado pela área de educação e a construção de novos canais de diálogo e com diferentes perfis de público. Por fim, acreditamos que essa experiência trará contribuições significativas para as discussões sobre as futuras possibilidades de processos colaborativos a serem adotados quando da reabertura do Museu. Reconhecemos que ainda estamos distantes da efetivação de uma esfera participativa permanente no Museu, mas esforços empreendidos como o projeto que aqui apresentamos podem ser entendidos como pilotos que oferecem subsídios para a reflexão sobre estratégias possíveis de engajamento e colaboração.

Gostaríamos de encerrar este trabalho com a expressão de nosso agradecimento a todos os participantes do projeto, tanto na fase inicial das escutas quanto no laboratório, assim como aos colegas do Museu Paulista e instituições parceiras que possibilitaram que o trabalho chegasse a este ponto. Sem dúvida, a participação é um processo amplo, que envolve diferentes atores e se dá ao longo do tempo, sem uma receita pronta de início ou finalização.

Notas

³ Atualmente, com a proximidade da reabertura do edifício do Museu no âmbito das comemorações do bicentenário da Independência do Brasil em 2022, está em curso uma rediscussão sobre a identidade de marca institucional e as nomenclaturas adotadas, a fim de incorporar definitivamente o nome “Museu do Ipiranga” para se referir ao edifício-monumento onde está localizado. Neste trabalho, entretanto, utilizaremos a nomenclatura “Museu Paulista”, dado que este processo de transição não pretende extinguir a nomenclatura oficial.

⁴ À época, Divisão de Acervo e Curadoria.

⁵ Grifo do autor.

⁶ O quadro fixo da equipe foi ampliado somente em 2012, com a abertura de mais uma vaga de educador por concurso. Ao longo dos anos, a equipe contou com profissionais contratados em projetos específicos e bolsistas de graduação para realizar suas ações, além de um profissional para apoio administrativo.

⁷ À época, discutiu-se sobre a possibilidade de criação de pequenas animações que pudessem estar articuladas ao site, de maneira a construir visualmente uma narrativa que demonstrasse o trabalho de restauro e as análises realizadas, mas não foi possível prosseguir com esta proposta.

⁸ Grifo nosso.

⁹ Para mais informações sobre o conceito de Cidadania Cultural, ver Chauí (2006).

¹⁰ Participaram do curso como ministrantes: Isabela Ribeiro de Arruda (Serviço de Atividades Educativas do MP/USP), Ina Hergert (Setor de Papel do MP/USP), Prof.^a Dr.^a Cecília Helena Salles de Oliveira (MP/USP), Prof.^a Márcia Rizutto (IF/USP), Cristina Sanches (Escola Senai Theobaldo de Nigris) e Rodrigo Irponi (Serviço de Documentação Textual e Iconografia do MP/USP).

¹¹ A primeira exposição abordava, por meio de análises sobre cultura material em diferentes fontes (como fragmentos de embarcações, esboços e telas), as viagens realizadas nos séculos XVIII e XIX entre Porto Feliz (SP) e Cuiabá (MT), que ficaram conhecidas como monções. A segunda mostra, por sua vez, exibiu esboços realizados por Hercule Florence durante a expedição liderada por G. H. Von Langsdorff, entre 1824 e 1829.

¹² Os projetos elaborados estão disponíveis no link: <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/downloads>.

¹³ Ao todo, o laboratório contou com 22 participantes.

¹⁴ A educadora Rosemara Celeste Salvador Ribeiro Cassimiro, que até então atuava na Galeria Fórum das Artes do município de Botucatu, elaborou a partir da experiência no Laboratório seu trabalho de conclusão do Curso Sesc de Gestão Cultural (Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo). A dissertação também está disponível para download no site do projeto.

Referências bibliográficas

ARRUDA, Isabela Ribeiro de. **Direitos culturais e museus paulistas: uma análise sobre o direito à participação**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. **Ciências & Letras**, Porto Alegre, n. 27, p. 91-101, 2000.

MUSEU PAULISTA DA USP. **Plano Diretor do Museu Paulista da USP**. [São Paulo], 1989. Manuscrito inédito.

Além das letras, entre a tinta e o papel: percursos e locais no caderno de Aimé-Adrien Taunay

João Carlos Cândido Silva Libardi Santos*

* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (PPGHS/USP). Bolsista do Museu Paulista da Universidade de São Paulo pela Coordenadoria de Administração Geral da USP (Codage/USP) entre 2018 e 2020.

Apresentação

Após ter passado pelos processos de estabilização, restauro e conservação, o caderno que pertenceu a Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) foi fotografado, tanto com equipamentos convencionais como com específicos, para se obter imagens de reflectografia de infravermelho (IR). A partir das imagens obtidas, o conteúdo do caderno, que quase não era visível, foi revelado. A atenção, então, se voltou para os textos e imagens trazidos à luz.

Foram extraídos dois textos das folhas do caderno: um que fora redigido com tinta ferrogálica e grafite intercalados – a maior parte do documento – e outro a grafite que estava encoberto por partes escritas a tinta, esboços de desenhos e textos que somam 13 páginas de um total de 93. Ambos foram transcritos pelo historiador Thierry Thomas e traduzidos do francês – língua em que majoritariamente foram escritos – para o português pela Prof^a. Dr^a. Marcia Valéria Martinez de Aguiar.

A partir dos três recursos, imagens (convencionais e IR), transcrição e tradução iniciou-se uma nova etapa de estudos sobre o artefato para saber quais informações textuais jaziam registradas nele.

O caderno possui nas duas páginas iniciais uma lista de compras, nas quais constam valores de alimentos/refeições, objetos², fretes³ e pousos, além de nomes de pessoas e lugares por onde Taunay⁴ passou. Da página 3 a 64 o texto foi redigido em forma de diário, contendo informações sobre os locais visitados e suas particularidades, como a paisagem, a fauna, a flora e a economia; os personagens com quem ele

esteve, bem como situações e histórias vividas e contadas ao viajante.

Os registros do caderno consistiam em anotações sobre uma incursão da cidade do Rio de Janeiro à Colônia Suíça de Morro Queimado (Nova Friburgo) no ano de 1824; escritos pessoais diversos – anedotas, passagens filosóficas, históricas, excerto de poemas, estudos maçônicos e referências sobre o cotidiano na capital do Império do Brasil em 1825 – e esboços de desenhos.

Como mais da metade das páginas dizem respeito à viagem que o artista fez à Colônia Suíça, inclusive o que foi revelado com as imagens IR, o enfoque maior da pesquisa se voltou para esse trecho do documento.

1. Viagem à Colônia Suíça de Morro Queimado

1.1 Antecedentes

O jovem artista não foi o primeiro viajante estrangeiro a percorrer o trajeto que ligava o Rio de Janeiro à região de abastecimento alimentar e de matérias-primas que se situa a nordeste da baía de Guanabara – antigos aldeamentos jesuíticos que se transformaram em vilas – adentrando o interior da província em direção às Minas Gerais, rumo à região de Cantagalo, às margens do rio Paraíba do Sul.

Em 1809 esse mesmo roteiro foi percorrido pelo negociante inglês John Mawe (1764-1829) e, em 1821, por outro inglês, Gilbert Farkuhar Mathison (1803-1854). Ambos deixaram relatos sobre suas andanças na região. No período em que Mawe fez o trajeto, no local onde viria a ser instalada a Colônia Suíça havia a Fazenda de Morro Queimado, como consta no capítulo VIII de sua *Travels in the interior of Brazil [...]* (MAWE,

1816: 119-127). Mathison foi o primeiro a descrever Nova Friburgo e seus habitantes, dedicando à localidade os três primeiros capítulos de sua obra *Narrative of a visit to Brazil, Chile, Peru, and the Sandwich Islands during the years 1821 and 1822: with miscellaneous remarks on the past and present state, and political prospects of those countries* (MATHISON, 1825: 19-77).

Em 1822 o barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852) e os membros da primeira fase de sua expedição estiveram em Nova Friburgo. Da estada ali também são conhecidas algumas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e a Planta da Vila de Nova Friburgo (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2010: 201-2) elaborada pelo cartógrafo Néster Gravílovitch Rubtsov (1799-1874).

Após eles e Taunay, muitos outros viajantes estiveram na região da Colônia Suíça. Esse local se tornou um “ponto turístico” frequente a todo viandante aportado na capital do Império com disponibilidade sobre alguns dias em sua estada; ou ainda como um destino objetivado por alguns, que visitavam o local por motivos particulares, em especial pela curiosidade a respeito da tentativa de instalação de trabalhadores livres de origem europeia (FRIDMAN, 2010), que desenvolveriam a pecuária e a agricultura – com atenção/intenção no cultivo do café –, atividades praticadas, até aquele momento, majoritariamente pelos escravizados na região (CARDOSO, 2009; COSTA, 2013; FARIA, 2018).

1.2 O trajeto

Taunay iniciou a viagem na cidade do Rio de Janeiro em 18 de junho de 1824, sexta-feira, após jantar numa das residências do conde de Gestas, Aymar Maria Jaques (1786-1827): ou na que se localizava na floresta da Tijuca, no Alto da Boa Vista, ao lado da casa do seu pai, Nicolas-

-Antoine Taunay⁵, ou no consulado francês, situado à rua dos Barnonos, na parte mais central da cidade⁶. Depois embarcou para Praia Grande (atual Niterói), do outro lado da baía da Guanabara, acompanhado por três pessoas: Louis⁷, cujos familiares moravam na região serrana para onde iam, Martim e um negro pertencente ao conde de Gestas; além de duas mulas.

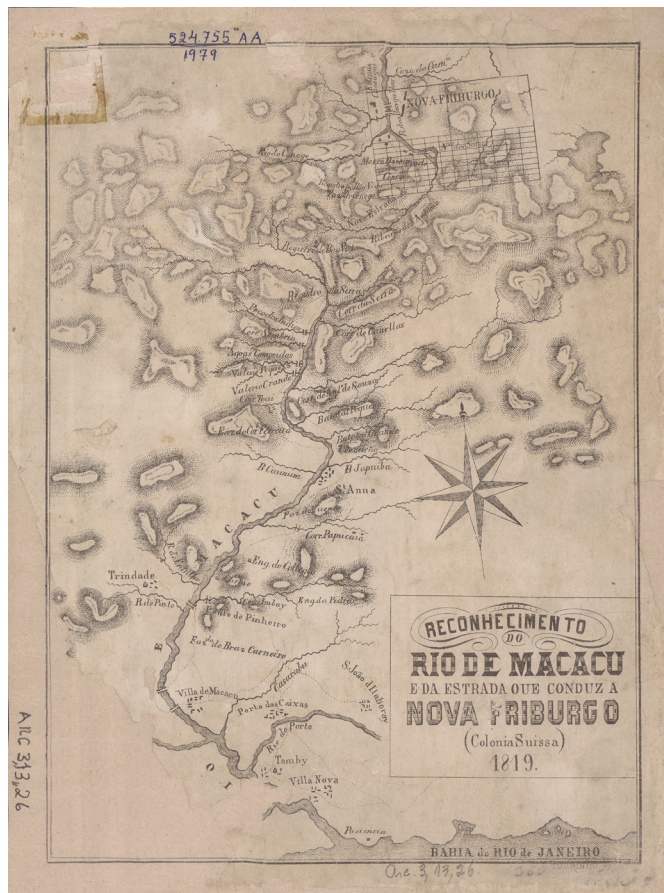
Dali, seguiram rumo a São Gonçalo por um caminho terrestre ladeado de mangues⁸. O artista comenta sobre o trajeto, “o sol se levantava atrás da pequena igreja de Santa Anna que se destacava na beira muito fecunda do mar em Sertão vermelho” (TAUNAY, 1824: 5). Foi possível identificar existência da igreja de Sant’Ana no caminho que ligava Praia Grande a São Gonçalo⁹. Ainda no trecho sobre a chegada a São Gonçalo, onde ficaram hospedados em uma *Venda Grande*, Taunay descreve a paisagem e ilustra, na forma de um desenho:

Vistas pitorescas da baía através das cercas vivas, das árvores para além de uma espécie de pastos coroados, quando se avança, pelas pontas dos [órgãos]. Casa na frente da qual se estende uma linha de bananeiras mais além uma grande savana, e na costa uma longa linha de mata virgem (TAUNAY, 1824-25: 5).

A próxima parada foi em *São João de Taboara*¹⁰, onde pernoveram em uma venda próxima à igreja. Ali o viajante comenta, “dormi em cima de uma mesa, frio. Barulho [...] dava para ouvir como se eles estivessem no mesmo cômodo graças ao teto comum das palhoças vizinhas” (TAUNAY, 1824-25: 8).

Após o difícil descanso, Taunay e seus companheiros seguiram viagem por terra, utilizando tração animal para se deslocarem, por um caminho sinalizado no *Reconhecimento do rio*

Figura 1. Reconhecimento do rio de Macacu e da estrada que conduz a Nova Friburgo: (Colônia Suíça). [Rio de Janeiro]: Lith. do Archivo Militar, 1819. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. A hachura em vermelho sinaliza o caminho percorrido por Aimé-Adrien Taunay em sua empreitada



de Macacu e da estrada que conduz a Nova Friburgo (Figura 1), uma vez que o viajante menciona sequencialmente sítios que se encontravam nos vales dos rios Caceribu e Macacu – *Ponte de Cararabu [sic] e Ponte Pinheiro* – e que estão apontados no mapa aqui reproduzido. Não há menção de terem passado pela célebre região onde ficava a vila de Santo Antônio de Sá ou Macacu, local de passagem comum aos que adentravam a Serra dos Órgãos em direção a Cachoeiras de Macacu e à Colônia Suíça de Morro Queimado (Nova Friburgo).

Logo após passarem por *Ponte Pinheiro*, os viajantes pararam na *Venda do Colégio*, “situada entre a olaria dos irmãos Carmelitas, e a fazenda do Colégio”. Essa fazenda, que outrora pertencera à Companhia de Jesus – com o nome de *Fazenda da Papocaya* –, era de propriedade, à época, de Henrique José de Araújo, terceiro dono (CARDOSO, 2009). Sobre esse personagem, Taunay faz o seguinte comentário:

[...] a fazenda do Colégio que pertencia antigamente aos Jesuítas e que foi comprada no momento de sua expulsão por um Português, 50 ou 60 antecessor do proprietário atual. esse último ali só reside em tempos de crise quando pode haver algo a temer no Rio de Janeiro. Assim sua vinda é um barômetro político para os pequenos moradores dos arredores que [às] afirmações de paz e de tranquilidade que podem lhes [dar] [res]pondem que alguma coisa vai mal. [o] proprietário está no seu engenho. (TAUNAY, 1824-25: 10).

Além disso, consecutivamente em suas anotações, o artista esboçou traços de edifício (Figuras 2 a 9), que dialogam, de um certo modo, com algumas palavras escritas sobre a localidade do Colégio, “o lugar é bonito: as construções [...] limpas, uma cruz na porta com um grande sino

Figura 2. Página 7 do **Caderno de Aimé-Adrien Taunay.** Fotografia convencional. Foto: Heitor Florence



Figura 3. Página 7 do **Caderno de Aimé-Adrien Taunay.** Reflectografia de infravermelho. Foto: Elizabeth A. M. Kajiya e Jessica F. Curado



ao lado, parecem ainda ali ter saudades dos antigos senhores” (TAUNAY, 1824-25: 10).

Continuando a viagem, o ponto de parada seguinte foi a localidade de Santa Anna – atual Santana de Japuíba, sinalizada no *Reconhecimento*, bem como no diário, por uma igreja, que jaz ainda hoje em Cachoeiras de Macacu. Ali Taunay descreve suas percepções acerca do universo material que trazia consigo – que não deveria ser exclusivo seu, mas de tantos outros viajantes que se aventuraram no interior do Brasil à época – frente aos habitantes que encontrou. Assim, segundo o mesmo, “não estava suficientemente bem vestido, só tendo uma casaca ruim com ornamentos gastos”. Ele também descreveu o ambiente onde esteve alojado; com isso adiciona mais informações sobre a cultura material e social na qual estava inserido:

[...] horrivelmente deitado em uma esteira suja, no chão, na mesma antecâmara que Louis e o negro, no meio de um barulho de ratos que saíam de buracos vizinhos. O que não me impediu de dormir profundamente, enrolado todo vestido em minha coberta (TAUNAY, 1824-25: 14).

No dia 21 de junho, uma segunda-feira, Taunay e os demais chegaram à propriedade – ora mencionada como engenho, ora como fazenda – do coronel Ferreira. Esta figura já havia sido citada dessa maneira – como *coronel Ferreira*, sem prenome ou demais sobrenomes – em vários documentos anteriores, contemporâneos e posteriores à escrita do caderno. Ele aparece nos relatos de John Mawe e Gilbert Farquhar Mathison, em jornais das décadas de 1810 e 1820, bem como em documentos administrativos da Colônia Suíça. No entanto, o Monsenhor Miranda identificou o coronel Ferreira como Francisco Ferreira [da Cunha], portador

Figura 4. Página 11 do **Caderno de Aimé-Adrien Taunay.** Fotografia convencional. Foto: Heitor Florence



Figura 5. Página 11 do **Caderno de Aimé-Adrien Taunay.** Reflectografia de infravermelho. Foto: Elizabeth A. M. Kajiya e Jessica F. Curado



da Ordem de Cristo e dono de um grande engenho em Cachoeiras de Macacu¹¹.

A propriedade do coronel Ferreira foi registrada por Taunay em um desenho, “engenho bem estabelecido com uma boa roda d’água, e um aqueduto em madeira para trazer água. os moinhos rodavam” (TAUNAY, 1824-25: 14).

O artista fez outro desenho na sequência, em esboço da fisionomia vegetal e da inclinação do relevo no caminho¹² que seguiram, saindo da propriedade do coronel Ferreira, sentido à Colônia Suíça.

Saindo dessa fazenda repassamos o Macucu; é a alguma distância dali que começam as matas Virgens e a montanha. subimos um pouco mais adiante em um caminho cujo lado superior é como que cortado em escarpa e de aproximadamente 8[0] pés de altura, coberto de plantas [...] (TAUNAY, 1824-25: 14).

Depois de um dia se deslocando ao longo da encosta da serra, os viajantes alcançaram a *Venda do Registro debaixo*¹³, que pertencia a um suíço e cearam as caças obtidas ao longo do dia. Taunay conversou um pouco com um funcionário do estabelecimento e se recolheu com sua coberta sob o “frio picante” (TAUNAY, 1824-25: 16). No dia seguinte, 22 de junho, após terem passado por caminhos difíceis que desciam o “elevado pedregoso que sobem até o planalto cujo [fundo] é Morro-Queimado” (*Id., ibid.*: 16), chegaram à Colônia Suíça.

Taunay fez uma peregrinação pelas casas de alguns moradores e por algumas localidades próximas¹⁴. Visitou e acompanhou o dia a dia de colonos suíços como *Balman*¹⁵, *Régamier*¹⁶, *Quebremont*¹⁷, *Joyet*¹⁸, *Bazel*¹⁹, *Lapeyre*²⁰, *Tarin*²¹, *Matilin*²², *Tribouillet*²³, *Burnier*²⁴, *Bardy*²⁵; travou contato também com alguns colonos alemães,

Figura 8. Página 15 do **Caderno de Aimé-Adrien Taunay**. Fotografia convencional. Foto: Heitor Florence



Figura 9. Página 15 do **Caderno de Aimé-Adrien Taunay**. Reflectografia de infravermelho. Foto: Elizabeth A. M. Kajiya e Jessica F. Curado



entre eles o *pastor alemão*²⁶ e com o proprietário do lote 113²⁷.

Os moradores de Nova Friburgo residiam no núcleo colonial primevo, onde fora a sede da Fazenda de Morro Queimado, que para a chegada dos colonos foi reorganizada com a construção de quatro agrupamentos de edifícios para abrigá-los e possibilitar o funcionamento básico de governança do local (ARAÚJO, 1992: 82-84; JAC-COUD, 1987: 56; MELNIXENCO, 2011: 1-12).

Após passar uma semana na região, Taunay e seus demais companheiros iniciaram o retorno à capital, no dia 30 de junho. Eles repetiram partes do caminho de ida, passando nos sítios *registro debaixo, engenho do coronel Ferreira, igreja de Santana, venda do Colégio*. Nesse ponto os viajantes divergiram do percurso de ida, pois se dirigiram à *Fazenda do alferes Constantino Barboza* em Sepetiba²⁸. Depois retomaram o caminho de *São João de Taboraí*, revisitando locais já passados: *Venda Grande*²⁹ e *Praia Grande*, onde fez a travessia a barco para a cidade do Rio de Janeiro no dia 3 de julho. Assim que chegou, foi até a casa do conde de Gestas³⁰ para uma refeição. Por fim, de noite, encontrou-se com seu irmão nas imediações da propriedade da família na Tijuca.

1.3 Contextualização

A incursão à Colônia Suíça de Morro Queimado, com duração de 16 dias³¹, foi provavelmente financiada por negociantes e empreendedores franceses, mais especificamente pelo representante diplomático francês, o conde de Gestas, em uma das casas da qual Taunay inicia e encerra o percurso. Tudo indica que o objetivo dessa incursão era aprofundar os conhecimentos sobre as propriedades agrícolas e as produções viáveis a serem implementadas por investidores franceses, aproveitando-se, inclusive,

da comunicação facilitada pela língua, devido aos francófonos estabelecidos pelas paragens da serra dos Órgãos.

Conforme supramencionado, Taunay e os demais viajantes do período percorriam caminhos já estabelecidos na província, que ligavam localidades do interior entre si e com a capital. O artista e seus acompanhantes se valeram de embarcações para cruzarem a baía da Guanabara, mulas para os grandes deslocamentos por terra, sendo que as pequenas distâncias ao redor dos locais de parada eram percorridas a pé.

Durante o percurso, Taunay pousou em vendas, estalagens, fazendas, engenhos e casas – pontos que foram possíveis de se localizar ainda hoje, não tal como eram, mas o espaço onde existiram os sítios visitados pelo artista. Por vezes Aimé-Adrien usufruiu de boas instalações; em outros momentos se viu obrigado a dormir no chão ou em cima de mesas, além de passar frio. Segundo ele próprio, vestia-se mal e levava consigo uma ínfima bagagem, como caderno, lápis, coberta e a roupa do corpo.

Ao longo de seus escritos, o viajante associa cada localidade a pessoas contatadas. Essa rede de sociabilidade indica grande variedade de tipos sociais com que esteve: diplomatas, fazendeiros, escravos, tropeiros, caixeiros, estrangeiros, indígenas, ciganos, negros, católicos, protestantes, dentre outros grupos que viviam nas regiões próximas à capital do Império do Brasil. Igualmente diversificados eram os assuntos das conversas travadas e escutadas por ele, variando desde anedotas, acontecimentos cotidianos até ciência, literatura, filosofia e política. Taunay demonstra interesse em estar sempre atualizado sobre os acontecimentos, seja no âmbito local ou exógeno, como se vê em suas palavras:

[...] após ter passado quinze dias sem ouvir absolutamente falar de política ou de

negócios do mundo, nem de Expedição da Europa, eu encontrava ali pela primeira vez a agitação e o interesse por aquilo (TAUNAY, 1824-25: 60).

Dentre as informações registradas no caderno, Aimé-Adrien Taunay deu especial atenção aos alimentos consumidos ao longo de sua jornada. Isso se deve, talvez, porque os alimentos estivessem relacionados com o universo agrícola – que ele fora observar possivelmente para relatar aos comerciantes que lhe enviaram em missão –, e da fauna e da flora local – seara que lhe interessava, principalmente devido ao seu ofício de artista de expedições científicas.

A porção oriental da baía da Guanabara e a região serrana em direção a Cantagalo, percorrida pelo artista viajante, era constituída por pequenas e médias propriedades especializadas na produção de gêneros de subsistência e para o abastecimento da cidade do Rio de Janeiro. O viajante observou pelo caminho plantações de café e cana-de-açúcar destinadas ao comércio exterior, em especial produtos como cachaça, aguardente e açúcar. Outros gêneros agrícolas cultivados naquelas paragens, mas com fim no consumo local, e anotados pelo viajante seriam alfafa, arroz, banana e laranja. Além disso, a dieta contava com alimentos obtidos a partir da caça de pequenos e médios animais: pica-paus, jacutingas, perdizes, papagaios, cervos, saruês e tatus.

Ao chegar a Nova Friburgo, o artista foi recebido principalmente por colonos suíços francófonos, que lhe ofereceram pratos de tradição culinária helvética, mas preparados com produtos locais, tais como queijo fresco com farinha de milho, bolo de banana, manteiga fresca passada no pão de milho e panquecas.

2. Descrição do trabalho

O conjunto de informações fornecidas por Aimé-Adrien Taunay em seu caderno deu origem a uma ferramenta interativa que permite visualizar os pontos percorridos por ele em um mapa, no qual é possível associar a cronologia e os lugares descritos nas anotações sobre um plano cartográfico³².

Para que isso fosse possível, todos os locais citados pelo artista viajante foram levantados e tabelados. Posteriormente, para cada local tentou-se encontrar a referência toponímica e a coordenada geográfica aproximada em mapas e cartas de época, bem como em outros documentos, em especial jornais e registros administrativos – no caso de fazendas e das casas ou lotes dos colonos suíços e alemães em Nova Friburgo. Muitas dessas informações já haviam sido registradas em pesquisas acadêmicas e por grupos de pesquisas genealógicas – descendentes dos imigrantes que quiseram saber mais sobre a trajetória de seus antepassados e foram buscar informações em arquivos públicos e familiares com finalidade de divulgação.

De fato, alguns dos pontos sinalizados por Taunay, por mais que aparecessem em outros documentos contemporâneos ou até posteriores aos seus escritos, não foram registrados em mapas da época e/ou desapareceram por transformações antrópicas e naturais.

A localização de sítios associados a cursos d'água foi uma das mais comprometidas, pois vários dos rios mencionados, como o Macacu e o Caceribu, tiveram seus percursos alterados; alguns rios e córregos mudaram de nome, ou ainda, foram canalizados ao longo do tempo (BELTRÃO, 2008; CARNEIRO, 2012; PEDREIRA, 2014; QUAGLINO; ARAÚJO, 2013). Essas transformações na paisagem conflitam não somente

com os dados contidos nos mapas e nos documentos da época, mas também com os de hoje, visto que quase nenhum dos cursos hídricos da região enfocada foi nomeado no programa em que os dados da viagem foram colocados³³.

Considerações finais

As informações compiladas por Aimé-Adrien Taunay podem ser acessadas com maior facilidade por meio dos resultados do projeto *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos*³⁴. Os recursos disponibilizados têm muito a contribuir àqueles que têm interesse em pesquisar ou saber mais sobre o contexto histórico no qual viveu esse artista viajante e no qual foi produzido o artefato em questão. As ferramentas digitais contemporâneas podem auxiliar no entrelaçamento de diferentes tipos de conteúdo e reunir em um mesmo lugar vários dados que antes estavam esparsos. Isso dará a quem entrar em contato com esse universo uma visão ampla e que pode propiciar novas e diferentes questões sobre o passado à luz do presente.

Notas

² Caderno, lápis, chumbo e sapatos.

³ Mulas e barco.

⁴ O sobrenome Taunay é citado nesse texto como referente a Aimé-Adrien [Taunay].

⁵ Local conhecido por haver uma pequena cascata, “cascatinha Taunay”, batizada com o sobrenome dos moradores dali.

⁶ O conde de Gestas possuía uma fazenda, onde era costumeiro receber visitas e fazer reuniões, localizada no Alto da Boa Vista, na floresta da Tijuca (NETO; MARTINI, 2012; PERDAS..., 1824: 44; S.M. LUIZ XVIII..., 1824: 4). Com efeito, o conde também possuía um imóvel na rua dos Barbonos, n. 22/76, que aparece nos jornais da época como endereço do **Consul Geral de França** (CONSULES..., 1825: 173; AGENTES..., 1825: 142; ENCARREGADOS..., 1827: 196; CONSULES..., 1829: 141).

⁷ Afonso de Taunay comentou em um artigo que na jornada de 1824 em terras fluminenses Aimé-Adrien “tinha como companheiro de viagem um ‘Luiz’ que supomos tenha sido o botânico Luiz Riedel, seu grande amigo [...]” (TAUNAY, 1952: 73). Contudo, esse acompanhante tinha familiares na região de Nova Friburgo conforme o viajante relata (TAUNAY, 1824-25: 17, 20), no entanto não é sabido, por ora, que Luiz [Ludwig] Riedel tivesse parentes por tais paragens do Brasil.

⁸ Vegetação/ecossistema costeiro de transição entre os biomas terrestre e marinho predominante nessa região, devido aos vários rios que desaguam na baía da Guanabara.

⁹ O topônimo **Sertão vermelho** não se aplicava a nenhuma localidade nas redondezas. Porém, havia na região portuária da povoação de São Gonçalo um local denominado Porto Velho, como aparece nas **Providências para a jornada da Colonia Suissa desde o Pôrto do rio de Janeiro até á Nova Friburgo**, de Pedro Machado de Miranda Malheiro – mais conhecido como Monsenhor Miranda, inspetor da Colônia Suíça de Nova Friburgo – no **Itinerario do Rio de Janeiro ao Carmo por terra** (TAUNAY, 1824-25: 5), imediatamente anterior, no trajeto, à igreja matriz local.

¹⁰ Antigo povoado de São João de Itaboraí, que posteriormente, em 1834, foi elevado à vila: hoje município de Itaboraí. Esse mesmo lugar também era conhecido por Tapacorá ou Itapacora, nome de uma serra existente nas suas redondezas (Projeto Macacu, UFF/FEC, 2010). **São João de Taborai** e

Tapa-Coral estão discriminados na segunda página do caderno, onde há uma lista de locais e medidas [?] percorridos.

¹¹ MAWE (1978); MATHISON (1825: 29); MALHEIRO (1819: 5, 7) (como **coronel Ferreira**); MALHEIRO (1819: 11-13) (primeira menção como **coronel Francisco Ferreira**). A identificação do personagem ocorreu pela menção no **Diário Fluminense** de 9 de fevereiro de 1825, no qual consta o nome **coronel Francisco Ferreira da Cunha** (REPARTIÇÃO..., 1825: 1). A seguir outras citações de seu nome em periódicos do Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: CAVALLEIROS... 1819: 5; NOTÍCIAS... 1822: 90; S.M. O IMPERADOR... 1827: 1. Na documentação sobre a imigração em Nova Friburgo ele foi mencionado nos seguintes registros: LOPES, 1824; ROIZ, 1824; MALHEIRO, 1827.

¹² O caminho percorrido pelos viajantes seria, segundo a historiadora Janaína Botelho (2015), o que abrange hoje, em partes, o “Caminho do Barão”, uma trilha que liga Castália ou Pirâmide, em Cachoeiras de Macacu a São Lourenço-Cônego, Nova Friburgo.

¹³ O termo **venda do registro debaixo** não registrado por nenhum outro viajante anterior, bem como não consta no **Reconhecimento do rio de Macacu** [...] (1819). Essa última fonte mencionada aponta para dois registros até a chegada na vila de Nova Friburgo: **Registro da Serra** e **Registro de Boa Vista**. O primeiro ficava mais próximo a propriedade do coronel Ferreira, o segundo um pouco a frente, na subida da serra. O memorialista Raphael Jaccoud (1987: 63-64) indicou que o local denominado “primeiro registro” ou “Registro da Serra”, posteriormente, passou a ser conhecido como Posto do Pena, denominação que conserva até hoje. O autor se referiu à estação de Pena ou “PT Pena” linha férrea do Cantagalo, pertencente a E. F. Leopoldina. Já para o “segundo registro” ou “Registro da Boa Vista” passou a ser chamado de “Posto de Registro”, parada obrigatória dos trens que desciam e subiam a serra. Hoje resta somente a caixa d’água dessa estação, localizada em meio à floresta, onde se consegue alcançá-la por trilha.

¹⁴ O viajante fez pequenas incursões em lugares próximos como **Macahié** [Serra de Macaé], **Santa Luzia** e **bas Macahié**. A primeira localidade, citada nas páginas 19, 39 e 42 do manuscrito, hoje tem o nome de São Pedro da Serra, um distrito do município de Nova Friburgo. A segunda, referida na página 37, atualmente é um distrito da cidade de Lumiar. Por fim, o terceiro local mencionado, na página 42, seria a região norte do município de Casemiro de Abreu.

¹⁵ Família Balmat. Designada para a casa n. 15, localizada na parte central da vila – local denominado **Ville** –, e para o lote 97. Segundo Taunay, a casa, que também funcionava como uma espécie de albergue, poderia ser reconhecida pela “fonte em uma horta” (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

¹⁶ Família Rigamet. Designada para a casa n. 93, localizada nas proximidades do Largo do Pelourinho, situada na planície entre os rios Cônego e Santo Antonio – local denominado **Village du Bas** –, e para o lote 6. O senhor Rigamet era “uma espécie de médico empírico” nas palavras do viajante (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

¹⁷ Família Quevremont. Designada para a casa n. 9, situada no trecho próximo à estrada que ia para Cantagalo – local denominado **Village du Aut** –, e para o lote 55. O senhor Quevremont exercia a função de “comissário de polícia”, conforme anotou Taunay (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

¹⁸ Jacques Joye. Designado para a casa n. 1 – **Village du Aut**. Era o sacerdote católico à serviço da comunidade suíça, “um rapaz instruído e amável” nas palavras do viajante. Apesar de não ter recebido um lote de terras, Taunay registrou que não foi possível o primeiro contato com esse personagem, pois “estava em sua fazenda” (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

¹⁹ Família Baset. Designada para a casa n. 2 – **Village du Aut**. Jean Baset era o médico da Colônia Suíça, não recebeu lote de terra (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²⁰ Família Lapaire. Designada para a casa n. 3 – **Village du Aut** –, e para o lote 25. O senhor Lapaire foi o principal informante sobre a fauna local ao viajante francês (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²¹ Família Tardin. Designada para a casa n. 16 – **Ville** –, e para o lote 79 (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²² Família Matilin. Designada para a casa n. 25 – **Ville** –, e para o lote 72. Taunay esteve na propriedade rural – lote – dessa família (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²³ Família Trouillat. Designada para a casa n. 42 – **Ville** –, e para o lote 14. Taunay esteve na propriedade rural – lote – dessa família (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²⁴ Família Burnier. Designada para a casa n. 10 – **Village du Aut** –, e lote 54. Taunay comentou sobre a origem e a atividade exercida – em Nova Friburgo ou na Suíça [?] – pelo senhor Burnier: “bom vinicultor (de Lauzanne)”. (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²⁵ Família Bardy. Designada para a casa n. 22 – **Village du Aut** –, e para o lote 80 (DOCUMENTOS..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²⁶ Friedrich Oswald Sauerbronn. Designado para a casa n. 91 – **Village du Bas** –, e para os lotes 59-60. Era o sacerdote luterano – o primeiro a se

instalar no Brasil – à serviço da comunidade alemã protestante. Taunay esteve com ele, beberam vinho e conversaram por mais que “ele não entende e não fala bem francês, o que leva a malentendidos, de resto absolutamente cordial” (FLUCK, 2013: 1-15; BOEHRER, 2010).

²⁷ Família Broder. Designada para a casa n. 84 – **Village du Bas** –, e para o lote 113. Auxiliou o viajante francês quando se perdeu em meio aos caminhos que cortavam os lotes coloniais (BOEHRER, 2010).

²⁸ O local mencionado possivelmente está associado a **Sambaetiba** – um distrito do atual município de Itaboraí, mas que já havia sido mencionado com o nome de “Fazenda Sambaetiba” em um jornal de 1824 (VENDAS, 1824: 30). Foi publicado no jornal **Diário do Rio de Janeiro** de 22 de dezembro de 1828, uma solicitação para o “Snr. Alferes Constantino, proprietario da Fazenda de Tambaitiba, queira declarar a sua morada, e onde existe para ser procurado por huma sua Comadre que lhe dezeja fallar” (NOTÍCIAS..., 1828: 71). Em 1858 registraram, no mesmo periódico, que devido “as pesadas chuvas [...] paralyzaram os trabalhos da estrada no brejo de Cumbica, Escurial, Sambaetiba, Sant’Anna [...]” (CHRONICA..., 1858: 1). Essa estrada seria usada como base para o trajeto da E. F. Leopoldina, sendo consecutiva à estação de Escurial a de Sambaetiba (FINGER, 2013).

²⁹ São Gonçalo.

³⁰ Ver nota 4.

³¹ Pautando-se nas datas assinaladas nas folhas do caderno.

³² Ver: <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/roteiro-dos-caminhos/>.

³³ Google Earth.

³⁴ Ver: <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/>.

Occus eseque vendus restiorem apicae. Nempor sit omniassi assimus autempor molupta tassit aut quam sequas mosam que de conseqe sinulpa quam voluptatem qui occusdant, to et quia pratis sitiae dolecupis dendipsant fuga. Neque nos di officae scipsam autempo reperite voluptat erferatenis acea dolora delesequi vidi ut il esti berum assi blatas magnis dem. Ta comnienis asperit lit aut as voluptat ut aut laborrovid est, volene aut explis doloreperis consed qui uta volo berfero repudam num, que doloreped molore re vendae verumqui te atint undersp eriates dolore porpostrum in plibusam qui quaereseque vella dis aut ma cusda ea dolectatiis expla id quassitis eum faccum corrorectem facepeditam, nonsedi psunt.

Ciam qui re nam hiliquunt aborepu daeperu ptatium eario erchilloreic te consend istrum aliquo impos eum nonseri oreptas eaquam, ute nient doluptur sum excepta imus accum aped et fugiasit valorit volupti atibusc iasperi

Referências bibliográficas

AGENTES e consules estrangeiros. **Almanach do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 142, 1827.

ARAUJO, João Raimundo de. **Nova Friburgo: o processo de urbanização da “Suíça Brasileira” (1890-1930)**. 1992. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1992.

BELTRÃO, Maria da Conceição. Ruínas do convento de São Boaventura – Vila de Santo Antônio de Sá: Sítio Arqueológico Fazenda Macacu. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 169, n. 439, p. 181-224, abr./jul. 2008.

BOHRER, Nelson Augusto. **Os alemães pioneiros de Nova Friburgo: chegadas em 3 de maio de 1824**. [Nova Friburgo: Fundação Dom João VI, 2010?]. Disponível em: <https://bit.ly/2Sm2dli>. Acesso em: 30 abr. 2020.

BOTELHO, Janaina. Caminho do Barão: na trilha da história. **A Voz da Serra**, [Nova Friburgo], 17 jul. 2015. Coluna História e Memória. Disponível em: <https://bit.ly/2Sla6xt>. Acesso em: 29 abr. 2020.

CARDOSO, Vinicius Maia. **Fazenda do Colégio: família, fortuna e escravidão no Vale do Macacu, séculos XVIII e XIX**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Salgado de Oliveira, Niterói, 2009.

CARNEIRO, Maria José Teixeira et al. **Histórico do processo de ocupação das bacias hidrográficas dos rios Guapi-Macacu e Caceribu**. Rio de Janeiro: Embrapa Solos, 2012.

CAVALLEIROS na Ordem de Christo. **Gazeta do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 5, 05 maio 1819.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Expedição Langsdorff**. Rio de Janeiro: Trena, 2010. Catálogo de exposição, 23 fev.-26 set. 2010, CCBB.

CHRONICA diária. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 98, p. 1, 13 abr. 1858.

CONSULES estrangeiros. **Almanach do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 173, 1825.

CONSULES geraes. **Almanak dos Negociantes do Imperio do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 141, 1829.

COSTA, Gilciano Menezes. **A escravidão em Itaboraí: uma vivência às margens do rio Macacú (1833-1875)**. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

DOCUMENTOS sobre a colonização suíça em Nova Friburgo. [Nova Friburgo: s. n., 1819]. 1 v. com vários registros sobre a colonização suíça em Nova Friburgo. Disponível em: <https://bit.ly/35j9pKa>. Acesso em: 30 abr. 2020.

ENCARREGADOS de negócios. **Almanak dos Negociantes do Imperio do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 196, 1827.

FARIA, Sheila de Castro. Ouro, porcos, escravos e café: as origens das fortunas oitocentistas em São Pedro de Cantagalo, Rio de Janeiro (últimas décadas do século XVIII e primeiras do XIX). **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 26, p. 1-42, 2018.

FINGER, Anna Eliza. **Um século de estradas de ferro: arquiteturas das ferrovias no Brasil entre 1852 e 1957**. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Nacional de Brasília, Brasília, 2013.

FLUCK, Marlon Ronald. A abertura dos portos brasileiros e a implantação do protestantismo permanente no Brasil: as versões contraditórias sobre o seu primeiro pastor. In: ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES, 4., 2013, Maringá, PR. **Anais [...]**. Maringá: GT História das Religiões e das Religiosidades, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3f1BYAB>. Acesso em: 30 abr. 2020.

FRIDMAN, Fania. De núcleos coloniais a vilas e cidades: Nova

Friburgo e Petrópolis. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 4.; CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, 5., 2001, São Paulo. [Trabalhos publicados]. São Paulo: ABPHE, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2yTYVVC>. Acesso em: 30 abr. 2020.

JACCOUD, Raphael Luiz de Siqueira. **História, contos e lendas da velha Nova Friburgo**. Nova Friburgo: Departamento de Cultura, 1987.

LOPES, Francisco Dias. [Correspondência]. Destinatário: Ilegível. Sant'Anna, RJ, 28 abr. 1824. Fundação Dom João VI, Cx. At. 1 Cx. An. 4 N. Doc. 283.

MALHEIRO, Pedro Machado de Miranda. [Correspondência]. Destinatário: Ilegível. [S. l.], 16 ago. 1827. Fundação Dom João VI, Cx. At. 5 Cx. An. 17 N. Doc. 1344.

MALHEIRO, Pedro Machado de Miranda. **Providências para a jornada da Colonia Suissa desde o Pôrto do Rio de Janeiro até á Nova Friburgo**. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1819. Disponível em: <https://bit.ly/2VOUG6B>. Acesso em: 30 abr. 2020.

MATHISON, Gilbert Farquhar. **Narrative of a visit to Brazil, Chile, Peru, and the Sandwich islands, during the years 1821 and 1822: with miscellaneous remarks on the past and present state, and political prospects of those countries**. London: C. Knight, 1825.

MAWE, John. **Travels in the interior of Brazil, particularly in the gold and diamond districts of that country, by authority of the prince regent of Portugal: including a voyage to the Rio de la Plata and an historical sketch of the revolution of Buenos Aires [...]**. Philadelphia: M. Carrey, 1816.

MELNIXENCO, Vanessa Cristina. A planta mater: Expedição Langsdorff em Nova Friburgo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 1., 2011, Paraty, RJ. **Anais [...]**. Paraty: CRCH/UFMG, 2011. p. 1-12.

NETO, Francisco Souto; MARTINI, Lúcia Helena Souto. Visconde de Souto, Fazenda Bela Vista e Capela Mayrink. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 173, n. 455, p. 73-90, abr./jun. 2012.

NOTÍCIAS particulares. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 90, 26 set. 1822.

NOTÍCIAS particulares. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 71, 22 dez. 1828.

PEDREIRA, Bernadete da Conceição Carvalho Gomes et al. **Aliança entre agroturismo e agricultura familiar em Cachoeiras de Macacu**. Rio de Janeiro: Embrapa Solos, 2014.

PERDAS. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 349, p. 44, 14 dez. 1824.

QUAGLINO, Maria Ana; ARAUJO, Alcíria. **Sertões do Macacu**: guia do patrimônio documental da região centro-norte fluminense. Nova Friburgo: Edição do autor, 2013.

RECONHECIMENTO do rio de Macacu e da estrada que conduz a Nova Friburgo: (Colônia Suíça). [Rio de Janeiro]: Lith. do Archivo Militar, 1819. Material cartográfico. Disponível em: <https://bit.ly/2yU0iUg>. Acesso em: 30 abr. 2020.

REPARTIÇÃO dos negocios estrangeiros. **Diario Fluminense**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 30, p. 1, 09 fev. 1825.

S.M. LUIZ XVIII [...]. **O Spectador Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 49, p. 4, 22 out. 1824.

ROIZ, João Manoel. [**Ofício**]. Destinatário: Desconhecido. [S. l.], 11 maio 1824. Fundação Dom João VI, Cx. At. 1 Cx. An. 4 N. Doc. 294.

S.M. O IMPERADOR NA SUA VIAGEM Á COLONIA DA NOVA-FRIBURGO [...]. **Gazeta do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 1, 25 jul. 1827.

TAUNAY, Aimé-Adrien. **Caderno de Notas**. [S. l.: s. n., 1824-1825]. Manuscrito. Coleção Taunay. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da USP.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Um artista malogrado, A. A. Taunay (1803-1828). **Habitat**: revista das artes no Brasil, n. 8, jul./set. 1952, p. 72-75.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE; FUNDAÇÃO EUCLIDES DA CUNHA. **Projeto Macacu**, 2010. Disponível em: <http://www.projeto-macacu.uff.br/historico.htm>. Acesso em: 4 maio 2020.

VENDAS. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 30, 12 jan. 1824.

Aimé-Adrien Taunay: uma parceria institucional entre o Instituto Hercule Florence e o Museu Paulista da Universidade de São Paulo

Francis Melvin Lee*

* Diretora do Instituto Hercule Florence.

Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) e Hercule Florence (1804-1879) foram os desenhistas oficiais da Expedição Langsdorff em seu trecho conhecido como *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas*, que percorreu mais de 13.000 km pelos estados de São Paulo, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Pará entre 1825 e 1829 (a maior parte navegando pelos rios Tietê, Paraná, Paraguai, Tapajós e seus afluentes)². Por este motivo, a redescoberta em 2010 de um caderno de anotações de Aimé-Adrien Taunay na Coleção “Affonso de Escragnoille Taunay” do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP) foi motivo de muita comemoração pelo Instituto Hercule Florence (IHF).

Dedicado à coleta, pesquisa, preservação e divulgação de documentos históricos e estudos sobre o Brasil do século XIX, em especial sobre as viagens e expedições empreendidas por estrangeiros no território nacional e nas produções iconográficas e científicas resultantes, o IHF foi fundado em 2006 por Antonio Florence³, tetravneto de Hercule Florence.

Nascido em Nice (França) e falecido em Campinas (SP), após a *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas*, Hercule Florence (Figura 1) estabeleceu-se no Brasil, criando raízes, família, gerindo a fazenda do sogro e seus próprios negócios, desenvolvendo novos processos pictóricos e gráficos, e dedicando-se a diversas invenções – entre elas, a fotografia –, técnica que descobriu de forma pioneira em 1833.

Para estudar a vida e obra de Hercule Florence e cumprir sua visão institucional de ser referência na articulação de informações e fonte acessível e confiável sobre o Brasil oitocentista, o IHF não se atém a seu próprio acervo bibliográfico, arquivístico e artístico, mas também de-

envolve parcerias com instituições acadêmicas, museológicas e culturais. Desta forma busca-se colaborar para a preservação física e digital e com a democratização do acesso a essas coleções públicas.

Entre as principais realizações do IHF estão as quatro versões da exposição *O olhar de Hercule Florence sobre os índios brasileiros* (Figura 2), realizada com o apoio da Secretaria da Cultura e do Governo do Estado de São Paulo por intermédio de dois editais do Projeto de Ação Cultural (ProAC). A mostra, desenhada para as especificidades de cada um dos espaços museológicos e de forma a incorporar os acervos etnográficos locais, foi apresentada na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin em 2015 e, no ano seguinte, no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuüre, de Tupã (SP), no Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti” (MACC) e no Centro Cultural Palace, de Ribeirão Preto (SP).

As plataformas virtuais do IHF oferecem informações sobre itens de seu próprio acervo e outros disponibilizados pelas instituições parceiras (Figuras 3 e 4). Documentos ligados ao Brasil do século XIX, aos viajantes, à Expedição Langsdorff e à família Florence estão sendo gradualmente reunidos na biblioteca virtual IHF, que pode ser acessada livremente através do endereço <http://www.ihf19.org.br/pt-br/biblioteca-virtual.asp>. Esta biblioteca virtual receberá ao longo do ano de 2020, por meio de novo edital ProAC, quinhentos documentos inéditos (principalmente do acervo próprio do IHF) e funcionalidades que facilitarão a navegação de deficientes visuais.

Figura 1. Retrato de Hercule Florence. Instituto Hercule Florence, Fundo Arnaldo Machado Florence. Foto: IHF



Figura 2. Exposição O olhar de Hercule Florence sobre os índios brasileiros. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo, 2015. Foto: Alexandre Andrade



O IHF atua também mediante edições impressas, tendo publicado em 2018 o inédito fac-símile integral do manuscrito *L'ami des Arts livré à lui-même. Recherche et découvertes sur différents sujets nouveaux*. Redigido por Hercule Florence entre 1837 e 1859 como compêndio ilustrado de sua vida e obra, trata-se de sua obra mais importante, contendo, além de sua autobiografia, a descrição de suas invenções e a versão final (e a única completa) do relato da *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas (1825-1829)*, da qual Aimé-Adrien Taunay foi o primeiro desenhista.

Em sua busca por documentos e obras relacionadas à Expedição Langsdorff, em 2010 o IHF localizou no MP/USP dois itens muito promissores: o caderno de notas de Aimé-Adrien Taunay e o caderno de desenhos *Álbum de Matto Grosso* de Alfredo D'Escragnolle Taunay (1843-1899)⁴.

Em 22 de junho de 2011 foi assinado o termo de parceria entre as duas instituições, tendo o MP/USP sido representado pela Prof.^a Dr.^a Cecília Helena Lorenzini de Salles Oliveira, então diretora da instituição. O acordo possibilitou a digitalização dos dois originais pelo fotógrafo Heitor Florence (usando uma câmera Hasselblad H2 Digital com back digital Phaseone P45, de 39 megapixels); sua desencadernação; restauro (supervisionado por Ina Hergert, especialista em conservação de papel do MP/USP, e realizado por Fernanda Auada, então responsável pelo Laboratório de Conservação e Restauro Edson Motta/Senai); e posterior reencadernação⁵.

Figura 3. A exposição **O olhar de Hercule Florence sobre os índios brasileiros**, realizada entre 2015 e 2016, e que atualmente pode ser visitada através do site <http://www.ihf19.org.br/expo>. No sítio encontram-se disponíveis fotos da exposição, reproduções das obras expostas e materiais digitais. Foto: IHF



Figura 4. Homepage da biblioteca virtual do Instituto Hercule Florence, na qual são disponibilizados documentos do acervo do IHF e de instituições parceiras: <http://www.ihf19.org.br/pt-br/biblioteca-virtual.asp>. Foto: IHF

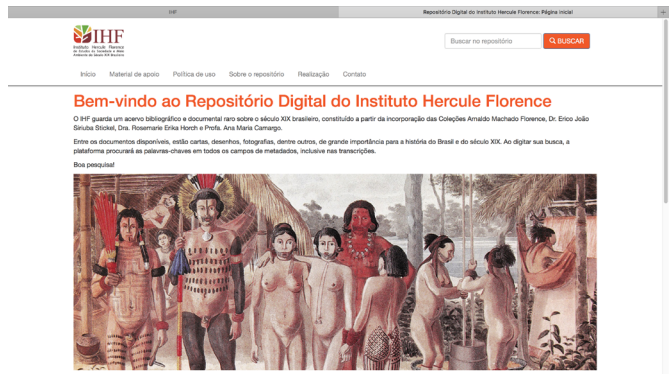
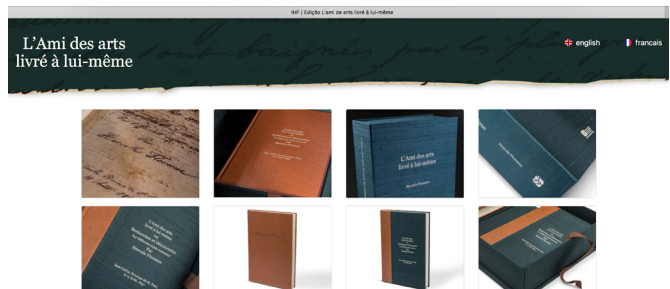


Figura 5. Edição fac-similar do manuscrito **L'ami des Arts de Hercule Florence**, acompanhada de contextualização histórica e índices. Disponível para download em <http://www.ihf19.org.br/lami/>. Fotos: Flávio Sampaio



Apesar do papel acidificado e frágil (afetado pelo tempo e pela escrita em tinta ferrogálica), assegurava-se, desta forma, a preservação física e digital dos dois originais, possibilitando que fossem conhecidos pelo público.

Sobre o caderno de Aimé-Adrien Taunay, a princípio acreditava-se que o manuscrito havia sido redigido durante sua participação como desenhista na Expedição Langsdorff: uma anotação (posterior) na folha de título indica que o artista estava com ele quando faleceu afogado ao tentar atravessar a nado o rio Guaporé (MT) (Figura 6).

Era possível perceber que havia duas escritas, sendo visível a olho nu o que havia sido registrado em tinta ferrogálica (Figura 7). Sob esta havia uma escrita anterior, a grafite, muito tênue, de leitura praticamente impossível pelo apagamento e pela sobreposição da escrita posterior. A digitalização do manuscrito permitiu examinar a escrita visível em tinta ferrogálica, a qual recebeu transcrição diplomática pelo historiador Thierry Thomas.

A leitura – difícil e parcial por conta do delicado estado de conservação do original – acabou revelando que as anotações se referiam a um período anterior à Expedição Langsdorff. Vários trechos, entretanto, permaneciam ilegíveis, de modo que não era possível explorar completamente seu conteúdo. Em 2014 o IHF foi procurado pelo MP/USP para conhecer a técnica de reflectografia de infravermelho (IRR) oferecida pela câmera Osiris. Tal técnica, que destaca os elementos orgânicos (ou seja, que possuem carbono em sua composição química), possibilitaria a leitura da escrita a grafite obliterada pela tinta ferrogálica.

Figura 6. Folha de título do caderno de Aimé-Adrien Taunay conservado pelo MP/USP. Foto: Heitor Florence

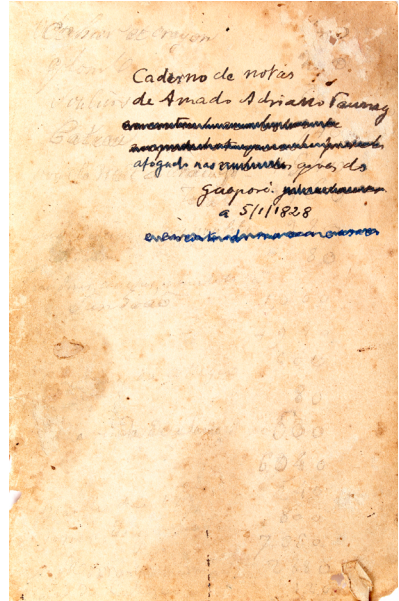
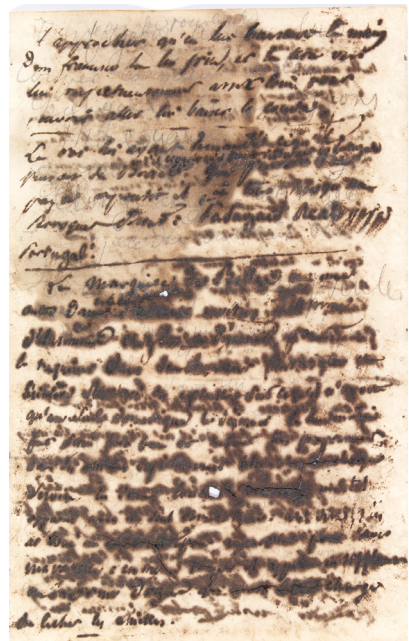


Figura 7. Página 34 do caderno de Aimé-Adrien Taunay: a tinta ferrogálica comumente usada no século XIX trouxe grandes dificuldades para a estabilização física do original e para a leitura de seu conteúdo. Foto: Heitor Florence



Foi assinada então uma nova parceria entre IHF, MP/USP e Núcleo de Pesquisa de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico (NAP-FAEPAH), órgão do Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IF/USP), atualmente denominado Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural do IF/USP. A nova digitalização do manuscrito, executada em 2014 e 2015 por Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya e Jessica Fleury Curado sob a supervisão da Prof.^a Dr.^a Márcia Rizzutto, fez jus ao nome da câmera e ao mito egípcio de Osiris, revelando a totalidade da escrita de Aimé-Adrien Taunay a grafite, assim como desenhos até então pouco visíveis a olho nu (Figuras 8 a 11).

A nova escrita revelada pela reflectografia de infravermelho (IRR) também recebeu transcrição diplomática pelo historiador Thierry Thomas. Em 2017, época em que o projeto passa a ser coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida de Menezes Borrego por parte do Museu Paulista, os dois textos – o primeiro, legível a olho nu, e o segundo, revelado pela câmera Osiris – receberam tradução pela Prof.^a Dr.^a Marcia Valeria Martinez de Aguiar, da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). As transcrições foram revisadas em 2020 e acrescidas de notas e índices redigidos por Thierry Thomas; também foram revistas as traduções.

Foi possível, finalmente, estudar o conteúdo integral do caderno de Aimé-Adrien Taunay. Os estudos de João Carlos Cândido Silva Libardi Santos mostraram que as notas referiam-se a excursões realizadas por Aimé-Adrien Taunay entre junho de 1824 e início de 1825 pelas redondezas da cidade do Rio de Janeiro (principalmente à localidade de Morro Queimado)⁶. Este historiador foi também responsável pelo cotejamento com cartografias e roteiros de época, e pela posterior plotagem, em mapa atual, dos caminhos e localidades mencionadas pelo artista.

Figura 8. A foto registra o fólio que contém as páginas 42 (à esquerda) e 39 (à direita), com o texto visível a olho nu; percebe-se que há uma escrita a grafite em uma das páginas, mas sua leitura é impossibilitada pelas manchas e pelo apagamento. Foto: Heitor Florence

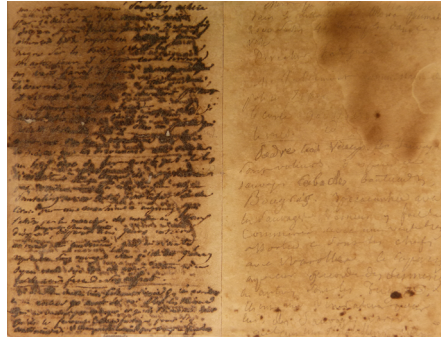


Figura 9. A foto mostra a escrita a grafite revelada pela câmara Osiris – inclusive aquela que estava sob a tinta ferrogálica. Foto: Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiyá e Jessica Fleury Curado

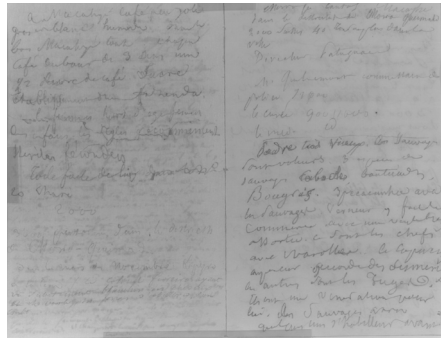
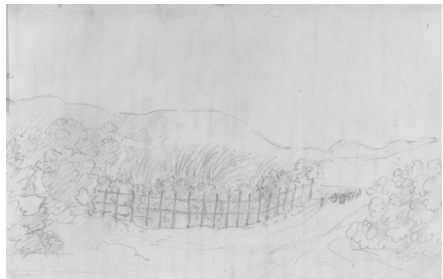


Figura 10. A foto registra o desenho visível a olho nu na página 3. Foto: Heitor Florence



Figura 11. A foto, obtida com a câmara Osiris, permite maior legibilidade. Foto: Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiyá e Jessica Fleury Curado



Toda esta documentação, além da descrição dos procedimentos de preservação física e digital, pesquisas históricas e científicas realizadas, materiais de divulgação em eventos acadêmicos, e dos projetos educativos, receberam um site específico na *web* (Figura 12), onde o público pode reconstituir o percurso do manuscrito desde sua origem oitocentista até a incorporação ao acervo do Museu Paulista, e a pesquisa derivada de sua redescoberta. No site também é possível baixar vários arquivos (inclusive as reproduções dos originais, suas transcrições e traduções): <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/>. Para ampliar ainda mais o acesso, em 2020 e 2021 este site receberá recursos de acessibilidade a deficientes visuais e será traduzido para os idiomas inglês e francês.

A maravilhosa trajetória deste manuscrito e, depois, da pesquisa acadêmica e científica para recuperar o conteúdo que acreditava-se perdido, foram apresentadas pelo Setor de Conservação do MP/USP em seminários, congressos e exposições. O Setor Educativo do MP/USP pôde desenvolver, durante o 15º Encontro USP Escola (2018), importante material educativo em conjunto com os professores⁷.

Finalmente, os frutos de tantos esforços puderam ser apresentados ao público em 27 de novembro de 2019, no *Seminário Internacional Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence*, realizado por meio da parceria entre IHF, MP/USP e Sesc São Paulo.

Acreditando na potência das parcerias institucionais e dos trabalhos colaborativos, a parceria entre Museu Paulista da Universidade de São Paulo e Instituto Hercule Florence não se encerra com este projeto, mas se estende a outra proposta.

Estabelecido na província de São Paulo após a participação na Expedição Langsdorff, Hercule Florence prosseguiu na arte do desenho e da aquarela; seus registros das paisagens do li-

toral e do interior paulista lhe valeriam a alcunha de “Patriarca da Iconografia Paulista” dada por Afonso d’Escragnolle Taunay. Este é outro projeto caro às duas instituições, o qual está sendo desenvolvido desde 2018 por uma equipe também capitaneada pela Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida de Menezes Borrego, igualmente objeto deste seminário internacional, e de ações posteriores, como outro seminário, exposição itinerante e publicações no período de 2020 a 2022.

Figura 12. O site www.adrientaunay.org.br apresenta o manuscrito e seu percurso histórico. Reúne também material sobre sua preservação física e digital e traz as possibilidades de exploração, inclusive científica, de seu conteúdo. Foto: IHF



APRESENTAÇÃO

-A +A

Este projeto é resultado de parceria entre o Museu Paulista da Universidade de São Paulo e o Instituto Herculé Florenço, iniciada em 2011 com a digitalização e o restauro do manuscrito "Caderno de notas de Amado Adriano Taunay encontrado no bolso de afogado nas águas do Guaaporé... a 5/1/1818" e encontrado no seu casaco", pertencente ao acervo do MPUUSP.

O documento original encontra-se bastante fragilizado, mas após cuidadosas intervenções de restauro e conservação empreendidas no Laboratório de Conservação e Restauro Edson Motta (SENAR) foi possível deter sua degradação física e assegurar sua preservação para as gerações futuras. Paralelamente, o texto foi transcrito e

Notas

² Aimé-Adrien Taunay integra a expedição até o Mato Grosso, quando falece, vítima de afogamento no rio Guaporé.

³ Ver o texto **As velhas e novas parcerias que envolvem as famílias Florence e Taunay**, de Antonio Florence, publicado neste volume.

⁴ Ao encerrar sua participação na Expedição Langsdorff em 1829, Hercule Florence entregou à família Taunay uma das versões do relato da viagem. Décadas depois, reencontrada por Alfredo d'Escragnolle Taunay, sobrinho de Aimé-Adrien Taunay, esta versão levou à troca de correspondência com Hercule Florence e, posteriormente, à tradução e publicação do **Esboço da Viagem feita pelo Sr. Langsdorff ao interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829** na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (1875-1876). Disponível em: <https://bit.ly/2TQC6K9>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁵ Vide o artigo **Projeto de conservação e restauro do Caderno de Aimé-Adrien Taunay: escolhas e tratamento**, de Ina Hergert, Gessonia L. A. Carrasco e Cristina S. Morais.

⁶ Vide o artigo **Além das letras entre a tinta e o papel: percursos e locais no caderno de Aimé-Adrien Taunay**, de João Carlos Cândido Silva Libardi Santos.

⁷ Vide o artigo **Educação em museus: muito além de exposições**, de Isabela Ribeiro de Arruda e Denise Cristina Carminatti Peixoto.

Hercule Florence

Parte 2

Entre descontextualização e recontextualização: sobre a presença de Hercule Florence no Museu Paulista por Afonso Taunay

Iara Lis Schiavinatto*

* Este artigo sobre estudo em andamento resulta do estágio de pesquisa junto ao Museu Paulista, sob supervisão da Prof.ª Dr.ª Solange Ferraz Lima. A pesquisa sobre Hercule Florence como um todo conta com apoio do CNPq/PQ.

Este artigo tenta matizar algumas relações entre o projeto museológico de Afonso Taunay calcado na busca por uma imagética do passado paulista apoiada na obra de Hercule Florence, quando Taunay geria um projeto da construção de uma interpretação paulista do passado capaz de projetar uma história do Brasil (BREFE, 2005; ANHEZINI, 2011)². Indico alguns aspectos sobre a recuperação de Hercule Florence por Afonso Taunay no Museu Paulista entre as décadas de 1910 e 1940. Primeiramente, gostaria de considerar o ecossistema museológico no qual se deu esse primeiro processo de museologização da obra de Hercule Florence sob a batuta de Afonso Taunay. Trata-se de um processo de descontextualização de parte da obra de Florence para sua recontextualização dentro do Museu Paulista.

De antemão, entretanto, cabe um esclarecimento sobre Florence relativamente a museus. As imagens realizadas no conjunto da Expedição Langsdorff (1821-1829) amarradas por um forte senso de coleção, ruminado em anos de viagens científicas por Langsdorff, tinham no horizonte uma inserção museológica atrelada à Academia de Ciências de São Petersburgo. Na *praxe* da história natural desde meados do setecentos, a coleção do naturalista era composta com a ilustração tirada *in loco*, que poderia ser finalizada e então devidamente impressa no centro de pesquisa ao qual se endereçava. De partida, a expedição científica tinha por tarefa fundamental a construção de um acervo iconográfico. De primeira mão, as imagens eram feitas durante a viagem e encontravam sua versão final por ocasião da sua publicação. A ilustração preferencialmente era combinada com o objeto coletado da natureza e/ou o etnográfico, os mapas riscados, e o relato da via-

gem³ (MANIZER, 1967). O desenho tirado, a coleta e a montagem das páginas do herbário com as devidas partes das plantas transformavam-se em matrizes de ilustração a serem produzidas à distância com precisão, atendendo a uma necessidade de ser durável e transmitir uma informação cientificamente válida. Apesar de ter no horizonte esta Academia de Ciências e a impressão do material, ao longo das décadas de 1820 e 1870, Florence⁴ não parece ter aventado remeter sua produção imagética para algum museu e ali colocá-la – como se empenhou Miguelzinho Dutra em Piracicaba.

Florence era zeloso quanto aos modos de tentar promover a circulação e a difusão de suas imagens junto a um público local, regional, nacional e europeu. A publicação na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (RIHGB) de seu relato de viagem pelas mãos de Alfredo Taunay em 1875 revela que deixara uma cópia com os Taunay e conhecia essa casa de perto, mantendo, parece, vínculos de amizade e admiração por Charles Augusto Taunay. Este era autor de um importante manual de agricultura (MARQUESE, 2001), tema que interessava de perto a Hercule Florence, fosse em função da importância civilizatória que via na agricultura, fosse para seu uso pessoal na administração da Fazenda Soledade de sua propriedade em Campinas (MARQUESE, 2016). Outro fator que evidencia como Florence se colocava com relação à sua produção é a tentativa de fazer chegar em boas mãos em Paris sua memória sobre o processo de fatura da fotografia por intermédio de agentes diplomáticos ou a preocupação em publicar seu estudo sobre a invenção da poligrafia em Santos. Esses gestos revelam um cálculo pensado acerca do circuito letrado, artístico e científico em que ele buscava inserção e reconhecimento.

Em São Paulo, o ideário bandeirante em voga nos anos de 1890⁵ (ABUD, 1985; FERREI-

RA, 2002; PITTA, 2013), para o qual a figura do bandeirante e das monções e a influência do rio Tietê na civilização paulista se colocavam como assunto de primeira grandeza, foi atrelado ao conceito de Iconografia proposto por Afonso Taunay⁶. Essa noção, bastante operativa, vinha imbuída de um compromisso metodológico com uma dada visão de história. Para ele, o pressuposto real da história assenta-se no documento que merece ser descoberto e salvo. Seu método privilegiava a análise documental sob as noções de procedência, autenticidade e verossimilhança a constituir um feito/fato datado em sua dada contemporaneidade. A escolha de uma história dos costumes, por parte de Afonso Taunay, ao recuperar Florence, pressupunha uma continuidade evolutiva do tempo histórico num ritmo lento, porém disciplinado e acumulativo, configurando por fim o progresso⁷.

A publicação da biografia de Hercule Florence por Estevão Leão Bourroul⁸ (1900) parece ter atendido à necessidade de Afonso Taunay quanto à precisão dos fatos sobre sua vida e sobre suas invenções, conferindo a Florence uma densidade histórica e um prestígio até então inédito. Recuperando um argumento histórico e documental de Cesário Motta Júnior, Bourroul mostrou a inserção de Florence em uma linhagem textual dos viajantes⁹ sobre a natureza brasílica da região do Mato Grosso e de São Paulo que vinha desde os setecentos com Lacerda e Almeida. Desta forma, Bourroul detalhava a importância histórica de Florence para esta sociabilidade paulista, respondendo assim à recomendação do importante político republicano, o campineiro Campos Salles, e dedicando esta obra à memória de Francisco Álvares Machado e Vasconcellos, sogro de Hercule Florence¹⁰. A escolha de Taunay por Florence resolvia a lacuna¹¹ da ordem das imagens quanto ao passado paulista tanto quanto sua escolha metódica lastreava-se na pesqui-

sa histórica com forte presença documental em-
preendida por Bourroul.

Entre as décadas de 1910 e 1930, houve uma mudança museológica e da ordem dos arquivos quanto à compreensão e visibilidade de Florence, destacando-se o fato de que, no Museu Paulista, a abordagem da obra de Florence não se pautou por uma perspectiva etnográfica – como ocorreu na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas com o material da Expedição Langsdorff naquele momento¹². Antes, pautou-se pelas demandas do centenário da Independência de 1922 a encargo de Taunay. Ele dirigiu o Museu entre 1917 e 1945, quando já era um historiador reconhecido¹³. Definiu um projeto museológico vetorizado por este centenário, numa época na qual os centenários ocupavam um papel capital nas políticas das memórias nacionais e, em contrapartida, estabeleceu uma política museológica que contemplava a história natural num plano menor¹⁴. No todo, a principal missão de Taunay consistia em preparar o Museu para tais comemorações.

Entre 1917-19, Taunay negociou com os gêmeos Guilherme e Paulo Florence o empréstimo de um conjunto de obras em papel do pai deles para ser reproduzida e, assim, constituir uma nova série documental, fotográfica e desenhos aquarelados a bico de pena, para o Museu. Cabe matizar essa operação de sentido. A imagem riscada com um forte senso de observação e marcada pela experiência do *in loco*, tantas vezes aquarelada, migrou para o museu como parte da sua rotina interna de trabalhos, tornando-se notadamente documental. Em geral invisível ao visitante, a cópia de uma série de imagens de Florence feita por Domingos dos Santos Filho¹⁵ colaborou para a elaboração de um regime de verdade histórica. Nessa medida, a série fotográfica funciona como uma moldura do olhar que pertence ao passado no presente e essa moldura produz um novo contexto que implica um

processo, um ato ativo sobre a imagem (quer de antes, quer do agora) e um afeto¹⁶. A fotografia, nesse caso, ajuda a concatenar imagem e outro objeto (o novo quadro encomendado, o batelão escolhido para ser exposto junto ao quadro na sala B4 a partir de 1944, por exemplo), e eles, por sua vez, elaboravam significados e contribuíam para a discursividade do espaço museológico – como no caso da sala A12 consagrada à Antiga Iconografia Paulista¹⁷. Segundo Alves (2003: 237-247), o acervo do museu (fotográfico) teria sido, assim, transformado em matéria-prima para a produção de novas peças (no caso, quadros) a serem sucessivamente incorporadas ao próprio museu (ALVES, 2003).

Desta forma, as imagens de Florence são visibilizadas por meio de uma tríade¹⁸: primeiramente, *a série imagética museologizada*, como parte de um trabalho de seleção visual, alçada à condição de referência histórica para a pintura de costumes, com uma inerente noção de que o processo civilizacional assim se passava diante dos olhos do visitante no programa decorativo do Museu¹⁹. Existia uma compreensão historicizante do passado visível em tais salas entre os anos 1910 e 1940 que ajudava a constituir uma percepção do próprio presente²⁰. O segundo aspecto dessa tríade é *o próprio museu que se coloca na condição de arquivo* (BREFE: *op. cit.*), ao encomendar e expor as obras a óleo, estabelecendo uma narrativa histórica centrada nos costumes dos tropeiros, das monções, da penetração do território e na conquista dos rios e das fronteiras como um feito paulista do passado, que se faz brasileiro, cujo núcleo articulador residia na figura do bandeirante. O terceiro aspecto corresponde à própria *arquitetura do Museu com sua expografia*²¹ (BEZERRA, 1992), pois tal ordenação espacial das salas consagrada à reprodução dos “mais antigos documentos iconográficos conhecidos”, traduzindo aspectos da vida na província

de São Paulo há quase um século, segundo Taunay, tinha sua verossimilhança histórica reforçada em função da disposição espacial do Museu (por exemplo a sala dessa iconografia do passado paulista estava ao lado da sala da cartografia²²), o que ensejava a percepção histórica e documental do visto. A disposição espacial afirmava essa noção de que se via o passado paulista. Na operacionalização dessa tríade que partia da produção de uma documentação fotográfica ao programa decorativo do espaço museológico, Florence foi convertido no “Patriarca da Iconografia Paulista” pelas mãos de Taunay²³. E tais documentos visuais, fotografados das imagens de Florence, reproduzidos depois em óleo sobre tela, segundo especificou Taunay, foram recompostos em diversas “séries” reunidas na mesma ala/sala, segundo o pesquisador Carlos Lima Júnior (2018: 4)²⁴. Tal procedimento realimentava a noção de série imagética na prática cotidiana do próprio Museu, afetando de seu corpo técnico ao público.

Do exposto, há uma noção de série documental, histórica e imagética a operacionalizar internamente o projeto museológico daquilo que Taunay chama de “Patriarca da Iconografia Paulista”, que confere uma homogeneidade a esse material visual. Antes, porém, de matizar a noção de série em Florence, porque me parece ser distinta daquela aqui elencada em Taunay, destacaria alguns aspectos desse ecossistema museológico no qual a obra de Florence foi inscrita em São Paulo.

Do ponto de vista do circuito e da visibilidade da obra, convém mencionar que, em Campinas, na década de 1870, há notícias de que Florence providenciou uma distribuição seletiva de suas imagens para alguns apreciadores – fazendeiros, capitalistas e políticos que ocupavam lugar de proa na São Paulo da virada do século. Nessa década, ele anunciava em jornal seu papel inimitável para sua venda avulsa, como uma

mercadoria que poderia ser usada pelo comprador de formas diversas. Também o empregava como rótulo na embalagem do café que produzia, ensacava e comercializava. Além de entender, na concepção geral deste papel, que ele poderia desempenhar a função de moeda, constituindo a materialidade do próprio dinheiro. Ou seja, Florence dava usos comerciais diversos para o papel inimitável. Ele, ainda, poderia usar algum de seus desenhos e de suas aquarelas como motivo nas suas aulas de desenho ministradas para meninas da elite da região que frequentavam o Colégio Florence – de sua esposa Carolina – e que ele monitorava bem de perto.

Em São Paulo, Florence não era um completo desconhecido ou uma descoberta de Afonso Taunay. Em correspondência com o diretor do Museu, quando já recebera a encomenda de ampliar desenhos de Florence para a pintura a óleo, o pintor Benedito Calixto comentou que tinha imagens de Florence que havia recebido de presente de sua própria família²⁵ (10 ago. 1920). Vale ressaltar também que Florence foi saudado por ocasião de seu centenário no jornal *Vida Paulista*, em março de 1904. Foi, sobretudo, estudado por Bourroul nos moldes da escrita do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), que se converteu em uma obra de referência sobre Florence. Outro fato que merece destaque é o necrológico publicado em memória de Carolina Florence na *Revista do IHGSP* em 1913. Isso tudo aponta para uma recepção paulistana de Florence na virada do século, anterior à escolha de Taunay por ele para o Museu; recepção essa que podia informar o diretor e concorrer para legitimar sua opção.

Ainda em São Paulo, compensa atentar que a série de quadros baseados nas fotografias dos desenhos e aquarelas de Florence se coadunava, num tom menor, com outras obras e instituições letradas e científicas então recentes na

cidade²⁶. Se havia obras do pintor acadêmico Oscar Pereira da Silva no *hall* histórico e na ala oeste deste Museu ideado por Taunay, o pintor também tinha obras recentemente incorporadas à Escola Politécnica e circulava no âmbito consagrado à história do IHGSP, do qual se tornara sócio em 1909, antes de Taunay, feito sócio em 1911²⁷. Florence passava a integrar, através da sua incorporação ao Museu Paulista, um circuito artístico em consolidação em São Paulo, que vivia então seu primeiro processo de constituição de uma iconosfera (BARBUY, 2006; PAVAN, 2016). Isso alterava a percepção de sua obra, associando-a mais à iconografia do passado paulista dentro do Museu. Tal deslocamento de sentido amortecia o sentido moderno e de pesquisa existente em sua experiência de fazedor de imagem. Isso porque, automaticamente, ele se assemelhava a um sujeito do passado paulista que espelhava um certo Brasil.

De certa forma, a recepção de Florence mudou na década de 1940. A sala desta iconografia paulista desapareceu do Museu, embora sua iconografia tenha vingado em parte na azulejaria no Museu Republicano de Itu e na nova Sala B4 em 1944. Nesse período ainda, pela primeira vez, determinadas imagens suas tiradas na expedição foram publicadas junto ao relato da viagem de Langsdorff nas edições da Companhia Melhoramentos de 1941 e 1948 sob a condução dos dois filhos de Hercule Florence. Antes, parte destas imagens era conhecida em São Paulo graças aos quadros feitos para o Museu Paulista. Nesta nova edição do relato de viagem, as imagens de Florence são novamente selecionadas, negociadas, fotografadas, a fim de serem, agora, impressas pelas mãos mais uma vez de seus filhos. Ao mesmo tempo, também várias de suas imagens eram (re)publicadas em obras de Afonso Taunay. Parte dessa série de imagens que serviu de referência ao projeto iconográfico de Taunay para o Patriarca vista no Museu Paulista foi editada em papel

impresso, sendo acrescida de imagens pouco conhecidas ou inéditas de Florence. Há, então, uma espécie de viragem no circuito e na difusão das imagens de Florence (dentro do Museu e do Museu para o livro em temporalidades distintas), apesar de parte dessa mudança atrelar-se à noção histórica de “Patriarca da Iconografia Paulista”²⁸. A obra de Florence, por sua vez, entrava no circuito editorial na década de 1940, passando a ser conjugada com o adensamento histórico da noção de viajante, por meio das edições dos relatos deles (viajantes), inclusive como títulos das *Brasilianas* de então. Cabe frisar que, nessa altura, Taunay gozava de muito prestígio junto a instituições do porte da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e do IHGB, e junto a historiadores na linha de Pedro Calmon e Gilberto Ferrez. Nessa toada, a imagem feita por Florence ou aquela em pintura dela resultante que fosse publicada em livros de Taunay, por sua vez, funcionavam como uma nova moldura para Florence. Por outro lado, através das obras de Taunay, elas alcançavam facilmente um seletor público intelectual e artístico que as via.

Outro aspecto bem conhecido precisa ser ao menos mencionado, porque é vetor e pano de fundo desse ecossistema museológico. Para Taunay, o Brasil nascia na Colônia. O cânone acadêmico e historiográfico que nos rege, sobretudo a partir da década de 1970, define o nascimento da nação no processo de autonomização do Brasil no início dos oitocentos. Ora, estamos diante, então, de uma ação museológica e expográfica calcada na compreensão de que o Brasil nasce na Colônia, o que acentua a importância dessa ala da iconografia paulista e molda seu significado, considerando-se principalmente que se estava às portas do centenário da Independência e sob sua força centrípeta. Esta expografia mostrava a visão do passado para esse centenário. Nessa medida, vinha carregado de um sentimento de identidade,

tratando-se de um gesto cívico. E, nesta configuração histórica, imagética e museológica, estabeleceu-se o discurso museológico em sua eloquência política e sua retórica de valores.

Vale atentar mais para um aspecto da ordem da cultura material que acompanhou essa empreitada, numa espécie de atividade paralela de Taunay. Entre fins dos anos de 1910 e início dos anos 1920, ele negociou a entrada ou não de objetos da “arqueologia do café” (termo dele) no Museu, em geral com senhoras de elite do interior paulista²⁹, mas também com os irmãos Florence na medida em que trazia tais imagens. Com esse procedimento, que alinhou objeto e imagem a óleo³⁰ no espaço expográfico, Taunay reforçava o sentido histórico dessas imagens retratadas a óleo, adensando a verdade da procedência dessas imagens, ao compô-las com tais objetos ou por deter a posse deles no Museu (podiam estar guardados). No conjunto, esse binômio imagem e objeto resolvia a ausência de iconografia paulista reclamada por Taunay desde o início³¹. Ademais, o objeto poderia tonificar a noção de ancianidade do assunto visto nas imagens. Isto dava a impressão no visitante de que o que era visto na imagem fazia, de fato, parte do passado. O objeto exposto comprovava e materializava a imagem vista. A pertinência e o valor histórico das imagens ganhavam uma força que tornava possível cotejar tais imagens com outras fontes documentais e materiais. Era como se o próprio conceito de iconografia de Taunay transcorresse à vista de todos, o que atestava sua competência como historiador e diretor do Museu³². Isso porque cada quadro sanava a questão da ausência de imagens do passado paulista, e o conjunto expográfico evidenciava um passado. Não se tratava, contudo, de uma ausência de teoria. Ao contrário, a visão de história de Taunay operava na superfície do visto no passado, em seus costumes. Assim, indagar esse processo de elaboração da

visibilidade do Museu – seu jogo de inter-relações – desnaturaliza esse processo de visibilidade do tempo histórico.

Nas escolhas por rememorar Florence, por meio da encomenda de quadros e das salas da iconografia paulista, Taunay também trabalhou a favor de certos esquecimentos acerca dele. Se reforçou o sentido unitário da acepção de monção, excluiu certas imagens fotografadas pelo Museu. Por exemplo, aquela de Florence acerca da saudação política em praça pública na década de 1830 ou sua alegoria que trata do caráter civilizacional da imprensa em São Paulo com expressivo significado político. E, se Taunay viu o conjunto geral das imagens de Florence antes de fotografar o material e/ou ao negociar com os filhos em definitivo, pode ter deixado de lado tantas pranchas retratando os ameríndios – reforçando o argumento de Paulo Cesar Garcez Marins (2017) quanto à pacificação da história indígena no programa decorativo do Museu sob o comando de Taunay.

Se há uma noção de série de costumes com valor documental, histórico e artístico em Taunay, posso apontar algumas noções de série em Florence. Assunto, me parece, que lhe era caro e operativo como fazedor de imagens. Tal noção, de certa maneira, subsidiou as escolhas de Taunay. Isso porque pulsa em ambos a noção de série e de ilustração de cunho científico, que almejava classificar e sistematizar o mundo observado em larga escala, recuperando uma visão sobre a natureza e a arqueologia com alguns elementos comuns (HERINGMAN, 2013). A noção de série é fundamental na História Natural e formulava uma imagem profundamente comprometida com o visto e a observação, constituída enquanto categoria cognitiva. A imagem em si e inserida na série negocia com o real. Há uma noção de série calcada nessa vontade de classificação e sistematização que os aproxima, patente

na Expedição Langsdorff e na noção de catalogação documental e de arquivo em Taunay.

A Expedição Langsdorff presumia a produção seriada de imagens. Langsdorff zelou demais pela posse das imagens aí tiradas e pelo controle de seus usos – impressos, inclusive. Tais imagens, desde o início, endereçavam-se a Academia de Ciências de São Petersburgo. A série organizava tanto o elenco de imagens sobre um tema (os peixes, os Apiacás) ou um ramo do conhecimento (a botânica) quanto incidia na elaboração da própria imagem³³.

Dentro do tema da imagem seriada, Florence expressa seu apreço pela cultura da prensa numa alegoria na qual Minerva entra em São Paulo trazendo a prensa que materializa o progresso e a civilidade. Ele trabalhou na casa de Plancher no Rio de Janeiro antes de se integrar à Expedição Langsdorff e entendeu a importância política e social da cultura da imprensa na Europa napoleônica, no Rio de Janeiro de 1820 e em São Paulo de 1830-40, inclusive seu teor revolucionário. Essa cultura da prensa contribuiu para configurar o processo e o método de pesquisa de Florence em várias investigações. A mais importante no campo da cultura impressa, ressaltaram Francis Melvin Lee e Thierry Thomas, residia na poligrafia (LEE; THOMAS, 2017; RIZZUTO; LEE; THOMAS, 2019). Ele nomeou seus princípios em 1831. Os autores resumiram a poligrafia: trata-se de uma impressão baseada numa placa de cera gravada utilizando uma tinta especialmente preparada por Florence. A poligrafia presume a produção em série, em escala, que pode ser repetida. Florence trabalhou anos no aperfeiçoamento deste procedimento de maneira que chega a imprimir simultaneamente várias cores sem precisar de uma prensa pesada e complexa. A poligrafia, por sua vez, tem uma continuidade com os Papeis Inimitáveis. Então o espectro de preocupação de Hercule Florence iria, grosso modo,

desde como fazer as imagens reproduzíveis até como fazê-las de forma que ele garantisse que fossem inimitáveis. Ao que se depreende de seus textos, ele complicaria algo na chapa para tornar o Papel Inimitável.

Para Florence, este tema da seriação reaparecia em outros projetos de menor importância nucleados numa cultura da prensa. Por exemplo: seu projeto dos *typo-syllabas* visava diminuir o tempo e o esforço na impressão ao investir no artefato *typo-syllabas*, ao invés de se prender e montar a matriz do texto para imprimir com os tipos adstritos a cada letra do alfabeto para serem inseridos na régua tipográfica. Ele pensa e interfere no processo mecânico e visual da impressão, calculando sua imagem final. Funcionando a contento, o *typo-syllaba* acarretaria numa economia geral no processo de impressão. A investigação do *typo-syllaba* nos ajuda a pensar o processo de feitura da imagem conjugado a seus usos.

Já a poligrafia cotejada com a *photographie*³⁴, coisa que Florence fazia, parece aguçar mais a indagação sobre a natureza da imagem, na medida em que traz à baila a pesquisa que não se satisfaz e indaga constantemente sobre a reprodutibilidade técnica. Para ele, me parece, os rótulos da farmácia são abordados num léxico que vai da poligrafia à *photographie*, sem atrito entre elas. Francis Melvin Lee e Thierry Thomas (2017: 123-7) chamam a atenção que o rótulo farmacêutico, ao mesmo tempo prova fotográfica, seria um exemplo prático de suas pesquisas. Neste campo de testes entre a poligrafia e a *photographie*, resultariam necessariamente imagens seriadas. Florence vislumbra a preparação e a execução de uma imagem em papel livrada do lápis e da prensa. Todavia, ele não dispensa associar o fotográfico à poligrafia no conjunto de suas atividades. Uma não necessariamente excluiria a outra, uma não parece obrigatoriamente

o melhor processo frente ao outro. Em seus escritos arranjados sob o título de *L'Ami d'Arts* não parece defender tal tomada de posição.

É incontornável comentar o fotográfico nele, pois o fotográfico, por natureza, tem uma vocação para a imagem seriada. O campo nomeado do fotográfico está em debate pelo menos desde a década de 1800. Assim, a emergência do fotográfico não se restringe ou se funda apenas no aparecimento da câmera fotográfica ou à resolução da fotografia com precisão, como ocorreu na década de 1850, com o método positivo-negativo³⁵ (BRUNET, 2012). Desde a pioneira pesquisa de Boris Kossoy³⁶ (SCHIAVINATTO, 2017), obra fundacional da história da fotografia no Brasil e na América Latina, sabemos que o método descrito por Florence resulta num objeto fotográfico oriundo de uma experiência química fotossensível designada por Florence como *photographie*. Ele se inscreve naquele cenário euroamericano de pesquisas a respeito da emergência do fotográfico – e se reconhecia nesse campo de atuação, empregando a palavra com pertinência e buscando que ela comunicasse algo novo feito por ele, concernente ao novo universo das qualidades químicas da matéria capaz de desenhar sem o pincel e a prensa – tema central em Niépce, Daguerre e Talbot.

Isto reaparece na exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo de Adrià Julià – *Nem mesmo os mortos sobreviverão*³⁷. Baseado em escritos de Florence, Adrià refez a experiência laboratorial e material do fotográfico de Florence, por exemplo a utilização do nitrato de ouro, no lugar do nitrato de prata, para reduzir o desbotamento gradual da imagem fotográfica ou a aplicação da urina como elemento fixador. Na primeira obra, uma fotografia de grande formato, vê-se linhas delineadas em claro e escuro (resultante da queima do papel) e, nesse processo, vem à tona como a imagem impregna o papel, nele se

decalca, na direção da lógica da cultura da prensa. Essa obra, intitulada *Exercício para paisagem superposta* (#2), que expõe a imagem resultante desse processo fotossensível e de fixação da imagem, é acompanhada por uma locução de um texto baseado em Florence. Novamente, aqui o artefato de Florence agencia uma relação social. A locução dramatiza a singular escolha de Florence pela situação de uma prisão. Do ponto de vista do signo, a prisão desenharia uma série de linhas retas que ecoariam nos largos quadriculados da obra de Adrià. Nessa escolha da prisão por Florence emerge um jogo de alteridade, na medida em que a presença do preso é evocada. Nessa exposição na Pinacoteca, entre outubro de 2019 e fevereiro de 2020, pela segunda vez depois do projeto museológico de Afonso Taunay, até onde percebo, Florence se torna motivo de uma obra artística exposta em um equipamento cultural de excelência em São Paulo³⁸.

Para Florence, a imagem estaria disponível à circulação a fins de, no trânsito e na intercambialidade das imagens, efetivar seu sentido. Ao mesmo tempo, ele não se furta de tentar produzir um objeto único com um valor intrínseco em sua forma, em sua matéria, em sua composição – o que vale tanto para a photographie quanto para o Papel Inimitável. Se há um caráter não uniforme nas experiências realizadas por Florence, elas deixam entrever que se direcionam para objetos visuais e procedimentos, arriscaria dizer, que estariam em alguma medida articulados pela necessidade de seriar as imagens e colocá-las em circulação, caracterizando-as pela portabilidade e a mobilidade, pela sua utilidade e sua compleição estética.

Ora, discutir essa noção de série me parece importante, porque remete a uma diferença fundamental entre Hercule Florence e Afonso Taunay. Este usa uma série iconográfica de Florence para alçá-la à condição iminentemente de

fonte documental, histórica e artística, rearranjando os seus sentidos. Assim, ajuda a ralentar uma noção operativa e moderna de série imagética em Florence sob o signo da reprodutibilidade técnica. A série em Taunay vertebrada pela noção de iconografia dele contribuiu para inscrever Florence, mais e mais, na noção também moderna de artista-viajante (regida por uma noção figurativa e documental de imagem). Tal versão ajudou a irrigar um entendimento sobre Florence como um homem de múltiplas atuações – tal como Pietro Maria Bardi o entendia. De certa maneira, as telas e a expografia da iconografia paulista do Museu Paulista concorreram para amortecer certo sentido de moderno do conjunto da obra de Florence ao fixar publicamente uma noção de série iconográfica lastreada numa visão do passado paulista.

Por fim, gostaria de aproveitar para ponderar rapidamente acerca das balizas do ecossistema museológico no qual trabalhamos neste projeto do “Patriarca da Iconografia Paulista”. A partir de uma adensada e significativa experiência expositiva do Museu, arriscaria dizer que estudamos, no geral e em conjunto, sob noções de arquivo, curadoria e livro/catálogo. Elas vão se efetivando, paulatinamente, às portas de um novo centenário da Independência que adquiriu, por várias injunções, uma condição estratégica para o Museu. Temos uma ocasião de nuançar, no espaço de saber museológico, os agenciamentos de temporalidades e imagens heterogêneas de um olhar do passado numa experiência pública de memória histórica em sua diacronia e sincronia. E, admito, esse gesto é, ao mesmo tempo, uma demonstração de afeto pelo Museu Paulista.

Notas

² O lema do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, criado em 1894, sintetizava: A História de São Paulo é a História do Brasil.

³ O autor abordou especificamente sobre as relações dessa equação na caravana Langsdorff nos Apêndices documentais: abreviaturas dos títulos dos trabalhos citados; catálogo das peças trazidas do Brasil pela Expedição do acadêmico G. I. Langsdorff; catálogo dos trabalhos publicados e manuscritos do acadêmico G. I. Langsdorff; catálogo de Ilustrações. Há várias passagens no relato de Florence nesse livro que explicitam as vinculações entre esses elementos.

⁴ Ele foi um ilustrador meticuloso que seguia as instruções de Langsdorff e percebia a importância do apuro do olhar no senso de observação, ansiando por fazer uma boa representação do visto.

⁵ São textos fundamentais naquela altura sobre esse ideário do médico-historiador Cesário Motta Júnior: “Porto Feliz e as ‘Monções’ para Cuyabá”, publicado no Almanach Litterario de São Paulo (1884) e “Da Influência do rio Tietê na civilização de São Paulo”, na Revista do IHGSP (1895).

⁶ Ele sistematizou sua noção de história em “Os princípios gerais da moderna crítica histórica”, na Revista do IHGSP, em 1914 (TAUNAY, 1914).

⁷ Além do estudo de Ana Claudia Brefe (2005), o conjunto de ensaios publicados sob coordenação de Oliveira (2017) e Lima Júnior (2018) embasam esta noção de historicidade operada por Taunay.

⁸ O jornalista Bourroul conhecia a trajetória de Florence por meio de amizade familiar e teve acesso a seus manuscritos e impressos na escrita de sua biografia. Ele acentuou a noção, presente em Florence, de que o meio impedira o desenvolvimento das pesquisas de Florence e o seu devido reconhecimento em vida. Bourroul enfatiza a noção de exílio em Florence, a partir de um poema de Lamartine sobre o tema, e considera o meio um fator determinante da obra e da vida do autor.

⁹ Motta Júnior evidenciou nos textos acima citados uma documentação de viajantes de fins do setecentos e início dos oitocentos a respeito da monção. Ele elencou os escritos do matemático astrônomo Francisco de Lacerda e Almeida, do viajante Auguste de Saint-Hilaire e do próprio Florence. Todos envolvidos em questões diplomáticas e geopolíticas. Para ele, as monções seriam as expedições fluviais de particulares e da monarquia portuguesa que, depois das descobertas das minas e da criação da capitania de Mato

Entre descontextualização e recontextualização: sobre a presença de Hercule Florence no Museu Paulista por Afonso Taunay

Grosso, dirigiam-se regularmente a Mato Grosso saídos de São Paulo, criando um tráfego regular entre estes sertões. Os paulistas protagonizariam esta penetração e integração do território brasileiro, em especial através do rio Tietê como pode ser visto na obra *Partida da monção* de José Ferraz de Almeida Júnior, amigo de Motta Junior. À semelhança dos rios, os paulistas confluíam às regiões mais distantes. Bourroul retomou em detalhes este núcleo documental e Taunay o citou regularmente.

¹⁰ Bourroul (1900: 67) cita os estudos de Cesário Motta Júnior a respeito das monções, explicitando uma compreensão sobre o passado paulista.

¹¹ Ele tratou desta carência em mais de uma ocasião. No Relatório referente ao ano de 1918 enviado a Oscar Rodrigues Alves em 1919 (TAUNAY, 1919a), na Revista do Museu Paulista neste mesmo ano (TAUNAY, 1919b) e a retomou no Guia da secção histórica do Museu Paulista, de 1937 (TAUNAY, 1937).

¹² Ao mesmo tempo, numa perspectiva dos estudos etnográficos, entre décadas de 1920-30 na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), deu-se uma rearticulação dos arquivos da Expedição Langsdorff. Em 1925, foi montada uma exposição sobre ela no Museu Antropológico e Etnográfico. As ilustrações de Florence podem ter sido expostas, visto que a lista das obras exibidas incluía pranchas sobre os bororos, apiacás, munducukus e guatós – etnias por ele retratadas. O material botânico foi transferido do Museu Botânico da Academia de Ciências da URSS para o Arquivo da Academia de Ciências da URSS (CHUR, 1981).

¹³ A partir de 1910, Taunay escreveu artigos sobre viajantes europeus, sobre a Missão Francesa de 1816 e o Segundo Reinado (MATTOS, 2003). Seu pai, Alfredo Taunay, escreveu em 1895 sobre “Estrangeiros Ilustres e prestimosos” e, em 1902, Hermann von Ihering publicou o artigo “Natterer e Langsdorff: exploradores antigos do Estado de São Paulo” na Revista do Museu. Isto é, o tema dos viajantes e a necessidade de uma galeria de arte no Museu eram agenda no Museu antes de Taunay assumir sua direção (PITTA, 2013).

¹⁴ Por sua vez, o diretor anterior do Museu, Hermann von Ihering, investiu mais na história natural, embora atentasse ao campo das artes nesta instituição. Não privilegiou necessariamente o caráter simbólico do edifício. Taunay, contudo, tomou para si essa tarefa e a levou a cabo.

¹⁵ Sobre esta produção de série imagética, ver Nascimento (2019).

¹⁶ Cabe explorar a fatura e o uso dos desenhos a bico de pena aquarelado que ficaram dissociados de seu contexto de produção, bem notou Ana Paula Nascimento, *idem*.

¹⁷ Para a disposição destas salas no Museu, suas durações e mudanças: Borrego (2019). A autora esclarece que no Banco de Dados do Museu Paulista as imagens em negativos de vidro das montagens das salas A-9 (1929) e B-4 (1944) são identificadas como se fossem uma só – aquela inaugurada em 1929 e, por esta razão, as fotografias de ambas as exposições são datadas da década de 1940.

¹⁸ Esta proposição baseia-se em Porter (1989); Bal (2007) e Edwards (2009).

¹⁹ Para usar o termo de Claudia Valladão Mattos, *op. cit.*

²⁰ Solange Lima e Vânia Carvalho (1993) mostraram essa lógica museológica e visual.

²¹ Compunham esta ala oeste do Museu neste período: Sala das monções, Sala da cartografia colonial e documentos antigos, Consagrada ao passado da cidade de São Paulo, Consagrada à antiga iconografia paulista, Iconografia antiga paulista, Mobiliário antigo brasileiro e retratos antigos, Consagrada ao passado da cidade de São Paulo (ensaio de reconstituição dos aspectos da cidade em 1840), Arte primitiva - arte religiosa colonial - mobiliário antigo. Baseado em Taunay (1937).

²² Ao mesmo tempo, Taunay negociava a aquisição, a doação, a cópia e a comercialização de mapas nesse período, atento à verossimilhança do mapa riscado e a importância do tema aparecia na Sala da cartografia colonial e documentos antigos.

²³ Por anos, Taunay retomou esse tema do Patriarca em suas publicações, associando-o a seus estudos do café e das monções. Ver Taunay (1954), onde o autor usou este conceito em mais de uma ocasião. Definiu Daniel Pedro Muller como um outro patriarca – dos números (TAUNAY, 1936).

²⁴ O autor assim as listou: Sobre monções: A bênção das canôas, em Porto Feliz; Carga de canôas, em Porto Feliz; A partida de Porto Feliz; Pousou no sertão bruto; Encontro de duas monções. Sobre cenas de estradas: O pousou de Jundiahy; Viajante dormindo num rancho, na estrada de Sorocaba; O pousou de Juquery; Viajantes na Província de São Paulo; A ponte do Cubatão e a subida da serra; A calçada Lorena, no caminho do Mar. Sobre antigas lavouras de canna, em Campinas: Côte do cannavial, junto ao café novo; Moagem de canna e Fabricação do assucar no engenho de D. Thereza Pompeu. Sobre as feiras de Sorocaba: Côte de Tropa; Tropa brava entrando em Sorocaba; Redemoinho de bestas; Tropeiro paulista. Sobre as primeiras lavouras de café no Oeste: O carretão (machina primitiva de beneficiar café); Negros voltando à noite do trabalho; Negros no eito almoçando; A fazenda da Cachoeira; A fazenda da Soledade; Derrubada; Cafezal novo. Sobre as cavalhadas

Entre descontextualização e recontextualização: sobre a presença de Hercule Florence no Museu Paulista por Afonso Taunay

em Sorocaba: Entrada das cavalhadas; Alcancia de cannas; Escaramuça de um fio; Escaramuça de dois fios; Argolinha, vencedor premiado; As cabeças, Mascarada. Sobre indumentária: Senhora rica e sua aia, em Porto Feliz; Alvarés Machado e sua família, em Campinas; Mulheres do povo em dia de festa; Índios mansos de Porto Feliz. Por fim: Entrada para as minas e combate de milicianos de Mogy das Cruzes com botocudos no sertão de Curityba.

²⁵ Cf. carta de Benedito Calixto para Afonso Taunay, 10 ago. 1920 (CALIXTO, 1920). Tal gesto da família ajuda a pensar que ela procurava divulgar a obra de Florence como fizeram os filhos Paulo e Guilherme. Consultado, o Museu Benedito Calixto desconhece tais imagens neste momento.

²⁶ Datam deste período um rol de novas instituições culturais e científicas: a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a Escola Politécnica, o Desinfetório Público, a Biblioteca Pública de São Paulo, o Horto Florestal, a Escola de Farmácia e o Instituto Butantan.

²⁷ Ana Paula Nascimento (2010) e Míriam Silva Rossi (1999) listam um conjunto variado e cada vez mais intenso de novos espaços em São Paulo, na virada do século. Eles concorreram para o estabelecimento de um novo campo artístico e de circulação de imagens. Isto ampliou e consolidou a visibilidade das imagens, desde vitrines de lojas até exposições de arte, passando pelos ateliês fotográficos e hotéis. Para uma introdução acerca das relações entre a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Paulista, ver o catálogo produzido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (2016), sob curadoria de Valéria Piccoli e Fernanda Pitta.

²⁸ Houve então uma mudança da compreensão patrimonial de forma institucional sobre Hercule Florence. Pois, em 1946, segundo a revista *O Cruzeiro* de 19 de dezembro de 1964, Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do IPHAN, contou a dom Clemente de Maria da Silva Nigra, diretor do Museu de Arte Sacra da Bahia, sobre a existência em algum museu soviético do material da Expedição Langsdorff relativo ao Brasil. Em 1963, d. Clemente confirmou tais informações em uma viagem a antiga URSS (CHUR, 1981: 12).

²⁹ Lygia de Resende, Esmerenciana de Andrade, Gertrudes de Aguiar, Maria Pompeu de Camargo, Otacília Freitas Washington, por exemplo.

³⁰ Solange Lima e Vânia Carvalho (1993), assinalaram que o tamanho do quadro a óleo conferia uma grandeza ao tema do passado que a prancha em papel não conseguia expressar. Ou seja, o porte e a materialidade dos objetos eram fatores decisivos na elaboração da semântica do passado paulista para este historiador.

³¹ Esse argumento foi retomado por Leila Florence ao comentar essa enco-

menda de reproduções de obras de Hercule Florence por Aurélio Zimmermann, Sílvio Alves, Zilda Pereira, Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva, pois seus desenhos delicados em papel foram transpostos e reinterpretados, o que trazia importância inestimável para a divulgação dessa fatia escassa da iconografia agrícola paulista (FLORENCE, 2010: 195).

³² Claudia Valladão também notou isto em seu estudo sobre a ala central do Museu na gestão Taunay.

³³ A historiadora da arte Valéria Piccoli (2017: 253-7) mostrou a montagem da aquarela *Habitation des Apiacás*, datada de 1828, a partir de uma série de desenhos isolados que portam uma informação observada visualmente e assim é transmitida. Aqui, as personagens são reunidas num espaço.

³⁴ Ele participa deste processo de múltiplas invenções do fotográfico no eixo do Atlântico. Entre 1832 e 1833 dedicou-se ao estudo e uma série de experiências neste campo. O grande estudo sobre o tema segue sendo a obra de Boris Kossoy (2006).

³⁵ Destacaria os recentes estudos de Ariella Aïsha Azoulay (2019) sobre esse problema epistêmico e, sobre a disseminação e divulgação do fotográfico como prática do mundo colonial de viagens, Turazzi (2019). Na direção destes estudos, me parece que indagar a emergência do fotográfico representa também indagar a trajetória da história do fotográfico e seus protocolos de escrita. Assim, temos uma oportunidade de matizar o fotográfico em meio à noção de série trabalhada por Hercule Florence.

³⁶ Traço um balanço geral das formas de rememoração de Hercule Florence: Schiavinatto (2017).

³⁷ Agradeço ao artista e à curadora Fernanda Pitta por mais de uma conversa esclarecedora sobre este percurso de refazer a experiência imagética de Hercule Florence.

³⁸ Cabe lembrar que na gestão de Boris Kossoy junto ao Museu de Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, existiu uma Sala Hercule Florence no início dos anos 1980.

Referências bibliográficas

ABUD, Kátia Maria. **O sangue itomorato e as nobilíssimas tradições**. A construção de um símbolo paulista: o bandeirante. 1985. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru: Edusc, 2003.

ANHEZINI, Karina. **Um metódico à brasileira**: história da historiografia de Afonso Taunay (1911-1939). São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History, Unlearning Imperialism**. London: Verso, 2019.

BAL, Mieke. Exhibition as Film. In: MACDONALD, Sharon; BASU, Paul (ed.). **Exhibition Experiments**. Oxford: Blackwell, 2007.

BARBUY, Heloisa. **A cidade-exposição**: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914. São Paulo: Edusp, 2006.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Perspectivas sobre a representação das monções no Museu Paulista e no Museu Republicano de Itu. **Midas**, v. 10, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2UXwAoU>. Acesso em: 3 abr. 2020.

BOURROUL, Estevão Leão. **Hercules Florence (1804-1879)**: ensaio histórico-litterário. São Paulo: Typ. Andrade Mello, 1900.

BREFE, Ana Claudia. **Museu Paulista**: Affonso Taunay e a Memória Nacional, 1917-1945. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

BRUNET, François. **La Naissance de l'Idée de Photographie**. Paris: PUF, 2012.

CALIXTO, Benedito. [**Correspondência**]. Destinatário: Afonso Taunay. São Vicente, 10 ago. 1920. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia (SVDHICO) do Museu Paulista da USP.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 1, p. 147-178, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/2X5exzx>. Acesso em: 5 maio 2018.

CHUR, L. A. (coord.). **Lista da Expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821-1829**. Brasília: MEC/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

COLEÇÕES em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

EDWARDS, Elizabeth. **Photographs and History: Emotion and Materiality**. In: DUDLEY, Sandra (ed.). **Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations**. London: Routledge, 2009.

FERREIRA, Antônio Celso. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições e invenção histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FLORENCE, Hercule. Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829. Traduzido por Alfredo d'Escragno Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 38, pt. 1, p. 337-449, 1875 (1ª parte); t. 38, pt. 2, p. 231-285, 1875 (2ª parte); t. 39, pt. 2, p. 157-182, 1876 (3ª parte). Disponível em: <https://bit.ly/3ImwuDC> (1ª parte); <https://bit.ly/3bail2l> (2ª parte); <https://bit.ly/3gABEbf> (3ª parte). Acesso em: 25 ago. 2020.

FLORENCE, Leila (org.). **Céus: o teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence**. São Paulo: Florescer Produções Culturais, 2010.

HERINGMAN, Noah. **Sciences of Antiquity: Romantic Antiquarianism, Natural History and Knowledge Work**. London: Oxford University Press, 2013.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

LEE, Francis Melvin; THOMAS, Thierry. **L'Ami des Arts et la "Photo-**

Entre descontextualização e recontextualização: sobre a presença de Hercule Florence no Museu Paulista por Afonso Taunay

graphie dorée". In: HERCULE Florence: **Nouveau Robinson**. Mônaco: Nouveau Musée National de Monaco; Humboldt Books, 2017.

LIMA JÚNIOR, Carlos. Da pena ao pincel: o passado (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, v. 26, p. 1-40, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2Xb84TN>. Acesso em: 04 mar. 2019.

MANIZER, Guenrikh Guenrikhovitch. **A Expedição do acadêmico G. I. Langsdorff ao Brasil (1821-1828)**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

MARINS, Paulo César Garcez. O Museu da paz: sobre a pintura histórica do Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena Salles de (org.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita de história e historiografia - séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/355W5uF>. Acesso em: 27 ago. 2020.

MARQUESE, Rafael (org.). **Manual do agricultor brasileiro**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MARQUESE, Rafael. Exílio escravista: Hercule Florence e as fronteiras do açúcar e do café no Oeste Paulista (1830-1879). *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, v. 24, n. 2, p. 11-51, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2Rbe6jt>. Acesso em: 27 jul. 2017.

MATTOS, Claudia Valladão. Da palavra a imagem: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, v. 6, n. 1, p. 123-145, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/2wR6iZh>. Acesso em: 10 jul. 2016.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O salão nobre do Museu Paulista e o teatro da história. In: **COMO explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992.

MOTTA JÚNIOR, Cesário. Porto Feliz e as 'Monções' para Cuyabá. **Almanach Litterario de São Paulo**, v. 7, p. 131-151, 1884. Disponível em: <https://bit.ly/3icUx50>. Acesso em: 09 set. 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista**: as aquarelas de

José Domingos dos Santos Filho. In: Seminário Nacional do Centro de Memória – Unicamp, 9., 2019, Campinas (SP). [Trabalhos publicados]. Disponível em: <https://bit.ly/2vGKKIE>. Acesso em: 23 jan. 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929). In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos: arte brasileira do Império à República**. Rio de Janeiro: Edur-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, t. 2. Disponível em: <https://bit.ly/3h230aK>. Acesso: 27 ago. 2020.

OLIVEIRA, Cecília Helena Salles de (org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay**: escrita da história e historiografia - séculos XIX e XX. São Paulo: Museu Paulista, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/355W5uF>. Acesso em: 27 ago. 2020.

PAVAN, Mateus. **Jules Martin, litógrafo**: catálogo iconográfico de um comerciante de imagens em São Paulo. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2Z8yK7O>. Acesso em: 27 ago. 2020.

PICCOLI, Valéria. **Hercule Florence et l'Utilité de l'Art**. In: HERCULE Florence: **Nouveau Robinson**. Mônaco: Nouveau Musée National de Monaco; Humboldt Books, 2017.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Coleções em diálogo**: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo. Curadoria de Valéria Piccoli e Fernanda Pitta. São Paulo: Pinacoteca, 2016.

PITTA, Fernanda. “**Um povo pacato e bucólico**”: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3i5lkQo>. Acesso em: 27 ago. 2020.

PORTER, Ganni. *The Economy of Truth: Photography in the Museum*. **Ten-8**, v. 34, p. 20-33, 1989.

RIZZUTO, Marcia de Almeida; LEE, Francis Melvin; THOMAS, Thierry. Revelando Hercule Florence, o amigo das artes: análise por fluorescência de raios X. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, v. 27, p. 1-32, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3dSuXRX>. Acesso em: 22 nov. 2019.

Entre descontextualização e recontextualização: sobre a presença de Hercule Florence no Museu Paulista por Afonso Taunay

ROSSI, Míriam. Circulação e mediação da obra de arte na **Belle Époque** paulistana. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 6-7, p. 83-119, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/34eS8kX>. Acesso em: 10 maio 2019.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. Apontamentos para uma breve história intelectual do fotográfico: sobre Hercule Florence. **Atlante: revue d'études romanes**, n. 7, p. 408-431, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/34aCDdD>. Acesso em: 03 abr. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Guia da secção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1937.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Os princípios gerais da moderna crítica histórica. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, v. XVI, p. 323-344, 1914. Disponível em: <https://bit.ly/2EZJNcH>. Acesso em: 27 ago. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatorio referente ao anno de 1918**: apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Museu Paulista, 15 jan. 1919a.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatorio referente ao anno de 1918**: apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, t. XI, p. 891-928, 1919b. Disponível em: <https://bit.ly/3jLi8uP>. Acesso em: 27 ago. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Um patriarca da estatística no Brasil. **Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio**, ano II, n. 21, 1936.

TURAZZI, Maria Inez (org). **O Oriental-Hydrographe e a fotografia: a primeira expedição ao redor do mundo com uma "arte ao alcance de todos"** (1839-1840). Montevideú: Centro de Fotografia, 2019.

Hercule Florence, Afonso Taunay e sala das monções no Museu Paulista (1944-1947)

Maria Aparecida de Menezes Borrego*

* Historiadora. Docente do Museu Paulista – USP.

Em março de 1944, foram inauguradas sete exposições no Museu Paulista concebidas por Afonso d'Escragnolle Taunay. Quatro eram compostas majoritariamente por telas encomendadas a diversos pintores durante sua gestão (1917-1945), tendo como matrizes os desenhos de autoria do artista francês Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879) que, após participar da Expedição Langsdorff em inícios do século XIX, fixara residência em Campinas, na província de São Paulo, onde morou até o final da vida. Entre elas estava a sala B-4 consagrada exclusivamente às monções, nas palavras do diretor. O objetivo deste artigo é analisar a montagem da sala B-4 levando em consideração a abordagem da temática ao longo dos anos no Museu, o acervo selecionado para integrar a exposição e a conjuntura institucional vivenciada nos anos 1940 que promoveu uma reorganização e remodelação das salas expositivas com vistas à comemoração do cinquentenário do Museu Paulista ocorrida em 1945, último ano da gestão de Taunay em razão de sua aposentadoria compulsória.

As viagens fluviais nas salas A-12 e A-9

Desde o início da gestão de Afonso Taunay no Museu Paulista, temos notícias de seu empenho em adquirir artefatos relacionados às monções² e em encomendar pinturas com motivos alusivos às viagens fluviais que se realizaram entre Porto Feliz e Cuiabá nos séculos XVIII e XIX a fim de exibi-los nas salas expositivas da instituição. As iniciativas buscavam materializar suas intenções de apresentar a história da expansão territorial do Brasil como obra dos sertanistas da capitania de

São Paulo, sendo as monções consideradas por ele como a fase derradeira das bandeiras. Tais propósitos já haviam sido anunciados quando de seu ingresso como sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP).

No discurso de posse proferido em 5 de julho de 1912, Taunay enalteceu o desbravamento do território americano em direção a oeste pela investida dos paulistas desde o início da colonização até o “primeiro quartel de século XVIII, [quando] o distrito cuyabano e o âmago do continente se anexou ao império das quinás”³. Para aquilatar a “obra titânica da dilatação e conquista” o orador glorificou o papel dos homens de São Paulo para a construção do Brasil:

Também, que império magnífico essa capitania de São Paulo, com mais de três milhões e quinhentos quilômetros quadrados, de onde mais tarde deviam surgir sete circumscrições da Confederação Brasileira, algumas delas maiores do que território de dois e três dos mais poderosos Estados da Europa central! (TAUNAY, 1913: 90).

Tais palavras expressavam sua afinidade com as diretrizes do IHGSP que, desde o primeiro número de sua *Revista*, publicado em 1895, esclarecia que para os homens das letras daquela agremiação “A história de São Paulo é a própria história do Brasil” (ANHEZINI, 2011: 111).

Taunay também estava bem familiarizado com a rota das monções rumo ao extremo-oeste do território brasileiro a partir de São Paulo por razões pessoais. Em primeiro lugar, ela fora percorrida por seu tio-avô Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) durante a Expedição Langsdorff (1825-1829)⁴ já num momento de decadência das monções regulares que haviam abastecido o interior da América Portuguesa ao longo do século XVIII. Em segundo, seu pai, Alfredo Taunay – o

visconde de Taunay –, fora o responsável pela tradução de um dos relatos deixados por Hercule Florence sobre tal jornada científica, em 1875, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* sob o título de “Esboço da viagem feita pelo Sr. de Langsdorff pelo interior do Brasil, desde Setembro de 1825 até março de 1829. Escrito em original francês pelo 2º desenhista da comissão científica Hercules Florence”.

Se em 1829 o próprio Florence entregara anotações da viagem à família Taunay⁵, em 1918, foram seus filhos, Paulo e Guilherme, que levaram novos papéis de sua autoria ao diretor do Museu Paulista, Afonso Taunay, desta feita, sob a forma de desenhos sobre a Expedição Langsdorff e outras temáticas, elaborados ao longo da vida de Hercule. Neste mesmo ano, em matéria publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, Taunay salientaria a importância de Florence para o passado colonial paulista por serem seus desenhos “os mais velhos documentos iconográficos do interior de S. Paulo” (TAUNAY, 1918b: 6).

A correspondência enviada por Taunay ao secretário dos Negócios do Interior, Oscar Rodrigues Alves, a cuja pasta o Museu estava subordinado, em 30 de abril de 1918, evidencia que os desenhos ofertados não eram dádivas, mas antes empréstimos, haja vista ter pago ao desenhista da instituição, José Domingues dos Santos Filho (1866-?), 130\$000, por “dous desenhos a bico de pena copia de outros, origem de Hercules Florence sobre as antigas monções de Porto Feliz para a nova exposição” (TAUNAY, 1918a). O teor da missiva igualmente indica que antes de serem exibidos em telas no Museu, os temas relativos às monções retratados por Florence foram copiados e expostos por meio de desenhos a bico de pena que, por sua vez, serviram de matrizes para os quadros encomendados por Taunay aos pintores da época (NASCIMENTO, 2019).

À medida que as pinturas ficavam prontas, Taunay passava a enviar os desenhos de José Do-

mingues como presentes para amigos e autoridades, ação que se confirma no ofício endereçado a Rodrigues Alves, em 9 de julho de 1919, em que comunicava ter entregue

pessoalmente, hontem, ao Exmo. Snr. Candido Motta, digno Secretario da Agricultura, dous desenhos reproduzindo scenas do antigo Porto Feliz, de que conta utilizar-se para o monumento projetado naquela cidade; estes desenhos como tive a ocasião de informar a V. Excia. da lavra do desenhista do Museu, e outrora expostos, estão hoje substituídos pelas copias que deles mandei fazer em pintura a óleo (TAUNAY, 1919b)⁶.

Rapidamente, os desenhos já se tinham transformado em telas, como igualmente comprovam os recibos passados aos artistas. Em junho de 1919, Taunay participava a Rodrigues Alves ter efetuado o pagamento de 600\$000 a Aurélio Zimmermann (1854-1920) por “dous quadros a óleo relativos a antigas monções” (TAUNAY, 1919a) – *Benção das canoas e Pousa no Sertão – Queimada, 1826* – e, em 1920, prestava contas ao novo secretário do Interior, Alarico Silveira, de que havia adquirido “do pintor Oscar Pereira da Silva [1867-1939] pelo preço de 3:300\$000 três grandes quadros representando scenas das antigas monções e um trecho do caminho do mar” (TAUNAY, 1920). Os três quadros a que se refere são *Carga de canoas*, *9º Encontro de monções no sertão*, pintados a partir de desenhos de Florence, e *Partida de Porto Feliz*, concebido a partir de aquarela de Aimé-Adrien Taunay, *A partida da Expedição Langsdorff*, no Rio Tietê (1825), também ofertada pelos irmãos Florence a Taunay, conforme um artigo publicado por ele na revista *Habitat* sobre as aventuras de seu tio-avô, a quem se refere como “artista malgrado”:

Dos originais relativos à expedição do Barão de Langsdorff, remetidos em grande cópia à Rússia, alguns ficaram no Brasil em poder de Hércules Florence. Os filhos deste e meus saudosos amigos Dr. Guilherme Florence, o eminente geólogo, e o Prof. Paulo Florence, inspirado compositor, fizeram-me presente de quatro grandes desenhos: A Largada da Monção Langsdorff, de Porto Feliz, Urubus reis devorando uma carniça, Anhuma e Serie-ma (TAUNAY, 1953a: 40).

Os desenhos originais, muitos deles pequenos e em preto e branco, não possuíam o grau de enobrecimento, respeitabilidade e prestígio que detinha a pintura, e, como decorrência, não garantiam a eficácia pedagógica desejada; daí Taunay solicitar que os artistas os ampliassem (LIMA; CARVALHO, 1993; LIMA JÚNIOR, 2015: 112). Este era inclusive o argumento utilizado pelo diretor no *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*:

Assim resolveu a Diretoria do Museu copiar exatamente os desenhos do ilustre naturalista em quadros a óleos, ampliando-os para os tornar mais compreensíveis, embora a lhes conservar todos os característicos documentais que os tornam tão preciosos. Daí a coleção de telas reproduzidas por diversos artistas e subordinadas a diversas séries (TAUNAY, 1937: 79).

A referência às “antigas monções” nos documentos administrativos como objetos de representação nos quadros indica que os aspectos registrados pelos artistas viajantes numa jornada científica durante a década de 1820 eram encarados por Taunay como elementos autênticos de qualquer monção de abastecimento, de povoamento ou de prospecção mineral ocorrida

ao longo do século XVIII. Os desenhos continham aquilo que o diretor do Museu entendia como visos de autenticidade, que poderiam servir a uma verdade maior, como já bem apontaram Claudia Valladão de Mattos (2003), Ana Claudia Brefe (2005), Paulo Cesar Garcez Marins (2007) e Carlos Rogério Lima Júnior (2018). Assim, por terem viajado na antiga rota das monções, Hercule e Adrien puderam legar uma série de registros que serviria para fornecer informações sobre a travessia da qual, naquele momento da encomenda das telas, quase nada havia sobrevivido.

Tanto isso parece verdade que Afonso Taunay sequer mencionou nos ofícios os momentos vivenciados pelos membros da Expedição Langsdorff como sendo as verdadeiras fontes de observação dos desenhistas transpostos para as telas. Ou seja, na falta de documentação pictórica sobre as monções propriamente ditas, Taunay criou uma iconografia monçoeira (PARDIM, 2005; HESSEL, 2006) com o que tinha de mais próximo das expedições fluviais, no caso, uma expedição científica que guardava traços materiais e práticas de navegação similares às monções setecentistas, porque percorreu o mesmo trajeto, usou embarcações semelhantes, despendeu o mesmo tempo de viagem, mas cujos objetivos e personagens eram diferentes.

As cinco grandes telas voltadas à temática das viagens fluviais cujas matrizes foram os desenhos de Florence e Aimé-Adrien Taunay seriam expostas pela primeira vez na sala A-12, no primeiro pavimento do edifício, dedicada à Antiga Iconografia Paulista, inaugurada em 1920, mas preenchida quando da reabertura do Museu Paulista em 1922 para a comemoração do Centenário da Independência (Figuras 1 e 2).

Nas paredes estreitas laterais foram exibidos pequenos quadros de tipos humanos de Porto Feliz que haviam sido captados pelo olhar de Florence, no século XIX. Do lado esquerdo es-

Figura 1. Vista 1 da sala A-12²
Década 1920 – Acervo Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 2. Vista 2 da sala A-12
Década 1920 – Acervo Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



tavam dispostas as telas *Índio civilizado de Porto Feliz*, *Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826* e *Dama de Porto Feliz com mucama*, executadas por Niccoló Petrilli (?-?) em 1920. Na parede oposta, figuravam as telas de autoria de Adrien Henri Vital van Emelen (1868-1943), *Caboclas no sertão do Tietê* e *Velho centenário de Porto Feliz*, encimadas pelo *Retrato do Capitão-mór de Itu*, *Vicente da Costa Taques Góes Aranha*, de Benedito Calixto (1853-1927). As pinturas de van Emelen foram confeccionadas a partir dos desenhos que compunham o *Carnet de Dessins* de Hercule Florence – Álbum de Paris –, guardado na Biblioteca Nacional de França e parcialmente fotografado pelo escritor Alberto Rangel a pedido de Taunay (TAUNAY, 1921). Tão logo o diretor teve as chapas fotográficas em mãos, passou a encomendar várias obras a artistas que prestavam serviços ao Museu, os quais prontamente iniciaram os trabalhos (TAUNAY, 1922c: 737), pois, de acordo com o livro-caixa de 1922, o pagamento a van Emelen por “três pequenos quadros” foi anterior a novembro de 1921 (TAUNAY, 1922a: 1).

Há que se notar que, na mesma parede das grandes telas que retratavam aspectos da Expedição Langsdorff, estavam expostas *Entrada para as minas* e *Combate de Botocudos em Mogi das Cruzes*, encomendadas a Oscar Pereira da Silva, com base respectivamente numa gravura anônima do livro *História geral do Brasil* (1857), de Francisco Adolfo Varnhagen, e numa estampa de Jean-Baptiste Debret (1827) (LIMA JÚNIOR, 2015: 136)⁸, as quais, segundo Taunay, estavam relacionadas à iconografia bandeirante “pobris-sima” (TAUNAY, 1922 apud LIMA JÚNIOR, 2015: 136). Outrossim, no decorrer da década de 1920, espremida entre as telas alusivas às bandeiras e às monções, foi inserido o quadro *Casa de Antonio Raposo Tavares*, encomendado a João Baptista da Costa (1865-1926)⁹ (Figura 3).

Ao colocar lado a lado as oito telas, Tau-

nay acabava por criar uma narrativa visual que explicava o processo de expansão territorial paulista numa sucessão cronológica pontuada pelas bandeiras predominantes no século XVII¹⁰, pelas monções no século XVIII e pela viagem científica de Langsdorff do século XIX, sem levar em conta os diferentes propósitos que animavam as expedições.

Interessante observar que embora as paredes da sala estivessem cobertas por pinturas sobre os mais variados aspectos do passado paulista, a maioria tinha em comum a origem lastreada na pena de Hercule Florence, cujo retrato, não por acaso, pendurado acima das demais telas, materialmente evidenciava o papel de “Patriarca da Iconografia Paulista” a ele atribuído por Afonso Taunay, epíteto mencionado incontáveis vezes ao longo dos anos em diversos veículos de comunicação, em documentos oficiais e em legendas de obras nas salas do Museu.

Os inúmeros negativos de vidro de que dispomos da sala A-12 indicam que a montagem da exposição sobre a antiga iconografia paulista sofreu alterações ao longo da década de 1920. A mudança de lugar de algumas telas e a retirada das cinco alusivas às monções e da que remetia a Raposo Tavares podem ser explicadas pela necessidade de um novo arranjo expositivo criado a partir do retorno, em 1929, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, das telas *Partida da monção* (1897), de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), e *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro, 1500* (1902), de Oscar Pereira da Silva. Não só esta última obra passaria a ocupar o lugar antes destinado a exibir aspectos da Expedição Langsdorff, de autoria de Oscar Pereira da Silva e Aurélio Zimmermann, como a grande parede lateral seria recheada com mais trabalhos encomendados por Taunay, durante os anos 1920, sobre as cavalhadas e as feiras de Sorocaba registradas por Florence (Figura 4).

As cinco telas que representavam o carregamento das canoas, a partida, a navegação,

o pouso e o encontro com outras embarcações foram, então, deslocadas para a sala A-9 preparada especialmente para receber a *Partida da monção*, também inspirada em Florence, segundo Taunay. Em artigo de jornal escrito sobre esta tela, em 1943, ele afirmou que fora o próprio filho de Florence, o Dr. Ataliba – já falecido naquele momento –, quem lhe relatara que “ao ver os desenhos do ilustre navegante do Tietê [Hercule Florence], em 1825, entusiasmou-se Almeida Júnior, daí nascendo-lhe a ideia de executar grande composição que representasse uma cena das monções”. A comprovar tal filiação, o diretor comentou sobre a existência de dois estudos feitos pelo pintor que antecederam a grande tela, sendo um deles “realmente inspirado pelo desenho de Florence, depoimento vivo tomado *in loco* ao se prepararem os canoões, atracados ao ‘Porto’, junto ao ‘Paredão’ da antiga Araritaguaba” (TAUNAY, 1943a: 2)¹¹.

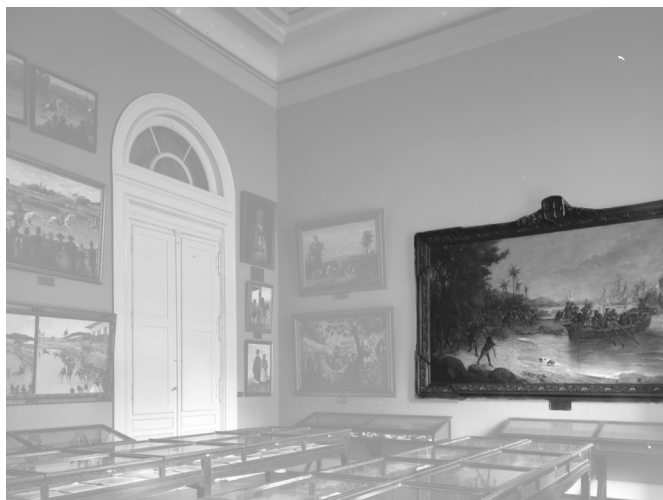
A sala A-9, consagrada às Monções e a Almeida Júnior, foi inaugurada em 1929 no primeiro pavimento e permaneceu montada até 1939, quando cedeu lugar para a Galeria Almeida Júnior, organizada a pedido do interventor federal em São Paulo, Adhemar de Barros. Os artefatos que integravam o espaço expositivo, nomeados como “reliquias das monções” no inventário enviado pelo Museu Paulista ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1938, correspondiam ao beque de proa de um canoão, três âncoras, uma barra de ferro e um caldeirão. Também compunham a sala uma ânfora de cristal com águas retiradas do rio Tietê, suportada por um vaso de bronze lavrado e decorado com três anhumas – ave comum na região monçoeira – esculpido pelo artista italiano radicado no Brasil, Elio Di Giusto (1894-1935), o cavalete e a caixa de tintas de Almeida Júnior.

Quanto à iconografia, o núcleo Almeida Júnior ainda contava com as telas *A conversão de*

Figura 3. Sala A-12
– Destaque para a
inserção da tela **Ruínas
da casa de Antonio
Raposo Tavares, de
João Batista da Costa.**
Década 1920 – Acervo
Museu Paulista – USP.
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Figura 4. Sala A-12
– Destaque para a
tela **Desembarque de
Pedro Álvares Cabral
em Porto Seguro,
1500 (1902), de
Oscar Pereira da Silva.**
Pós 1929 – Acervo
Museu Paulista – USP.
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



São Paulo – aplicada no teto – e o *Retrato do Dr. Prudente José de Moraes Barros*; já o núcleo Monções contemplava, além das telas transferidas da sala A-12, *Casa de Antonio Raposo Tavares*, de João Baptista da Costa, que já lhes fizera companhia na sala anterior, *Bandeirante na selva* e *Missionários ensinando os índios*, de Henrique Bernardelli (1858-1936) (Figuras 5 e 6).

Embora este ambiente pretendesse ser tematicamente mais específico que a sala A-12, ao dispor outras telas com motivos alusivos aos bandeirantes próximas àquelas que retratavam momentos da Expedição Langsdorff, reforçava-se a ideia de um *continuum* entre os movimentos bandeirante e monçoeiro. Taunay atualizava, via discurso museográfico, a concepção sobre a história de São Paulo e do Brasil apresentada em 1912 no IHGB, a qual seria ratificada em sua produção historiográfica, sobretudo na *História Geral das Bandeiras Paulistas*, escrita entre 1924 e 1950, cujo último volume se encerraria com os relatos monçoeiros da primeira metade do século XVIII.

Entretanto, tal esquema não se iria repetir na montagem da sala B-4 inaugurada em 1944, no segundo andar do Museu Paulista, e dedicada exclusivamente às monções.

A sala das monções (B-4) na “Casa do passado paulista”

Para se compreender a abertura da sala B-4 – que não foi isolada – devemos antes levar em conta o contexto vivenciado pela instituição no início dos anos 1940, que corresponde ao que Ana Cláudia Brefe (2005: 268-285) denominou “a terceira e última fase da gestão Taunay”.

Este movimento de novas montagens expositivas estava relacionado à disponibilidade

Figura 5. Vista 1 da Sala A-9 – Década 1930 – Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 6. Vista 2 da Sala A-9 – Década de 1930 – Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



de doze salas do segundo andar, esvaziadas em razão da retirada dos acervos da seção de zoologia. A separação entre as coleções de história e de ciências naturais era reclamada com insistência por Taunay havia anos e finalmente, pelo decreto 9.918, de 11 de janeiro de 1939, a Seção de Zoologia fora desmembrada do Museu Paulista e se converteu em repartição autônoma, o Departamento de Zoologia do Estado de São Paulo. Para alojar-se o novo serviço, foi mandado construir pelo interventor federal Adhemar de Barros um edifício a pouca distância do “Palácio do Ipiranga” na Avenida Nazaré (TAUNAY, 1946: 29), que abriga, até os dias de hoje, o Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo. Entretanto, a transferência dos acervos levou mais de um ano, sendo somente completada em fins de 1941, o que fez com que as salas que os abrigavam ficassem fechadas à visitação pública (TAUNAY, 1943b: 26).

Tão logo a mudança se efetivara, Taunay passou a solicitar das autoridades recursos para a abertura dos espaços expositivos. Para o secretário de Viação e Obras Públicas, Luis de Anhaia Melo, pediu, em 7 de julho de 1942, verbas para a pintura de pelo menos cinco salas, cujas paredes estavam “sobremodo manchadas e de péssimo aspecto”; não exigia “pintura de cimento e apenas uma caição que torne o seu aspecto mais homogêneo” (TAUNAY, 1942). A justificativa mais imediata para a reforma das salas naquele momento estava relacionada à má impressão que poderiam causar as salas fechadas às “multidões de visitantes” esperadas no Museu por conta do Congresso Eucarístico realizado na cidade de São Paulo de 3 a 7 de setembro daquele ano¹².

Para solucionar tais problemas – salas fechadas e desgosto do público –, antes mesmo dessa solicitação, em 6 de maio de 1942, Taunay havia proposto ao secretário das Finanças converter parte da venda da obra *História Natural do Brasil*, de George Marcgraf, editada pelo Museu

Paulista, para a “aquisição de quadros a óleo e outros objetos de coleções destinados principalmente à montagem de salas de exposição, ora vagas, em consequência da remoção das coleções zoológicas para o Departamento de Zoologia” (ROBBE, 1942). Contudo, não só as exposições não foram abertas como previsto, como as salas não ficaram inteiramente prontas, pois embora caídas, restava-lhes terem os assoalhos raspados e oleados (TAUNAY, 1943b: 26).

Em maio de 1943, ao enviar um projeto de suplementação das verbas de dotação institucional ao secretário de Educação e Saúde Pública – a quem o Museu Paulista passou a se subordinar nos anos 1930 –, Taunay lamentava continuar com doze grandes salas fechadas, o que provocava “reclamações contínuas dos visitantes por vezes em tom desagradável” e havia contribuído para a diminuição da concorrência do público nos últimos dois anos (TAUNAY, 1943c). Desta feita foi atendido, pois, em 30 de julho, por meio do decreto-lei 13.489, foi aberto um crédito especial na Secretaria da Fazenda destinado “ao pagamento de despesas com a montagem de novas salas do Museu Paulista, a serem inauguradas ao corrente ano” (SÃO PAULO, 1943).

Mesmo aprovadas, as verbas foram insuficientes para atender por completo à pretensão expositiva de Taunay, que novamente teria suas expectativas frustradas quanto à abertura das exposições no segundo pavimento naquele ano. Ainda lamentava, em janeiro de 1944, os poucos recursos orçamentários com que o Museu era aquinhado, “motivo pelo qual passados tantos e tantos meses, não foi possível ainda, franquear à visita pública, o andar superior do edifício onde estavam outrora as coleções zoológicas removidas para o Departamento de Zoologia”, o que só se concretizaria parcialmente, em 1º de março de 1944, com abertura de sete das doze salas (TAUNAY, 1944a).

Embora tivesse demorado para conseguir abrir tais salas à visitação, durante esse período, Taunay tratou de conceber e preparar novas exposições com vistas à comemoração do cinquentenário do Museu Paulista que se aproximava. A realização de tal efeméride passaria a predominar nos pedidos de recursos financeiros endereçados por ele às autoridades públicas e particulares, sobretudo para o pagamento de artistas contratados para pintar telas destinadas aos novos espaços.

Repetiam-se nas novas salas algumas das fórmulas já utilizadas na organização dos primeiros cômodos do museu: ampla exposição de quadros, feitos sob encomenda e segundo os cuidadosos conselhos do diretor, que apontava não apenas os temas, mas dizia como estes deveriam ser tratados iconograficamente. É até mesmo possível afirmar que uma verdadeira “febre iconográfica” tomou conta do museu, na tentativa de ocupar os espaços vazios deixados pela saída das coleções de ciências naturais. (BREFE, 2005: 269).

Por meio da encomenda das obras, Taunay procurava preencher as lacunas referentes a temas sobre o passado paulista expostos conjuntamente nas salas inauguradas na década de 1920. As dezenas de quadros confeccionados no início dos anos 1940 possibilitaram que tais temas fossem apresentados de forma seriada e ganhassem espaços individualizados no Museu. Esse projeto expositivo assumia um caráter memorial, tanto institucional como pessoal, pois Taunay buscava não só retomar a história do Museu ao longo de cinquenta anos, mas construir a memória de sua própria gestão, reorganizando e expandindo temas que lhe eram caros. Era sua produção historiográfica que ganhava contornos museográficos coroando o

encerramento de sua vida profissional à frente do Museu, o qual ele próprio nomeara como a “Casa do Passado Paulista”, em discurso proferido em 1926, quando do ingresso de uma carta anchietana na instituição (TAUNAY, 1926: 5).

Essa imagem seria retomada e enfatizada por ele nas correspondências a prefeitos de várias cidades do estado de São Paulo, nas quais solicitava que atuassem como mecenas, patrocinando obras que representassem as localidades que governavam, a maioria das quais registradas por Hercule Florence na primeira metade do século XIX.

Acaso poderia essa Prefeitura que V. Ex. tão zelosamente superintende vir em auxílio do Museu Paulista, contribuindo para a confecção desse quadro que assim lembraria a sua bela cidade, tão tradicional, no conjunto das exposições do Museu Paulista que é uma *galeria permanente para brasileiros e estrangeiros do grande passado dos paulistas*, prenunciador do seu maior presente? (TAUNAY, 1943d).

Por meio dessa retórica, Taunay pretendia convencer os mandatários de Limeira, Campinas, Atibaia, Piracicaba, Sorocaba, Tietê, Jundiaí, Porto Feliz, Itu, Amparo, Mogi das Cruzes, Bananal, Lorena, Taubaté, Guaratinguetá, Pindamonhangaba, Aparecida, São José dos Campos, Jacareí, São Vicente, Itanhaém, Santos, a quem foram encaminhadas as correspondências em 1943, da importância de imortalizá-las no Museu – “que é o *ponto onde se concentram as expressões da tradição paulista*” (TAUNAY, 1943e) – a partir de uma vista antiga de cada cidade, ressaltando assim sua longa participação na história e no progresso paulistas. Cada contribuição deveria corresponder ao valor de um quadro – Cr\$ 900,00 – e, para que os prefeitos tivessem de onde tirar o donativo e pudes-

sem justificar a despesa, sugeriu ao diretor geral do Departamento de Municipalidades, Gabriel Monteiro da Silva, que recomendasse aos administradores que “custeassem estas despesas pelas verbas de ‘eventuais’” (TAUNAY, 1943e), para o que teve aquiescência.

Foi durante a preparação para o que viria ser a sala B-7, consagrada à “iconografia das cidades mais antigas” e inaugurada em 1944 com mais de 30 telas, que temos notícia de que Taunay recorrera aos prefeitos de Porto Feliz e Tietê, solicitando auxílio financeiro para a confecção de quadros (TAUNAY, 1943f, 1943g). Embora o argumento utilizado fosse o mesmo, as referidas municipalidades não seriam representadas na sala sobre as numerosas cidades do estado, mas sim na nova sala das monções, pois, como Taunay explicava,

desde muitos anos tenho reunido para a exposição pública do Museu Paulista, elementos relativos a Porto Feliz e às monções. Agora com a ampliação do Museu e de suas exposições, reservei uma sala exclusivamente para documentos do velho Porto Feliz e das monções (TAUNAY, 1943f).

Se, por um lado, a montagem da sala B-4 pode ser enquadrada no movimento de encomenda de telas sobre as cidades paulistas com vistas à celebração dos 50 anos do Museu, por outro, esse esclarecimento ao prefeito José Pais da Mota, indica a importância dada por Taunay a Porto Feliz desde o início de sua gestão por ter sido o porto de embarque das monções, a ponto de lhe reservar uma sala inteira, privilégio apenas alcançado por Sorocaba – sede das feiras das tropas de outrora – e por São Paulo – capital do estado – no conjunto das salas abertas em 1944. A narrativa museal no segundo pavimento do museu tam-

bém se manifestava na própria contiguidade das salas que articulavam cronologicamente as ações dos paulistas bandeirantes, monçoeiros, tropeiros, cafeicultores, artistas, empresários, como se constata pela ordem de numeração – inclusive crescente – dos espaços expositivos:

Sala B-4: Consagrada às monções

Sala B-5: Consagrada a tropas e tropeiros, cenas de estrada, feiras e cavalhadas em Sorocaba etc.

Sala B-6: Primórdios da lavoura cafeeira em S. Paulo

Sala B-7: Documentação antiga sobre numerosas cidades do Estado

Sala B-8: Consagrada ao maestro Antonio Carlos Gomes

Sala B-9: Os mais velhos panoramas da cidade de S. Paulo (TAUNAY, 1944b: 26-7).

Conforme o relatório de atividades referente a 1943, as salas foram abertas graças a conjugação de estratégias bem-sucedidas encetadas por Taunay para angariar fundos para a montagem das exposições, “com os recursos da venda da obra de Marcgrave, auxílio de verba própria do Museu, subsídios de prefeitos municipais” (TAUNAY, 1944b: 26).

Porém, o que, de fato, teve um impacto decisivo na concepção da nova exposição dedicada às monções foi a publicação, em 1941, da *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829*, de Hercules Florence, pela editora Companhia Melhoramentos, pela primeira vez em forma de livro e ilustrada com muitos desenhos de sua lavra. Novamente foi Paulo Florence a munir o diretor de imagens – atualmente integrantes da Coleção Cyrillo Florence – para serem transpostas para telas a fim de rechearem a sala B-4, que também contaria com duas criações de Taunay e uma aquarela de Miguelzinho Dutra como matrizes às novas pinturas.

As encomendas foram feitas em 1943 a Zilda Pereira (?-?), Nair Opromolla de Araújo (1914-1982) e Silvio Alves (1926-?). Nesse mesmo ano, Opromolla e Alves participaram do 9º Salão Paulista de Belas Artes¹³ e foram agraciados respectivamente com medalha de bronze e menção honrosa, na modalidade pintura, o que indica a projeção e o reconhecimento, ao menos local, dos novos artistas contratados para retratar, naquele momento, aspectos das monções e da região de onde partiam e por onde passavam as expedições. Para que se tenha ideia da representatividade dos novos quadros no conjunto da sala, basta dizer que eles correspondiam a 9 telas de um total de 21, o que significa quase 50% da iconografia exposta.

Parte da sala reeditava as exposições da sala A-12, dedicada à Antiga Iconografia Paulista, e da sala A-9, consagrada às monções e a Almeida Júnior, mas agora se restringindo à temática das viagens fluviais, da cidade de Porto Feliz e de sua gente (Figuras 7, 8 e 9).

Novamente Hercule Florence foi colocado no alto, em lugar de destaque, como um pai orgulhoso dos filhos, no caso, os quadros pintados a partir de seus desenhos. A legenda à tela tem esse sentido inequívoco: “Hercules Florence Patriarca da Iconografia Paulista (Nice 1804 Campinas 1879) Pintor Oscar Pereira da Silva” (Figura 10). Na mesma parede e nas contíguas a ela, as primeiras grandes telas pintadas sobre a temática monçoeira nos anos 1919 e 1920, de autoria de Oscar Pereira da Silva, *Carga de canoas* (Figura 11), *9º Encontro de monções no sertão* (Figura 12) e *Partida de Porto Feliz* (Figura 13) e de Aurélio Zimmernann, *Benção das canoas* (Figura 14) e *Pouso no sertão – Queimada, 1826* (Figura 15).

Em duas paredes estreitas, figuravam pequenos quadros sobre tipos humanos que curiosa e coincidentemente haviam ocupado as também estreitas paredes da sala A-12, ladeando as obras de grandes dimensões, na década de 1920: *Dama de Porto Feliz com mucama*, *Mulheres do povo em Por-*

Figura 7. Vista 1 da Sala B-4 –
Década 1940 –
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 8. Vista 2 da Sala B-4 –
Década 1940 –
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 9. Vista 3 da Sala B-4 –
Década 1940 –
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael





Figura 10. Oscar Pereira da Silva
Hercules Florence,
1922
Óleo sobre tela, 71 x 60,5 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 11. Oscar Pereira da Silva
Carga de canoas,
1920
Óleo sobre tela, 100 x 140 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 12. Oscar Pereira da Silva
9º Encontro de monções no sertão,
1920
Óleo sobre tela, 95,5 x 173 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael

Figura 13. Oscar Pereira da Silva
Partida de Porto Feliz,
1920
Óleo sobre tela, 140 x 170 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 14. Aurélio Zimmermann
Benção das canoas,
1919
Óleo sobre tela, 100 x 135 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 9. Aurélio Zimmermann
Pouso no sertão –
Queimada, 1826, 1919
Óleo sobre tela, 100 x 135 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



to Feliz, 1826, de Niccoló Petrilli; *Caboclas no sertão do Tietê* e *Velho centenário de Porto Feliz*, de Adrien Henri Vidal van Emelen. Nesses últimos dois é possível flagrar a intervenção de Taunay na composição das imagens feitas a partir dos desenhos de Florence, provenientes do Álbum de Paris, que lhe chegaram por meio de Alberto Rangel sob a forma de fotografias, como mencionado anteriormente.

A ingerência do diretor nas pinturas encomendadas para o Museu foi larga e profundamente estudada por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1993) ao analisarem a recriação do passado colonial paulista por meio de representações pictóricas tendo como matrizes as fotografias da cidade de São Paulo tiradas por Militão Augusto de Azevedo na segunda metade do século XIX. No mesmo sentido, com relação às pinturas associadas às viagens fluviais feitas por Oscar Pereira da Silva e Aurélio Zimmermann, Marcela Marrafon de Oliveira (2007: 87-89) e Carlos Rogério Lima Júnior (2018: 10-14) bem assinalaram as mudanças pelas quais passou a representação das bandeiras das embarcações quando transpostas para as telas, na tentativa de se converter a expedição científica russa numa monção – como tantas outras – do Império brasileiro.

No tocante às obras de autoria de Adrien Henri Vidal van Emelen na sala B-4, fica evidente o arranjo das composições com a conjugação de elementos antes separados nos desenhos. Ao comparar as telas encomendadas por Taunay e as pranchas do Álbum de Paris, Ana Paula Nascimento percebeu que as personagens de *Caboclas no sertão do Tietê* (Figura 16) foram reunidas a partir das pranchas n. 89 (Figura 17) e n. 37 (Figura 18) da Coleção da Biblioteca Nacional de França.

É possível que as figuras femininas retratadas nem tivessem convivido no mesmo espaço, pois a primeira aparece no Álbum numa sequência de imagens da viagem já em curso, após a partida de Porto Feliz, tanto que no

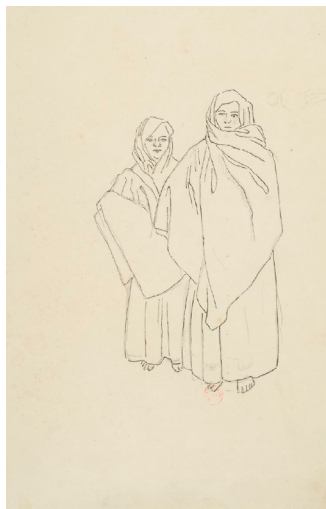
Figura 16. Adrien van Emelen
Caboclas no sertão do Tietê, 1921
Óleo sobre tela, 52 x 35 cm.
Museu Republicano
Convenção de Itu – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 17 (esquerda).
Hercule Florence
1826
Prancha n. 89 - álbum
© Biblioteca Nacional
de França



Figura 18 (direita).
Hercule Florence
Década de 1820
Prancha n. 37 - álbum
© Biblioteca Nacional
de França



canto superior direito do desenho há a anotação a lápis “Camapuan, 20 octobre 1826”, o que remete ao entreposto de abastecimento dos passageiros na rota das monções. Procedimento similar ocorreu na tela *Velho centenário em Porto Feliz* (Figura 19), composta pela junção da cabeça (Figura 20) com o corpo (Figura 21) de um homem de 107 anos, segundo anotação em francês na prancha 31 do Álbum de Paris.

Diferentemente das grandes telas sobre aspectos da Expedição Langsdorff, os quadros de tipos humanos – também chamados por Taunay de “costumes” ou de “indumentária” – exigiram dos pintores o preenchimento do cenário em que as personagens foram retratadas, o que indica que os “característicos documentais” que o diretor alegava procurar manter nas telas encomendadas eram por ele selecionados em detrimento de outros. No caso de van Emelen, tal procedimento se fez necessário uma vez que as obras foram concebidas a partir de esboços desconexos; já no caso de Niccoló Petrilli, em *Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826* (Figura 22), a ambientação era imprescindível em razão da matriz se encontrar em meio ao texto do diário de Hercule Florence, *L’Ami des Arts livré à lui-même*, escrito entre 1837 e 1859, quando ele já estava radicado em Campinas (Figura 23).

Para compor o quadro, é muito provável que Petrilli tivesse se embasado nos outros dois por ele pintados em 1920 a pedido de Taunay, tanto com relação à paisagem circundante como com relação ao céu azul entre nuvens que inseriu nas telas *Dama de Porto Feliz com mucama* (Figura 24) e *Índio civilizado de Porto Feliz* (Figura 25), pois as respectivas matrizes originalmente não contavam com o firmamento. Vale notar que as cores das vestimentas dessas personagens foram também alteradas na transposição para as telas.

Por fim, nessa série, embora Taunay não a inserisse entre os tipos, estava a única tela a

Figura 19. Adrien van Emelen
Velho centenário de Porto Feliz, 1921
Óleo sobre tela, 47 x 29,5 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 20 (esquerda).
Hercule Florence
Década de 1820
Prancha n. 31 - álbum
© Biblioteca Nacional
de França



Figura 21 (direita).
Hercule Florence
Década de 1820
Prancha n. 32 - álbum
© Biblioteca Nacional
de França

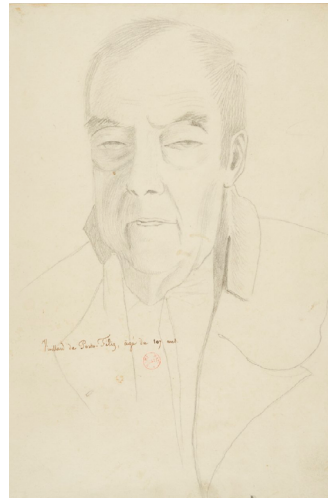




Figura 22. Niccolò Petrilli
Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826, 1920
 Óleo sobre tela, 69 x 53 cm
 Museu Paulista - USP
 Reprodução: Helio Nobre, José Rosael

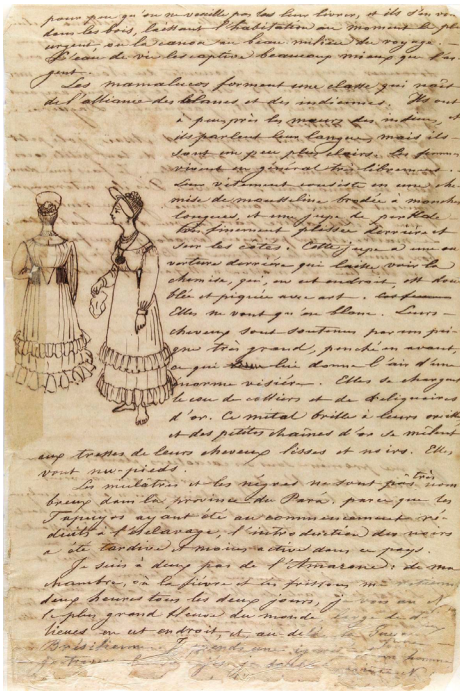


Figura 23. Hercule Florence
L'Ami des Arts livré à lui-même, 1837-1859, p. 418
 © Instituto Hercule Florence

apresentar um interior doméstico do século XIX, retratando a Família Álvares Machado (Figura 26), sogro de Hercule Florence, em residência em Porto Feliz. Tal como acontecera com os primeiros desenhos sobre a Expedição Langsdorff, tão logo o original ingressara no Museu foi copiado por José Domingues dos Santos Filho, em 1918, e essa cópia, por sua vez, serviu de matriz para Nicoló Petrilli. No canto inferior esquerdo da aquarela, as iniciais do desenhista do Museu, J.D.S.F., e no canto direito “Segundo desenho orig.l de Hercules Florence” (Figura 27).

Exibidas junto aos tipos humanos, mas relacionadas à temática das monções, figuravam duas telas criadas a partir da imaginação de Taunay – *O monstro fluvial Piracangava* e *Canoa fantasma no rio Tietê* –, conforme as instruções constantes da carta escrita em 1943 para Nair Opromolla, inclusive com croquis esboçados de próprio punho. Sobre a representação do monstro, ele sugeria:

Num ambiente muito enevoado (como o da ‘Partida da Monção’) os homens do canoão em atitude de susto, de pé, com a mão sobre a testa, procurando ver através da bruma olham para a aparição atônitos. Como representação do monstro pode a Sra. esboçar uma cobra de enorme tamanho muito grossa quase perpendicular sobre o plano das águas em que ela escancarando olhos enormes de acordo com o que (...) Ulrico Schimidel disse segundo lhe contavam os índios viver à margem do Tietê e era imensa (TAUNAY, 1943h).

Como já bem notaram Sonia Leni Chamon Pardim (2005: 225-227) e Marcela Marrafon de Oliveira (2007: 100-101), o monstro de Pirataraca a que se refere Taunay é uma combinação de um ser extraordinário mencionado no *Diário*



Figura 24. Niccoló Petrilli
Dama de porto Feliz com mucama, 1920
Óleo sobre tela, 75 x 54,5 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 25. Niccoló Petrilli
Índio civilizado de Porto Feliz, 1920
Óleo sobre tela, 75 x 55,2 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael

Figura 26. Niccoló
Petrilli
**Família Álvares
Machado, 1920**
Óleo sobre tela, 78,2 x
90,8 cm
Museu Paulista - USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Figura 27. José
Domingues dos Santos
Filho
**Álvares Machado e
sua família**
(segundo original de
Hercules Florence),
1918
Aquarela, 24 x 30 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Ana Paula
Nascimento



de navegação de Teotônio José Juzarte, o “Bicho Grande do poço de Pirataraca no rio Tietê”, durante sua viagem em direção ao Presídio do Iguatemi, em 1769, e daquele avistado por Ulrich Schmidel, a serpente monstruosa “Schue-Eyba-Tuescha”, durante suas andanças pelas Américas Espanhola e Portuguesa entre 1534 e 1554. Se o relato de Juzarte situava a criatura no contexto espacial das monções, a descrição mais detalhada de Schmidel caracterizava as dimensões do monstrengo e suas ações.

A ideia de colocar uma enorme cobra com a cabeça para fora da água muito se aproxima das recordações do viajante alemão em solo luso-americano registradas em sua *Histoire véritable d'un voyage curieux, fait par Ulrich Schmidel de Straubing dans l'Amérique ou le Nouveau monde, par le Brésil, et le Rio de la Plata depuis l'année 1534 jusqu'a 1554*.

Leur territoire [nação Biesaié] est traversé par une rivière nommée Urquan, où j'ai remarqué un grand nombre de serpents, qu'on appelle en espagnol shue-Eyba-Tuescha (sic). J'en ai vu un qui avait seize pas de long, et dont la circoférence était de quatre brasses. Ces reptiles sont très-dangereux: ils enlacent avec leur queue les hommes ou les animaux qui se baignent dans la rivière, les entraînent au fond et les dévorent. On les voit souvent élever leur tête au-dessus de l'eau et regarder autour d'eux s'ils peuvent découvrir un homme ou un animal pour en faire leur proie (grifos nossos) (SCHMIDEL, 1837: 244).

A crônica de Schmidel viera a público pela primeira vez em 1567 e teve inúmeras republicações em alemão ao longo das últimas décadas do século XVI pelas casas impressoras de Levinus Hulsius e Theodore de Bry, cujos editores

alteraram o texto e adicionaram ilustrações. Ao longo dos anos, a obra ganhou versões em latim, holandês, espanhol, francês e inglês, atingindo cerca de 42 publicações até meados do século XX (KALIL, 2008: 150-151).

As versões em francês, datada de 1837, e em alemão ilustrada, de 1599, estavam disponíveis na biblioteca do Museu Paulista¹⁴ e, provavelmente foi a elas que Taunay recorreu para escrever sobre as lendas e assombrações do rio Tietê desde o início de sua gestão¹⁵, pois já há menção à gigantesca serpente no discurso *À glória das monções*, proferido por ele na inauguração do Monumento às Monções, em Porto Feliz, em 26 de abril de 1920: “Já no século XVI falava Ulrico Schimidel, o aventureiro alemão, das tremendas serpentes do seu vale: as Schueyebatuescha, phythões, com uma braça de diâmetro!” (TAUNAY, 1979 [1920]: 137). Taunay retornaria ao tema em artigo escrito no livro *Zoologia fantástica do Brasil (séculos XVI-XIX)*, publicado em 1934 pela editora Companhia Melhoramentos, dedicando um capítulo a “Ulrico Schimidel e a sua Schue-eya-tuescha”, “terrível réptil, perigosíssimo, que com a cauda laçava homens e animaes, a se banharem nos rios, arrastando-os para o fundo” (TAUNAY, 1934: 76).

Tal como as obras de Schimidel, o *Diário de navegação* de Juzarte fazia parte da biblioteca do Museu Paulista, nela ingressando por meio da aquisição da Coleção Eduardo Prado efetivada por Armando Prado em 1916¹⁶. Ademais, o valor documental a ele atribuído por Taunay pode ser medido pela publicação do manuscrito logo no primeiro tomo do periódico *Anais do Museu Paulista*, lançado em 1922, “destinado particularmente à divulgação de trabalhos da secção [de História do Brasil], e à publicação de documentos incorporados ao acervo do Instituto”, segundo prefácio do diretor. (TAUNAY, 1922b: III).

Um desenho de autoria de Nair Opromolla, pertencente ao Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi, *Monstro do mar* (Figura 28), indica que a pintora fez outros esboços sobre o mesmo motivo, porém a falta de datação impede que se afirme ter sido um estudo preliminar de *O monstro fluvial Piracangava* (Figura 29).

Processo semelhante pode ser detectado na composição da tela *Canoa fantasma no rio Tietê* (Figura 30), apresentada por Taunay, ao longo de sua carreira, como uma nau catarineta:

[...] num cenário como este representar outra cena das tradições do Tietê das Monções: a do canoão misterioso espécie de nau catarineta do rio. Num estirão do rio enevoadado dois canoões a distância [croqui] no da frente vultos confusos de homens de costas, vestidos de branco, no de traz uma guarnição de remadores, remando todos a força e na proa um homem de pé soprando enorme buzina (TAUNAY, 1943h).

As narrativas sobre naus catarinetas remontam ao início das navegações portuguesas na época moderna e versam sobre as desventuras vivenciadas pelos tripulantes e passageiros de navios durante a travessia marítima, envolvendo deriva e desaparecimento de embarcações, tentações diabólicas e intervenção divina. O poema anônimo “A nau catrineta” foi recolhido por Almeida Garrett e inserido no livro II de sua obra *Romanceiro*, publicada em 1851, deixando de ser veiculada tão somente pela oralidade.

As muitas histórias de naus catarinetas eram conhecidas por Taunay que recorreu a esse tópos ao falar sobre Araritaguaba e as viagens fluviais já no discurso *À glória das monções*, mencionado anteriormente. Ele voltaria ao assunto em vários escritos, tanto que no livro *Non ducor, duco*, publicado em 1924, associou as situações aflitivas

Figura 28. Nair Opromolla
Monstro do mar, sem data
Carvão sobre papel,
24,9 x 34,2 cm
Museu de Arte de
Ribeirão Preto
Pedro Manuel-
Gismondi
Reprodução: Maurício
Froldi



Figura 29. Nair Opromolla
O monstro fluvial Piracangava, 1943
Óleo sobre tela, 29,4 x
43,5 cm
Museu Paulista - USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Figura 30. Nair Opromolla
Canoa fantasma no rio Tietê, 1943
Óleo sobre tela, 29,2
x 43 cm
Museu Paulista - USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



vivenciadas pelos missionários italianos Miguel Angelo de Gattina e Dionisio de Carli de Piacenza, a caminho de Pernambuco em 1666, a uma nau catarineta: “Das longas noitadas da travessia ficaram aos capuchinhos, entre outros, o conhecimento de uma das mais famosas histórias do folclore marítimo: a Nau Catarineta, de que dão uma variante absolutamente diversa das que geralmente conhecemos” (TAUNAY, 1980: 168).

Interessante comentar que, embora Taunay tivesse escrito o livro a partir da obra de Auguste Saint-Hilaire, o naturalista francês não havia feito menção a essa travessia, mas tão somente aos comentários dos freis sobre os paulistas. A iniciativa foi do próprio Taunay a buscá-la “na velha e conhecida enciclopédia de viagens de Churchill, *A Collection of Voyages and Travels*, cuja terceira edição é de Londres, 1744” (TAUNAY, 1980: 167). Ora, exatamente essa edição fazia parte da biblioteca do Museu Paulista, tal como as outras duas obras que lhe serviram de base para a construção da tela sobre o monstro de Piracangava, o que indica a importância do rico acervo bibliográfico institucional a qualificar o Museu, seu lugar de fala, como centro de produção de conhecimento, e fundamental para o desenvolvimento de suas pesquisas¹⁷.

Como se vê, a concepção das duas telas não atendia apenas a uma demanda circunscrita à conjuntura da abertura da sala B-4, mas antes estava profundamente relacionada aos interesses de Taunay pela temática monçoeira e pela valorização do rio Tietê na configuração do território nacional desde os anos 1910. Nesse caso, seria uma nova faceta da produção historiográfica de Taunay, tomada como matéria de caráter documental, a fornecer subsídios, não apenas para a montagem expositiva, mas para a criação artística do diretor.

Taunay encerrava o texto instrucional à pintora, datado de 27 de agosto de 1943, infor-

mando-a de que “Na Sala das Monções do Museu a Snra. encontrará todos os documentos necessários à composição dos croquis” (TAUNAY, 1943h). A menção à sala significa, em primeiro lugar, que a futura sala B-4 já estava parcialmente montada àquela altura, haja vista suas tentativas de abrir as exposições do segundo pavimento ainda naquele ano manifestadas em inúmeros ofícios a seus superiores. Em segundo, que ele tomava não só as matrizes iconográficas como documentos por serem coevas – ou próximas – ao movimento monçoeiro, mas também os quadros encomendados pela verossimilhança com os originais.

Ao investigarmos as datas das encomendas feitas a Silvio Alves e a Zilda Pereira, atestamos que várias eram anteriores a agosto de 1943. Nem um mês se passara desde a carta de Taunay enviada ao prefeito de Porto Feliz a solicitar auxílio para a confecção de um quadro com a vista da cidade em 1826, já o encontramos, no início de abril, a pedir permissão ao secretário da Educação e Saúde Pública “para despender a importância de mil e quinhentos cruzeiros com a compra de dois quadros a óleo a serem adquiridos do pintor Sr. Silvio Alves, representando ‘Porto Feliz’ em 1826” (TAUNAY, 1943i). Os quadros em questão correspondem a *Vista de Porto Feliz, 1826* (Figura 31) e *Porto Feliz, 1826* (Figura 32), os primeiros da nova leva de pinturas sobre a temática das monções baseadas nos desenhos de Hercule Florence, que vieram a público em 1941, inseridos na *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas*.

A figurar na mesma parede, também confeccionada por Silvio Alves em 1943, estava a tela *Sítio do Capitão José Manoel, Porto Feliz, 1839* (Figura 33), conforme data assinalada pelo próprio pintor. Nesse caso, a aquarela que lhe servira de matriz era de autoria de Miguel Arcanjo Benício Dutra (1812-1875), *Sítio do Capitão José Manuel abaixo do Porto Feliz* (Figura 34). As obras do ar-

tista ituano ingressaram no Museu Paulista em 1936, reunidas num álbum cedido pela Secretaria da Educação, “contendo uma magnífica coleção de aquarelas de aspectos antigos da cidade de S. Paulo, da de Ytú, de fazendas velhas da Província de S. Paulo, typos populares de 1840 etc.” (TAUNAY, 1937: 70).

Rapidamente elas se converteram em materiais de exposição das salas A-12 e A-15 e referenciais entregues aos pintores por Taunay na década de 1940 para reprodução dos motivos em telas. O diretor lastreava na vetustez das peças e na inocência dos traços de Miguelzinho Dutra a autenticidade das paisagens e das personagens retratadas. Seguindo o mesmo raciocínio e argumento utilizados para valorizar a importância de Florence no que tange à antiguidade dos desenhos, Taunay assim se referia às aquarelas de Dutra: “São os mais velhos documentos iconográficos locais e tem real valia pela ingenuidade de sua arte” (TAUNAY, 1937: 59).

Zilda Pereira transpôs para a pintura, a partir de encomenda¹⁸, o episódio acerca do encalhe de duas canoas da Expedição Langsdorff e do esforço dos mareantes para desencalhá-las, ocorrido em 6 de junho de 1826, registrado textual e iconograficamente por Florence (Figura 35), *Desencalhe de canoa, 1826*.

Na *Viagem fluvial*, lemos: “O Chimbó e a Perova¹⁹ encalharam num recife: a tripulação saltou na água e a muito custo conseguiu safá-los de entre as pedras” (FLORENCE, 2007: 36), e foi exatamente esse acontecimento que Taunay quis evidenciar para o público, como se constata na legenda da obra: “Encalhe do ‘Chimbó’ e da ‘Perova’ (Canoões da Expedição de Langsdorff no Tietê (1826) por Zilda Pereira e conforme desenho de Hércules Florence”.

As cenas selecionadas por Taunay referentes a aspectos da Langsdorff a serem retratadas nesta sala – como os percalços da navegação flu-

Figura 31. Silvio Alves
Vista de Porto Feliz,
1826, 1943

Óleo sobre tela, 50 x
90 cm

Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Figura 32. Silvio Alves
Porto Feliz, 1943

Óleo sobre tela, 61 x
100 cm

Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Figura 33. Silvio Alves
Sítio do Capitão José
Manoel

Porto Feliz, 1839,
1943

Óleo sobre tela, 49,2
x 60 cm

Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Figura 34. Miguel
Arcanjo Benício Dutra
Sítio do Capitão José
Manoel abaixo do
Porto Feliz, 1839

Aquarela sobre papel,
11 x 19 cm

Museu Republicano
Convenção de Itu –
USP

Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



vial e os momentos de descanso dos passageiros e tripulantes (Figura 36) – muito se assemelhavam às condições materiais da viagem de qualquer monção, o que os convertia em marcas de autenticidade (BORREGO, 2019a). Ademais, o fato dos quadros levarem no próprio título o ano em que Florence registrara as cenas garantia-lhes o estatuto de documento histórico na visão de Taunay pela verossimilhança com as matrizes e pela qualidade da execução (LIMA; CARVALHO, 1993: 149).

Para além de Porto Feliz, as cidades homenageadas na sala B-4 foram Camapuã e Tietê, cujas vistas antigas foram pintadas por Zilda Pereira a partir dos desenhos de Florence publicados em *Viagem fluvial*, de 1941 – *Vista de Camapuã*, 1826 (Figura 37) e *Pirapora de Curuçá*, 1826 (hoje Tietê) (Figura 38). Há que se notar, entretanto, que o segundo desenho integrava o Álbum de Paris (Figura 39) e já estava em posse de Taunay desde a década de 1920. Sua transposição para tela contou com a subvenção de Cr\$900,00 obtida junto ao prefeito de Tietê, Olegário de Carmargo, solicitada em meio aos pedidos de verba para as municipalidades para inauguração de “uma galeria com os mais velhos documentos iconográficos relativos às primeiras cidades do nosso Estado” [...] “De Tietê suponho que os documentos mais velhos sejam os da lavra de Hercules Florence pintor francês que lá esteve pouco depois de 1840” (TAUNAY, 1943g).

A completar a iconografia da sala, Taunay expôs dois mapas representando a rota das monções, cujos originais datam da segunda metade do século XVIII. A importância dada por ele à cartografia remonta aos seus primeiros anos à frente da instituição, quando mandou copiar dezenas de mapas coloniais relativos ao que viria a ser o território brasileiro guardados em vários arquivos nacionais e estrangeiros; inaugurou a sala A-10, dedicada à expansão territorial do Brasil, composta por uma série de materiais car-

Figura 35. Zilda Pereira
Desencalhe de canoa,
1826, 1943
Óleo sobre tela, 56 x 80 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 36. Zilda Pereira
Pouso de monção
à margem do Tietê,
1826, 1943
Óleo sobre tela, 45 x 70 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 37. Zilda Pereira
Vista de Camapuã,
1826, 1943
Óleo sobre tela, 56 x 80 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



toográficos, ainda em 1917; publicou a *Collectanea de Mappas da Cartographia Paulista Antiga*, em 1922, onde “foram reunidas todas as cartas que Taunay conseguira levantar com representações do território paulista entre os anos de 1612 a 1837” (BEIER JÚNIOR, 2020).

O primeiro mapa da sala B-4, *MAPPA do Continente das Capitanias do Mato-Grosso, de Goyaz, e de S. Paulo, com a configuração mais exacta, até agora, de todas as Terras, Rios, e Ser-ras; principalmente dos dous caminhos, hum pe-los rios, outro por terra, de S. Paulo para o Cuiabá*, leva a data de 1764 e não tem autoria explicitada (Figura 40)²⁰. Representa as ligações fluviais e terrestres entre Cuiabá e o litoral num contexto de disputas territoriais entre Portugal e Espanha em solo americano. Em realidade, o mapa dá destaque à viagem fluvial realizada de São Paulo a Cuiabá, entre 1750 e 1751, por Antonio Rolim de Moura, futuro conde de Azambuja, o governador da recém-criada capitania de Mato Grosso.

No canto inferior esquerdo do mapa, lê-se “Copiado pelo Capitão da 1ª Classe do Estado Maior M.^{el} Fran.^{co} Coelho de Olivr.^a Soares” e, no canto inferior direito, “Em agosto de 1853 no Ar-chivo Militar da Corte, A.Cl. 1ª N. 8”, mas bem no centro temos que foi “Copiado por H. Barbuy em 2-6-1944”²¹. Esta última informação evidencia que Taunay continuava a enviar, ainda nos anos 1940, profissionais a arquivos para reproduzi-rem mapas de seu interesse. E, naquele momen-to, seus olhos estavam voltados não só para a rota das monções, como para a capitania do Mato Grosso no século XVIII.

Conforme seu artigo “Cartografia mon-çoeira”, publicado no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, em 30 de outubro de 1949, temos conhecimento de que o referido mapa se encon-trava na Mapoteca do Itamaraty (TAUNAY, 1949: 2), para onde provavelmente enviara Hermoge-nes Barbuy para copiá-lo. Barbuy era litógrafo

Figura 38. Zilda Pereira
Pirapora de Curuçá,
1826 (Hoje Tietê),
1943
Óleo sobre tela, 56 x
80 cm
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Figura 39. Hercule
Florence
Década de 1820
Prancha n. 42 – Álbum
© Biblioteca Nacional
de França



Figura 40. MAPPA
do Continente das
Capitanias do Mato-
-Grosso, de Goyaz, e
de S. Paulo [...]
Mapa 137, Coleção
Taunay
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



profissional e trabalhava no Instituto Geográfico e Geológico do Estado de São Paulo, onde ingressara como desenhista gravador em 1938, tendo lá permanecido até 1959, quando se aposentou aos 70 anos²². Tal contratação indica que as relações entre o Museu Paulista e o IGG – que desempenhava as funções da antiga Comissão Geográfica e Geológica (1886 a 1931) –, tão cruciais no momento de criação do Museu, permaneciam ativas após 50 anos de existência da instituição.

O segundo mapa, *Mappa do Leito dos Rios Taquary, Cuxim, Camapoam, Varador de Camapoam, Pardo, Paraná, Tieté e Cam.º de terra desde a Freguesia d N. S. May dos Homens de Ararayaguaba athe a Cidade de S. Paulo*, é de autoria de Francisco José de Lacerda e Almeida (1753-1798), elaborado em 1788-1789. Representa cartograficamente as últimas etapas da viagem do astrônomo entre Vila Bela e São Paulo, por ordem do governador Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres.

No mesmo artigo sobre a cartografia monçoieira, Taunay primeiramente afirmara que “o original desta notável peça possui-o a mapoteca do Museu Paulista”, para logo em seguida colocar em dúvida a autoria do mapa pertencente à instituição, por lhe faltar uma folha correspondente à navegação do Paraguai, Porrudos e Cuia-bá, arrematando “talvez não haja sido ela confeccionada pelo ilustre astrônomo brasileiro” (TAUNAY, 1949: 2). Fato é que o original do mapa encontra-se atualmente na seção de Reservados da Biblioteca Pública Municipal do Porto²³.

No centro da sala, estavam em exibição o beque de proa de uma canoa (Figura 41), um caldeirão (Figura 42) e duas âncoras (Figuras 43 e 44) que já haviam sido expostos na sala A-9 – consagrada às monções e a Almeida Júnior, inaugurada em 1929 – e pertencentes ao acervo do Museu Paulista desde o início da gestão Taunay²⁴.

A descrição da montagem da sala B-4 revela que neste espaço expositivo o projeto muse-

**Figura 41. Canoão
(beque de proa)**
Museu Paulista – USP
Reprodução: Claudio
Rother



Figura 42. Caldeirão
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



**Figuras 43 e 44.
Âncoras**
Museu Paulista – USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



ográfico executado por Taunay não contou com referências aos bandeirantes, o que faz supor que ele estivesse buscando afastar as monções das bandeiras na narrativa visual. A consulta aos escritos de sua lavra publicados na imprensa no início dos anos 1940 indica que, de fato, ele estava se debruçando sobre a temática monçoeira, sobretudo nos artigos do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, com quem colaborava regularmente desde a década de 1920, sendo-lhe inclusive um importante complemento de renda.

No contexto de preparação e inauguração da sala B-4, Taunay publicou cinco artigos voltados às viagens fluviais e suas personagens. Na edição de 30 de maio de 1943, aos leitores era oferecido “Iconografia das Monções”, que versava sobre a Expedição Langsdorff; a importância de Hercule Florence para a história dos costumes brasileiros, especialmente em São Paulo e no Mato Grosso; a publicação de seus relatos pelo visconde de Taunay e pela Companhia Editora Melhoramentos, “com riqueza ilustrativa”; as composições do artista francês sobre as viagens e as regiões monçoeiras, com destaque para a peça *Benção das canoas*, que teria inspirado Almeida Júnior a pintar *Partida da Monção* (TAUNAY, 1943j: 2). Na semana seguinte, em 6 de junho, seu artigo versava sobre as pinturas da “Galeria do Museu Paulista”, sendo a primeira a ser comentada, *Partida da monção*. O autor reforçava o vínculo entre a aquarela de Florence e o quadro de Almeida Júnior por meio do depoimento do próprio filho de Florence e de um dos estudos preliminares que o pintor ituano havia realizado para confecção da tela. As demais obras descritas no artigo, entretanto, continham motivos alusivos aos bandeirantes e às suas ações – *Domingos Jorge Velho*, *Combate de bandeirantes e índios*, *A retirada do Cabo de São Roque*, *O grande ciclo do ouro*, *Entrada para as minas* (TAUNAY, 1943a: 2)²⁵. Ainda sobre a iconografia das viagens fluviais, publi-

cou, em 30 de janeiro de 1944, o artigo “A grande via secular de Oeste”, em que valorizava o papel do rio Tietê na história nacional desde o início da colonização (TAUNAY, 1944c: 2).

Logo após a abertura da sala B-4, em 23 de abril de 1944, foi publicado de sua autoria o artigo “Ainda monções”, em que discorria e transcrevia trechos da viagem de Antonio Rolim de Moura em direção a Cuiabá desde Parati, passando por São Paulo e pela rota das monções, em meados do século XVIII, a partir da *Relação da viagem que fez o Conde de Azambuja, D. Antonio Rolim, da cidade de S. Paulo para a Vila de Cuiabá em 1751* (TAUNAY, 1944d: 2). No mês seguinte, em 21 de maio, seria a vez de narrar as impressões de um passageiro de monção na década de 1780 que Taunay identificou como sendo Diogo de Toledo Lara Ordonhes (TAUNAY, 1944e: 2). Cabe ressaltar que Taunay já havia se ocupado dessas personagens ao longo de sua produção histórica, tendo se dedicado, por exemplo, a biografar Ordonhes já no tomo II de *Anais do Museu Paulista*, em 1925. Em 1944, o relato do juiz de fora paulista em Cuiabá figuraria em sua obra, *Assuntos de três séculos coloniais*, os quais seriam novamente publicados no tomo XII de *Anais do Museu Paulista*, em 1945. Ambas as narrativas também viriam a integrar a coletânea *Relatos monçoeiros* (TAUNAY, 1953b)²⁶.

Embora dedicado a comentar os acontecimentos históricos mais circunscritos aos séculos XVIII e XIX nos artigos do *Jornal do Commercio*, Taunay não deixava de associar monções a bandeiras na produção escrita. No artigo dedicado à *Galeria do Museu Paulista*, por exemplo, ao selecionar as referidas telas, ele justapunha os fenômenos históricos numa sucessão temporal como se fossem de mesma natureza, e, mais enfaticamente, tomava monçoeiros por bandeirantes, ao nomear aqueles que partiam de Araratiguaba: “Assim o sacerdote que à barranca do rio aben-

çoa os bandeirantes não é outro senão o virtuoso e estimadíssimo vigário de Itu, Padre Miguel Correia Pacheco” (TAUNAY, 1943a: 2).

Especificamente com relação à exposição da sala B-4, a associação da expedição científica com o movimento monçoeiro e deste com o bandeirismo fica evidenciado no artigo escrito para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 24 de março de 1944, com o objetivo de divulgar as temáticas e os acervos expostos nas novas salas abertas no Museu Paulista. Após o arrolamento do material iconográfico do espaço dedicado “exclusivamente às monções”, Taunay afirmou que o caldeirão colocado dentro do beque de proa correspondia a “um grande tacho que serviu longamente aos bandeirantes”. Ora, se a legenda referente aos artefatos na sala continha os dizeres: “Beque de proa de canoão, âncoras e caldeirão usados nas monções” (TAUNAY, 1944f: 6), só podemos concluir que, para ele, bandeirantes e monçoeiros eram as mesmas personagens em momentos distintos da expansão territorial, sendo as cenas captadas pelo lápis e pincel de Florence a representação visual do que para Taunay seria a fase derradeira das bandeiras.

Não obstante as diferenças das montagens expositivas, na década de 1940 o manto do bandeirantismo continuava a cobrir outras salas expositivas no primeiro e segundo pavimento do Museu Paulista para além do peristilo e da escadaria monumental, destituindo as monções de suas especificidades – o abastecimento das populações, a fundação de vilas, o povoamento do território e a busca de metais preciosos por meio de viagens fluviais regulares a partir de 1720, realizadas por mercadores, sertanistas, práticos, engenheiros militares, matemáticos, naturalistas, desenhistas, autoridades coloniais e metropolitanas.

À guisa de conclusão: Sala Hercules Florence e a gestão Taunay

Já afastado da direção do Museu Paulista em razão da aposentadoria compulsória, Taunay continuou a se dedicar à sua monumental *História Geral das Bandeiras Paulistas*, composta por 11 volumes, e a usar os jornais como veículos de divulgação de fatos do passado brasileiro e de acervos e exposições no Museu Paulista. Na edição de domingo de 27 de abril de 1947, ele publicou no *Jornal do Commercio* o artigo “Telas e estátuas do Museu Paulista”, dividido em três tópicos: o primeiro, Sala Hercules Florence; o segundo, Bandeirantes na selva (Henrique Bernardelli); o terceiro, Estátua de Raposo Tavares (Luigi Brizollara) (TAUNAY, 1947: 2). Para encerrar este texto, o tópico I será tomado como uma síntese de seu pensamento sobre as monções e sobre a mobilização da temática ao longo de sua gestão na instituição.

Primeiramente há que se mencionar que a sala Hercules Florence corresponde à sala B-4, inaugurada em 1944. O fato de Taunay passar a identificá-la pelo nome do artista revela que ele a considerava “inteiramente consagrada à iconografia das monções”, antes de tudo, por ter sido concebida e montada a partir daquilo que Florence conseguira registrar do fenômeno histórico em seus desenhos e aquarelas na primeira metade do século XIX, englobando as etapas de uma expedição fluvial, vistas de localidades situadas na rota das monções, tipos humanos da região de Porto Feliz e Camapuã. Taunay homenageava o homem cujos trabalhos foram decisivos para a consecução de seu próprio projeto expositivo no Museu Paulista, assentado, por um lado, na coleta ativa de documentos e artefatos do passado paulista e, por outro, na reprodução

massiva de fontes textuais, iconográficas e cartográficas dos séculos XVI ao XIX em cópias que ficariam expostas ao público. Ao render tributo ao “Patriarca da Iconografia Paulista”, Taunay iluminava seu próprio modo de fazer história e construir memórias no Museu.

Quanto à aquisição e exposição de artefatos, há que se observar que, diferentemente do documento iconográfico que poderia ser uma (re)criação caso fosse verossímil a uma fonte primordial e de reconhecida qualidade plástica, os objetos não admitiam réplicas, pois eram considerados relíquias de acontecimentos e de personagens do passado. Tanto é assim que o beque de proa foi descrito como “último destroço das flotilhas que navegaram entre Porto Feliz e Cuiabá”, sendo qualificado, portanto, como um remanescente, um vestígio material, uma prova e comprovação da existência das monções. E o caldeirão, por sua vez, foi caracterizado como “peça sobremodo preciosa” por ter sido utensílio “em que foram cozinhadas muitas e muitas refeições dos bandeirantes navegadores do Tietê e demais rios de seu jornadas heroico”.

Tal como as relíquias religiosas, essa exibição de objetos visava a preservação da memória de feitos de grandes homens de outrora, evocando valores intangíveis. Na sala B-4, essas figuras eram os monçoeiros, identificados explicitamente como bandeirantes navegadores, cujas qualidades, ressaltadas pelo mito bandeirante construído por Taunay, moldavam homens destemidos, desbravadores, aventureiros, intemoratos, enfim, heroicos (ABUD, 1986). No Museu Paulista, esses adjetivos eclipsaram as violências, as matanças, a escravização de indígenas, o despovoamento territorial perpetrados pelos bandeirantes (MARINS, 2017).

Da forma como foram mobilizados por Taunay, o beque de proa e o caldeirão não eram apresentados como documentos históricos, mas

antes como objetos históricos, na acepção de Ul- piano Bezerra de Meneses, para quem

na nossa sociedade, ele [objeto histórico] se caracteriza, quaisquer que sejam seus atributos intrínsecos, por sentido prévio e imutável que o impregna, derivado, não desses atributos, mas de contaminação externa com alguma realidade transcendental [...]. São objetos singulares e auráticos, na expressão benjaminiana ou, mais precisamente, não-fungíveis. Não poderiam ser substituídos por cópias ou por objetos de atributos equivalentes. São excluídos de circulação e não só têm seu valor de uso drenado, como trazem para qualquer uso prático eventual a pecha do sacrilégio (MENESES, 1994: 18).

Enquadravam-se ainda na categoria de objetos-semióforos, de que nos fala Krzysztof Pomian, que correspondem aos “*objectos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado*” (POMIAN, 1984: 71). Como bem colocou Regina Abreu, os semióforos assumem o papel de “pontes entre gerações, legados que nos permitem entrever um mundo invisível” (ABREU, 1997: 45). Não nos esqueçamos, porém, que a mediação estabelecida por tais objetos é “de ordem existencial (e não cognitiva) entre o visível e o invisível, outros espaços e tempos, outras faixas de realidade” (MENESES, 1994: 18).

Na sala B-4, o mundo invisível seria aquele em que homens percorriam longuíssimas distâncias numa rede de caminhos fluviais, desafiando situações adversas impostas pela natureza e pelas populações indígenas e, nos momentos de pouso, se alimentavam e descansavam a fim de recobrar forças para o “jornadear heroico”. No projeto de Taunay, “a materialida-

de é considerada enquanto elemento evocativo dessa memória que se deseja preservar e difundir. Seu potencial documental, hoje defendido pelos estudos de cultura material, não foi aventado” (MARTINS, 2012: 40).

Quanto à reprodução de fontes de variadas tipologias, há que se dizer que, no caso de Florence, os desenhos foram tomados como documentos históricos a serem copiados desde que chegaram às mãos de Taunay por meio de seus filhos ainda na década de 1910, como atesta o artigo escrito pelo diretor em outubro de 1928, na revista *Ilustração Brasileira*: “Assim, os desenhos de Hercules Florence, quase contemporâneos dos dias da independência, têm o mais alto valor documental e evocativo” (TAUNAY, 1928: 28). Em 1943, ele reforçava essa concepção, dando a conhecer seu *modus operandi* na montagem da sala B-4, em que “foram feitas várias e grandes telas respeitadoras fiéis dos documentos” (TAUNAY, 1943j).

No artigo de 1947, contudo, as próprias telas ganharam o atributo de testemunhos históricos, na medida em que a sala foi descrita como a reunião de “mais de uma vintena de documentos dos quais dois apenas não procedentes do lápis e do pincel de Hercule Florence” (TAUNAY, 1947: 2). Tomar as pinturas encomendadas como documentos iconográficos por serem reproduções fidedignas, “ricas em pormenores”, das matrizes oitocentistas daquele que viu, viveu e registrou foi ratificado logo nos primeiros parágrafos.

Em razão do caráter pedagógico da pintura e do impacto da produção visual, Taunay julgava que as telas sobre a temática monçoieira não deveriam ser limitadas a reproduções de imagens elaboradas nos séculos anteriores, tais como os desenhos de Hercule Florence e as aquarelas de Miguelzinho Dutra. As fontes textuais convertiam-se igualmente em “manancial magnífico

de inspiração para os pintores e manancial quase virgem”. Para atestar sua autenticidade, recorria aos procedimentos de crítica interna e externa dos documentos preconizados pela escola metódica de Langlois e Seignobos (ANHEZINI, 2009), contudo, em casos de escassez de fontes, sua credibilidade assentava-se na probidade e inteligência dos autores (LIMA; CARVALHO, 1993), daí a preferência por narrativas de autoridades civis, eclesiásticas e viajantes.

Dos textos coloniais, Taunay só havia conseguido transpor para as telas assuntos lendários a partir dos relatos de Teotônio Juzarte e de Ulrich Schmidel, já abordados nesse estudo. Entretanto, sugeria que temas hagiológicos contados por Pedro Taques e pelo Padre Belchior de Pontes e outros tantos assuntos relacionados às agruras das viagens fluviais tinham potencial para a produção de “excelentes documentos pictóreos como sejam os terríveis combates das monções com os paiaгуás e guaicururus” (TAUNAY, 1947: 2). Justamente alguns desses episódios ele logrou representar nos painéis de azulejos do Museu Republicano Convenção de Itu, encomendados ao ceramista Antonio Luis Gagni (1897-1970), na década de 1940, como *Miguel Antunes Maciel e Antonio Antunes Lobo defende do Payaguás a sua monção (1726)* (Figura 45) e *Derrota dos Payaguás no ataque feito á monção de Jeronymo Gonçalves Meira (janeiro de 1740)* (Figura 46).

Para Taunay, motivos para inspirar os pintores abundavam; o que faltava, de fato, era um ambiente artístico que fomentasse a iniciativa de “alguns particulares generosos e amantes da tradição a auxiliar o progresso da galeria das Monções no Ipiranga, que tanto exalta a nossa tradição de energia na constituição territorial do nosso enorme Brasil” (TAUNAY, 1947: 2). Ao propor o mecenato, ele recorria a uma prática exitosa utilizada durante toda sua gestão (BREFE, 2005: 269), inclusive na sala B-4, com o re-

passage de verbas de duas prefeituras para a elaboração de pinturas com vistas antigas de cidades a serem exibidas nas paredes do Museu Paulista. Por fim, ao ressaltar que a galeria das monções havia sido concebida para exaltar a tradição paulista – “a nossa tradição” – de alargamento de fronteiras e que os monçoeiros eram bandeirantes navegadores, Taunay retomava o cerne do discurso proferido no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1912, relacionado à conquista e à dilatação do território brasileiro efetuada pelos habitantes do planalto. Diante dessas palavras, depreende-se que a sala B-4 – sala das Monções, sala Hercules Florence – foi concebida como a realização de um sonho antigo, de um projeto de vida, enfim, como a materialização museográfica de sua visão de história de São Paulo e do Brasil formulada havia mais de 30 anos, inabalável ao longo de todo o período.

Este artigo jornalístico talvez tenha sido o último *flash* da sala B-4, pois, em 7 de março de 1947, haviam sido requisitadas 19 telas da Galeria Almeida Júnior para figurarem na Pinacoteca do Estado de São Paulo e o espaço expositivo foi desmontado. De acordo com o Relatório de Atividades de 1947,

Por terem sido recolhidos à Pinacoteca do Estado os quadros artísticos da Galeria Almeida Júnior, uma sala foi aproveitada para a exposição de duas vitrinas. Na central está uma armadura dos primeiros tempos da colônia e na lateral batedas e objetos de mineração. Ficaram ainda os quadros de interesse histórico, pintados pelo mestre paulista. E alí está o Mapa Geral das Bandeiras Paulistas, além de vultos relacionados com o Bandeirantismo.

O beque de um canoão e outros utensílios usados pelos paulistas em suas viagens fluviais foram transportadas para a

Figura 45. Antonio Luiz Gagni
Miguel Antunes Maciel e Antonio Antunes Lobo defende do Payaguás a sua monção (1726), déc. 1940
Azulejo, 100 x 112 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu – USP
Reprodução: Irit Chernizon Tommasini



Figura 45. Antonio Luiz Gagni
Derrota dos Payaguás no ataque feito á monção de Jeronymo Gonçalves Meira (janeiro de 1740), déc. 1940
Azulejo, 135 x 135 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu – USP
Reprodução: Irit Chernizon Tommasini



sala onde se acha a “Partida da Monção” e cópias de quadros de Hércules Florence (HOLANDA, 1948: s. p.).

Como se vê, com a transferência de acervos novamente para a sala A-9, repetia-se a fórmula de Afonso Taunay acerca da sequência cronológica de salas e de arranjo expositivo bandeiras – monções – Expedição Langsdorff no Museu de Paulista de Sérgio Buarque de Holanda.

Notas

² Âncora e fragmento de um batelão encontrado às margens do rio Tietê próximo ao antigo porto de Ararituaba (TAUNAY, 1917).

³ O império das quinas refere-se ao império português, pois, na heráldica, as quinas correspondem aos cinco escudetes estampados nas armas de Portugal, que representam a vitória de Afonso Henriques sobre os cinco reis mouros de Sevilha, Badajoz, Elvas, Évora e Beja na batalha de Ourique em 1139. Taunay usaria a mesma expressão no discurso **A glória das monções**, proferido na inauguração do Monumento às Monções, em Porto Feliz, em 26 de abril de 1920. Para reforçar o caráter épico a ele atribuído à expansão paulista, Taunay assim empregou o termo: “Se, para o império das quinas se apossou o português do litoral que é hoje nosso, foi o brasileiro, foi, acima de todos, o paulista quem a esta faixa incorporou a imensidão de terras centrais” (TAUNAY, 1979 [1920]: 128).

⁴ Patrocinada pelo czar da Rússia Alexandre I, a expedição pretendia mapear a fauna, flora, rios, minerais de regiões quase desconhecidas do Império brasileiro do Tietê até o Amazonas. A equipe, liderada pelo conde von Langsdorff, cônsul da Rússia, era composta pelo zoólogo Édouard Ménétries, o botânico Ludwig Riedel, o astrônomo Néster Rubtsov, o primeiro desenhista Aimé-Adrien Taunay e o segundo desenhista Hercule Florence, os quais documentaram suas impressões sobre a paisagem, os índios, o território e a própria jornada científica em textos e desenhos.

⁵ Em razão da trágica morte de Aimé-Adrien por afogamento no rio Guaporé em 1828, após o término da viagem, Florence se dirigiu à casa da família Taunay no Rio de Janeiro para deixar suas anotações diárias, a fim de que os pais e irmãos do finado companheiro pudessem conhecer como decorreram os trabalhos da expedição. Foram essas as anotações divulgadas pelo visconde de Taunay na **Revista do IHGB**.

⁶ Encomendado pelo portofelicense Candido Nazianzeno Nogueira da Motta, secretário da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do governo do estado de São Paulo, presidido por Altino Arantes, o Monumento às Monções foi inaugurado em 26 de abril de 1920. A obra conta com uma coluna rostral de granito sobre uma êxedra. Na face interna do encosto do banco de pedra semicircular, o escultor Amadeu Zani moldou três baixos-relevos em bronze com representações visuais de monções: **Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá**, de Hercule Florence, de 1826; **A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê**, de Aimé-Adrien Taunay, 1825; e **Partida da monção**, de José Ferraz de Almeida Júnior, de 1897. No alto, a coluna é ornada com cornijas, sustentando uma esfera armilar, guarnecida pela cruz da Ordem de Cristo.

⁷ A disposição dos quadros nas paredes da sala A12 (figuras 1 e 2) era exatamente essa em 1922, pois assim a sala figurou na revista **Ilustração Brasileira**, ano 3, n. 28, em 25 de dezembro de 1922, em artigo assinado por Afonso Taunay intitulado “O Museu Paulista”.

⁸ Ao se referir a essas duas telas no **Guia da Seção Histórica do Museu Paulista**, quinze anos depois, Taunay não as associa ao bandeirantismo, comentando apenas: “Aqui vamos alguns quadros sobremodos populares em nosso país” (TAUNAY, 1937: 80).

⁹ Não é demais lembrar que o bandeirante Raposo Tavares já havia sido instalado em escultura de grandes dimensões em mármore de Carrara, de autoria de Luigi Brizzolaro, no **hall** do Museu Paulista.

¹⁰ Raposo Tavares falecera em 1659, quase 200 anos antes da Expedição Langsdorff.

¹¹ Mais recentemente, Carlos Rogério Lima Júnior (2018) questionou a associação entre as obras de Almeida Júnior e Florence em face de uma correspondência de Benedito Calixto.

¹² Segundo Taunay (1942), “Ora, nestas condições encontrarem eles vindos de todos os cantos do Brasil, e provavelmente do Prata, o nosso museu reduzido a meia dúzia de salas, certamente redundará tal fato para o maior desprestígio de nosso estabelecimento e como reflexo, aos bons créditos de S. Paulo”.

¹³ O 9º Salão Paulista de Belas Artes foi aberto no dia 20 de abril de 1943 na Galeria Prestes Maia, em São Paulo.

¹⁴ As versões da obra em francês e em alemão correspondem respectivamente às classificações OR[^]742 e OR[^]0162 da Coleção de Obras Raras da Biblioteca do Museu Paulista.

¹⁵ Há que se notar, entretanto, que Assis Gentil de Moura já havia escrito um artigo sobre o itinerário de Schmidel do Paraguai a Santo André da Borda do Campo no volume 3 da **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, e nele havia tanto comentado sobre as serpentes gigantescas mencionadas pelo viajante – mas sem descrevê-las – como sugerido que o rio Urquã fosse o Tietê (MOURA, 1911: 171).

¹⁶ Atualmente, o manuscrito **Diário da navegação do Rio Tietê, Rio Grande Paraná, e Rio e Gatemy em que se dá rellação de todas as cousas mais notaveis destes rios, seu curso [e] su distancia** está classificado como OR[^]0093 da Coleção de Obras Raras da Biblioteca do Museu Paulista.

¹⁷ Para que se tenha ideia da raridade da obra, ainda hoje, na Universidade de São Paulo, as duas únicas bibliotecas que dispõem dos volumes de Churchill são o Museu Paulista e a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, incorporada à USP somente em 2005. Atualmente, **A Collection of Voyages and Travels, some now First Printed from /original Manuscripts, others now First Published in English**: in six volumes with a general preface giving an account of the progress of navigation from its first beginning está classificada como OR⁷⁷¹v.1-6 na Coleção de Obras Raras da Biblioteca do Museu Paulista.

¹⁸ A prática de fornecer a mesma matriz a mais de um artista também ocorrera com outro desenho de Florence, **Indien civilisé avec ponche**, que acabou por gerar duas pinturas: **Índio civilizado de Porto Feliz (1920)**, de Niccolò Petrilli, e **Índio com ponche (1944)**, de Nair Opromolla.

¹⁹ Os nomes das embarcações faziam alusão às madeiras utilizadas como matérias-primas para a construção de canoas – ximboúva e peroba – comuns na região de Ararituaba e arredores nos séculos XVIII e XIX.

²⁰ O original encontra-se atualmente no Arquivo Histórico do Exército, no Rio de Janeiro, na cota 09.04.2012. O mapa é manuscrito a nanquim e aquarela sobre papel, de dimensões 45,8 x 65,2 cm.

²¹ Como a sala B-4 foi inaugurada em março de 1944 e a cópia do mapa data de junho daquele ano, fica evidente que a peça cartográfica foi inserida posteriormente. Aliás, seu posicionamento abaixo dos quadros de Nair Opromolla “num espaço que sobrou”, é bastante diferente do lugar ocupado pelo mapa de Lacerda e Almeida, no centro da parede contígua, cercado pelas telas, ao que parece, portanto, planejado desde o início.

²² Informações gentilmente cedidas por sua neta, Heloisa Barbuy. Segundo ela, atualmente “existem no acervo do Museu Geológico do Instituto Geológico do Estado, 40 mapas assinados pelo desenhista H. Barbuy nos anos 1940, período no qual o Instituto Geográfico e Geológico tinha o encargo de realizar o reconhecimento territorial do Estado de São Paulo, em cumprimento ao Decreto-Lei n. 311, de 2 de março de 1938, do governo federal” (BARBUY, 2020).

²³ Mapa manuscrito a nanquim e aquarela em três folhas coladas, de dimensão 61 x 200 cm, cota C-M&A – 19 (17). Segundo Mario Clemente Ferreira, “Este mapa ilustra o diário de Francisco José de Lacerda e Almeida presente no Cód. 464, da Biblioteca Pública Municipal do Porto, fols. 19-23” (FERREIRA, 2019).

²⁴ Sobre a trajetória do beque de proa no Museu Paulista e no Museu Republicano Convenção de Itu, ver BORREGO *et al.* (2019b).

²⁵ Os títulos das obras do acervo do Museu Paulista via de regra não encontravam correspondência exata com as telas mencionadas por Taunay nos artigos de jornal, a elas se referindo em razão de um personagem principal ou do motivo representado. Nesse caso, as obras da Galeria do Museu Paulista correspondiam respectivamente a **Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antonio F. de Abreu** (1903), de Benedito Calixto: **Combate de Botocudos em Mogi das Cruzes** (1920), de Oscar Pereira da Silva: **Retirada do Cabo de São Roque** (1927), de Henrique Bernardelli: **Ciclo do ouro** (1922), de Rodolfo Amoedo: **Bandeirantes a caminho das Minas** (1920), de Oscar Pereira da Silva.

²⁶ As narrativas de Antonio Rolim de Moura e Diogo de Toledo Lara Ordonhes também integrariam a obra **Relatos monçoeiros**, organizada por Taunay e publicada pela Livraria Martins em 1953 para a comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo. Nesta obra, as narrativas que tinham o rio Tietê como protagonista das viagens foram entremeadas com reproduções dos quadros que o diretor encomendara ao longo da gestão no Museu Paulista, sendo seis delas as que foram confeccionadas especialmente para a sala B-4. Sobre esse assunto ver o artigo de Jean Gomes de Souza neste livro (2020).

Referências bibliográficas

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.

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

ANHEZINI, Karina. **Um metódico à brasileira**: história da historiografia de Afonso de Taunay (1911-1939). São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BARBUY, Heloísa. **Re: Informações sobre Hermogenes Barbuy**. Destinatário: Maria Aparecida de Menezes Borrego. [S. l.], 11 maio 2020. 1 mensagem eletrônica.

BEIER JÚNIOR, Rogério. Sobre mapas e história: Taunay e a formação da coleção cartográfica do Museu Paulista. In: CINTRA, Jorge Pimentel; SCHNEIDER, Alberto (org.) **Afonso de Taunay e o Museu Paulista**: cem anos de um projeto de memória (1817-2017). São Paulo: Museu Paulista: Intermeios, 2020 (no prelo).

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes **et al.** Trajetória e reconstituição digital de uma canoa do Museu Paulista - USP. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, São Paulo, v. 27, p. 1-41, 2019b.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Perspectivas sobre a representação das monções no Museu Paulista e no Museu Republicano de Itu. **Midas**: museus e estudos interdisciplinares, Évora, v. 10, 2019a. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/1784>. Acesso: 27 ago. 2020.

BREFE, Ana Cláudia. **Museu Paulista**: Afonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

FERREIRA, Mario Clemente. **Re: Identificação de mapas nas exposições**. Destinatário: Maria Aparecida de Menezes Borrego. [S. l.], 24 out. 2019. 1 mensagem eletrônica.

FLORENCE, Hercules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. Tradução do visconde de Taunay. Brasília: Senado Federal, 2007.

HESSEL, Rodolfo. **Iconografia monçoeira: imagens e ideologia**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Relatório de atividades referente ao ano de 1947**. São Paulo: APMP/FMP, 1948.

KALIL, Luis Guilherme Assis. **A conquista do Prata: análise da crônica de Ulrico Schmidl**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 26, p. 1-40, e34, 2018.

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

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

MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 44, p. 77-104, 2007.

MARINS, Paulo César Garcez. O museu da paz: sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista, 2017. p. 159-181.

MARTINS, Mariana Esteves. **A formação do Museu Republicano Convenção de Itu (1921-1946)**. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 123-145, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/3hHxHD4>. Acesso em: 30 ago. 2020.

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

MOURA, Assis Gentil de. O caminho do Paraguai a Santo André da Borda do Campo. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 13, p. 165-180, 1911.

NASCIMENTO, Ana Paula. Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista: as aquarelas de José Domingues dos Santos Filho. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP, 2019, Campinas. **Anais [...]**. Campinas, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2YAnnET>. Acesso em: 10 jun. 2020.

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

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

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

ROBBE, João Alberto. [Ofício]. Destinatário: Secretário da Educação e Saúde Pública do Estado de São Paulo. São Paulo (SP), 1 set. 1942. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondências, Pasta 184.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto-Lei n. 13.489, de 30 de julho de 1943**. Abre, na Secretaria da Fazenda, a Secretaria de Estado Educação e Saúde Pública, um crédito especial de Cr\$ 42.190.00, para ocorrer as despesas de montagem de novas salas do Museu Paulista, no corrente ano. São Paulo: Assembleia Legislativa, 1943. Disponível em: <https://bit.ly/2YkQjAA>. Acesso em: 10 jun. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. [**Correspondência**]. Destinatário: Nair Opromolla. São Paulo, 27 ago. 1943h. 1 carta. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 190.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. [**Correspondência**]. Destinatário: Prefeito Municipal de Porto Feliz. São Paulo, 17 dez. 1917. 1 carta. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 104.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. [**Ofício**]. Destinatário: Alberto Rangel. São Paulo, 10 fev. 1921. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 113.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. [**Ofício**]. Destinatário: Diretor das Municipalidades do Estado de São Paulo. São Paulo, 13 abr. 1943e. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 189.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. [**Ofício**]. Destinatário: Prefeito Municipal de Limeira. São Paulo, 5 fev. 1943d. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 187.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. [**Ofício**]. Destinatário: Prefeito Municipal de Porto Feliz. São Paulo, 24 mar. 1943f. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 188.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. [**Ofício**]. Destinatário: Prefeito Municipal de Tietê. São Paulo, 19 abr. 1943g. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 189.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. [**Ofício**]. Destinatário: Secretário de Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo. São Paulo, 7 jul. 1942. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 185.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. [**Ofício**]. Destinatário: Secretário da Educação e Saúde Pública do Estado de São Paulo. São Paulo, 10 mai. 1943c. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 189.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Ofício]. Destinatário: Secretário da Educação e Saúde Pública do Estado de São Paulo. São Paulo, 22 jan. 1944a. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 192.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Ofício]. Destinatário: Secretário da Educação e Saúde Pública do Estado de São Paulo. São Paulo, 5 abr. 1943i. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 189.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Ofício]. Destinatário: Secretário do Interior do Estado de São Paulo. São Paulo, 30 abr. 1918a. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 106.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Ofício]. Destinatário: Secretário do Interior do Estado de São Paulo. São Paulo, jun. 1919a. 1 ofício. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 108.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Ofício]. Destinatário: Secretário do Interior do Estado de São Paulo. São Paulo, 9 jul. 1919b. 1 ofício. APESP, SI_9G7_C6981_Of124.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Ofício]. Destinatário: Secretário do Interior do Estado de São Paulo. São Paulo, 17 jul. 1920. 1 ofício. APESP, SI_9G7_C6983_Of122.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. À glória das monções. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 75, p. 126-141, 1979.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. A grande via secular de Oeste. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 117, n. 96, 30 jan. 1944c. p. 2.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Ainda monções. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 117, n. 172, 23 abr. 1944d. p. 2.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Autographo do Padre Anchieta. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 52, n. 17.227, 28 abr. 1926. p. 5.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cartografia monçoeira. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 123, n. 26, 30 out. 1949. p. 2.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Comemoração do cincoentenário da solene instituição do Museu Paulista no Palácio do Ipiranga**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1946.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cousas de nossa terra. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 98, out. 1928. p. 28.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Diogo de Toledo Lara Ordonhes. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 117, n. 196, 21 maio 1944e. p. 2.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Discurso de posse pelo Dr. Afonso d'E. Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 17, p. 89-91, 1913.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Galeria do Museu Paulista. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 116, n. 208, 06 jun. 1943a. p. 2.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Guia da secção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Nacional, 1937.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Iconografia das monções. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 116, n. 202, 30 maio 1943j. p. 2.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Livro-caixa**. São Paulo: APMP/FMP, 1922a.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Museu Paulista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 70, n. 22.863, 24 mar. 1944f. p. 6.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Notícias de São Paulo (1565/1820)** [2. ed. de **Non Ducor, Ducor**; prefácio e notas de Odilon Nogueira de Matos]. Campinas: Departamento de História da Puccamp, 1980. p. 146-236.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Origem e expansão de S. Paulo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 44, n. 14.531, 11 out. 1918b. p. 6.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Outras aventuras de um artista malogrado: Adriano Taunay. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 11, p. 38-43, 1953a.

Hercule Florence, Afonso Taunay e sala das monções no Museu Paulista (1944-1947)

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Prefácio. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. I, p. III-VI, 1922b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório de atividades referente ao ano de 1921**. São Paulo: APMP/FMP, 1922.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório de atividades referente ao ano de 1936**. São Paulo: APMP/FMP, 1937.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório de atividades referente ao ano de 1942**. São Paulo: APMP/FMP, 1943b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório de atividades referente ao ano de 1943**. São Paulo: APMP/FMP, 1944b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatos monçoeiros**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatos monçoeiros**. São Paulo: Martins, [1953b].

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Telas e estátuas do Museu Paulista. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 120, n. 174, 27 abr. 1947. p. 2.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Zoologia fantástica**. São Paulo: Melhoramentos, 1934.

TERNAUX-COMPANS, Henri. **Voyages, relations et mémoires originaux pour servir a l'histoire de la decouverte de l'Amérique. Histoire véritable d'un voyage curieux, fait par Ulrich Schmidel de Straubing**. Paris: Arthus Bertrand, 1837.

Agradecimentos

Para a elaboração deste texto me valhi dos primorosos trabalhos de pesquisa dos bolsistas CODAGE-USP Ana Luiza Brólio de Paula, Beatriz Andreoli Vargas de Almeida Braga, Bruno Verneck e Tiago Grizzoli Coffone, coordenados por Ana Paula Nascimento no âmbito do convênio estabelecido entre o Museu Paulista e o Instituto Hercule Florence entre 2019-2020 para consecução do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista”. Sem o levantamento e a digitalização dos documentos realizados por eles e pela própria Ana Paula, pesquisadora incansável, no Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista, no Arquivo do Estado de São Paulo e em publicações *on-line*, e correspondente organização precisa do material em pasta de trabalho *on-line*, este artigo não poderia ter sido escrito em tempos de pandemia do Covid-19. Igualmente agradeço a Letícia Macellari, bolsista de Treinamento Técnico I do Auxílio à Pesquisa Fapesp sob minha responsabilidade (processos nos 2019/02502-0 e 2018/03118-6), que reconstituiu a sala expositiva B-4 tridimensionalmente em *SketchUp*, e a Jean Gomes de Souza, que buscou acompanhar os percursos de determinadas telas pelas salas expositivas do Museu Paulista durante a gestão Taunay. Por fim sou grata a Jorge Pimentel Cintra, José Rogério Beier Júnior e Mario Clemente Ferreira que habilmente identificaram os mapas reproduzidos nas paredes da sala das monções de 1944-1947.

As monções do historiador das bandeiras. Relatos monçoeiros, de Afonso d'Escragnolle Taunay (Livraria Martins Editora, 1953)

Jean Gomes de Souza*

* Historiador. Mestrando em História pelo Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Introdução

Em 1953 o editor e livreiro José de Barros Martins lançou o nono volume da Biblioteca Histórica Paulista, intitulado *Relatos monçoeiros*. Dirigida pelo historiador Afonso d'E. Taunay², a coleção consistia em um oferecimento da Livraria Martins Editora às efemérides do IV Centenário da Cidade de São Paulo, a ser comemorado em 1954. Destarte, entre 1952 e 1954 a editora publicou dez títulos concernentes à história de São Paulo, sendo sete deles reedições e três ainda inéditos, entre eles a obra em questão³.

Foi o próprio Taunay quem realizou a coletânea de textos, a introdução e as notas desse volume – composto por cerca de 270 páginas, das quais os estudos do seu organizador correspondem a aproximadamente um terço delas. A obra, que é ilustrada, congrega 17 imagens. Onze delas consistem em reproduções de telas pertencentes ao acervo do Museu Paulista e feitas na primeira metade do século XX a partir dos desenhos de Hercule Florence e Aimé-Adrien Taunay, encomendadas por Afonso d'E. Taunay a diversos artistas durante o período em que esteve na direção dessa instituição.

Este trabalho tem por objetivo investigar o projeto editorial que orientou a elaboração de *Relatos monçoeiros*; perscrutar como a seleção de textos e imagens presentes nessa obra revela a concepção que Afonso d'E. Taunay tinha do episódio histórico das monções; compreender em que medida a forma pela qual a edição de 1953 se apresenta ao leitor induz a determinadas leituras e, conseqüentemente, a interpretações desse episódio da história paulista.

Os relatos monçoeiros

Segundo Houaiss (2009: 1639), em seu *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, “relato” consiste em uma exposição escrita ou oral sobre um acontecimento. A palavra “monção”, por sua vez, é de origem árabe. O seu primeiro registro em língua portuguesa data de 1513, sendo usada para designar o vento periódico que sopra principalmente no sudeste da Ásia durante muitos meses (*Ibid.*: 1310), condicionante da navegação dos portugueses no oceano Índico. Todavia, na América portuguesa, a palavra passou a denominar genericamente as expedições fluviais ocorridas nos séculos XVIII e XIX que ligavam São Paulo a Cuiabá e que eram organizadas segundo o regime de cheias dos rios. Dessa forma, ao considerarmos o título do livro, teríamos neste volume exposições escritas sobre as viagens fluviais que ligavam São Paulo a Cuiabá nos séculos XVIII e XIX.

Sérgio Buarque de Holanda ao se dedicar ao tema em *Monções* (2014) e *Caminhos e fronteiras* (2017) reconhece que, embora, de certa forma, as monções sejam um prolongamento da história das bandeiras paulistas, elas constituem-se enquanto episódio singular na História do Brasil, justamente por se diferenciarem no que diz respeito aos seus objetivos, vias de penetração do território, meios de locomoção, bem como o complexo de atitudes e comportamentos humanos determinados por esses meios. Logo, enquanto as bandeiras visavam a busca pelo ouro, a captura e a escravização de indígenas e, para isso, valiam-se majoritariamente das marchas pelos caminhos terrestres, as monções, por sua vez, possuíam um caráter mercantil e faziam uso regular e contínuo dos rios. Ademais, o historiador é enfático ao considerar o efeito

disciplinador que tanto os rios quanto as canoas monóxilas exerciam sobre os ânimos tradicionalmente aventureiros desses homens.

Isso posto, quais foram os textos reunidos por Taunay sob o título comum de *Relatos monçoeiros*? São eles: *Carta do capitão general e governador do Paraguai Dom Luís de Céspedes Xeria a Felipe IV sobre sua navegação no Tietê e no Paraná* (1628); sete dos nove textos conhecidos como *Notícias práticas das minas de Cuiabá e Goiás na capitania de São Paulo*, conjunto documental de autoria diversa que fora recolhido e reunido pelo padre matemático Diogo Soares na primeira metade do século XVIII; a *Relação da viagem que fez o conde de Azambuja, D. Antonio Rolim, da cidade de S. Paulo para a vila de Cuiabá em 1751*; *Carta de um passageiro de monção* (1785); *Diário da navegação do rio Tietê, rio Grande, e rio Gatemi, pelo sargento-mor Theotônio José Juzarte* (1769-1771).

Ora, trata-se de um *corpus* documental diverso no que diz respeito tanto aos períodos contemplados – séculos XVII e XVIII – quanto aos objetivos e destinos finais das viagens narradas. Se adotarmos a definição de “monção” concebida por Sérgio Buarque de Holanda, apenas as *Notícias práticas* se adequariam a ela, já que Céspedes Xeria viajou de São Paulo ao Paraguai em 1628 para ocupar o cargo de governador desta localidade; D. Antônio Rolim empreendeu sua viagem de São Paulo a Cuiabá em 1751 para ocupar o posto de governador da capitania do Mato Grosso; Diogo Ordonhes, autor da *Carta de um passageiro de monção*, se deslocou a Cuiabá em 1785 para assumir o posto de juiz de fora; e Theotônio José Juzarte dirigiu-se ao Iguatemi em 1769 a mando do Morgado de Mateus conduzindo uma comitiva que visava o povoamento dessa região.

À vista disso, nos defrontamos com o seguinte questionamento: qual seria, então, o elemento comum a todos esses textos que permitiu

a Afonso d'E. Taunay reuni-los em uma obra sob o mesmo título? Trata-se, pois, da navegação do rio Tietê, um dos principais meios de acesso dos paulistas à parte ocidental da América portuguesa no século XVIII, a “grande via secular de Oeste”⁴, o protagonista dos escritos de Taunay na obra em tela.

Ao longo dos textos dos estudos introdutórios – adaptações de artigos publicados pelo autor no *Jornal do Commercio*, edição do Rio de Janeiro, nas décadas de 1940 e 1950 e que também aparecem na segunda parte do tomo XI de *História geral das bandeiras paulistas* (1950)⁵ –, Afonso d'E. Taunay busca realçar a importância da gente de São Paulo na construção do território que hoje corresponde ao Brasil. Não poupa esforços em qualificar o episódio das monções como de ímpar originalidade não só nos fastos nacionais, mas também nos do Universo. Nesse sentido, o rio Tietê ocupa uma posição ímpar entre todos os rios brasileiros, pois figura enquanto o meio que permitiu aos paulistas alargar as fronteiras do “Brasil” na direção oeste.

José Nilo B. Diniz (2013: 128), ao se dedicar às representações do Tietê na historiografia paulista, destaca como Afonso d'E. Taunay e seus confrades do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) enxergavam o Tietê como “o caminho natural que possibilitava a ocupação e marcha para o oeste do Brasil”, de modo que, nessa concepção, a definição das linhas fronteiriças do país já estava pré-determinada pelo deslocamento dos bandeirantes, graças ao fato da natureza ter reservado ao povo de São Paulo esse lugar singular. Taunay (1953: 7) se empenha em realçar as dificuldades de navegação do velho Anhembi em detrimento da “placidez lacustre amazônica” ou dos “enormes trechos desimpedidos” do São Francisco e do Paraná, o que torna ainda mais louvável a saga dos paulistas, pois eles foram capazes de realizar a navegação de um rio

que se apresentava na condição de adversário.

Desse modo, para Afonso d’E. Taunay a relação histórica que os paulistas estabeleceram com o rio Tietê pode ser caracterizada como a luta pela dominação das águas turbulentas desse rio por essa gente. Ao abordar o aproveitamento delas na geração de energia elétrica após o fim das viagens monçoeiras e de exploração científica, ele o descreve como

[...] se o deus helênico fluvial do Tietê se haja rebelado contra quem lhe devassava os domínios perturbando-lhe a tranquilidade, mas afinal *subjugado*, vê-se forçado a que os *atrevidos humanos* se aproveitem de sua força enorme (TAUNAY, 1944b: 2, grifos nossos).

No parágrafo seguinte a esse trecho o autor vai além, pois adjetiva o Tietê como “*serviçal obrigado* e recalcitrante das entradas e das bandeiras” e “divindade *domada* a servir à grandeza de São Paulo e do Brasil”. No século XX de Taunay, as “usinas subjugadoras da energia do Rio das Entradas” seriam responsáveis pelo fornecimento dos milhões de *kilowatts* exigidos pela nova etapa da história de São Paulo, a fase industrial (1944b: 2, grifos nossos).

Justifica-se, então, a reunião de textos tão diversos em um mesmo volume, na medida em que esse processo foi orientado pela concepção segundo a qual a história das monções é a história das navegações tieteanas. Desse modo, a *Carta de Céspedes Xeria*, datada de 1628, consiste na narrativa escrita mais antiga que se tem notícia sobre a navegação do Tietê, ainda que, ao tratar do declínio das monções nos últimos anos do setecentos em decorrência da queda da produção aurífera das minas do Cuiabá, Afonso d’E. Taunay (1953: 80) acuse a existência “mais que bissecular” dessas viagens, o que implica no reconhecimento do sé-

culo XVI como o marco inicial das monções, século no qual, segundo esse historiador, teria ocorrido também a primeira bandeira⁶.

A iconografia das monções “a contribuição notabilíssima documental de Hércules Florence, única e insubstituível”

Constam em *Relatos monçoeiros* 17 ilustrações, conforme supramencionado, todas elas impressas em preto e branco, em papel especial, ocupando uma página inteira sem nenhuma informação no verso. Tanto a opção pelo papel de melhor qualidade como o tamanho das imagens são elementos que nos ajudam a entender a importância dessas reproduções no projeto editorial desenvolvido para os volumes da Biblioteca Histórica Paulista⁷.

Do total, 11 consistem em telas requeridas a diversos artistas por Afonso d'E. Taunay quando diretor do Museu Paulista. Essas obras foram feitas a partir das imagens daqueles que ocuparam o posto de desenhista junto à expedição realizada pelo barão de Langsdorff na década de 1820: Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence, sendo que, ao segundo, Afonso d'E. Taunay atribuiu o título de “Patriarca da Iconografia Paulista”.

Do trabalho de Aimé-Adrien Taunay consta apenas uma tela, *Partida de uma monção de Porto Feliz*, de Oscar Pereira da Silva (Figuras 1 e 2). Já a partir dos desenhos de Florence, encontram-se: *Pirapora, hoje cidade do Tietê* (Figuras 3 e 4), *Encaixe de canoa no Tietê* (Figuras 5 e 6), *Monção abicada para o repouso noturno* (Figuras 7 e 8), e *Vista de Camapuan* (Figuras 9 e 10), de Zilda Pereira; *Benção*

das canoas de uma monção pelo vigário de Porto Feliz (Figuras 11 e 12), e *Pouso de monção à margem do rio Pardo* (Figuras 13 e 14), de Aurélio Zimmermann; duas telas intituladas como *Vista de Porto Feliz em 1826* (Figuras de 15 a 18), de Silvio Alves; *Carga das canoas de uma monção em Porto Feliz* (Figuras 19 e 20) e *Encontro de duas monções no rio Paraguai*, de Oscar Pereira da Silva (Figura 21 e 22).

Afonso d'E. Taunay assumiu a direção do Museu Paulista com a incumbência de prepará-lo para as efemérides do centenário da Independência do Brasil. Antes mesmo dos festejos, ao longo do ano de 1920, ele se empenhou em oferecer ao público documentos iconográficos da história de São Paulo, expondo-os na sala A-12 do Museu, destinada a Antiga Iconografia Paulista. Entre as séries que compunham a exposição encontrava-se a das monções, formada por quadros como *Benção das canoas*, *Carga das canoas*, *9º Encontro de monções no sertão*, *Partida de Porto Feliz* e *Pouso de monção*, conforme nos informa Carlos Lima Júnior (2018: 3-4)⁸.

A opção por expor os quadros feitos a partir dos desenhos, ao invés dos próprios originais, fundamenta-se, segundo Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima (1993), na concepção que Taunay tinha da maior eficácia da função pedagógica de uma imagem quando exposta em tela colorida e de maior proporção, na medida em que tais elementos poderiam gerar um aumento no grau de compreensão da obra. Soma-se a isso o prestígio que a pintura tradicionalmente gozava nos museus, o que lhe creditava mais facilmente “o estatuto de peça autêntica” (CARVALHO; LIMA, 1993: 152).

Todos os desenhos que deram origem às telas encontram-se na primeira edição ilustrada de *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas*, de Hercule Florence, obra organizada por Paulo e Guilherme Florence⁹, filhos de Hercule, publicada pela Editora Melhoramentos em 1941. É digna de nota a diferença dos títulos atribuídos aos desenhos que nela

As monções do historiador das bandeiras. Relatos monçoeiros, de Afonso d'Escragnoille Taunay (Livraria Martins Editora, 1953)



Figura 1. Oscar Pereira da Silva. **Partida de uma Monção de Porto Feliz [Partida de Porto Feliz]**, 1920. Óleo sobre tela. 110 x 140,5 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Partida de Porto Feliz para Cuiabá. Desenho de Adriano Taunay

Figura 2. Partida de Porto Feliz para Cuiabá. FLORENCE, 1941

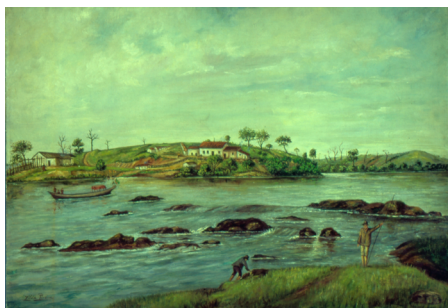
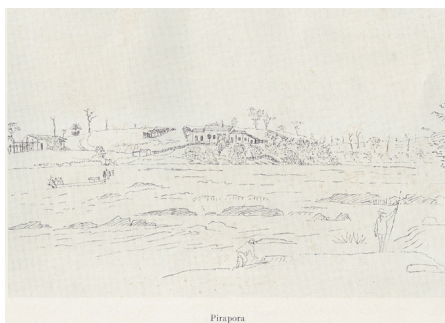


Figura 3. Zilda Pereira. **Pirapora, hoje cidade do Tietê [Pirapora do Curuçá, 1826 (hoje Tietê)]**, 1945. Óleo sobre tela. 56 x 80 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Pirapora

Figura 4. Pirapora. FLORENCE, 1941

Figura 5. Zilda Peireira. **Encalhe de canoa no Tietê [Desencalhe de canoa, 1826], [1940-1945].** Óleo sobre tela. 56 x 80 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



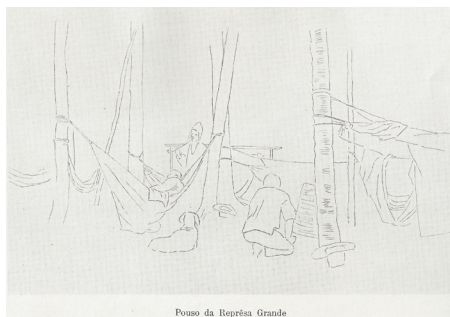
Figura 6. <<Chimbó>> e <<Perova>> encalhados. FLORENCE, 1941



Figura 7. Zilda Pereira. **Monção abicada para o repouso noturno [Pouso de monção à margem do Tietê, 1826], [1943].** Óleo sobre tela. 45 x 75 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 8. Pouso da Reprêsa Grande. FLORENCE, 1941



As monções do historiador das bandeiras. Relatos monçoeiros, de Afonso d'Escragnole Taunay (Livraria Martins Editora, 1953)



Figura 9. Zilda Pereira. **Vista de Camapuan (1826), [1943].** Óleo sobre tela. 66 x 106 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael

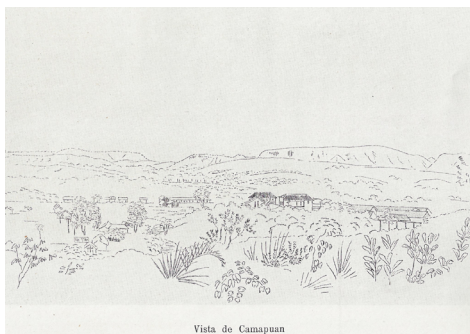


Figura 10. Vista de Camapuan. FLORENCE, 1941



Figura 11. Aurélio Zimmermann. **Benção das canoas de uma monção pelo vigário de Porto Feliz [Benção das canoas (Porto Feliz)], 1919-1920.** Óleo sobre tela. 101,5 x 134 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 12. Partida de uma expedição mercantil de Pôrto Feliz para Cuiabá. FLORENCE, 1941

Figura 13. Aurélio Zimmerman. **Pouso de monção à margem do rio Pardo [Pouso no sertão - Queimada, 1826],** 1919-1920. Óleo sobre tela. 100 x 135 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 14. Rio Pardo. **Queimada nos campos.** FLORENCE, 1941

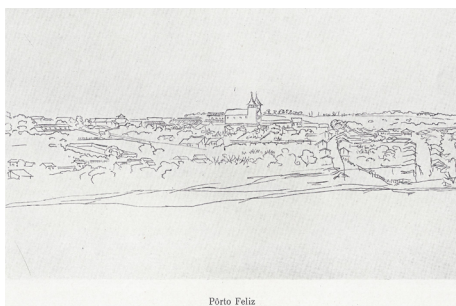


Rio Pardo. Queimada nos campos

Figura 15. Silvio Alves. **Vista de Pôrto Feliz em 1826, [1943].** Óleo sobre tela. 50 x 90 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 16. Pôrto Feliz. **Vista do rio.** FLORENCE, 1941



Pôrto Feliz

As monções do historiador das bandeiras. Relatos monçoeiros, de Afonso d'Escragnole Taunay (Livraria Martins Editora, 1953)



Figura 17. Silvio Alves. **Vista de Pôrto Feliz em 1826 [Porto Feliz, 1826], [1943].** Óleo sobre tela. 100 x 61 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael

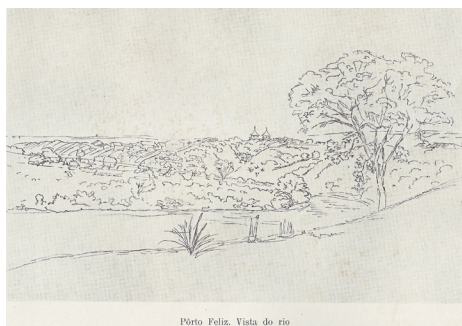


Figura 18. Porto Feliz. FLORENCE, 1941



Figura 19. Oscar Pereira da Silva. **Carga das canoas de uma monção em Pôrto Feliz [Carga de canoas], 1920.** Óleo sobre tela. 100 x 140 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael

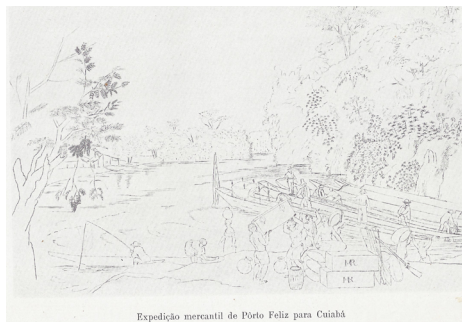
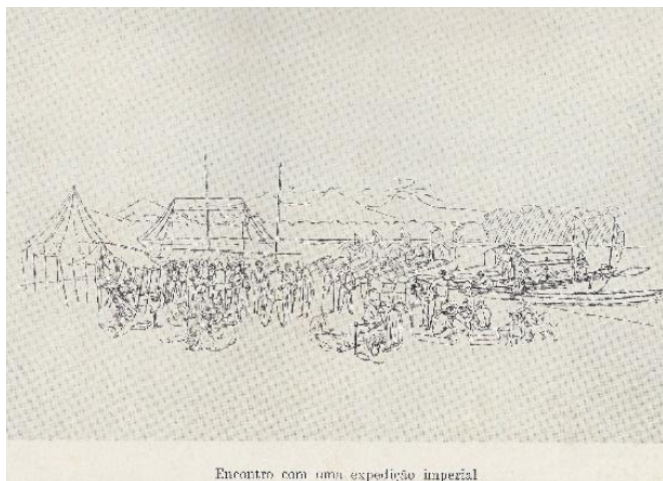


Figura 20. Expedição mercantil de Pôrto Feliz para Cuiabá. FLORENCE, 1941

Figura 21. Oscar Pereira da Silva. **Encontro de duas monções no rio Paraguai [9º Encontro de monções no sertão]**, 1920. Óleo sobre tela. 95,5 x 173 cm. Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



Figura 22. Encontro com uma expedição imperial. FLORENCE, 1941



<i>Viagem fluvial , 1941</i>	<i>Relatos monçoeiros , 1953</i>	<i>Acervo Museu Paulista</i>
<i>Pirapora</i>	<i>Pirapora, hoje cidade do Tietê</i> – A. desenho de Hércules Florence – (Galeria do Museu Paulista)	<i>Pirapora do Curuçá, 1826 (hoje Tietê)</i>
<i>Partida de Pôrto Feliz para Cuiabá</i>	<i>Partida de uma Monção do Porto Feliz</i> – Ap. A. Adriano Taunay – Óleo de Oscar Pereira da Silva – (Galeria do Museu Paulista)	<i>Partida de Porto Feliz</i>
<i>Vista de Camapuan</i>	<i>Vista de Camapuan (1826)</i> – Ap. um desenho de Hércules Florence	<i>Vista de Camapuã</i>
<i>Partida de uma expedição mercantil de Pôrto Feliz para Cuiabá</i>	<i>Benção das canoas de uma monção pelo vigário de Porto Feliz</i> – Óleo de Aurélio Zimmermann – Ap. Hércules Florence – (Galeria do Museu Paulista)	<i>Benção das canoas (Porto Feliz)</i>
<i>Expedição mercantil de Pôrto Feliz para Cuiabá</i>	<i>Carga das canoas de uma Monção em Porto Feliz</i> – Ap. Hércules Florence – Óleo de Oscar Pereira da Silva – (Galeria do Museu Paulista)	<i>Carga de canoas</i>
<i>Encontro com uma expedição imperial</i>	<i>Encontro de duas monções no rio Paraguai</i> – Desenho de Oscar Pereira da Silva, segundo original de Hércules Florence (Coleção do Museu Paulista)	<i>9º Encontro de monções no sertão</i>
<i>Rio Pardo. Queimada nos campos</i>	<i>Pouso de monção à margem do Rio Pardo</i> – Ap. Hércules Florence – Óleo de Aurélio Zimmermann – (Galeria do Museu Paulista)	<i>Pouso no sertão – Queimada, 1826</i>
<i>Vista de Pôrto Feliz</i>	<i>Vista de Porto Feliz em 1826</i> – Original de Hércules Florence – Óleo de Sílvio Alves – (Galeria do Museu Paulista)	<i>Vista de Porto Feliz, 1826</i>
<i><<Chimbó>> e <<Perova>> encalhados</i>	<i>Encalhe de canoa no Tietê</i> – Desenho de Hércules Florence – (Galeria do Museu Paulista)	<i>Desencalhe de canoa, 1826</i>
<i>Pôrto Feliz</i>	<i>Vista de Porto Feliz em 1826</i> – Ap. Hércules Florence – Óleo de Sílvio Alves – (Galeria do Museu Paulista)	<i>Porto Feliz, 1826</i>
<i>Pouso da Reprêsa Grande</i>	<i>Monção abicada para o repouso noturno</i> – Original de Hércules Florence – (Galeria do Museu Paulista)	<i>Pouso de monção à margem do Tietê, 1826</i>

Tabela 1. Quadro comparativo dos títulos das telas feitas a partir dos desenhos de Hercule Florence e Aimé-Adrien Taunay

constam em relação aos das telas anteriormente citadas conforme aparecem em *Relatos monçoeiros*. Além disso, é preciso considerar que os títulos divergem também em relação àqueles dados às obras no acervo do Museu Paulista.

Ora, a partir deste quadro evidencia-se que o que era *Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá* tornou-se *Benção das canoas de uma monção pelo vigário de Porto Feliz*; *Expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá* converteu-se em *Carga de canoas de uma monção em Porto Feliz*; e *Pouso da Reprêsa Grande* transformou-se em *Monção abicada para pouso noturno*, apenas para citar alguns exemplos. Mesmo que a pesquisa ainda não nos tenha possibilitado estabelecer quais são os títulos originais dos desenhos – se é que eles os têm –, fato é que quando as telas feitas a partir deles foram utilizadas em *Relatos monçoeiros*, estas, por sua vez, foram nomeadas de modo que passassem a representar cenas das monções.

Para Afonso d'E. Taunay (1943), a importância dos desenhos de Hercule Florence e Aimé-Adrien Taunay repousa na constatação de eles serem valiosos documentos para a história dos costumes de São Paulo e do Mato Grosso. A seleção dos desenhos que seriam ampliados nas telas, mas principalmente das telas que foram escolhidas para figurar em *Relatos monçoeiros*, fundamenta-se no fato de registrarem os portadores da navegação fluvial do Tietê ao Cuiabá.

Em *Iconografia das monções* (1943) Taunay destaca quatro telas, justamente por elas oferecerem “quadro sobremodo curioso de costumes de há um século na época dessas navegações heróicas”. *Benção das canoas* se constitui enquanto “interessantíssimo para o estudo dos costumes e da indumentária da época”. *Pouso de monção* exhibe a pitoresca cena de um agrupamento de viajantes abicados para o jantar e descanso noturno. *Partida de uma monção* “reproduz perfei-

tamente fácies da velha cidade legendária das monções que até hoje conservou o mesmo perfil”. 9º *Encontro de monções no sertão* exhibe praias com caixas, sacos, fardos, pessoas preparando seus alimentos, outras conversando, descansando e se dedicando as mais diversas tarefas.

Conforme nos explicam Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima (1993: 148), para Taunay, a historicidade do documento fica circunscrita aos critérios de autenticidade e verossimilhança, “à sua contemporaneidade com o fato ou quadro histórico vivenciado e à sua plausibilidade”. Segundo essas historiadoras, a crítica documental das fontes iconográficas era feita por Taunay a partir do confronto dessas com as fontes textuais, sendo que, na ausência da segunda, recorria-se às qualidades plásticas das obras, julgando-as a partir da sua proximidade com a realidade histórica (*Ibid.*: 149).

A História dos Costumes era o modo pelo qual Afonso d'E. Taunay entendia e escrevia a História das Civilizações, dedicando-se a pesquisas sobre a exploração e o povoamento do território, assim como os hábitos das sociedades (ANHEZINI, 2011: 65). Tal como nos mostra Karina Anhezini, Taunay era um *metódico à brasileira*, logo, para ele, o passado encontra-se no documento, devendo o historiador ocupar-se deles a fim de torná-los inteligíveis. Como um criador de um mosaico, nessa concepção, o historiador “compõe uma imagem por meio de incrustações de pequenas peças de cores variadas” (*Ibid.*: 63).

Mesmo que Taunay conceba a função da documentação iconográfica como complementar a da documentação textual, tal como defendem Carvalho e Lima (1993), no caso de *Relatos monçoeiros* não há qualquer relação direta entre os textos e as imagens que os acompanham, com exceção de *Monção abicada*, que corresponde a uma passagem do *Diário da navegação* na qual Juzarte descreve um pouso. Sendo assim, é perceptível que o uso dessas

imagens no volume em questão possui um caráter estritamente ilustrativo, tratamento que é tradicionalmente dado às imagens na história produzida no Ocidente, tal como aponta Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes (2003).

Ainda que em seu trecho de Porto Feliz a Cuiabá a Expedição Langsdorff tenha percorrido o caminho consolidado pelas frotas monçoeiras no final da década de 1720, utilizado as tradicionais canoas monóxilas e passado por vilas e cidades que se desenvolveram em função do trânsito que ligava São Paulo a Cuiabá, é sabido que ela fora organizada visando o estudo da fauna e da flora do Império do Brasil, não o abastecimento mercantil e o povoamento da região do rio Cuiabá. Logo, Taunay utilizou imagens do século XX, feitas a partir de desenhos produzidos no século XIX, para ilustrar textos escritos no século XVII e XVIII.

A associação entre a Expedição Langsdorff e as monções, bem como dessas com as bandeiras, feitas por Afonso d'E. Taunay, não se restringe ao nível textual. Ao avaliar o papel desse historiador como idealizador das exposições do Museu Paulista relativas às monções, Maria Aparecida de Menezes Borrego (2019) constatou que essa relação é estabelecida de forma evidente no conjunto de obras expostas na sala A-9, consagrada às monções e a Almeida Júnior, exposição que esteve em vigor entre os anos de 1929 e 1939. Isso porque ao lado das telas da série das monções que anteriormente compunham parcialmente a sala A-12 (Antiga Iconographia de São Paulo) e de objetos que constituíam o discurso museográfico, tais como o beque de proa de um canoão e uma ânfora contendo água do rio Tietê, constavam quadros de João Batista da Costa e Henrique Bernadelli que representavam a atuação dos bandeirantes (*Ibid.*: 7-8).

Em 1944 uma nova sala foi inaugurada, a B-4, dedicada exclusivamente às monções. Segundo Borrego (2019: 11), nessa sala Taunay re-

força a ligação estabelecida entre a Expedição Langsdorff e as monções. Isso porque não só a maior parte das telas expostas foram feitas a partir dos desenhos de Hercule Florence e Aimé-Adrien Taunay, mas também pelo fato de que o retrato de Florence pintado por Oscar Pereira da Silva (1922), no qual constava como legenda o título de “Patriarca da Iconografia Paulista”, figurava no alto de uma das paredes do espaço. Embora a associação entre bandeiras e monções seja menos evidente nessa exposição, ela ainda se faz presente. Isso porque, como ressalta a historiadora, no final do texto de apresentação da exposição publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, Taunay menciona a existência de um tacho que serviu longamente aos bandeirantes como um dos objetos exibidos na sala (*Ibid.*: 11).

Se os textos que compõem *Relatos monçoeiros*, distintos no que diz respeito à finalidade das viagens narradas e ao período no qual ocorreram, foram reunidos sob o mesmo título por apresentarem como elemento em comum a navegação do rio Tietê, as imagens escolhidas para ilustrar a obra parecem ter o seu uso justificado no fato de serem as mais antigas que se conhece sobre o percurso das monções, das navegações tieteanas, por demonstrarem cenas do cotidiano usualmente descritas nas narrativas textuais e se aproximarem das realidades nelas expostas. Daí Taunay (1953: 39) destacar a “contribuição notabilíssima documental de Hércules Florence, única e insubstituível”.

O episódio das monções: “inseto com o maior relevo nos anaes do bandeirantismo”

Por fim, gostaríamos de chamar a atenção para os elementos que compõem o design formal de *Relatos monçoeiros* tais como vieram a público em 1953 na edição de capa dura¹⁰. Isso porque compreendemos as capas e os selos, elementos sobre os quais nos deteremos, como paratextos editoriais, ou seja, cercam e prolongam os textos a fim de apresentá-los ao público – tanto no sentido de mostrá-los, quanto no de torná-los presentes através de um livro (GENETTE, 2018: 9). Com isso objetivamos salientar que a relação que Afonso d’E. Taunay estabelece entre bandeiras e monções neste volume é expressa não só textualmente, mas também materialmente, e evidenciar que esse livro se vincula a um projeto maior: o da coleção à qual faz parte.

As capas das edições em capa dura dos volumes da Biblioteca Histórica Paulista foram majoritariamente compostas na cor vermelha, sendo que os únicos detalhes em outras cores encontram-se na lombada: duas faixas azuis com as bordas douradas próximas às extremidades, nas quais na superior é possível ler na horizontal o nome do organizador em letras douradas e na inferior o título da obra. Ao centro há uma pequena espada na cor dourada, envolta por um cinto e uma fivela da mesma cor e, logo abaixo, consta a indicação da posição que a obra ocupa na coleção (Figura 23).

Na primeira capa as informações, imagem e decorações são todas em baixo-relevo, de modo que a cor vermelha é a única que se faz presente. Ao centro lemos a inscrição “Biblioteca Histórica Paulista”, envolta por um adorno. Abaixo, uma

representação da igreja do Colégio dos Jesuítas de São Paulo (Figura 24). Na quarta capa vemos ao centro um gibão em baixo-relevo, comumente utilizado nas representações dos bandeirantes e, atrás dele, uma espada e um machado (Figura 25). Todos os desenhos presentes na primeira capa, na lombada e na quarta capa são de autoria de José Wash Rodrigues e serviram de ilustração para diversas passagens de *Vida e morte do Bandeirante* (1943), de Alcântara Machado, também publicado pela Livraria Martins Editora (Figuras 26, 27 e 28).

Na quinta página de *Relatos monçoeiros*, antes mesmo da folha de rosto, encontra-se o selo da coleção: o estandarte do Senado da Câmara de São Paulo do século XVIII sobre a vista da cidade a partir da várzea do Carmo (Figura 29). Essa ilustração também é de autoria de José Wash Rodrigues, assim como foi utilizada na abertura do capítulo “As devoções dos bandeirantes” na obra de Alcântara Machado supracitada (Figura 30). Abaixo dessa estampa lê-se “CONTRIBUIÇÃO DA LIVRARIA MARTINS EDITORA ÀS COMEMORAÇÕES DO IV CENTENÁRIO DA FUNDAÇÃO DE SÃO PAULO”. Conforme nos explica Gérard Genette (2018: 26), as coleções consistem em uma “especificação mais intensa” do selo editorial, sendo que o selo da coleção tem como função indicar de imediato ao leitor o tipo de obra que se apresenta diante de si. Nesse caso, o selo da Biblioteca Histórica Paulista não só se reporta à São Paulo colonial, mas também às comemorações dos quatrocentos anos de fundação da cidade.

Figura 23 (esquerda).
Lombada de **Relatos monçoeiros** (1953).
Reprodução: José Renato Margarido Galvão

Figura 24 (direita).
Primeira capa de **Relatos monçoeiros** (1953).
Reprodução: José Renato Margarido Galvão

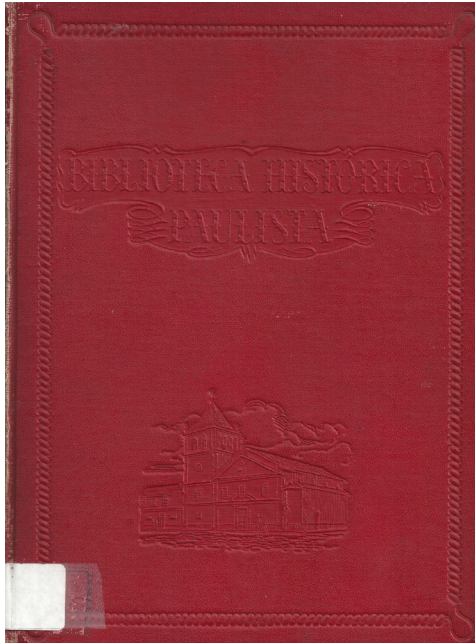
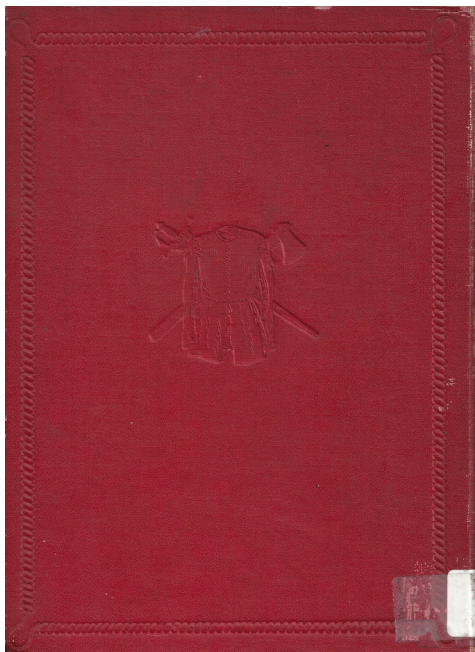


Figura 25. Quarta capa de **Relatos monçoeiros** (1953).
Reprodução: José Renato Margarido Galvão



As monções do historiador das bandeiras. Relatos monçoeiros, de Afonso d'Escragnoille Taunay (Livraria Martins Editora, 1953)

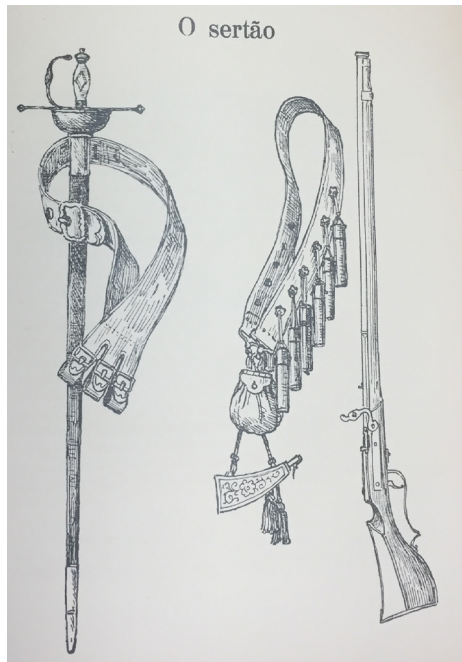


Figura 26. Desenhos de José Wasth Rodrigues em **Vida e morte do Bandeirante** (1943). Reprodução: José Renato Margarido Galvão

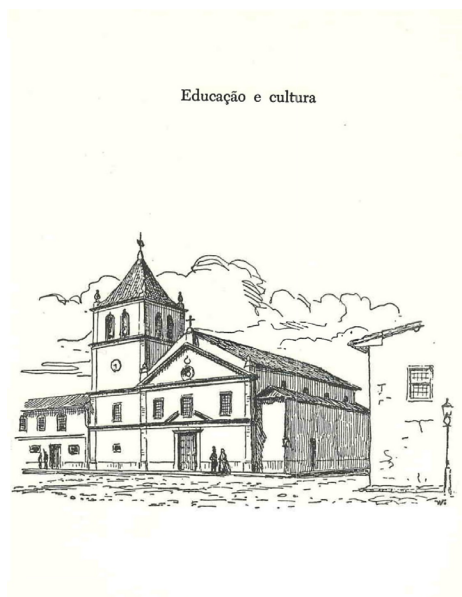


Figura 27. Desenho de José Wasth Rodrigues em **Vida e morte do Bandeirante** (1943). Reprodução: José Renato Margarido Galvão

Figura 28. Desenho de José Wasth Rodrigues em *Vida e morte do Bandeirante* (1943). Reprodução: José Renato Margarido Galvão

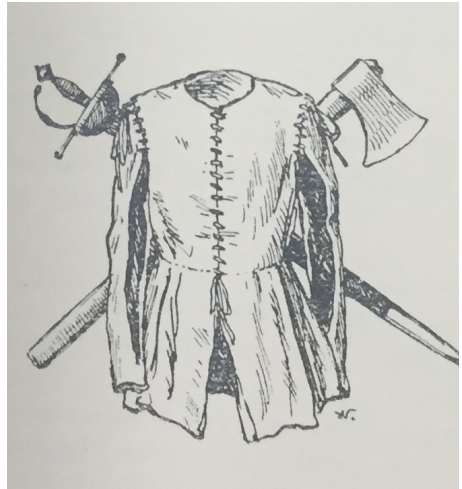
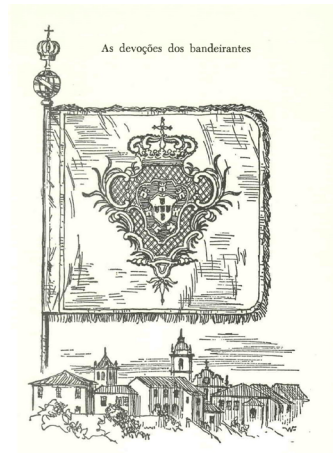


Figura 29. Selo da coleção Biblioteca Histórica Paulista. Reprodução: autor



Figura 30. Desenho de José Wasth Rodrigues em *Vida e morte do Bandeirante* (1943). Reprodução: José Renato Margarido Galvão



Segundo Silvio Lofego, a produção das comemorações do IV Centenário tinha como intuito projetar e afirmar uma imagem da cidade de São Paulo para o resto do país, a fim de consolidar a liderança da urbe no cenário nacional. A comissão criada para levar a cabo esse empreendimento estava estritamente ligada a setores como o da indústria e do comércio, responsáveis pelo vigor econômico da cidade na década de 1950 e interessados no sucesso da celebração. Objetivava-se não só apresentar São Paulo como uma cidade aniversariante, “mas como uma das metrópoles mais modernas do planeta” (LOFEGO, 2004: 52).

Os festejos do IV Centenário foram estruturados em dois pilares: a construção da história de São Paulo por meio da publicação de novos estudos ou de reedições que fossem condizentes aos propósitos da comissão organizadora e a criação e difusão de propagandas tendo como base esses mesmos estudos. Ao analisar as propagandas vinculadas às efemérides, Silvio Lofego (2004: 113) identificou que aquela produzida pelas entidades privadas “estabelece uma relação direta com a tradição e a memória paulista, nestas, são comuns os ícones da história de São Paulo, como índios, jesuítas e, principalmente, os bandeirantes”. Com exceção dos primeiros, os demais fazem-se presentes nas capas dos livros da Biblioteca Histórica Paulista.

Kátia M. Abud (1985: 208), ao estudar a construção do bandeirante enquanto símbolo paulista, concluiu que ele foi lembrado e mobilizado todas as vezes em que a integração entre a população paulista se apresentou como uma necessidade. Segundo Maria Isaura P. de Queiroz (1992: 85), com a Revolução de 1932 esse símbolo, que antes abarcava apenas as famílias “quatrocentonas” e circulava de maneira restrita entre os letrados do estado, passou a incorporar também “aquele que, construindo o futuro, mostra-se

digno dos ancestrais”, que independentemente da sua origem tinha como característica ser arrojado, desbravador, indômito e conquistador.

Paulo Garcez Marins, ao examinar a Figura do bandeirante ao longo da primeira metade do século XX, defende que já na década de 1940 o discurso em voga não era mais o dos próprios bandeirantes enquanto motivo de orgulho, mas sim da exaltação do “espírito das bandeiras”. Para esse historiador, o aniversário de São Paulo em 1954 seria tanto o ponto culminante do uso das alegorias dos bandeirantes quanto

[...] o momento em que se entreveria o esgotamento do passado como formulador de um futuro já incontornavelmente liderado por novos agentes sociais e expressões culturais cosmopolitas, cujos liames com os velhos símbolos paulistas se esgarçariam rapidamente no decorrer da segunda metade do século XX. (MARINS, 1998-1999: 13).

Em função das efemérides, “nesse movimento de demarcar a identidade paulista”, como qualificou Lofego (2004: 160), foram postas em circulação no mercado livreiro numerosas publicações concernentes à história de São Paulo em seus mais variados aspectos. Algumas delas foram subvencionadas pela própria comissão organizadora dos festejos, nas quais constam na capa os seguintes dizeres: “PUBLICAÇÕES COMEMORATIVAS SOB O ALTO PATROCÍNIO DA COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO”. Para além dos próprios títulos da Biblioteca Histórica Paulista, que também ganharam uma edição sob o alto patrocínio, destacamos *Dicionário de bandeirantes e sertanistas do Brasil*, de Francisco de Assis Carvalho Franco, *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*, de Serafim Leite, e *Biografia crítica da etnologia Brasileira*, de Herbert Baldus, todos de 1954. Ressalta-se que

diversas outras casas editoriais colaboraram por meio da publicação de títulos vinculados à temática, tais como a Melhoramentos e a José Olympio.

José de Barros Martins (195-: s/p.) possuía uma visão clara do projeto da sua Biblioteca Histórica Paulista. Com ela pretendia oferecer ao público “velhos textos de nossa paulística” que já estavam esgotados, trazer à luz “os gloriosos e antigos fatos da História de São Paulo”, sendo que, para tal, não poupou esforços e nem hesitou diante da necessidade de investir o avultado capital que o empreendimento exigia. Entre as obras oferecidas que ele considerava “verdadeiras raridades bibliográficas”, estavam os *Apointamentos* de Azevedo Marques, a *Nobiliarquia* de Pedro Taques, e as *Memórias* de Frei Gaspar⁴¹. Quanto aos demais tomos, o editor os via como “indispensáveis para o conhecimento da história de nossa terra” (MARTINS, 1953: 38).

Antes de mais nada, para Martins (195-: s/p.), a coleção era uma manifestação de admiração e carinho prestada aos “nossos ancestrais, desbravadores e construtores da Nação”. Todavia, não eram os brasileiros de forma genérica a quem o editor e livreiro se referia como seus ancestrais, mas sim os paulistas. Soma-se à citação feita acima, cujo contexto são as “palavras do editor” que abrem o catálogo da coleção, a epígrafe dessa mesma publicação, palavras nas quais o visconde de São Leopoldo diz que: “A história da Capitania de São Vicente será a história geral do Brasil” (MARTINS, 195-: s/p.). Ao comentar sobre a Biblioteca Histórica Paulista em uma entrevista, Martins (1953: 38) mais uma vez fez uso da frase do visconde, porém, dessa vez afirmou que “o estudo da História de São Paulo é o estudo da própria História do Brasil”.

Em suma, antes mesmo de acessar o conteúdo textual da obra, o leitor tem diante de si um artefato em sua totalidade na cor vermelha, cor quente, associada à força, ao sangue. Se na

primeira capa a imagem gravada é a do símbolo que representa a fundação da cidade de São Paulo, na lombada e na quarta capa temos duas espadas, objeto vinculado às lutas e às batalhas travadas. O machado, presente na quarta capa, serve na abertura de caminhos pelas florestas, no corte das árvores para a feitura dos mais diversos itens. Por fim, o gibão que protege o corpo daquele que empunha espadas e machados em prol da construção de São Paulo: o bandeirante, que enquanto adjetivo foi mobilizado pelos festejos do IV Centenário a fim de amalgamar uma nova identidade paulista diante da diversidade de habitantes que compunham a urbe paulistana naquele período.

O conteúdo, a forma e o significado: à guisa de conclusão

Malgrado Afonso d'E. Taunay não ter definido explicitamente nos seus escritos aquilo que entendia por “monção”, o modo pelo qual ele compôs o nono volume da Biblioteca Histórica Paulista revela alguns indícios da sua concepção a respeito desse capítulo da história de São Paulo e do Brasil. Ao reunir sob o mesmo título textos e imagens que narram e representam viagens que se distinguem temporalmente e em seus objetivos, o historiador apresenta como baliza cronológica das monções os séculos XVII e XIX, ainda que, em um dos estudos introdutórios, date as suas origens no século XVI, como já mencionado. Além disso, explicita que não é a finalidade dessas viagens que as definem, mas o meio através do qual elas se realizam: a navegação do rio Tietê.

Ao empregar na capa de *Relatos monçoeiros* símbolos associados à fundação e construção

da cidade de São Paulo, bem como aqueles relacionados às bandeiras, expressa materialmente aquilo que será reforçado textualmente aos que se dispuserem a ler a obra – a inserção das monções com o maior relevo nos anais do bandeirantismo (TAUNAY, 1953: 14).

Como nos ensina D. F. McKenzie (2018: 23), se o meio influencia uma mensagem em todos os sentidos, devemos estar atentos à relação entre *forma, função e significado simbólico* de um texto, de um livro. Por todos esses aspectos, entende-se que a forma como Afonso d'E. Taunay organizou *Relatos monçoeiros* estabelece um *continuum* entre as realidades comunicadas pelos textos e imagens utilizados, implicando não só no esvaziamento dos seus respectivos contextos de produção, mas também no ofuscamento dos agentes históricos neles envolvidos, reforçando um discurso histórico que compreende a construção do território brasileiro a partir da atuação dos bravos, heroicos e intrépidos paulistas, sobretudo dos bandeirantes¹².

Notas

² Afonso d'Escragnonle Taunay (1876-1958) foi diretor do Museu Paulista de 1917 a 1945, professor da cátedra de História da Civilização Brasileira na Universidade de São Paulo de 1934 a 1937, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), da **American Historical Association**, bem como imortal da Academia Brasileira de Letras. José de Barros Martins (1953: 38), em entrevista concedida no ano de 1953, descreveu “o grande historiador” Afonso d’E. Taunay como “o homem mais capaz para dirigir e orientar uma Biblioteca Histórica Paulista”.

³ São eles: **Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo**, em dois tomos, de Manuel Eufrásio de Azevedo Marques (vol. I, 1952); **Peregrinação pela província de São Paulo**, de Augusto Emílio Zaluar (vol. II, 1953); **Memórias para a história da capitania de São Vicente**, de Frei Gaspar da Madre de Deus (vol. III, 1953); **Nobiliarchia paulistana histórica e genealógica**, em três tomos, de Pedro Taques de Almeida Paes Leme (vol. IV, 1953); **Viagem às províncias do Rio de Janeiro e São Paulo**, de Johann Jakob von Tschudi (vol. V, 1953); **Segunda viagem à São Paulo e quadro histórico da província de São Paulo**, de Augusto de Saint-Hilaire (vol. VI, 1953); **Relatos sertanistas**, organizado por Afonso d’E. Taunay (vol. VII, 1953); **Memória sobre a viagem do porto de Santos à cidade de Cuiabá**, de Luiz D’Alincourt (vol. VIII, 1953); **Relatos monçoeiros**, organizado por Afonso d’E. Taunay (vol. IX, 1953); **Notícias das minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania**, de Pedro Taques de Almeida Paes Leme (vol. X, 1954). São inéditos os volumes VII, IX e X. Sobre a Biblioteca Histórica Paulista, ver Stein (1954) bem como Borrego; Souza (2019).

⁴ Título de artigo publicado em duas partes no **Jornal do Commercio**, edição do Rio de Janeiro, por Afonso d’E. Taunay (1944a: 2; 1944b: 2). É digno de nota que esse mesmo artigo, cuja origem remonta ao opúsculo **À glória das monções**, de 1920, conste também no tomo XI de **História geral das bandeiras paulistas** e em **Relatos monçoeiros**.

⁵ Ainda que o caso citado na nota anterior seja o mais significativo, dado o fato de consistir na reapropriação de partes de um mesmo texto em contextos distintos ao longo de trinta anos, dos vinte capítulos que compõem o estudo introdutório feito por Taunay para os **Relatos monçoeiros**, pelo menos 14 deles circularam no **Jornal do Commercio** com diferentes títulos em 1943 (1), 1944 (2), 1949 (4) e 1950 (7). Para a relação entre **Relatos monçoeiros** e **História geral das bandeiras paulistas**, ver Borrego; Souza (2019).

⁶ Embora para Afonso d'E. Taunay o século XVII seja por excelência o século das bandeiras, ele afirma que o ano de 1562 corresponde à data da “primeira notícia oficial de uma bandeira a operar com elementos reunidos em território vicentino”, a de Brás Cubas e Luís Martins (TAUNAY, 1951?: 17).

⁷ Andrea Pellegram (1998: 111) defende a existência de dois tipos de mensagem, a **overt message** (criada e disseminada com uma intenção) e a **latent message** (determinada pelas qualidades físicas e sensoriais do objeto). Diante disso, considera que o tipo de mensagem que o papel pode ou não veicular é limitado pelos seus atributos físicos.

⁸ Dado o fato desse trabalho se dedicar ao estudo de **Relatos monçoeiros**, optamos por citar as telas de acordo com os títulos dados a elas por Afonso d'E. Taunay no livro em questão a fim de facilitar a compreensão do leitor, mesmo que tais títulos tenham sido citados de maneira distinta pelas fontes a partir das quais nós nos baseamos, como é o caso do trabalho do autor em questão.

⁹ Segundo levantamento realizado pela Prof.^a Dr.^a Ana Paula Nascimento, a quem agradeço pelo compartilhamento do artigo no qual Taunay (1943: 2) escreveu pela primeira vez acerca da iconografia das monções. Esse mesmo artigo foi reutilizado tanto na composição de um novo texto intitulado **Len-dária e iconografia das monções**, publicado no mesmo jornal em 22 dez. 1950, quanto para o capítulo XI de **Relatos monçoeiros**.

¹⁰ A análise da capa da edição em capa mole de **Relatos monçoeiros** e do selo oficial da coleção pode ser conferida em Borrego: Souza (2019).

¹¹ É digno de nota que, tal como apontou Kátia Maria Abud (1985) em sua tese de doutorado, as obras de Frei Gaspar da Madre de Deus e Pedro Taques de Almeida Paes Leme citadas por Martins constituíram-se como fontes primordiais para aqueles historiadores que se dedicaram à temática das bandeiras na primeira metade do século XX e que foram responsáveis pela construção tanto do bandeirante histórico quanto do bandeirante símbolo.

¹² Sobre a ideia da construção do Brasil através da atuação dos paulistas, ver Abud (1999).

Referências bibliográficas

ABUD, Katia Maria. A idéia de São Paulo como formador do Brasil. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; IOKOI, Zilda Gricoli (org.). **Encontros com a história: históricos e historiográficos de São Paulo**. São Paulo: Editora Unesp, 1999. p. 71-80.

ABUD, Katia Maria. **O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista: o bandeirante**. 1985. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

ANHEZINI, Karina. **Um metódico à brasileira: a história da historiografia de Afonso de Taunay (1911-1939)**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Perspetivas sobre a representação das moções no Museu Paulista e no Museu Republicano de Itu. **Midas**, Évora, Portugal, v. 10, p. 1-21, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3dLcrKb>. Acesso em: 13 maio 2020.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes; SOUZA, Jean Gomes de. Os percursos das Notícias Práticas das Minas de Cuiabá e Goiás na capitania de São Paulo (séculos XVIII-XX). **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 266-291, jan. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3bqVTWA>. Acesso em: 13 maio 2020.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 1, n. 1. p. 147-178, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/3gfHtLc>. Acesso em: 19 ago. 2020.

DINIZ, José Nilo Bezerra. Representações do Tietê na historiografia paulista. **Revista Latino-Americana de História**, São Leopoldo, RS, v. 2, n. 8, p. 126-140, out. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2WtkPzi>. Acesso em: 13 maio 2020.

FLORENCE, Hercule. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas**, de 1825 a 1829. São Paulo: Melhoramentos, 1941.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

As monções do historiador das bandeiras. Relatos monçoeiros, de Afonso d'Escragnole Taunay (Livraria Martins Editora, 1953)

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Monções e capítulos de expansão paulista**. Organização: Laura de Mello e André Sekkel Cerqueira. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LIMA JÚNIOR, Carlos. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 26, p. 1-40, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3dC3m6o>. Acesso em: 13 maio 2020.

LOFEGO, Silvio Luiz. **IV Centenário da Cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro**. São Paulo: Annablume, 2004.

MACHADO, Alcântara. **Vida e morte do bandeirante**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 6/7, p. 9-36, 1998-1999. Disponível em: <https://bit.ly/2WQrfR7>. Acesso em: 13 maio 2020.

MARTINS, José de Barros. Palavras do editor. In: CATÁLOGO da Biblioteca Histórica Paulista. São Paulo: Livraria Martins Editora, [195-]. Sem paginação.

MARTINS, José de Barros. [Entrevista]. **FLAN: o jornal da semana**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 38-39, 1953.

MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliografia e a sociologia dos textos**. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

MENESES, Ulpiano Bezerra Toledo de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-23, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3czZnal>. Acesso em: 13 maio 2020.

PELLEGRAM, Andrea. The message in paper. In: MILLER, Daniel (ed.). **Material cultures: why some things matter**. London: University College London, 1998. p. 103-120.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. **Revista USP**, São Paulo, n. 13, p. 78-87, 1992. Disponível em: <https://bit.ly/2T1loaG>. Acesso em: 13 maio 2020.

STEIN, Stanley J. Biblioteca Histórica Paulista. **The Hispanic American Historical Review**, Durham (EUA), v. 34, n. 4, p. 493-501, nov. 1954. Disponível em: <https://bit.ly/32skSpZ>. Acesso em: 25 ago. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. A grande via secular de Oeste. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, v. 117, n. 96, p. 2, 23 jan. 1944a.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. A grande via secular de Oeste. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, v. 117, n. 102, p. 2, 30 jan. 1944b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **História geral das bandeiras paulistas**. Tomo XI. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1950.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Iconografia das monções. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, v. 116, n. 202, p. 2, 30 maio 1943.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatos monçoeiros**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **História das bandeiras paulistas**. São Paulo: Edições Melhoramentos, [1951].

Em imagens e em palavras: Hercule Florence e Afonso Taunay

Ana Paula Nascimento*

* Historiadora da arte. Pesquisadora colaboradora do Museu Paulista da USP.

Dou-lhe todos estes pormenores porque nunca acho que é de menos procurar a gente documentar-se, se não por falta de confiança recíproca porque morrer é dos homens; nós passamos as nossas instituições ficam.

(TAUNAY, 1926)

Documentar. Mas o quê? Processos, procedimentos, escolhas?

Para qualquer pesquisa, os documentos – textuais, iconográficos ou de outra natureza – são essenciais. O trabalho ora apresentado traz algumas das questões investigadas ao longo da pesquisa integrante do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista”, realizada em parceria entre o Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP) e o Instituto Hercule Florence (IHF), cooperação esta que busca qualificar parcela da coleção de pinturas do MP/USP a partir do estudo aprofundado sobre as encomendas empreendidas por Afonso Taunay (1876-1958) a diversos artistas atuantes em São Paulo tendo como matriz desenhos e aquarelas de Hercule Florence (1804-1879).

Como constantemente apontado (LIMA; CARVALHO, 1993; BREFE, 2005; LIMA JÚNIOR, 2015) e possível de verificação em grande parte da correspondência do Museu Paulista produzida durante a gestão Taunay (1917-1945), uma das práticas que ele utilizava era a de encomendar pinturas e esculturas baseadas em matrizes anteriores, a partir de ilustrações publicadas em relatos de naturalistas e cientistas que percorreram o território brasileiro ao longo do século XIX, após a abertura dos portos (1808), e de desenhos e gravuras de artistas viajantes do mesmo período.

No caso de Hercule Florence, Taunay utiliza fragmentos do litoral, da capital paulista e, principalmente, do interior do estado de São Paulo e do caminho fluvial entre Porto Feliz e Cuiabá, além de festas, costumes e tipos humanos. Dessa forma, elabora, por assim dizer, uma “História visual” de parcela dos temas e períodos que buscou destacar no interior do edifício-monumento, tendo as pinturas que tiveram como base os desenhos Florence contribuído na organização de salas de exposição com temas específicos. Consegue obter sucesso em grande parte da empreitada, concentrando as encomendas em dois períodos distintos: entre 1918 e 1922 – para as Comemorações do Centenário da Independência e reabertura do edifício-monumento – e entre 1943 e 1945 – período em que diversas salas são inauguradas, tendo em vista as celebrações do cinquentenário de inauguração do Museu Paulista.

A seguir apresento algumas das indagações que surgiram ao longo da investigação e que permitem aprofundar o estudo sobre as estratégias utilizadas no Museu Paulista e, especialmente, por Afonso Taunay, em relação aos temas/exposições de algumas salas do Museu Paulista e como a relação estreita com a produção de Hercule Florence influenciou escolhas, reforçou narrativas e mais, como os desenhos de Florence circularam além do Museu Paulista. Concentrarei-me na reprodutibilidade, na circulação de imagens e de textos a reforçar discursos no interior e no exterior do Museu, nas “inspirações”, alterações e, por fim, a ocupação de algumas séries em salas dedicadas.

Florence no Museu Paulista, antes de Taunay

Existem em mãos de seus filhos diversos desenhos coloridos, de animais e de aves principalmente, que por elle foram habilmente executados.

(IHERING, 1902: 32)

Na edição número cinco da Revista do *Museu Paulista*, de 1902, Hermann von Ihering (1850-1930) publica “Natterer e Langsdorff: exploradores antigos do Estado de São Paulo”². O artigo contou com o apoio de Alexandre Riedel (?-?), filho do botânico alemão Luiz Riedel (1790-1861), e de Ataliba Florence (1855-1937)³, filho de Hercule Florence, responsável pelo empréstimo das aquarelas que foram transpostas em desenho (IHERING, 1902: 14)⁴ de Johann Natterer (1787-1843), de Georg Heirinch von Langsdorff (1774-1852) e Ludwig Riedel (1790-1861)⁵. O texto é uma compilação de escritos anteriormente publicados sobre os dois naturalistas e as respectivas expedições pelas quais foram responsáveis. Após breve introdução, narra o itinerário das viagens e trabalhos de Natterer, os últimos posteriormente encaminhados para o Museu de Viena⁶. Ihering baseia-se nos trabalhos do próprio naturalista e em notícia biográfica redigida por Emílio Augusto Goeldi (1859-1917) para o primeiro volume do *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnografia*, 1896, “Retrato de Johannes von Natterer”. Em relação a Langsdorff e a expedição que ficou conhecida pelo nome dele, Ihering apoia-se em grande medida em escritos de Alfredo d’Escrag-

nolle Taunay (1843-1899), o visconde de Taunay, pai de Afonso Taunay e o responsável pela tradução de dois originais de Florence: o “Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829” e “Zoophonia: memoria escrita em francez pelo sr. Hercules Florence no anno de 1829”. Igualmente, de Alfredo d’Escagnolle Taunay, parafraseia duas páginas de “A cidade de Mato-Grosso (antiga Villa-Bella): o rio Guaporé e a sua mais illustre victima - estudo historico”, lançado em 1891⁷, ensaio no qual um fato biográfico familiar – a morte por afogamento no rio Guaporé do companheiro de viagem de Florence, e tio do autor, Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) – possibilitou ao visconde de Taunay relembrar a paisagem de Villa-Bella⁸ e arredores. O relato mescla fatos ligados ao ente querido conhecido apenas pelos relatos familiares e, igualmente, a história da região, palco de diversas batalhas da Guerra do Paraguai, na qual foi personalidade militar de destaque. Em algumas páginas, Thering dedica-se à Expedição Langsdorff, utilizando-se novamente dos escritos do visconde, em especial o prefácio da tradução do “Esboço...”⁹, e ainda outro artigo do mesmo autor publicado na supradenominada revista, no tomo 58, “Estrangeiros illustres e prestimosos que concorreram com todo o esforço e dedicação para o engrandecimento intellectual, artistico, moral, literario, economico, industrial, commercial e material do Brazil desde os principios deste seculo até 1892” (segundo semestre de 1895), para o qual elabora uma série de pequenas biografias de personalidades de diversas nacionalidades e, entre elas, as dos citados no artigo em análise. A respeito de Florence ainda é citada a alentada biografia sobre o artista, elaborada por Estevam Leão Bourroul (1859-1914), lançada em 1900. É possível verificar o forte trânsito de textos entre intelectuais e das questões em torno das ciências, terri-

tório e história, tendo no período para a difusão desse conhecimento as revistas dos institutos históricos e das instituições científicas. Também evidencia-se as relações de diferentes membros da colônia francesa no Brasil, em especial dos Taunay com Hercule Florence, desde as traduções dos manuscritos pelo visconde de Taunay, a inserção de trechos sobre Florence em outros escritos e, principalmente, a divulgação dos desenhos na própria revista e mais, da existência de diversos originais com os herdeiros do artista.

Os preparativos de 1922 em um mundo de imagens: das cópias às ampliações

Felizmente, deixou Florence, falecido em 187[9], com os filhos – que tanto honram a memória, continuamente prestigiando o nome paterno – os seus álbuns de esboços. Por eles [álbuns de esboços] foram feitas grandes telas a óleo, respeitadoras fiéis dos documentos (grifo meu), que hoje se exibem no Museu Paulista.

(TAUNAY, 1928a: 18)

Três meses após assumir a direção do Museu Paulista, em fevereiro de 1917, Taunay contrata o desenhista-fotógrafo José Domingues dos Santos Filho (1886-?), responsável pela reprodução de fotografias de obras as mais diversas em negativos de vidro; cópias de diversos mapas porquanto também atuava como cartógrafo; desenhos científicos e ao menos uma série composta por 12 desenhos aquarelados, a maioria baseada em obras de Hercule Florence (NASCIMENTO, 2019). Dessas aquarelas, o Museu Paulista ainda possui cinco, quatro baseadas nos trabalhos de Florence¹⁰, obras estas que fizeram parte por um breve período da sala “Consagrada ao passado da cidade de São Paulo”, A-11, inaugurada em outubro de 1918:

Como não foi ainda possível reunir todos os elementos que devem figurar nesta collecção, os quaes serão reunidos pouco a pouco, figuram na nova sala, proviso-

riamente, várias reproduções da preciosa série de desenhos devidos a Hercules Florence, o illustre naturalista francez [...].

Estes desenhos de Hercules Florence são talvez os mais velhos documentos iconographicos do interior de S. Paulo e reproduzem aspectos curiosos dos engenhos de canna em Campinas, scenas de monções em Porto Feliz, etc.

Deve o Museu a communicação de tão valiosos e interessantes depoimentos sobre os nossos antigos costumes, aos filhos do eminente viajante francez, os srs. dr. Guilherme Florence e maestro Paulo Florence¹¹ (ORIGEM, 1918: 6).

Tais trabalhos posteriormente foram substituídos por telas de maiores dimensões baseadas nos mesmos desenhos como matrizes (Figuras 1, 2 e 3). Não foi localizada até o momento nenhuma foto desta sala montada, mas tudo indica que o próprio José Domingues foi o responsável pela confecção dos negativos das obras de Hercule Florence emprestadas por dois dos filhos do artista conforme citado por Taunay, os gêmeos Paulo (1864-1949) e Guilherme Florence (1864-1942) ao menos em três levadas, possivelmente entre 1917 e 1918, como se depreende da carta para Paulo Florence: “Devolvo-lhe as chapas da 2ª remessa aonde encarto alguns desenhos preciosos de seu illustre Pae. Mandei-lhe já algumas copias a que seguem outras. Mais uma vez muito obrigado. Espero impacientemente a terceira remessa” (TAUNAY, 1918). Em outra missiva, também para Paulo ([1918]), Taunay afirma que os desenhos de Florence são de um valor incomparável para a “história iconográfica de São Paulo” e que tudo o que os amigos emprestassem para ele iria fotografar para reproduzir em quadros, afirmando que iniciaria pelos retratos do senador Vergueiro¹², do regente Feijó¹³ e pelas cenas das monções.

Figura 1. Reprodução de desenho de Hercule Florence, sem data
Fotografia, 17,5 x 23 cm
Doação Lourenço Granato, 1927 - Museu Paulista da USP
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael

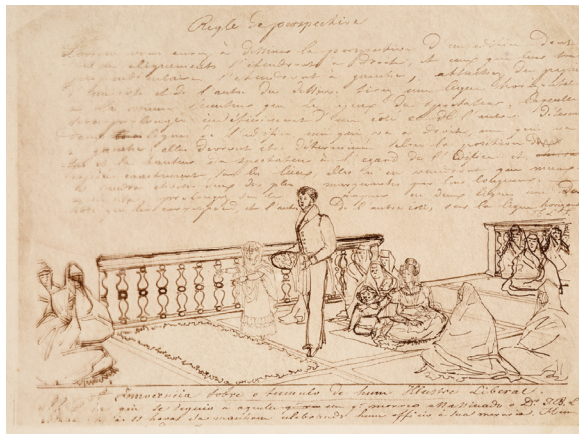


Figura 2. José Domingues dos Santos Filho
A inocência sobre o túmulo de um liberal (segundo original de Hercules Florence), [1918]
Aquarela, 23 x 30 cm
Museu Paulista - USP.
Reprodução: Ana Paula Nascimento



Figura 3. Alfredo Norfini
Inocência no túmulo de um liberal (a partir de Exéquias de Libero Badaró, de Hercule Florence), 1920
Óleo sobre tela, 59,5 x 95 cm
Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista
Reprodução: Helio Nobre, José Rosael



As aquarelas de José Domingues parecem ter sido utilizadas como uma etapa intermediária – cópias acanhadas em pequeno formato –, enquanto Taunay estruturava o projeto para 1922¹⁴. Quando são substituídas pelas pinturas no espaço expositivo, algumas são doadas para personalidades, para a cidade de Porto Feliz e para a Biblioteca Nacional como presentes ou mesmo em agradecimento e ainda como permutas¹⁵. Todavia, apesar de trabalhar neste processo, digamos, preliminar, parece que a principal colaboração de José Domingues para a disseminação dos trabalhos de Florence era o da confecção dos negativos de vidro, possivelmente mais de um de cada obra, para o arquivo do Museu, para os artistas contratados poderem realizar as telas “definitivas” e, igualmente, para presentear autoridades e pessoas próximas, como os próprios irmãos Florence, conforme trecho transcrito acima e também como se depreende na carta de Guilherme Florence para Taunay, datada de 28 de novembro de 1921, na qual primeiro agradece em seu próprio nome e do irmão, Paulo, o oferecimento de fotografias das obras de Hercule Florence de um outro conjunto localizado em Paris, do qual será tratado adiante: “Paulo e eu apreciamos muito as reproduções photographicas de desenhos de meu Pae (Pouso e Interior de Igreja) que o amigo teve a gentileza de nos enviar” (Figura 4).

Vale ressaltar ser esta uma prática comum do período, porquanto Benedito Calixto (1853-1927) também possuía fotografias dos trabalhos de Hercule Florence, oferecidas pela própria família do artista:

[...] Eu tenho a coleção dos “desenhos de Florence” que a família me fez de presente, há tempos, quando estive em Campinas. Não sei se está completa; são dez: “O Engenho”, - “Plantação de canna em

Figura 4.
Carta de Afonso
Taunay para Guilherme
Florence, 28 de
novembro de 1921.
Fundo Museu Paulista.
Reprodução: Ana Paula
Nascimento

Bibl. e pub.

São Paulo 28 de Nov^{bre} de 1921.

Prezado amigo Sr. Taunay.

Muito obrigado pela penca do
volumen XII da Revista do Mu-
seu Paulista, altamente inte-
ressante e útil pelos trabalhos
que contém. Recebi-o chegando
de viagem, motivo pelo qual
não lhe agradei antes.

Paro e eu apreciamos
muito as reproduções photo-
gráficas de desenhos de meu
Pai (Povo e História de Igreja)
que o amigo teve a gentileza
de nos enviar. Penhorado a-
gradeço-lhe também esta
prova de amizade.

Cria-me sempre
seu amigo obrigado
G. Florence.

1840”, com bom estudo de árvores e roça, - “Descanso de Tropa em Jundiahy”, - “Um porto de embarque e estrada” (não diz o lugar), - “Estudo de águas tranquilas”, (idem) [-] “Costumes do sertão - 1826”, - “Índios guanás”, - “Bela cascata” (?) 18 junho 1826. - “Expedição do Porto de Cuiabá”, - e finalmente um outro estudo muito interessante que não tem título nem data e que parece ser uma Partida de monção de Ararytayguaba ou qualquer outro ponto do Tietê que o bom Museu vem reproduzindo [...] ¹⁶ (CALIXTO, 1920a).

Pela carta de Calixto a Taunay, a disponibilização dos desenhos deveria ser eletiva, dado que a família parece ter ofertado outros tantos desenhos a Taunay, que os considerava “álbum de rascunhos” em relação ao material encaminhado para a Rússia realizado durante o período da Expedição Langsdorff (1825-1829), visto como material definitivo, com os melhores desenhos, diferentemente do que obtivera com a família, o grupo composto por “muitos esboços e mesmo desenhos inacabados” (TAUNAY, 1921a: 1303). Do que os irmãos Florence emprestam para Taunay uma boa parte é transposta para o óleo sobre tela, porém outros tantos desenhos fotografados permanecem apenas nos arquivos da instituição: os de espécies vegetais, algumas paisagens, as representações de negros e os retratos e cenas de familiares de Hercule Florence.

Diretamente de Paris, as cópias de um álbum

Ainda ultimamente recebeu a Directoria do Museu a cópia photographica de numerosos desenhos de Hercules Florence, colleccionados num álbum de que é possuidora a Bibliotheca Nacional de Paris.

Todos estes elementos photographicos reproduziram-n'os diversos artistas, entre os quais citaremos os Srs. Aurelio Zimmermann, Oscar P. Da Silva, Benedicto Calixto.

(TAUNAY, 1923a: 737)

A correspondência sobre outro álbum – *Expédition au Brésil de la mission russe du Commandant Langsdorff: 1824-1829*) / *album de croquis dessinés par Hercule de Florence* –, daqui em diante denominado “álbum de Paris”, inicia-se no segundo semestre de 1920. O material foi localizado por Alberto do Rego Rangel (1871-1945)¹⁷, engenheiro, escritor, diplomata e amigo de Taunay, sendo as tratativas realizadas por meio de cartas. A primeira localizada é uma resposta a Taunay (1920a), na qual Rangel encaminha extenso escrito sobre a revisão que fizera do álbum de Florence pertencente à Biblioteca Nacional da França, descrevendo capa, inscrições e ainda a indicação sucinta de todas as 111 pranchas numeradas. A palavra mais utilizada em toda a missiva é “inacabado”. Segundo o literato, “[...] O album está cheio de escorços, tudo por assim dizer inacabado. É bem a imagem d’essa missão tragica do slavo ensandecido e engulido pelo sertão. Não valerá a pena reproduzil-o todo [...]”

(RANGEL, 1920a: 2). Sugere 20 pranchas, por ele consideradas “documentos históricos e mesmo antropológicos” (*Ibidem*: 2). Finaliza enfatizando a opinião a respeito de Florence, como um modesto artista, incapaz de finalizar os trabalhos, disperso entre os temas, que legou mero “livro de rabiscos, borrões quasi sem valor [...]” (*Ibidem*: 5). A resposta localizada data de 10 de fevereiro de 1921. Nela, Taunay não faz nenhuma menção aos comentários pouco elogiosos de Rangel em relação ao material localizado, afirmando: “[...] Pela leitura deste índice pode verificar que esta collecção deve conter verdadeiras preciosidades para a reconstituição iconographica ao passado de S.Paulo” (TAUNAY, 1921b: 1). Encaminha listagem com 37 pranchas para serem fotografadas, não se atentando às sugestões do amigo dos quais seleciona apenas 11, complementando com outros trabalhos. Solicita a realização de múltiplas cópias, valendo-se da oportunidade de ampliar o conhecimento sobre tais trabalhos: além de guardar um exemplar nos arquivos do Museu, encaminha outro para os artistas realizarem as encomendas, presenteia autoridades, instituições e amigos com as peças, aproveita para reafirmar uma cultura visual que espera poder consolidar a partir das ampliações em pintura (com as correções, acréscimos e omissões que julga necessárias), atuando em diversas frentes concomitantemente. Nova missiva de Taunay para Rangel, em 5 de maio de 1921, pergunta sobre o trabalho de reprodução dos desenhos de Hercule Florence (TAUNAY, 1921c). Após cinco dias, o diplomata encaminha epístola ao diretor do Museu Paulista, ao que parece a resposta da carta de fevereiro, informando que as fotografias já foram encaminhadas para São Paulo (RANGEL, 1921). Em 31 de maio (TAUNAY, 1921d) daquele mesmo ano, o diretor do Museu Paulista comunica a chegada do material e também que já levava as fotografias – provavelmente um conjunto de cópias – para o então presidente do

Estado, Washington Luis (TAUNAY, 1921d), do qual foi localizada uma das fotografias¹⁸ (Figura 5) na Coleção “Arquivo Washington Luis”, custodiada no Museu Republicano Convenção de Itu.

Entre a listagem e os negativos existentes no acervo do Museu Paulista há uma diferença numérica e temática. Há 40 fotografias de 39 desenhos¹⁹, sendo que parte do solicitado nesta segunda missiva até o momento não foi localizada²⁰ e há a inserção de nove pranchas não solicitadas ao menos no material localizado²¹. Proveniente deste material há no acervo do Museu Paulista, além das fotografias avulsas, um grupo organizado no *Álbum de fotocópias dos desenhos de Hercule Florence*²². A folha de rosto traz a indicação mais completa de tal brochura: “Álbum de fotocópias dos desenhos de Hércules Florence referente à expedição do barão de Langsdorff – 1825-1829”. Nesse pequeno volume de capa dura, de 14 x 24 cm, das 40 imagens provenientes do álbum de Paris, 37 estão incluídas, possivelmente composto por uma das quatro cópias remetidas por Alberto Rangel. As fotografias estão mais ou menos organizadas por temas: tipos humanos (mestiços, negros e indígenas), barqueiros, paisagens, animal, pouso e vistas de Santos e de Cubatão, construções. Do total, 11 desenhos/aquarelas deram origem a nove pinturas, a maioria realizada entre 1921 e 1922²³ (Tabela 1), ressaltando que as duas obras compostas, cujas fotografias são referentes ao álbum original, estão lado a lado. Destaco que não foram utilizadas as imagens referentes à maioria dos tipos humanos, especialmente indígenas e negros, paisagens, animal, conforme ocorrera com o conjunto proveniente da família.

O conjunto ofertado por Paulo e Guilherme Florence e o material proveniente da Biblioteca Nacional de Paris possibilitaram a realização de diversas séries de pinturas para duas salas do Museu Paulista, ambas inauguradas nas comemorações do centenário da Independência, em 1922.

Figura 5.

Reprodução da prancha
n. 114 do "álbum de
Paris"

Fotografia. Museu
Republicano Convenção
de Itu - USP - Coleção
"Arquivo Washington
Luis"

Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Imagem	Prancha	Imagem	Dados da pintura
	4 Sem título		Adrien Vital van Emelen <i>Cena do Porto de Santos</i> , 1826, [entre 1921 e 1922] óleo sobre algodão, 54 x 71,1 cm Museu Paulista da USP – Fundo Museu Paulista
	5 Sem título		José Wasth Rodrigues <i>Casas velhas de Santos</i> , 1826, 1922 óleo sobre tela, 4,6 x 61 cm Museu Paulista da USP – Fundo Museu Paulista
	6 <i>Vue du Hameau de Cubatão</i>		Benedito Calixto <i>Vista de Cubatão</i> , 1826, 1922 óleo sobre tela, 81 x 120 cm Museu Paulista da USP – Fundo Museu Paulista
	12 Sem título		Adrien Vital van Emelen <i>Tropeiros à beira da estrada</i> , 1830, [entre 1921 e 1922] óleo sobre tela, 4,6 x 68,8 cm Museu Paulista da USP – Fundo Museu Paulista
	20 <i>Repos d'un troupe [ilegível] qui transporte [ilegível] à Santos</i>		Franta Richter <i>Pouso de tropeiros em Cubatão</i> , 1826, [1922] óleo sobre tela, 111,5 x 146,5 cm Museu Paulista da USP – Fundo Museu Paulista
	31 <i>Vieillard de Porto Féliz, agé de 107 ans</i> 32 Sem título		Adrien Vital van Emelen <i>Velho centenário de Porto Feliz</i> , [entre 1921 e 1922] óleo sobre tela, 47 x 29,5 cm Museu Republicano Convenção de Itu da Universidade de São Paulo

Tabela 1: Relação de pranchas do “álbum de Paris” e das respectivas pinturas do Museu Paulista. © Biblioteca Nacional da França e reprodução das pinturas: Helio Nobre, José Rosael






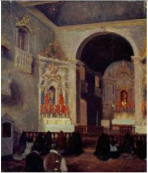
	<p>89 Camapuam, 20 outobre 1826 37 Sem título</p>		<p>Adrien Vital van Emelen <i>Caboclas no sertão de Tietê,</i> [entre 1921 e 1922] óleo sobre tela, 52 x 35 cm Museu Republicano Convenção de Itu da Universidade de São Paulo</p>
	<p>42 Pyrapóra</p>		<p>Zilda Pereira <i>Pirapora do Curuçá, 1826 (hoje Tietê), 1945</i> óleo sobre tela, 56 x 80cm Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista</p>
	<p>114 Sem título</p>		<p>José Wasth Rodrigues <i>Igreja de Santo Antonio, 1826,</i> [entre 1921 e 1922] óleo sobre tela, 100 x 80 cm Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista</p>

Tabela 1 (continuação):
Relação de pranchas do
“álbum de Paris” e das
respectivas pinturas
do Museu Paulista. ©
Biblioteca Nacional da
França e reprodução
das pinturas: Helio
Nobre, José Rosael

As séries e 1922

A 12, A 13, A 14, A 15, A 16 são cinco novas salas que vou agora inaugurar para as festas centenárias. Nas duas primeiras serão expostas as series de quadros em que se reproduzem scenas da antiga vida de S. Paulo, monções, primordios da lavoura de café, cultura da canna, aspectos de estrada, cavalladas, cerimonias religiosas, scenas familiares, typos caracteristicos, etc. servindo-me da reproducção de numerosas estampas e desenhos antigos, sobretudo dos preciosissimos desenhos de Hercules Florence, patriarca da iconographia de S. Paulo.

(TAUNAY, 1922a: 692)

Dos primeiros grupos disponibilizados, tanto pelos familiares de Florence como o material encaminhado por Alberto Rangel de Paris, foram organizadas diversas “séries”²⁴ (Tabela 2a e 2b), principalmente baseadas em obras de Florence²⁵ e expostas por Taunay em 1922 na sala A-12²⁶, *Consagrada à antiga iconografia paulista*: “Cavalladas em Sorocaba, em 1830”, “Cenas de igrejas”, “Monções, navegação para o Mato Grosso”, “Primeiras fazendas de café no oeste de São Paulo” e “Tipos antigos”; e na A-13, *Iconografia antiga paulista*: “Antigas fazendas de cana”, “Cenas de estradas”, “Feiras de Sorocaba” e “Vistas de Santos antigo” (TAUNAY, 1922b: s/p.; *Idem*, 1923a: 737)²⁷, séries estas concebidas ao menos desde 1920, conforme apresentado em relatório (*Idem*, 1921a: 1203). Cabe ressaltar que a este conjunto, Taunay agrega na A-12 o retrato de Hercule Florence, a única obra

Tabela 2a: Sala A-12 e as obras baseadas em trabalhos de Hercule Florence nas respectivas séries

Série	Artista	Obras
	Sala A-12	“Consagrada à antiga iconografia paulista”
“Cavalhadas em Sorocaba, em 1830”		
	Alfredo Norfini	. Tríptico “Cavalhadas em Sorocaba: 1830: Alcância das canas, Desfile de cristãos e mouros, Argolinha”, [1920]
	Henrique Távola	. Cavalhadas em Sorocaba – Alcância de canas, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba – Corte de cabeça, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba – Corte de cabeça, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba – Desfile de cavalos, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba – Mascarados na arena, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba – Palanques e desafios, 1930, [1920]
“Cenas de igrejas”		
	Alfredo Norfini	. Inocência no túmulo de um liberal (a partir de Exéquias de Libero Badaró, de Hercule Florence), 1920
	José Wash Rodrigues	. Igreja de Santo Antonio, 1826, [entre 1921 e 1922]
“Monções, navegação para o Mato Grosso”		
	Aurélio Zimmermann	. Benção das canoas (Porto Feliz), 1920 . Pousa no sertão – Queimada, 1826, 1920
	Oscar Pereira da Silva	. Carga de canoas, 1920 . 9º Encontro de monções no sertão, 1920
“Primeiras fazendas de café no oeste de São Paulo”		
	Alfredo Norfini	. Construção de açude, Fazenda Cachoeira – Campinas, 1921 . Derrubada na Fazenda Cachoeira – Campinas, 1840, 1920 . Fazenda da Barra – Campinas, 1840, 1920 . Fazenda Soledade – Campinas, 1830, 1920 . Volta do eito – Fazenda Cachoeira, 1840, 1920
	Henrique Távola	. Descanso no eito – Campinas, [1920]
“Tipos antigos”		
	Adrien Vital van Emelen	. Caboclas no sertão do Tietê, [entre 1921 e 1922] . Velho centenário de Porto Feliz, [entre 1921 e 1922]
	Benedito Calixto	. Retrato do Capitão-mór de Itu, Vicente da Costa Taques Góes Aranha, c. 1903
	Nicolló Petrilli	. Dama de Porto Feliz com mucama, 1826, [1920] . Família Álvares Machado, 1826, [1920] . Índio de ponche, 1835, [entre 1920 e 1922] . Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826, [1920]

	Sala A-13	"Iconografia antiga paulista"
"Antigas fazendas de cana"		
	Alfredo Norfini	. Fazenda Cachoeira - Canavial, 1840, 1920
	Benedito Calixto	. Moagem da cana - Fazenda Cachoeira - Campinas, 1830, 1920
	Niccoló Petrilli	. Engenho Cachoeira - Fabricação de açúcar, 1826, [1920]
"Cenas de estrada"		
	Adrien Vital van Emelen	. Tropeiros à beira da estrada, 1830, [entre 1921 e 1922]
	Franta Richter	. Pousa de tropeiros em Cubatão, 1826, [1922]
	Henrique Távola	. Pousa na ponte de Jundiá, 1825, [1920] . Pousa no Juqueri, 1835, [1920]
	Oscar Pereira da Silva	. Calçada de Lorena, 1826, 1920
"Feiras de Sorocaba"		
	Franta Richter	. Rodeio de tropa - Sorocaba, 1832, [1920]
	Henrique Távola	. Corte da tropa - Feira de Sorocaba, 1930, [1920]
"Vistas de Santos antigo"		
	Adrien Vital van Emelen	. Cena do Porto de Santos, 1826, [entre 1921 e 1922]
	Benedito Calixto	. Vista de Cubatão, 1826, 1922
	Henrique Távola	. Casas velhas de Santos, 1826, 1922

Tabela 2b: Sala A-13 e as obras baseadas em trabalhos de Hercule Florence nas respectivas séries

deste gênero na sala, no alto, como a observar as pinturas realizadas a partir dos desenhos dele.

Florence teve trabalhos inseridos nas séries, ou seja, em conjuntos de desenhos e pinturas que possuem um sentido maior na completude do que no unitário. Nas acima enumeradas, são ressaltadas formas de comércio, festas, paisagens, métodos de produção, fazendas, personagens anônimos em atividades cotidianas, universo este muito diverso de outras encomendas do período a ressaltar “heróis” (me refiro aos bandeirantes), personalidades políticas, enfim, os “com nome”.

Tais pinturas seriam meras cópias ampliadas ou inspirações para novos trabalhos? Ampliar seria apenas para mudar a escala?

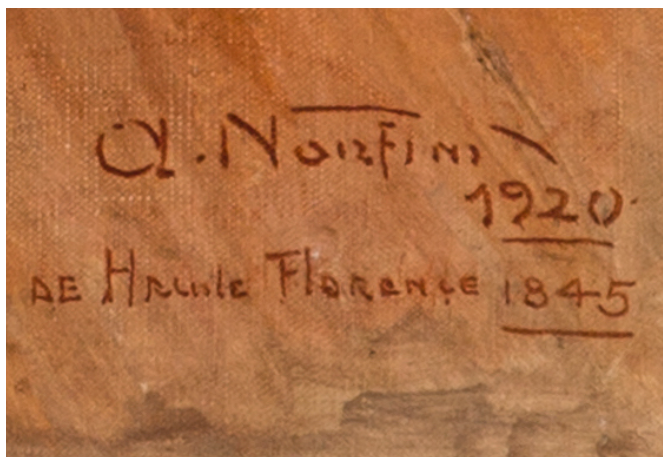
Apesar das afirmações proferidas por Taunay, de que as pinturas deveriam ser “lidas” como documentos criados a partir de desenhos científicos – e então próximos do que se passara outrora –, quando são observadas as encomendas ao lado dos desenhos, são percebidas muitas alterações, algumas já analisadas como a troca da bandeira russa pela brasileira em *Carga de canoas* e em 9º *Encontro de monções no sertão*, ambas de autoria de Oscar Pereira da Silva e realizadas em 1920 (TARASANTCHI, 2006: 87-8; LIMA JÚNIOR, 2018: 12). Há outras tantas alterações, algumas bastante perceptíveis, como a inserção da paisagem e a retirada do cachorro à direita em *Tropeiros à beira da estrada, 1830*, [entre 1921-1922], de Adrien Vital van Emelen (1868-1943); a inclusão de pessoas, mulas e carros de bois na *Vista de Cubatão, 1826, 1922*, de Benedito Calixto²⁸, ou a colocação de cachorro no primeiro plano à esquerda de *Pouso na Ponte de Jun-diaí, 1825*, [1920], de Henrique Távola (1851-?); a retirada da mulher sentada de costas na parte inferior central de *Igreja de Santo Antonio, 1826*, [entre 1921 e 1922], de José Wasth Rodrigues (1891-1957) e ainda o acréscimo das nuvens no

céu e de fragmento de árvore à direita em *Calçada de Lorena*, 1826, 1920, de Oscar Pereira da Silva. Há também as junções como nas pinturas de van Emelen, *Caboclas no sertão de Tietê*, [entre 1921 e 1922], e *Velho centenário de Porto Feliz*, [entre 1921 e 1922]. Em ambas, o artista vale-se de mais de uma prancha do álbum de Paris; coloca os personagens em destaque e acrescenta os fundos, como em outras tantas pinturas, a fim de criar sensação de profundidade, como em *Inocência no túmulo de um liberal*, 1920, de Alfredo Norfini (1867-1944); *Rodeios de tropa - Sorocaba*, 1832, [1920], de Franta Richter (c.1883-1964); *Corte da tropa - Feira de Sorocaba*, [1920], Henrique Távola²⁹; a paisagem em *Mulheres do povo em Porto Feliz*, 1826, [1920], de Niccoló Petrilli (?-?), artista que também realiza duas pinturas a partir de uma mesma prancha: *Dama de Porto Feliz com mucama*, 1826, [1920], e *Índio de ponche*, 1835, [entre 1920 e 1922]³⁰. Da fase das encomendas para as comemorações do Centenário, algumas obras trazem a indicação de se basearem nos trabalhos de Florence. É o caso ao menos de *Fazenda da Barra - Campinas*, 1840, 1920, de Alfredo Norfini³¹; do mesmo pintor *Construção de açude - Fazenda Cachoeira - Campinas*, 1921³²; *Derrubada na Fazenda Cachoeira - Campinas*, 1840, 1920³³; *Fazenda Cachoeira - Canavial*, 1840, 1920³⁴ (Figuras 6a e 6b); *Inocência no túmulo de um liberal (a partir de Exéquias de Libero Badaró, de Hercule Florence)*, 1920³⁵; *Volta do eito - Fazenda Cachoeira*, 1840, 1921³⁶; de *Moagem de cana - Fazenda Cachoeira - Campinas*, 1830, 1920, de Benedito Calixto³⁷; de *Casas velhas de Santos*, 1826, 1922, de Wash Rodrigues³⁸; de Oscar Pereira da Silva (1867-1939), *9º Encontro de monções no sertão*, 1920³⁹.

Figura 6a.
Alfredo Norfini
**Fazenda Cachoeira –
Canavial, 1840, 1920.**
Óleo sobre tela, 100,5
x 140,5 cm. Museu
Paulista-USP.
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Figura 6b.
Destaque da
assinatura.
Museu Paulista-USP.
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Entre inaugurações: a doação de Lourenço Granato

Em outubro de 1927 o Museu Paulista recebe como doação de Lourenço Granato⁴⁰ um conjunto de 16 fotografias de desenhos de Hercule Florence, outras 26 de assuntos agrícolas, nove livros antigos e um número do jornal *A Província de São Paulo* datado de 16 de novembro de 1889, ou seja, exemplar da edição comemorativa da proclamação da República (TAUNAY, 1928b: 63). Listagem realizada após 12 anos (ROBBE, 1939: 2) corrige quantidades⁴¹ e enumera os itens doados. Em relação ao desenhos e aquarelas de Hercule Florence, o lote ofertado compreendeu 13 fotografias – uma com duas imagens –, contando com as seguintes denominações⁴²: *Partida de monção* (“*Expédition mercantile de Porto Feliz por Cuyabá*”); *Pouso de monção (à noite)*; *Antiga fazenda de Antônio Manuel Teixeira, à margem do Jaguarí, a 5 léguas de S. Carlos do Pinhal*; *Trabalho de escravos num canavial (1848)*; *Derrubada e plantação (1845)*; *Antigo engenho de cana, em S. Carlos (1840)*; *Fabricação de açúcar e rapadura* (“*Sítio de Da. Thereza, 26 Maio 1843*”); *Modo de pegar um animal bravo, na roça*; *Família roceira em pescaria*; *Habitação indígena*; *Como os selvagens fabricavam a farinha de mandioca*; *Trajes usados na província de São Paulo (1826)*: *Senhora de Porto Feliz, com a sua mucama – e – Índio civilizado, de Porto Feliz*; “*A inocência sobre o túmulo de hum Illustre Liberal*” (cena dos funerais de Libero Badaró). Até o momento foram localizadas apenas cinco fotografias deste conjunto⁴³: [*Habitação dos Apiacás, no Juruena*]; *Sem título [Escravos trabalhando no corte de árvores], 1845*; [*A inocência sobre o túmulo de um ilustre liberal, 1830*]; *Preparo da farinha*; *Expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá, [1826]*. Vale a pena ressaltar que grande parte dos desenhos fotografados já havia sido transposta para telas no

período de preparação das comemorações do Centenário da Independência⁴⁴, salvo os dois trabalhos que versam sobre o viver e hábitos indígenas e *Família roceira em pescaria*, apenas adaptado em tinta na década de 1940 por Silvio Alves, *Fazendeiros pescando, 1840*, [1943]. A doação demonstra que a circulação das fotografias dos trabalhos de Hercule Florence continua por décadas e o Museu Paulista parece ser um centro de conversão para concentrar as reproduções nos mais diversos formatos, selecionando e ressignificando fatos, paisagens e personagens em telas.

Circulação de imagens e Florence além do museu

A circulação de imagens não pode ser entendida como um fenômeno isolado e que ocorria como prática apenas no Museu Paulista, apesar da forte centralidade que exerce no período aqui examinado.

Talvez, por coincidência ou por conhecimento, Hercule Florence e Miguelzinho Dutra (1812-1875)⁴⁵ realizaram trabalhos de regiões próximas, mesmos acidentes geográficos, fazendas, a Festa do Divino e, igualmente, de um mesmo personagem, Vicente da Costa Taques Góes e Aranha (?-1825), capitão-mor de Itu entre 1779 e 1825.

O Museu Republicano Convenção de Itu possui importante coleção de aquarelas provenientes de um álbum de Miguelzinho Dutra transferido do Museu Paulista. Entre elas, a do capitão-mor de Itu⁴⁶. No “álbum de Paris” Florence retratou o mesmo político e há no acervo do Museu Republicano um retrato de Vicente Taques realizado por Benedito Calixto, incorporado ao acervo do Museu Paulista em 1903 (Figuras 7, 8 e 9). Seria a última baseada em qual trabalho?



Figura 7 (esquerda).
Miguelzinho Dutra
Capitão-mór de Itu,
Vicente da Costa
Taques Góes Aranha,
sem data
Aquarela, 16 x 10,5 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu-USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael

Figura 8 (direita).
Hercule Florence
Década de 1820
Prancha n. 38 - álbum
© Biblioteca Nacional
de França



Figura 9.
Benedito Calixto
Retrato do Capitão-
mór de Itu, Vicente
da Costa Taques Góes
Aranha, c. 1903
Óleo sobre tela, 95 x
64,5 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu-USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael

Vamos às palavras: carta de Benedito Calixto para Taunay, datada de 9 de abril de 1919, afirma que o retrato do capitão-mor fora copiado de uma antiga aquarela conseguida como modelo por Antonio de Toledo Piza (1818-1905). Tal informação também faz parte de correspondência entre Calixto e Toledo Piza. Segundo o *Catálogo do arquivo histórico do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*⁴⁷ (1976: 275), no arquivo “Benedito Calixto de Jesus”, há algumas cartas entre Toledo Piza e Benedito Calixto relacionadas com a elaboração do *Retrato do Capitão-mór de Itu*. Na primeira, de 8 de julho de 1902, Toledo Piza, escrevendo a respeito de *Partida da Monção*, de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), afirma que o pintor não obteve nenhum retrato com a fisionomia de um capitão-mor, tampouco suas vestimentas. Informa que lhe fora mostrado o retrato de um capitão-mor de Itu e de Porto Feliz, o que provavelmente assistia às partidas das monções. Na mesma missiva indaga se Calixto gostaria de fazer um retrato de tal governador em quadro de 70 x 60 cm para o Museu do Ipiranga e questiona o preço. Em outra carta, também de julho de 1902, Toledo Piza declara que conversará com Bento Bueno sobre a autorização para reproduzir a óleo o retrato do capitão-mor. No início do ano seguinte, em 3 de janeiro, em novo escrito, solicita a devolução do retrato do capitão-mor que emprestara a Calixto e pede uma reprodução do quadro. A informação sobre o empréstimo da figura do personagem igualmente aparece em artigo de Luiz Piza contemporâneo à exposição de Calixto na Casa Aguiar, São Paulo, em 1903, quando a pintura do capitão-mor é exibida ao lado de *Domíngos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio F. de Abreu*, ambos adquiridos para o Museu Paulista naquele ano:

Benedicto Calixto foi mais feliz, porque teve para guial-o um retrato em minia-

tura, colorido, antigo, que eu, depois de alguns annos de incessantes indagações, consegui descobrir em poder de um dos descendentes do mesmo capitão-mór e que foi reproduzido com fidelidade em um bello quadro de 60 centímetros por 80, egualmente digno de ir para o Museu do Estado, figurar ao lado dos outros que lá estão, do mesmo autor e do saudoso Almeida Junior (PIZA, 1903: 2).

A menção ao modelo para o quadro igualmente aparece na seção “Offertas feitas ao Museu Paulista” em resumo do relatório do Museu Paulista relativo ao ano de 1903, no qual é relatada a doação pela Secretaria do Interior: “[...] o outro capitão-mór de Itú, Vicente Aranha (1779) segundo miniatura da época” (IHERING, 1907: 18).

Não parece ser a miniatura o trabalho de Miguelzinho Dutra. Quantas outras imagens circulavam do personagem no período? Sobre ele há também outra aquarela, pertencente ao acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, adquirida no ano 1922 (o da inauguração daquela instituição) em São Paulo da coleção de J. J. Raposo, colecionador que afirmara ter sido a aquarela feita por Hercule Florence. Em ofício de Taunay para Gustavo Barroso⁴⁸, então diretor do Museu Histórico Nacional, datada de 14 de julho de 1944, o diretor do Museu Paulista afirma:

O quadro de Calixto que aquí temos passa por ter sido copiado de um original de Hercules Florence, mas tenho minhas dúvidas que Florence haja visto o Capitão-mór, pois como ele próprio conta partiu do Rio a 3 de setembro de 1825 em direção a Santos e S. Paulo. Conta que de S. Paulo foi a Jundiáí onde se demorou longamente um mês inteiro. Ora, nesse interim morreu Vicente Taques, conforme diz Azeve-

do Marques, relatando que ele faleceu em setembro de 1825. Consultei o último filho de Florence [Paulo], que conhece muito bem a obra paterna e ele me informou que nunca encontrou entre os desenhos de seu pai nenhum retrato do Capitão-mór.

Há outra circunstância a considerar ainda. Existe no Museu de Itú um desenho antigo que eu adquiri de um descendente do velho pintor ituano Manuel [*sic* Miguel] Benício Dutra. É positivamente o retrato do Capitão-Mór e por êle certamente se fizeram cópias (grifo meu), uma das quais serviu a Calixto, quero crer. É uma aquarela muito rústica de artista bisonho. Como este Miguel fosse ituano e começasse a pintar muito cedo é crível que o original do retrato seja dêle (TAUNAY, 1944).

Esquecera Taunay das cópias vindas da Biblioteca Nacional de Paris e da presença, no “álbum de Paris”, da figura do capitão-mor? E do negativo de tal trabalho existente no Museu? Resta a dúvida: seria a aquarela do Museu Histórico Nacional cópia da do Museu de Itu, ou vice-versa, ou ainda dois trabalhos de Miguelzinho Dutra? Será que Florence conhecera Miguelzinho Dutra e copiado dele o desenho de Vicente Taques quando da passagem por Itu, em 1826? Mudara Taunay de opinião com o passar do tempo?

Anos antes, em 1926, Taunay escreve breve texto sobre o centenário da morte de Vicente da Costa Taques Goes e Aranha⁴⁹, citando a palestra proferida pelo padre José M. Monteiro, no Grêmio Literário Paula Souza, no qual relembra o encontro do penúltimo capitão-mor de Itu com o príncipe regente D. Pedro I, o desenho de Hercule Florence e o quadro de Benedito Calixto:

Passando por Ytú pouco antes de sua morte [de Vicente da Costa Taques Goes

e Aranha], pintou-o Hercules Florence, o jamaiz assaz louvado, patriarcha de nossa iconographia, em uniforme de gala num dos rarissimos retratos de nossos homens coloniaes.

Deste desenho possui o nosso Museu [Paulista] excellente cópia, a oleo, de Benedicto Calixto, exhibido na sessão solemne de 12 de outubro, por concessão especial ao exmo. sr. dr. José Lobo, Secretario de Interior, a requerimento do Gremio Litterario Paula Souza (TAUNAY, 1927a: 362).

A carta a Gustavo Barroso é um fato isolado e, se não fosse parcialmente publicada nos *Anais do Museu Histórico Nacional* (CARVALHO, 1943) possivelmente não seria conhecida de maneira mais ampla. Sempre Florence, “Pai da Iconografia Paulista” tem a produção ressaltada, muitas vezes em detrimento dos próprios artistas e das pinturas constantes no acervo do Museu. Mesmo aqui, Taunay apenas afasta a autoria da obra que serviu de modelo para Calixto.

Além dos quadros, Taunay divulga os trabalhos de Florence pela mídia impressa, em jornais, revistas e participando da primeira edição ilustrada de *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas* (1941)⁵⁰. Publica textos de sua autoria muito semelhantes em mais de um veículo como a série de artigos “Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas”⁵¹ n’*O Jornal do Rio de Janeiro* durante boa parte de 1923, na qual destaca diversos trabalhos do Museu Paulista a partir dos desenhos de Hercule Florence⁵². Com temática semelhante é publicada outra série em 1928, “Coisas da nossa terra”⁵³, agora pela *Ilustração Brasileira*. Após dois anos, pela mesma revista republica “Coisas ineditas ou pouco conhecidas: feira de Sorocaba – 1830. Córte de tropa” (Henrique Távola) (TAUNAY, 1930: 41). Nas décadas de 1930 e 1940 concentra-se em longos artigos sobre as

cavalhadas realizadas no interior de São Paulo pela *Ilustração Brasileira* (*Idem*, 1937b: 14-5) e pelo *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro (*Idem*, 1943b: 2). Da mesma maneira, possivelmente auxilia na publicação de textos originais de Florence, como no da tradução dos textos sobre as cavalhadas que acompanham os desenhos sobre o tema, disponibilizados por Paulo e Guilherme Florence (HERCULES, 1937: 30)⁵⁴. Por fim, a título de exemplificação, novamente discorre sobre o “Patriarca da Iconografia Paulista” no extenso artigo “Memórias de Hercules Florence”, igualmente publicado pelo *Jornal do Commercio*, edição Rio de Janeiro, em 20 e 27 de janeiro de 1946 (TAUNAY, 1946a e b: 2), quando já se aposentara do Museu Paulista, no qual disserta sobre a biografia do artista-inventor, os desenhos que transpusera para pinturas para o Museu, os retratos de personalidades e, por fim, os textos de Florence, servido o trecho de Taunay de apresentação para a tradução do início da autobiografia do naturalista, *O inventor no Brasil*⁵⁵, elaborada por Evangelina Machado Florence (1870-?), neta de Hercule.

As inaugurações dos anos 1940: as séries viram salas....

São inumeras as salas novas do Museu [...] Outras são consagradas ao café, ao interior paulista, aos costumes de S. Paulo, aos tropeiros de Sorocaba, tudo muito bem evocado em télas feitas à luz dos documentos.

(O VELHO, 1945: 22)

A década de 1940 é o período menos estudado da gestão Taunay à frente do Museu Paulista. Talvez, o fato de ser uma fase menos proeminente da instituição e, igualmente, a diversidade das atividades de Taunay, já historiador e escritor consolidado, membro de diversas instituições – como, por exemplo, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Academia Brasileira de Letras e Academia Paulista de Letras – contribuiu para tal configuração. Aliado a isto, a documentação pertinente ao período também foi menos estudada e explorada pelos pesquisadores que se detiveram sobre diversos aspectos da instituição.

O Museu Paulista, ao longo de sua trajetória, passou por diversas divisões e adequações de acervo: em 1905, parte das pinturas da instituição é transferida para o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo a fim de constituir o núcleo inicial da Pinacoteca do Estado de São Paulo; em 1927, a seção de botânica é incorporada ao Instituto Biológico e, em 1939, foi a vez da seção de zoologia ser incluída no recém-criado Departamento de Zoologia, para o qual foi construído edifício próprio na avenida Nazaré, nas proximidades do edifício-monumento, inaugurado em 1942⁵⁶. A

retirada do material zoológico possibilita que 12 salas do segundo andar do edifício – onde antes eram exibidas tais coleções – ficassem vagas. Apesar da falta de recursos – uma constante em quase toda a gestão, salvo a época das comemorações do Centenário da Independência –, algumas salas começaram a ser preparadas por Taunay já em 1942, visando as comemorações do cinquentenário da abertura do Museu.

[...] Estas seis salas poderiam ser imediatamente reabertas ao público se o Museu tivesse recebido um pequeno auxílio monetário. Temos elementos para ocupá-lhes as paredes mas muito deficientes por enquanto. Penso que causaria maior estranheza abri-las ao público tendo cada uma alguns quadros espalhados na vastidão de suas paredes (TAUNAY, 1943c: 26).

Em 1943 após solicitar complementação de verba por inúmeras vezes, Taunay consegue um crédito especial e encomenda diversas pinturas, entre elas algumas baseadas nos desenhos de Hercule Florence para Franta Richter, Silvio Alves (1926-?), Henrique Manzo (1896-1982), José Canella Filho (1897-1942), Zilda Pereira, entre outros (NASCIMENTO, 2020a: 47). As encomendas são efetuadas majoritariamente por artistas mais jovens, alguns que realizavam outros trabalhos para o Museu⁵⁷. No período, Taunay ampliou consideravelmente as fontes iconográficas, estudo e levantamento que realiza por todo o período em que esteve à frente do Museu Paulista. Isso possibilitou em grande medida a ampliação das séries propostas inicialmente na década de 1920, integrantes das salas inauguradas nas comemorações do Centenário da Independência. No início de 1944 são inauguradas nove salas expositivas, sendo para tanto desmontadas algumas das abertas em 1922. Se-

gundo o relatório referente àquele ano (TAUNAY, 1945: s/p.), a primeira dedicada à coleção de armas (B-1); a segunda, a relíquias religiosas (B-2); a terceira, a objetos de sertanejos, tropeiros, peões e caçadores (B-3)⁵⁸; a quarta, a iconografia e relíquias das monções e navegações para o Mato Grosso (B-4); a quinta, a cavalladas, cenas de estradas e feiras de Sorocaba, da vida das tropas, pousos e tropeiros (B-5); a sexta, relativa aos primórdios da cultura cafeeira em São Paulo (B-6); a sétima, referente às mais antigas cidades do Estado – Santos, Itu, Sorocaba, Jundiáí, Mogi das Cruzes, Guaratinguetá, Atibaia e Aparecida (B-7); a oitava, monográfica de Carlos Gomes (B-8) (MUSEU, 1944b: 7); e a nona, de aspectos panorâmicos da cidade de São Paulo e dos patrimônios desaparecidos na cidade de São Paulo (A-13). Trata-se, sem sombra de dúvidas, do segundo maior número de inaugurações no Museu, menor apenas do que ocorrera em 1922. Interessam aqui especialmente as salas B-4, B-5, B-6 e B-7 para as quais muitas obras baseadas nos desenhos de Florence foram mobilizadas em novos ou em conceitos repaginados⁵⁹. Apesar da exiguidade de referências iconográficas, são publicadas algumas matérias a respeito da reinauguração de praticamente uma ala inteira do Museu. A sala B-4, “Monções”⁶⁰, dedicada à iconografia das navegações fluviais de ligação entre São Paulo e Mato Grosso, era composta por 24 obras, sendo cinco de grandes dimensões, encomendadas na década de 1920⁶¹: *Carga de canoas*, 1920, 9º *Encontro de monções no sertão*, 1920, *Benção das canoas (Porto Feliz)*, 1920, *Pouso no sertão – Queimada*, 1826, 1920 e *Partida de Porto Feliz*, 1920-1921⁶². Também daquele período, os quadros de costumes de Porto Feliz: de Adrien Vital van Emelen, *Caboclas no sertão de Tietê*, [entre 1921 e 1922], e *Velho centenário de Porto Feliz*, [entre 1921 e 1922]; de Niccoló Petrilli, *Dama de Porto Feliz com mucama*, 1826, [1920], *Índio de*

ponche, 1835, [entre 1920 e 1922], e *Mulheres do povo em Porto Feliz*, 1826, [1920]. Das novas composições, entre outras, *Porto Feliz*, 1826, [1943] e *Vista de Porto Feliz*, 1826, [1943], ambas de Silvío Alves; de Zilda Pereira, *Pirapora do Curuçá*, 1826, 1945⁶³, *Pouso de monção à margem do Tietê*, 1826, [1943], *Vista de Camapuã*, 1826, [1943], e *Desencalhe de canoa*, 1826, [1943]. Foi ainda instalado o batelão incompleto e também acrescentados mapas da rota das monções e o retrato de Hercule Florence, elaborado por Oscar Pereira da Silva, como uma de espécie de testemunha ocular do que retratara em desenhos e palavras, obra também realizada para as comemorações do Centenário da Independência. Outra sala, a B-5, “Tropas e tropeiros. Feiras de Sorocaba” (Figuras 10 e 11), contemplava como temas as cavalhadas de Sorocaba em 1830, as cenas de feiras em Sorocaba, os pousos do Caminho do Mar e de estradas de São Paulo ao Rio de Janeiro, São Paulo a Sorocaba, São Paulo a Campinas e aspectos da vida dos tropeiros no litoral e no interior do Brasil. Nesta sala, além de obras baseadas em Debret e das novas encomendas, cujas matrizes eram de Miguelzinho Dutra e Abreu de Medeiros (?-?), por exemplo, a quase totalidade das obras tem como base os desenhos de Hercule Florence, a maioria encomendada ainda na década de 1920: toda a série de Henrique Távola sobre as cavalhadas de Sorocaba, em 1830, e o tríptico de Norfini sobre o mesmo tema foram expostos em nova configuração. Também baseadas nos desenhos de Florence, outras obras de Távola – *Pouso na Ponte de Jundiá*, 1825, [1920], *Pouso do Juqueri*, 1835, [1920], e *Corte da tropa - Feira de Sorocaba*, [1920]. De Oscar Pereira da Silva, *Calçada de Lorena*, 1826, [1920]. De Adrien Vital van Emelen: *Tropeiros à beira da estrada*, 1830, [entre 1921 e 1922]. De Franta Richter, *Pouso de tropeiros em Cubatão*, 1826, [1922], e *Rodeios de tropa - Sorocaba*, 1832, [1920]. A única encomenda a partir de

Florence específica para a sala é *Rancho de tropeiros - São Félix, 1836, [1943]*, de Zilda Pereira.

Por sua vez, a B-6 destacava a iconografia antiga das lavouras canavieira e cafeeira. Apesar de outras fontes iconográficas, as provenientes de Florence estão em grande quantidade. Outra vez as obras realizadas nos anos 1920 por Norfini foram expostas em nova disposição, assim como *Moagem de cana - Fazenda Cachoeira - Campinas, 1830, 1920*, de Benedito Calixto, e *Engenho Cachoeira - Fabricação de açúcar, 1826, [1920]*, de Niccoló Petrilli. Para esta sala são diversas as encomendas, a maioria realizada por Henrique Manzo – *Cafezal da fazenda Ibicaba, 1850, c. 1944*, *Engenho da Cachoeira - Campinas, 1839, 1943*, *duas Fazenda em Campinas, 1840, 1944*, *Fazenda Ibicaba - Limeira, 1845, 1943*, e *Fazenda Soledade - Campinas, 1870*⁶⁴, [década de 1940]. E ainda, de Silvio Alves, *Fazenda de café em Campinas, 1840, c. 1943*. Finalmente, a sala B-7, “Consagrada ao passado de outras cidades paulistas”. Esta talvez seja a que apresenta o maior número de novas encomendas e com as bases mais variadas⁶⁵. O propósito principal era o de retratar as mais antigas cidades paulistas, muitas parte do caminho da Estrada Real⁶⁶ – Aparecida, Areias, Atibaia, Bananal, Bertioga, Bom Jesus do Pirapora, Campinas, Guaratinguetá, Itanhaém, Itu, Jacareí, Limeira, Lorena, Jundiaí, Mogi das Cruzes, Pindamonhangaba, Santos e Taubaté (MUSEU, 1944a: 6). Duas das telas apresentadas estavam em exposição desde 1922: *Cena do Porto de Santos, 1826*, [entre 1921 e 1922], de Adrien Vital van Emelen, e *Casas velhas de Santos, 1826, 1922*, de José Wasth Rodrigues. As encomendas relacionadas a Florence foram realizadas por Antonio Luiz Gagni (1897-1990)⁶⁷, *Vista de Sorocaba, 1830, [1943]*; por José Canella Filho, *Vista de Itu em 1831, 1942*; por Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1889-1964), *Construção da matriz de Campinas, 1943*; e por Silvio Alves, [*Fábrica de ferro*

Figuras 10 e 11.
Vistas da sala B-5,
"Tropas e tropeiros,
Feiras de Sorocaba",
c. 1944

Acervo Museu Paulista-
USP. Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael

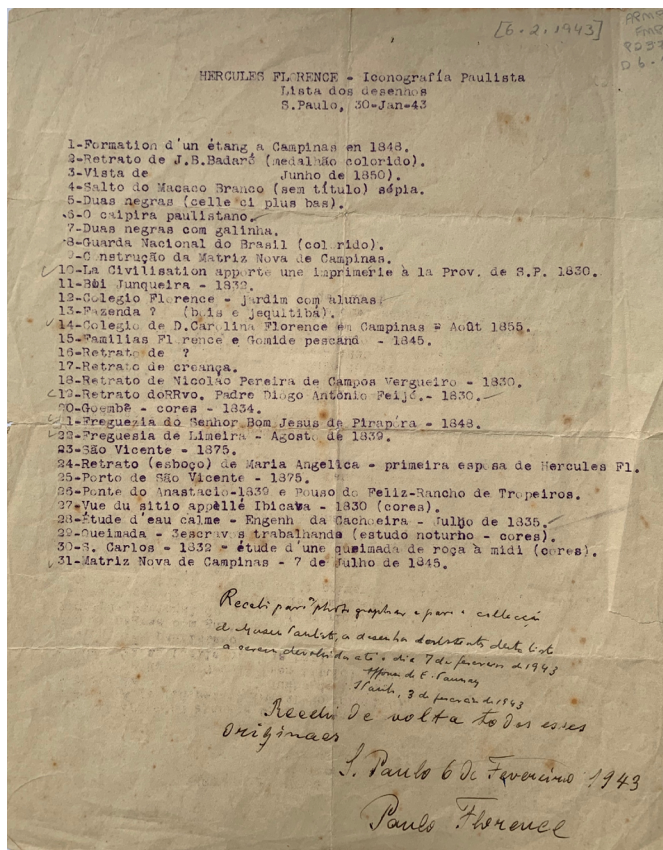


de Ipanema], [1944], *Pirapora, 1830*, [entre 1943 e 1944], e [Vista de Limeira], 1944⁶⁸. Na correspondência, relatórios e matérias circuladas pela imprensa, cita novamente a contribuição ímpar de Paulo Florence⁶⁹ no auxílio para montagens de algumas salas (MUSEU, 1944b: 7; *Idem*, 1944a: 6), pois o músico novamente empresta originais do pai para serem reproduzidos em fotografias para esta nova etapa do projeto. Segundo recibo localizado (Figura 12), denominado “Hercules Florence - iconografia paulista”, os 31 desenhos foram cedidos em 30 de janeiro de 1943 e devolvidos no dia 6 do mês seguinte⁷⁰. Tal documento, aliado à localização de um novo conjunto de fotocópias⁷¹ permitiu compreender, junto com a localização de outros empréstimos⁷², as estratégias para organização das novas salas de exposição inauguradas entre 1944 e 1945.

Desse conjunto, um dos desenhos já havia sido transportado para tela na década de 1920⁷³, a maior parte passou apenas a fazer parte do arquivo da instituição no formato de fotografias dos desenhos⁷⁴ e de 10 desenhos fotografados foram encomendadas pinturas, algumas supra-mencionadas (Tabela 3).

Do que também parece ter sido reproduzido na mesma época do empréstimo de 1943, mas que não aparecem no aludido recibo⁷⁵: a pintura de Maria José Botelho Egas, *Americanos sulistas emigrados, Campinas, 1835*, 1945 (Figuras 13 e 14); e a de Silvio Alves, [*Fábrica de ferro de Ipanema*], [1944] (Figuras 15 e 16). Há ainda outras pinturas encomendadas das quais os negativos de vidro parecem fazer parte da leva emprestada por Paulo e Guilherme Florence para a instituição entre 1917 e 1918: de Antonio de Luiz Gagni, *Vista de Sorocaba, 1830*, [1943], além do conjunto de cinco obras realizadas por Henrique Manzo: *Cafezal da fazenda Ibicaba, 1850*, c.1944; *Engenho da Cachoeira - Campinas, 1839*, 1943; *Fazenda em Campinas, 1840*, 1944; *Fazenda em Campinas, 1840*, [1944];

Figura 12.
 Recibo das obras
 emprestadas por Paulo
 Florence para Afonso
 Taunay, "Hercules
 Florence - Iconografia
 Paulista", 30 de janeiro
 e 6 de fevereiro de
 1943. Fundo Museu
 Paulista. Reprodução:
 Ana Paula Nascimento



	Desenho Hercule Florence	Artista	Pintura executada
1	2- Retrato de J.B. Badaró	Nair Opromolla	<i>Retrato de Libero Badaró</i> , 1945
2	3- Vista de..... Junho de 1850)	Silvio Alves	<i>Fazenda de café em Campinas, 1840, c. 1943</i>
3	12- <i>Colegio Florence - jardim com alunas</i>	[Silvio Alves]	<i>Colégio Florence - Campinas, 1840, [1944]</i>
4	15- <i>Famílias Florence e Gomide pescando - 1845</i>	Silvio Alves	<i>Fazendeiros pescando, 1840, [1943]</i>
5	18- <i>Retrato de Nicolao Pereira de Campos Vergueiro - 1830</i>	Túlio Mugnaini	<i>Retrato de Nicolau Campos Vergueiro (Senador, Regente do Império), 1945</i>
6	21- <i>Freguesia do Senhor Bom Jesus de Pirapóra - 1848</i>	Silvio Alves	<i>Pirapora, 1830, [entre 1943 e 1944.]</i>
7	22- <i>Freguesia de Limeira - Agosto de 1939</i>	Silvio Alves	[<i>Vista de Limeira</i>], 1944
8	26- <i>Ponte do Anastacio- 1839 e Pouso do Feliz - Rancho de Tropeiros</i>	Zilda Pereira	<i>Rancho de tropeiros - São Felix, 1836, [1943]</i>
7	27- <i>Vue du sitio appellé Ibicava - 1830</i>	Henrique Manzo	<i>Fazenda Ibicaba - Limeira, 1845, 1943</i>
8	31- <i>Matriz Nova de Campinas - 7 de Julho de 1845</i>	Paulo Vergueiro Lopes de Leão	<i>Construção da matriz de Campinas, 1943</i>

Tabela 3. Desenhos de Hercule Florence transpostos para telas. Relação elaborada a partir do recibo de Paulo Florence para Afonso Taunay, 1943

e *Fazenda Soledade - Campinas, 1870*, [década de 1940]. Há ainda uma pintura realizada por Zilda Pereira com matriz baseada no álbum de Paris, *Pirapora de Curuçá, 1826* (hoje Tietê), 1945. Realizadas pela mesma artista outras duas pinturas cujos desenhos de Florence aparecem reproduzidos na primeira edição do livro *Viagem fluvial* editada pela Melhoramentos: *Pouso de monção à margem do Tietê, 1826*, [1943]; e *Vista de Camapuã, 1826*, [1943]. De Silvio Alves há também duas pinturas cujos desenhos igualmente estão reproduzidos em *Viagem fluvial: Porto Feliz, 1826*, [1943] e *Vista de Porto Feliz, 1826*, [1943].

Como no período anterior, títulos, datas e elementos são alterados, com inserções e exclusões, permanecendo como constante a referência a Hercule Florence nas legendas das obras expostas e na reprodução das pinturas do Museu em livros, revistas e jornais. Utiliza ainda cópias de alunos, possivelmente realizadas quando era professor do Colégio Florence, como se fossem trabalhos do Patriarca²⁶, ressaltando sempre o nome do artista francês.

Em relação a Florence, parece que novamente o projeto extrapolava as paredes do Museu Paulista: em época próxima ao empréstimo dos desenhos e aquarelas, breve carta de Taunay a Paulo Florence traz novas informações a mesclar palavras e imagens:

Já mandei dactilografar a tradução feita de sua cunhada da autobiografia de seu ilustre Pae a quem tão especialmente deve o Museu Paulista os mais relevantes serviços. Se ela tiver outras cousas prontas pode mandar-me para irmos preparando material para o livro de iconografia (TAUNAY, 1943).

O que seria o livro de iconografia? Uma compilação de todo o material iconográfico ame-

alhadado por Taunay ao longo de toda a gestão à frente do Museu Paulista? Ou estaria relacionado com o livro que o próprio Hercule Florence, segundo testemunha o visconde de Taunay (1948: 18) [*Viagem fluvial*], já teria organizado por volta de 1860 e contaria com mais de 300 desenhos, esperando apenas a impressão²⁷?



Figura 13.
Reprodução de desenho
de Hercule Florence,
sem data
Fotocópia, 22,5 x 35,5
cm
Doação Afonso Taunay
- Museu Paulista-USP
Reprodução: Ana Paula
Nascimento



Figura 14.
Maria José Botelho
Egas
**Americanos sulistas
emigrados -
Campinas, 1835, 1945**
Óleo sobre tela, 50,2 x
70,3 cm
Museu Paulista-USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael

Figura 15.
Reprodução de desenho
de Hercule Florence,
sem data
Fotocópia, 20 x 30 cm
Museu Paulista-USP
Reprodução: Ana Paula
Nascimento



Figura 16.
Sílvia Alves
[Fábrica de ferro de
Ipanema], [1944]
Óleo sobre tela, 50 x
90 cm
Museu Paulista-USP
Reprodução: Helio
Nobre, José Rosael



Palavras, desenhos, séries e salas: Florence e Taunay no Museu Paulista

Taunay divulga Florence, quer pelos quadros que encomenda para o Museu tendo como matriz os trabalhos do artista-inventor, quer pelos escritos que publica sobre temas caros aos próprios estudos e à instituição que dirige ou mesmo trechos do próprio Florence e ainda em parte como ilustrações dos livros no qual participou de alguma maneira na elaboração. Boa parte das obras de Florence foi compatível com o projeto de Taunay para diversas salas do Museu nos dois períodos aqui estudados – décadas de 1920 e 1940, especialmente os conjuntos relacionados à Expedição Langsdorff (abertura e ampliação do território) e com o interior paulista (fixação local, ciclos econômicos, festas e tipos locais). As inclusões, substituições ou reforços de elementos considerados emblemáticos ou importantes para o contexto esperado, a transposição dos registros dos desenhos, das fotografias dos próprios desenhos ou das aquarelas para os suportes pictóricos resulta em uma reciclagem de sentidos, conveniente seja para o projeto museológico celebrativo como para o pedagógico de Taunay.

A circulação das imagens auxilia na ampliação do que já é conhecido no Museu e a instituição passa a ser [re]conhecida em outros meios e lugares. Um discurso sempre muito parecido, que reitera a importância de Florence como desenhista naturalista, voltado às ciências naturais e humanas, invenções, processos econômicos e sensibilidades, além da permanência pela maior parte da vida no estado de São Paulo.

Outros interesses e pesquisas ficaram em segundo plano mas também são representados, como natureza e cotidiano, temas estes que pas-

sam a ser caros aos artistas da segunda metade do século XIX de maneira mais alargada.

Todas essas características, aliadas à possibilidade de acesso a um grande número de desenhos, impulsionou Taunay a criar o epíteto “Patriarca da Iconografia Paulista”.

Mas não é apenas Taunay que tenta agregar o máximo de referências sobre Florence. Essas imagens circulavam antes de Taunay tornar-se diretor do Museu – como as reproduzidas por Ihering na *Revista do Museu Paulista*, as fotografias que Benedito Calixto já possuía – e ainda, já no período aqui estudado, as fotografias doadas por Lourenço Granato. Além da referência a Hercule Florence, o agradecimento expande-se para a família, especialmente para os irmãos Guilherme e Paulo, sempre lembrados como os grandes difusores dos trabalhos do pai.

Parte dos desenhos fotografados foram “ampliados” nas telas; essas organizadas majoritariamente em séries; por sua vez, as séries expandidas em salas temáticas.

O restante passou a fazer parte do arquivo do Museu, mesmo que com referências incompletas. As imagens e a consulta à parcela do acervo textual possibilitou este trabalho, possível apenas porque “documentar-se” é fundamental porquanto nós passamos mas as instituições permanecem.

Há muito a ser explorado em relação ao tema. Entretanto, vários processos e estratégias foram explicitados, assim como os períodos de concentração das encomendas, não apenas para este conjunto de obras mas, igualmente, para outras tantas encomendas realizadas ao longo da gestão Taunay à frente do Museu Paulista.

Notas

² O texto foi naquele mesmo ano publicado em separata.

³ Ataliba Florence era o filho mais velho do segundo casamento de Hercule Florence, com Carolina Krug Florence (1828-1913). Formou-se em medicina em Heidelberg na Alemanha, se especializando em oftalmologia. Casou-se com Olívia Bueno de Moraes, ex-aluna do Colégio Florence. Depois de residir em São Paulo voltou para a Alemanha, onde foi cônsul do Brasil em Dresden (FLORENCE NETO, 2008). Ao longo das décadas de 1920 e 1930 há troca considerável de correspondência entre Ataliba Florence e Afonso Taunay na documentação do Museu Paulista.

⁴ As aquarelas transpostas para desenhos pertencem à Coleção Cyrillo Hércules Florence.

⁵ O artigo conta também com um desenho do busto de Hercule Florence, baseado na foto mais conhecida do naturalista/artista/inventor.

⁶ Ihering deve se referir ao Gabinete Zoológico de Viena, que posteriormente integrou o Naturhistorisches Museum Wien, aberto ao público em 1889 (EXPEDITIONS, [2020]).

⁷ A publicação saiu em livro publicado pela Laemmert e, no mesmo ano na segunda parte do número 54 (LIV) da **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**.

⁸ Vila Bela da Santíssima Trindade foi a primeira capital do Mato Grosso, quando do desmembramento da província de São Paulo. Fundada em 1752, teve importância regional por um período, quando entra em declínio por causa das doenças constantes e dificuldade de acesso. Em 1820 passa a dividir com Cuiabá a administração provincial, totalmente transferida para a segunda em 1835.

⁹ O visconde de Taunay já utilizara parte do texto no prefácio da tradução do original de Hercule Florence, **Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829**.

¹⁰ Do acervo do Museu Paulista, as aquarelas de José Domingues baseadas em trabalhos de Hercule Florence: **A inocência sobre o túmulo de um liberal**, 1918; **Álvares Machado e sua família**, 1918; **Moagem de cana em Campinas**, [1918]; **Sítio de D.^a Thereza. 26 de Maio 1843**, [1918]. Baseado na aquarela de Aimé-Adrien Taunay, **A partida da Expedição Langsdorff**,

no Rio Tietê (1925), José Domingues realizou **Partida de Porto Feliz para Cuiabá, 1826, c.1918**.

¹¹ O segundo e o terceiro parágrafos desta citação foram utilizados em outros textos, como, por exemplo, no relatório do Museu Paulista referente a 1918 (TAUNAY, 1919a: 902).

¹² O Retrato de **Nicolau Campos Vergueiro** foi realizado apenas em 1945 por Túlio Mugnaini (1895-1975).

¹³ O **Retrato do padre Diogo Feijó**, de autor desconhecido e sem data determinada até o momento. Há retratos de ambos nos arcos da sanca da clarabóia da escadaria do Museu Paulista mas não baseados nas matrizes de Florence, um de autoria de Oscar Pereira da Silva (1867-1939), **Retrato do padre Antônio Diogo Feijó**, 1925, e o outro de Domenico Failutti (1872-1923), **Retrato de Nicolau Campos Vergueiro**, 1925.

¹⁴ Minha tese é de que o projeto teve muitas idas e vindas até assumir a configuração final possível.

¹⁵ As peças doadas não foram localizadas até o momento, mas ao menos as oferecidas para Porto Feliz retornam para o Museu na década de 1940: “Infelizmente não se trata de cousas originaes e sim de estampas (grifo meu) que ofereci ao Prefeito Eugenio Mota se bem me lembro, em 1921 ou 1922 ao mandar fazer quadros a óleo sobre os mesmos assuntos para a galeria do Museu. Foram executados pelo desenhista José Domingues dos Santos Filho cujas iniciais nele se encontram (TAUNAY, 1943a).

¹⁶ Ainda que não seja possível precisar as obras relacionadas, possivelmente tratam-se respectivamente das seguintes peças da Coleção Cyrillo Hércules Florence: **Moenda de açúcar movida por bois**, 1840; Sem título [**Escravos trabalhando no corte das árvores**], 1845, ou **Engenho da Cachoeira. Corte da cana-de-açúcar**, 1848; **Vista da colônia alemã da fazenda Ibicaba**, 1850, ou Sem título [**Amparo - fazenda de Florence ao luar da madrugada**], sem data; **Pouso de Jundiáí, perto da ponte**, sem data; [**Porto Feliz vista do rio**], sem data; Sem título [**Encontro dos rios Tietê e Piracicaba/ Ilha da Barra de Piracicaba; Queimada dos campos, Rio pardo**], sem data, ou Sem título [**Cena de acampamento**], sem data; **Índios guanás**, 1830; **Salto de Itu**, 1840; [**Expedição mercantil de Porto Feliz a Cuiabá**], sem data; **Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá**, 1830 (FLORENCE, 2009). Em relação ao último trabalho, Benedito Calixto refere-se ao quadro **Benção das canoas (Porto Feliz)**, 1920, de Aurélio Zimmermann (1854-1920). Vale ainda ressaltar que Caleb Faria Alves localizou junto à família de Benedito Calixto uma fotografia de desenho de Florence das Cavalhadas em Sorocaba (**Desfile de cavalos**) e obra em coleção particular a pintura **Um engenho de canas em Campinas em 1836 na Fazenda de D. Tereza M. do Amaral Pompeu**, realizada a partir de desenho

de Hercule Florence (2003: XXIV e 334). A referida fotografia foi encaminhada por Taunay para Calixto, conforme assinalado em carta (1920b).

¹⁷ O fato é citado anteriormente por Ana Claudia Fonseca Brefe (2005: 110-1) e por Lima Júnior (2018: 20).

¹⁸ Relativa à prancha 114, **Interior da Igreja de Santo Antonio**, a mesma encaminhada para Guilherme Florence, conforme carta supramencionada (FLORENCE, 1921).

¹⁹ O desenho da Cachoeira de Itu (verso da prancha 15 e prancha 16) aparece com duas numerações no acervo do Museu Paulista.

²⁰ A saber: prancha 21: [**Burros. Esboço**]; verso prancha 25: [**Gado. Esboço**]; prancha 37: [**Cannas emplumadas. Em Pirapora. A lapis e tinta. Incompleto**]; prancha 40: [**Canoa. Esboço**]; prancha 117: [**Paizagem de um quilombo. Incompleto**]; prancha 118: [**Idem. 24 de Junho de 1827**]; verso prancha 131: [**Esboço de uma paisagem de montanhas**]. Os títulos aqui empregados são os utilizados por Alberto Rangel na aludida carta.

²¹ Dessas, cinco das sugeridas por Alberto Rangel: prancha 87: [**Retrato de tapuya a bico de penna. Desenhado d'après nature em Camapuan**]; prancha 88: [**Retrato de um cayapó. Aquarella. Incompleto**]; prancha 89: [**Mestiça de Camapuan. 20 de Outubro de 1826. Esboço a bico de penna**]; prancha 92: [**Retrato de um homem branco. A lapis. Esboço. (Bigode, mosca, suissa pequena. Cabellos fortes e revoltosos. Será o retrato do próprio Hércule?)**]. Na verdade, retrato de Aimé-Adrien Taunay; prancha 115: [**Esboço de um busto de mulher. Preta bahiana**]. E também as pranchas 96: [**Mulheres guanás sentadas. A lapis. Incompleto**]; 98: [**Mulheres guatós. A lápis. Incompleto**]; 100: [**Cabana de Guatós. A lapis. Incompleto**]; e 108: [**Índia bororo e filho. A bico de penna. Começado a aquarelar**].

²² A indicação do material foi feita por Ricardo da Mata Barbosa, do Serviço de Documentação Histórica e Iconográfica do Museu Paulista (SVIDHCO), a quem agradeço.

²³ Deste conjunto, o único desenho utilizado na década de 1940 é a prancha 42, **Pirapora**, que serviu de base para a pintura de Zilda Pereira (?-?), **Pirapora do Curuçá, 1826 (hoje Tietê)**, 1945.

²⁴ Taunay trabalha no mesmo período, entre 1918 e 1922, com outra série, a dedicada a São Paulo Antigo, organizada a partir principalmente de fotografias de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) – série esta estudada por diversos pesquisadores principalmente após a alentada análise realizada por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro (1993).

²⁵ Desenhos e gravuras de outros artistas ou constantes em publicações de viajantes também foram transpostos para telas como, por exemplo, trabalhos de Adolfo de Varnhagen (1816-1878), Carlos Rath (1802-1876), Daniel Parrish Kidder (1815-1891), James Cooley Fletcher (1823-1901), Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e John Mawe (1764-1829), por exemplo.

²⁶ Os nomes das salas seguem a denominação utilizada no **Guia da secção histórica do Museu Paulista** (TAUNAY, 1937a).

²⁷ Taunay em diferentes publicações organiza os trabalhos das salas em séries (1922a; 1923a; 1937a). Carlos Lima Júnior detalha as séries organizadas para as salas A-12 e A-13 apoiado no relatório do Museu Paulista referente a 1920 (1920a: 1303), tanto na dissertação de mestrado como em artigo (LIMA JÚNIOR, 2015: 109-110; *Idem*, 2018: 4) de maneira global, sem separar os trabalhos ligados a outras fontes iconográficas dos relacionados a Florence, foco desta investigação.

²⁸ Sobre o desenho de Hercule Florence sobre Cubatão, o pintor do litoral paulista manifesta-se: “Vae ahi uma reprod. phot. do quadro da ‘Freguezia de Cubatão’, que, como verá, tem detalhes importantes que escaparam ao Hercules Florence. A topographia do local é essa, garanto-lhe” (CALIXTO, 1922).

²⁹ É importante destacar que **Rodeios da tropa - Sorocaba, 1832** e **Corte da tropa - Feira de Sorocaba** tem como matriz um mesmo desenho composto por duas partes: na superior o corte da tropa, no centro o texto: “Coupe d'une Tropa / n'a pas le droit de choisir ; les mules de sont me- / léés avec les autres : quand le vendeur dont l'oeil / est exerce voit qu'il a passé à peu-près le nombre de / mules que l'arbeteur vent séparer, il le jette au / milieu ; celles qui ont passé, continuent de courrir, / et les autres l'arrêtent tout court comme désorien”; na parte de baixo, o rodeio e, no centro da margem inferior “Rede-moinho.”

³⁰ A matriz deste trabalho faz parte da coleção Cyrillo Hércules Florence: “**Manto de pano. Negra com baeta de pano de lã ordinária e Índio civilizado com poncho**”, 1826 (CARELLI, 1995: 16-7).

³¹ No canto inferior direito: “Norfini S. Paulo 1920 // Reprodução do original de // Hercules Florence”.

³² No canto inferior direito: “A. Norfini 1921 // de H. Florence”.

³³ No canto inferior direito: “A. Norfini 1920 // [ilegível] // de H. Florence 1840”.

³⁴ No canto inferior direito: “A. Norfini // 1920 // de Hercule Florence 1845”.

³⁵ No canto inferior direito: “A. NORFINI 1920 // [ilegível] de Hercules Florence // [ilegível]” .

³⁶ No canto inferior direito: “A. Norfini // 1921 // de H. Florence”.

³⁷ No canto inferior direito: “B Calixto . desenho original de H. FLORENCE - 1830”.

³⁸ No canto inferior esquerdo: “J.W.R.922 // de um desenho de // H. Florence”.

³⁹ No canto inferior direito: “Oscar P. Da Silva 1920 - // D'APRÈS E. FLORENCE”.

⁴⁰ Lourenço Granato (?-1943) era engenheiro agrônomo formado na Itália. Quando emigra para o Brasil ocupa diversos cargos em institutos voltados à agronomia no estado de São Paulo. Foi autor de mais de 170 monografias de divulgação agrícola e também colaborador de jornais e revistas (DR. LOURENÇO, 1943, p. 5). Compôs diversas comissões em sua trajetória profissional, a exemplo de ter sido consultor geral da Comissão Geral do 2o Centenário do Café (UM TELLEGRAMA, 1927, p. 7), igualmente em 1927, o que pode ser um indicativo da doação efetuada.

⁴¹ Segundo o documento: 25 fotografias e duas estampas de assuntos relativos à agricultura.

⁴² Títulos utilizados no documento supramencionado. Cabe ressaltar que é grande a variação de títulos utilizados para uma mesma obra ou para determinada sala de exibição. Optou-se, na medida do possível, em utilizar as denominações constantes na base de dados institucional e em publicações do próprio Museu.

⁴³ Conforme convenção adotada, utilizo os títulos atribuídos pelo Museu Paulista.

⁴⁴ Destaco, seguindo a lista elaborada em 1939, as pinturas já realizadas e derivadas dos desenhos reproduzidos nas fotografias doadas por Lourenço Granato: por Alfredo Norfini, **Fazenda da Barra - Campinas, 1840, 1920, Fazenda Cachoeira – Canavial, 1840, 1920, Derrubada na Fazenda Cachoeira - Campinas, 1840, 1920, e Inocência no túmulo de um liberal, 1920**; por Aurélio Zimmermann, **Benção das canoões (Porto Feliz), 1920, e Pousa no sertão - Queimada, 1826, 1920**; por Benedito Calixto, **Moagem de cana - Fazenda Cachoeira - Campinas, 1830, 1920**; por Henrique Távola, **Corte da tropa - Feira de Sorocaba, [1920]**; por fim, por Niccoló Petrilli, **Engenho Cachoeira – Fabricação de açúcar, 1826, [1920], Dama de Porto Feliz com mucama, 1826, [1920], e Índio de ponche, 1835, [entre 1920 e 1922]**.

⁴⁵ Artista e músico contemporâneo ao artista francês, sem formação acadêmica e residente ao longo da vida em Itu e em Piracicaba.

⁴⁶ Vale ressaltar que o próprio Taunay, em texto tardio que escreve após a morte de Washington Luis – político que muito auxiliara o projeto para o Museu Paulista com quem possuía laços familiares –, relaciona de certa maneira Hercule Florence e Miguelzinho Dutra, quando afirma: “A esta contribuição preciosíssima **florenciana** (grifo meu) tive a boa sorte de poder anexar outra volumosa e excelente, provinda de uma coleção de peças sobremodo curiosas, as aquarelas de um primitivo paulista e pintor ituano, Miguel de Arcanjo Benício da Anunciação Dutra, representando os velhos ambientes paulistas, em torno de 1840, fazendas, vilas, lavouras etc....., originais muito numerosos postos à disposição da Diretoria do Museu pelo distinto pintor Alípio Dutra, neto ou bisneto de Benício Dutra” (TAUNAY, 1957: 1).

⁴⁷ Arquivo este recolhido pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁴⁸ Barroso (1958: 3) retoma a questão em artigo para a **Revista Cruzeiro**, “O preço duma gargalhada imperial”.

⁴⁹ Publicado igualmente na separata editada no mesmo ano, **Antigos aspectos paulistas** (TAUNAY, 1927b: 43-6).

⁵⁰ A primeira edição ilustrada do texto de Hercule Florence foi lançada pela Editora Melhoramentos. Foi organizada pelos irmãos Guilherme e Paulo Florence e contou com prefácio de Afonso Taunay, introdução de Ataliba Florence e o texto introdutório de Alfredo Taunay – o mesmo publicado na **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**.

⁵¹ Alguns artigos aparecem como “Cousas nossas ineditas ou pouco conhecidas”.

⁵² Com reprodução de **Benção das canoas** (TAUNAY, 1923b: 3) e **Pouso no sertão - Queimada** (Id., 1923c: 3), de Aurélio Zimmermann; **Carga de canoas** (Id., 1923d: 3) e **9º Encontro de monções no sertão** (Id., 1923e: 3), de Oscar Pereira da Silva; **Corte da tropa - Feira de Sorocaba** (Id., 1923f: 3), de Henrique Távola; **Pouso de tropeiros em Cubatão** (Id., 1923g: 3), de Franta Richter; e **Moagem de cana - Fazenda Cachoeira - Campinas, 1830** (Id., 1923h: 3), de Benedito Calixto.

⁵³ Com reprodução de **Benção das canoas** (TAUNAY, 1928c), de Aurélio Zimmermann; **Carga de canoas** (Id., 1928a) e **9º Encontro de monções no sertão** (Id., 1928d), de Oscar Pereira da Silva.

⁵⁴ Toda a tradução do texto de Hercule Florence sobre as cavalhadas é reproduzido na coluna “Revistas das revistas” do jornal **O Estado de S. Paulo** (TAUNAY, 1937b: 3) e no artigo de Taunay “Cavalhadas brasileiras e sua iconografia” (Id., 1943b: 2).

⁵⁵ Do nascimento, período que viveu na Europa, chegada ao Brasil e trabalhos com o Sr. Plancher. A tradução é interrompida com o início da Expedição Langsdorff.

⁵⁶ Edifício do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo, projetado por Christiano Stockler das Neves (1889-1982).

⁵⁷ Henrique Manzo atuou como restaurador a partir de demandas específicas. José Canella Filho era desenhista do Departamento de Zoologia, por exemplo.

⁵⁸ As salas B-1, B-2 e B-3 foram organizadas por João Alberto José Robbe (?-?), que passa a ocupar o cargo de assistente na seção de história nacional do Museu Paulista a partir de 1936. Este profissional foi responsável pela organização de diversas exposições temporárias voltadas a personagens da história nacional, além da confecção dos inventários das coleções de história. Permanece no cargo até 1948. Apesar das relevantes contribuições para a instituição, poucas são as informações localizadas a respeito dele.

⁵⁹ Em menor número havia obras baseadas nos desenhos de Hercule Florence na sala B-7.

⁶⁰ Os títulos utilizados para as salas seguem os utilizados na publicação sobre o cinquentenário do Museu.

⁶¹ Naquela época exibidas na sala A-12. Vale ressaltar o estudo alentado de Maria Aparecida Borrego sobre a representação das monções no Museu Paulista e no Museu Republicano Convenção de Itu em material já publicado (2019; 2020) e igualmente em material inédito elaborado para esta publicação.

⁶² Esta baseada em desenho de Aimé-Adrien Taunay.

⁶³ A data adotada baseia-se nas informações localizadas sobre o pagamento da obra. Talvez a mesma já estivesse pronta em 1944 mas a remuneração só tenha sido efetivada posteriormente.

⁶⁴ Que pertencera a Florence.

⁶⁵ Grande parte baseada em Debret mas ainda em Miguelzinho Dutra, Abreu Medeiros, Henry Chamberlain (1796-1844) e ainda de autores não identificados.

⁶⁶ Ainda que haja muitos trabalhos baseados em Florence, o destaque desta sala é o uso de matrizes provenientes de aquarelas de Debret, a partir do envio de fotografias destes trabalhos deste artista, provenientes de conjunto então recém-adquirido por Raymundo Ottoni de Castro Maia sobre a “Viagem ao Sul” (NASCIMENTO, 2020b).

⁶⁷ Gagni também é o responsável por todos os azulejos iconográficos que o saguão central e a escadaria do Museu Republicano Convenção de Itu que não serão aqui abordados.

⁶⁸ Outras obras cujas matrizes relacionam-se com Hercule Florence foram expostas em outras salas mas em menor número, como na B14, “Velhas igrejas de São Paulo, cenas religiosas, arte religiosa colonial” e na de retratos antigos, ambas inauguradas em 1945. Para a sala B15, “Cenas antigas da vida comum”, foram transferidas as pinturas de tipos humanos, acrescida a pintura de Maria José Botelho Egas (?-1973), **Americanos sulistas emigrados - Campinas, 1835, 1945.**

⁶⁹ Guilherme Florence falecera em outubro de 1942 (FALECIMENTOS, 1942: 5); talvez por isso não seja citado.

⁷⁰ Possivelmente as fotocópias foram realizadas por João Alberto José Robbe, então assistente da seção de história nacional: “Nos primeiros meses [1943], também executei serviços fotográficos internos (revelação, cópia, reproduções, etc.)” (ROBBE, 1944: s/p.).

⁷¹ Esse lote é formado basicamente do que está catalogado como fotocópias em negativo.

⁷² Como o anteriormente mencionado de Debret, proveniente da coleção Castro Maia.

⁷³ Seguindo a numeração do recibo: 1- **Formation d'un étang, a Campinas em 1848:** Alfredo Norfini, **Construção de açude, Fazenda Cachoeira - Campinas, 1921.**

⁷⁴ Ao que tudo indica, 20 desenhos. A partir da numeração do recibo aqui reproduzido: 4- **Salto do Macaco Branco** (sem título); 5- **Duas negras (celle ci plus bas)**; 6- **O caipira paulistano**; 7- **Duas negras com galinhas**; 8- **Guarda Nacional do Brasil**; 9- **Construção da Matriz Nova de Campinas**; 10- **La Civilisation apporte une imprimerie à la Prov. de s.P., 1830**; 11- **Boi Junqueira - 1839**; 13- **Fazenda ? (bois e jequitibá)**; 14- **Colegio de D. Carolina Florence em Campinas a Août 1855**; 16- **Retrato de ?**; 17- **Retrato de creança**; 19- **Retrato do Rvo. Padre Diogo Antonio Feijó - 1830**; 20- **Goembê - cores - 1834**; 23- **São Vicente - 1875**; 24- **Retrato (esboço) de Maria Angelica - primeira esposa de Hercules Fl.**; 25- **Porto de São Vicente - 1875**; 28- **Étude d'eau calme - Engenho da Cachoeira - Julho de 1835**; 29- **Queimada - 3 escravos trabalhando (estudo noturno - cores)**; 30- **S. Carlos - 1832 - étude d'une queimada de roça à midi.**

⁷⁵ Afirmo isso por causa da aparência das fotografias realizadas e pela data de realização das obras, além da exiguidade de informação a respeito das pinturas.

²⁶ Em relação à obra de Antonio Luiz Gagni, **Vista de Sorocaba, 1830**, [1943], na qual, no original proveniente da família Florence, no canto inferior esquerdo: “dessiné par un élève” (desenhado por um aluno) ou na matriz para a obra de José Canella Filho, **Vista de Itu em 1831**, 1942, no canto inferior esquerdo: “copié par un élève” (copiado por um aluno). Há também outras matrizes díspares da maioria das obras: uma das fotografias de desenho da parte exterior do Colégio Florence e **Queimada - 3 escravos trabalhando (estudo noturno - cores)**.

²⁷ Seria o manuscrito **L'Ami des Arts Livré à lui-même**, redigido em francês entre 1837 e 1859?

Referências bibliográficas

ÁLBUM de fotocópias dos desenhos de Hercule Florence. [São Paulo]: APMP/FMP, [192?].

ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru: Edusc, 2003.

BARROSO, Gustavo. Segredos e revelações da história do Brasil. O preço duma gargalhada imperial. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 49, p. 35, 20 set. 1958. Disponível em: <https://bit.ly/3ro60Ve>. Acesso em: 19 dez. 2019.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Perspetivas sobre a representação das monções no Museu Paulista e no Museu Republicano de Itu. **Midas: museus e estudos interdisciplinares**, Évora, v. 10, 2019a. Disponível em: <https://bit.ly/2UXwAoU>. Acesso em: 27 ago. 2020.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. **Viagens fluviais em exposições**. [São Paulo]: Museu Republicano Convenção de Itu/ Museu Paulista da USP, 2020. Disponível em: <http://bit.ly/3rhx1JQ>. Acesso em: 14 set. 2020.

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

BOURROUL, Estevam Leão. **Hercules Florence (1804-1879)**: ensaio histórico-literário. São Paulo: Andrade, Mello & Comp., 1900.

CALIXTO, Benedito [**Carta**]. Destinatário: Afonso Taunay. São Vicente, 09 abr. 1919. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 108.

CALIXTO, Benedito [**Carta**]. Destinatário: Afonso Taunay. São Vicente, 10 ago. 1920a. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 112.

CALIXTO, Benedito [**Carta**]. Destinatário: Afonso Taunay. São Vicente, 31 ago. 1920b. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 112.

CALIXTO, Benedito. [**Carta**]. Destinatário: Afonso Taunay. São Vicente, 16 jan. 1922. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 116.

CARELLI, Mario (apres.). **A descoberta da Amazônia**: os diários do naturalista Hércules Florence. São Paulo: Marca d'Água, 1995.

CARVALHO, Nair de Moraes. O capitão-mór do Itu. **Anais do Museu Históri-**

co Nacional, Rio de Janeiro, v. 4, p. 331-8, 1943. Disponível em: <https://bit.ly/2KUQAaM>. Acesso em: 20 jul. 2020.

CATÁLOGO do Arquivo Histórico do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. São Paulo: IHGSP, 1976, p. 275.

DR. LOURENÇO Granato. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 69, n. 22.793, p. 5, 29 dez. 1943. Disponível em: <http://bit.ly/38wuqTW>. Acesso em: 10 nov. 2020.

EXPEDITIONS in the 19th Century. Naturhistorisches Museum Wien. Disponível em: <http://bit.ly/37KSx1K>. Acesso em: 19 nov. 2020.

FALECIMENTOS. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 116, n. 6, p. 5, 07 out. 1942. Disponível em: <http://bit.ly/3aD7vJd>. Acesso em: 15 jan. 2019.

FLORENCE, Guilherme. [Carta]. Destinatário: Afonso Taunay. São Paulo, 28 nov. 1921. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 115.

FLORENCE, Hercule. Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829. Traduzido por Alfredo d'Escragno Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 38, pt. 1, p. 337-449, 1875 (1^a parte); t. 38, pt. 2, p. 231-285, 1875 (2^a parte); t. 39, pt. 2, p. 157-182, 1876 (3^a parte). Disponível em: <https://bit.ly/3lmwuDC> (1^a parte); <https://bit.ly/3bail2l> (2^a parte); <https://bit.ly/3gABEbf> (3^a parte). Acesso em: 25 ago. 2020.

FLORENCE, Hercule. [Expédition au Brésil de la mission russe du Ct Langsdorff : 1824-1829]/ album de croquis dessinés par Hercule Florence. [S. l.: s. n., 1824-1829]. Disponível em: <http://bit.ly/34AMjzx>. Acesso em: 11 out. 2019.

FLORENCE, Hercule. **L'Ami des arts livré à lui-même ou Recherches et découverts sur différents sujets nouveaux**. São Paulo: Instituto Hercule Florence, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/3hbCD3P>. Acesso em: 17 ago. 2020.

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

FLORENCE, Hercule. Zoophonia: memória escrita em francês pelo sr. Hercules Florence no ano de 1829 e traduzida em 1877 por Alfredo d'Escragno Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 39, pt. 2, p. 321-336, 1876. Disponível em: <https://bit.ly/3jhAjlC>. Acesso em: 25 ago. 2020.

FLORENCE, Leila (cur.). **Hercule Florence e o Brasil: o percurso de um artista-inventor**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. Catálogo de exposição, 12 dez. 2009-14 mar. 2010, Pinacoteca do Estado.

FLORENCE NETO, Antonio. Os filhos de Hércules. In: FLORENCE NETO, Antonio. **Hercule Florence: L'Ami des Arts**. [S. l.], 23 mar. 2008. Disponível em: <http://bit.ly/38cA1Qd>. Acesso em: 12 nov. 2020.

GUIDO, Ligia Souza. A farda vermelha do capitão-mor de Itu: memória e materialidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP, 9., 2019, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: CMU, 2019. [p. 1-12]. Disponível em: <https://bit.ly/2LXiYsF>. Acesso em: 12 mar. 2020.

HERCULES Florence e as cavalhadas de 1830 em Sorocaba. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 31, p. 30, nov. 1937. Disponível em: <http://bit.ly/2LSgv2H>. Acesso em: 12 maio 2019.

IHERING, Hermann von. Natterer e Langsdorff: exploradores antigos do Estado de São Paulo. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. 5, p. 13-34, 1902. Disponível em: <http://bit.ly/3aAu9ll>. Acesso em: 12 nov. 2020.

IHERING, Rodolpho von. O Museu Paulista nos anos de 1903 a 1905. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. 7, p. 1-30, 1907. Disponível em: <http://bit.ly/2LXk4oh>. Acesso em: 28 maio 2020.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 1, p. 147-307, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/2DDMzu4>. Acesso em: 10 jul. 2020.

LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. Da pena ao pincel: o passado paulista (re) criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 26, p. 1-40, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2DPAiw1>. Acesso em: 15 mar. 2019.

LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. **Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional**. 2015. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2WHpvjW>. Acesso em: 18 mar. 2019.

MUSEU Paulista: abertura de novas salas. Recinto consagrado às monções. Iconografia das cidades mais antigas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano, 70, n. 22.863, p. 6, 24 mar. 1944a. Disponível em: <http://bit.ly/3pilA2L>. Acesso em: 08 maio 2019.

MUSEU Paulista: exposição de novas coleções. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 70, n. 22.858, p. 7, 18 mar. 1944b. Disponível em: <http://bit.ly/3mMgN89>. Acesso em: 14 mar. 2019.

NASCIMENTO, Ana Paula. Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista: as aquarelas de José Domingues dos Santos Filho. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP, 9, 2019, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: CMU, 2019. [p. 1-12]. Disponível em: <https://bit.ly/2YAnnET>. Acesso em: 14 maio 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. Hercule Florence e Afonso Taunay: ontem e hoje no Museu Paulista. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 39, 2019, Pelotas, RS. **Anais [...]**. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2020a. p. 40-52. Disponível em: <https://bit.ly/3nMOZDB>. Acesso em: 04 dez. 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. Jean-Baptiste Debret no Museu Paulista, anos 1940: as pinturas consagradas ao passado de outras cidades paulistas. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 15., 2020, São Paulo. **Anais [...]**. [São Paulo: ANPUH-SP], 2020b. [p. 1-11]. Disponível em: <https://bit.ly/34D64Gf>. Acesso em: 09 out. 2020.

ORIGEM e expansão de S. Paulo: uma interessante exposição de coleções históricas no Museu Paulista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 44, n. 14.531, 11 out. 1918. p. 6. Disponível em: <http://bit.ly/37LVdfv>. Acesso em: 15 mar. 2019.

O VELHO Museu Paulista. Mais de vinte mil pessoas [...]. **Correio Paulistano**, São Paulo, ano 92, n. 27.404, 29 jul. 1945. p. 22. Disponível em: <http://bit.ly/3aJVySd>. Acesso em: 22 nov. 2020.

RANGEL, Alberto. [Carta]. Destinatário: Afonso Taunay. Paris, 13 set. 1920a. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 112.

RANGEL, Alberto. [Carta]. Destinatário: Afonso Taunay. Paris, 10 maio 1921. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 113.

REVISTAS das revistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 63, n. 20.907, 01 dez. 1937b. p. 3. Disponível em: <http://bit.ly/3b9VV8x>. Acesso em: 10 set. 2019.

ROBBE, João Alberto José. **Fotografias e estampas doadas pelo Dr. Lourenço Granato**. São Paulo: [s. n.], 19 abr. 1939. 3 f. APMP/FMP.

ROBBE, João Alberto José. **Relatório do assistente, chefe da seção de História Nacional. Trabalhos do ano de 1943**. In: TAUNAY, Afonso

d'Escragnolle. Relatório referente ao ano de 1943: apresentado ao sr. dr. Sebastião Nogueira de Lima dignissimo secretario da Educação e Saude Pública, pelo diretor do Museu Paulista Afonso de E. Taunay. São Paulo: Museu Paulista, 31 jan. 1944. s/p.

UM TELLEGRAMA de Pernambuco. In: SEGUNDO Centenário do Café: homenagem à memória do agrônomo Gustavo d'Utra. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 53, n. 17.751, 21 out. 1927. p. 7. Disponível em: <http://bit.ly/35bC9FQ>. Acesso em: 10 nov. 2020.

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

TAUNAY, Afonso. [Carta]. Destinatário: Alberto Rangel. São Paulo, 10 fev. 1921b. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 113.

TAUNAY, Afonso. [Carta]. Destinatário: Alberto Rangel. São Paulo, 05 maio 1921c. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 113.

TAUNAY, Afonso. [Carta]. Destinatário: Alberto Rangel. São Paulo, 31 maio 1921d. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 113.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Carta]. Destinatário: [Alípio de] Miranda Ribeiro. São Paulo, 16 ago. 1926. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 128.

TAUNAY, Afonso. [Carta]. Destinatário: Paulo Florence. São Paulo, 04 mar. 1918. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 105.

TAUNAY, Afonso. [Carta]. Destinatário: Paulo Florence. São Paulo, 08 abr. 1943d. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 189.

TAUNAY, Afonso. [Carta]. Destinatário: Paulo Florence. São Paulo, [1918]. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 107.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Ofício]. Destinatário: Gustavo Barroso. São Paulo, 14 jul. 1944. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 193.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [Ofício]. Destinatário: Renato Pires. Itu, 12 jun. 1943a. APMP/FMP, Série Correspondência, Pasta 189.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cavalhadas brasileiras e sua iconografia. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 117, n. 15, 17 out. 1943. p. 2. Disponível em: <http://bit.ly/3939p3g>. Acesso em: 19 out. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Coisas inéditas ou pouco conhecidas: feira de Sorocaba - 1830. Córte de tropa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano

11, n. 115, mar. 1930. s/p. Disponível em: <http://bit.ly/3rVxaDk>. Acesso em: 23 ago. 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1923b. p. 3. Disponível em: <http://bit.ly/2Mrzr8J>. Acesso em: 11 nov. 2020.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas: encontro de duas monções no sertão bruto (1826). **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 1.335, 18 maio 1923e. p. 3. Disponível em: <http://bit.ly/3ock1U4>. Acesso em: 23 nov. 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas: feira de Sorocaba – 1830. Córte de tropa. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 01 jul. 1923f. p. 3. Disponível em: <http://bit.ly/3oc4F1G>. Acesso em: 23 nov. 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas, ineditas ou pouco conhecidas: os tropeiros, no Caminho do mar, em 1826. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 09 dez. 1923g. p. 3. Disponível em: <http://bit.ly/3892bLX>. Acesso em: 23 nov. 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas: um engenho de canna em Campinas, 1830. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 16 jun. 1923h. p. 3. Disponível em: <http://bit.ly/2Xb6iB4>. Acesso em: 23 nov. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Comemoração do cincoentenário da solene instalação do Museu Paulista no Palacio do Ipiranga**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1946.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cousas da nossa terra. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 95, jul. 1928a. p. 18. Disponível em: <http://bit.ly/38a4AGa>. Acesso em: 23 nov. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cousas da nossa terra. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 97, set. 1928c. s/p. Disponível em: <http://bit.ly/2XcfN2A>. Acesso em: 23 ago. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cousas da nossa terra: encontro de duas monções no sertão bruto (1826). **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 98, out. 1928d. s/p. Disponível em: <http://bit.ly/2MmjNvl>. Acesso em: 23 ago. 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Cousas nossas ineditas ou pouco conhecidas: Hercules Florence – a carga das canoas de uma monção para Cuyabá – 1826. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 1.314, 24 abr. 1923d. p. 3. Disponível em: <http://bit.ly/3ncgQud>. Acesso em: 23 nov. 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Cousas nossas ineditas ou pouco conhecidas: Pousos de uma monção no sertão bruto, por Hercules Florence. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 5 maio 1923c. p. 3. Disponível em: <http://bit.ly/3b3ViNW>. Acesso em: 18 nov. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Documentação sobre cavalhadas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 22, fev. 1937. p. 14-5. Disponível em: <http://bit.ly/2KT8PgK> e <http://bit.ly/3rV85rO>. Acesso em: 15 jul. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Guia da secção historica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937a.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Memórias de Hercules Florence. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1946a. p. 2. Disponível em: <http://bit.ly/35bUaEa>. Acesso em: 30 out. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Memórias de Hercules Florence. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1946b. p. 2. Disponível em: <http://bit.ly/3o8sCqJ>. Acesso em: 30 out. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Novas salas de exposição. Preparação ao Centenario. In: TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Relatório referente ao anno de 1921: apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo diretor em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Museu Paulista, 31 jan. 1922a. p. 692. Disponível em: <http://bit.ly/3rQrj1Z>. Acesso em: 24 out. 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. O centenário de Vicente da Costa Taques Goes e Aranha (1825-1925). **Annaes do Museu Paulista**, São Paulo, v. 3, p. 361-4, 1927a. TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. O centenário de Vicente da Costa Taques Goes e Aranha (1825-1925). In: TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Antigos aspectos paulistas**. São Paulo: Diário Oficial, 1927b. p. 43-6.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. O Museu Paulista. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano III, n. 28, 25 dez. 1922b. Disponível em: <http://bit.ly/38908px>. Acesso em: 23 out. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao anno de 1918**: apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnolle Taunay. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo: Museu Paulista, 15 jan. 1919a. p. 902. Disponível em: <https://bit.ly/38cvZav>. Acesso em: 24 out. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao anno de 1920**: apresentado [...] ao ex.mo snr. secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo

director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Museu Paulista, 18 jan. 1921a. p. 1303. Disponível em: <https://bit.ly/2X6G2Yf>. Acesso em: 24 out. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatorio referente ao anno de 1922:** apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, doutor Alarico Silveira, pelo director em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnolle Taunay. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo: Museu Paulista, 23 jan. 1923a. p. 737. Disponível em: <https://bit.ly/2Xbd3CW>. Acesso em: 24 out. 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatorio referente ao anno de 1927:** apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, doutor Fabio de Sá Barreto, pelo director do Museu Paulista Afonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Museu Paulista, jan. 1928b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao ano de 1942:** apresentado ao sr. dr. Theotonio Monteiro de Barros Filho dignissimo secretário da Educação e Saude Pública, pelo diretor do Museu Paulista, Afonso de E. Taunay. São Paulo: Museu Paulista, 31 jan. 1943.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao ano de 1944:** apresentado ao sr dr. Sebastião Nogueira de Lima, dignissimo secretário da Educação e Saude Pública, pelo diretor do Museu Paulista, Afonso de E. Taunay. São Paulo: Museu Paulista, 31 jan. 1945.

TAUNAY, Afonso de E. Washington Luis. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 13 out. 1957. p. 1. Disponível em: <http://bit.ly/2KTe05c>. Acesso em: 18 ago. 2017.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. **A cidade de Matto-Grosso (antiga Villa-Bella):** o rio Guaporé e a sua mais illustre victima - estudo historico. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1891. Disponível em: <http://bit.ly/2ME7Lhj>. Acesso em 31 mar. 2020.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. **A cidade de Matto-Grosso (antiga Villa-Bella):** o rio Guaporé e a sua mais illustre victima - estudo historico. *Revista Trimestral do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, tomo LIV, parte II, Rio de Janeiro, Typ. Laemmert & C., 1891. p. 1-108. Disponível em: <http://bit.ly/2JKsbEQ>. Acesso em: 12 nov. 2020.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. A expedição do cônsul Langsdorff ao interior do Brasil. In: FLORENCE, Hercules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas:** de 1825 a 1829. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1948. p. 17-32.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. Estrangeiros illustres e prestimosos que concorreram com todo o esforço e dedicação para o engrandecimento

intellectual, artistico, moral, literario, economico, industrial, commercial e material do Brazil desde os principios deste seculo até 1892. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 58, pt. 2, 1895. p. 225-248. Disponível em: <http://bit.ly/3ohmYCK>. Acesso em: 12 nov. 2020.

TOLEDO PIZA, A[ntonio]. Os palmares. **Correio Paulistano**, 28 fev. 1903. p. 2. Disponível em: <http://bit.ly/3pKakwi>. Acesso em: 18 set. 2020.

Encomendas e efemérides: um percurso da visão de Hercule Florence aos olhos de Afonso d'Escragnolle Taunay

Ana Luiza Brólio*, Beatriz Braga**, Bruno Verneck*** e Tiago Coffone****

* Graduanda em História pela FFLCH/USP. Bolsista Codage/USP do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” em 2019.

** Bolsista Codage/USP do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” entre 2019 e 2020.

*** Mestrando em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela FFLCH/USP. Bolsista Codage/USP do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” entre 2019 e 2020.

**** Graduando em História pela FFLCH/USP. Bolsista Codage/USP do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista”.

O Museu Paulista da Universidade de São Paulo constitui instituição de complexo percurso histórico, de início situado nos primórdios da República. Tendo sua construção considerada finalizada como monumento à Independência em 1890, o edifício que o Museu ocupa não foi construído com propósito definido, e a instalação do Museu Paulista, nas dependências do prédio, concretiza-se apenas em 1894. Enquanto monumento à Independência, e tendo em vista que o decreto de regulamentação do Museu (SÃO PAULO: 1894) lhe atribuía a função de celebrar a memória das grandes personalidades que teriam prestado serviços à nação, pressupor-se-ia ter sido a instituição criada com fins de tornar-se um museu histórico. A delimitação de uma narrativa histórica em meio aos tumultos de uma República ainda nascente, porém, complicou-se na medida em que a hegemonia da narrativa da história nacional ainda se encontrava em ferrenha disputa, e sem grandes definições. Desta forma, o decreto de regulamentação da instituição, apesar de estabelecer que o Museu Paulista teria um caráter de memorial, estabelecia como intuito principal não o campo da história nacional, mas o estudo de história natural da América do Sul, especialmente do Brasil. O zoólogo Hermann von Ihering (1850-1930) ocupou a direção do Museu de 1895 a 1916, e em sua gestão privilegiou as coleções de ciências naturais, com pouca atenção à disposição e conservação dos objetos no espaço museológico, o que seria fortemente criticado (TAUNAY, 1918) pelo terceiro diretor⁵ do Museu, Afonso d'Escragnonle Taunay (1876-1958).

A gestão de Taunay, entre os anos de 1917 e 1945, inicia uma inflexão temática na instituição, às vésperas da comemoração do Centenário

da Independência, em 1922, o que não ocorre por acaso. A elite paulista, enriquecida pela produção de café ao longo do século XIX, disputava com outros grupos políticos, como o antigo núcleo imperial carioca, a hegemonia da narrativa nacional, principalmente após a proclamação da República. A desvinculação do zoólogo Ihering e a sucessão de Taunay⁶, um historiador de ofício, colocam a história nacional e paulista no centro do discurso do Museu Paulista. A nomeação de Taunay, por sua vez, deu-se tanto por seu currículo, quanto por suas relações. Casado com Sarah de Souza Queiroz (1886-1966), filha de um grande cafeicultor paulista, que possuía forte ligação com o Partido Republicano Paulista (PRP) (BITTENCOURT, 2017), Taunay, ele próprio, descendia, por um lado, de distinta família cafeicultora do vale do Paraíba e, por outro, de linhagem francesa de artistas, vindos para o Brasil em 1816. O interesse político por uma narrativa nacional específica ganha contornos mais definidos à medida em que surgem, na correspondência pessoal de Taunay, as negociações que optaram, por fim, pela sua nomeação à diretoria do Museu Paulista, tendo o próprio Taunay reconhecido a importância da recomendação, ainda que extraoficial⁷, de Washington Luis (1869-1957) ao então secretário do Interior, Oscar Rodrigues Alves (1884-1934), na efetivação de sua nomeação (ANHEZINI, 2002-2003: 39).

Sob os auspícios da classe política paulista, a valorização da perspectiva de São Paulo na consolidação de uma narrativa nacional passou a definir parte da construção do acervo do Museu, sistematicamente estabelecido por Taunay. A multiplicidade de elementos musealizados atende à missão pedagógica acoplada ao novo projeto museológico, com grande valorização de documentos iconográficos. As encomendas feitas por Taunay de pinturas a óleo inspiradas nas imagens do artista-inventor francês Hercule

Florence (1804-1879) é parte constitutiva deste projeto. Os trabalhos de Florence concorrem, assim, como uma das principais fontes iconográficas da narrativa histórica empreendida pelo então diretor do Museu Paulista, de forma que interessa refletir acerca da razão pela qual Taunay concede a Florence o epíteto de “Patriarca da Iconografia Paulista”.

Este texto é o resultado parcial da pesquisa realizada no âmbito do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista”, parceria entre o Museu Paulista e o Instituto Hercule Florence (IHF). O texto visa refletir sobre a apropriação e a transformação dos desenhos e pinturas de Florence em sua transferência para pinturas, buscando evidenciar o lugar e a importância do polígrafo francês no projeto de construção de uma história nacional por Taunay, argumentando que as encomendas das obras concentram-se em duas efemérides: as comemorações do Centenário da Independência, em 1922, e as preparações para o Cinquentenário do Museu Paulista, que ocorreria em 1945.

As comemorações do Centenário da Independência

As preparações para os festejos de comemoração do Centenário da Independência exigiram que Taunay realizasse profundas transformações na configuração do Museu Paulista, o que, ao fim e ao cabo, contribuiu para que a instituição se tornasse um dos principais centros de pesquisa e museus históricos do país. Homem de muitas instituições, Taunay criou em torno de si uma profícua rede de sociabilidade, que contava com pesquisadores e representantes de instituições nacionais e internacionais, por meio da qual uma grande quantidade de documentos históri-

cos fora enviada ao Museu Paulista. Taunay preocupava-se em obter cópias absolutamente fiéis (fac-símile) dos documentos históricos pesquisados, e a documentação colecionada não servia apenas como matéria de exposição, mas como fonte de produção historiográfica (BREFE, 2002-2003: 85). Ou seja, por intermédio da posição que ocupava no meio intelectual da época, Taunay articulou o envio de documentos importantes ao Museu Paulista, que não apenas tornaram-se objetos de exposição, como sustentaram a produção historiográfica do diretor – consequentemente, suas publicações – e embasaram a produção iconográfica por ele capitaneada. Ao longo da análise da correspondência institucional da gestão de Taunay, ganhou relevo considerável a centralidade de parcerias com pesquisadores, historiadores e personalidades de importância na viabilização do acesso de Taunay a informações e documentos históricos, bem como da circulação de sua produção historiográfica, e da iconografia que a sustentava.

A primeira mobilização por Taunay das imagens do viajante francês ocorreu entre 1917 e 1918 por intermédio dos filhos de Florence, Paulo (1864-1949) e Guilherme (1864-1942), responsáveis pela disponibilização de desenhos do pai às mãos de Taunay. Já em 1918, as encomendas de telas inspiradas nos desenhos de Florence iam de vento em popa. Em relatório ao então secretário dos Negócios do Interior, Oscar Rodrigues Alves (TAUNAY, 1919), ele informa da abertura de uma nova sala de exposições, voltada ao passado de São Paulo, para a qual foram encomendados 26 quadros, alguns dos quais a Benedito Calixto, José Wash Rodrigues, Alfredo Norfini, dentre outros. Por falta de recursos e a fim de completar as reproduções da iconografia de Florence para a abertura da sala de exposição, Taunay também solicita ao desenhista-fotógrafo José Domingues dos Santos a produção de uma série de aquarelas

reproduzindo aqueles feitos por Florence (NASCIMENTO, 2019). Com os desenhos e pinturas baseados e inspirados na produção de Florence, ao final do relatório ao secretário do Interior, Taunay menciona a reprodução de uma “preciosa série de desenhos devido a Hercule Florence”, que, segundo o então diretor, seriam talvez “os mais velhos documentos iconographicos do interior de São Paulo” (TAUNAY, 1919: 8), que o interessavam por suas representações dos engenhos de açúcar, fazendas cafeeiras e cenas de monções. Em 1923, em matéria de jornal⁸, Taunay voltaria a valorizar a importância dos registros de Florence, afirmando

[...] os desenhos de Florence, quasi contemporaneo dos dias da Independencia tem o mais elevado valor documental e evocativo. Expõe-nos aspectos paulistas e matto-grossenses de que não teriamos a minima notícia visto como não houve, além de Florence e Adriano Taunay, quem os fixasse em documentos pittorescos. Assim, sem os benemeritos artistas francezes nada nos lembraria esta navegação gloriosa dos rios centraes graças á qual foram as nossas fronteiras levadas ao coração do continente (TAUNAY, 1923: 3).

A iconografia de Florence vinha contribuir para o projeto historiográfico e museológico de Taunay, que buscava evidenciar como a Independência teria sido uma consequência da abertura bandeirante do território nacional (BREFE, 2002-2003: 96). As imagens de Florence, porém, ao contrário dos grandes painéis e retratos que figuram no eixo e escadaria central do Museu Paulista, não representam grandes personalidades, mas sujeitos anônimos, tropeiros, escravos, entre outros, retratados em cenas de cotidiano e em meio a paisagens do interior paulista (Fi-

gura 1). Ou seja, às vésperas das comemorações do Centenário da Independência, Taunay articula a realização de dois projetos museológicos, complementares, mas com caráter distinto e hierarquizado: ao passo que, no eixo e escadaria central, os lugares de maior prestígio, as obras encomendadas valorizavam os próceres da Independência, cujos nomes e memória eram alçados à posição de celebração, em salas expositivas laterais, a narrativa museológica centrava-se na apresentação de pinturas e desenhos voltados para a recuperação iconográfica do passado, costumes e paisagens paulistas. Para a preparação de alguns destes ambientes, Taunay mobilizou a iconografia de Florence com grande ímpeto e exaltação, e nelas importava talvez mais o nome da matriz das imagens, ou seja, do próprio Hercule Florence, que os dos artistas contratados, ou dos sujeitos representados nas pinturas. Em adição aos percursos expográficos, as imagens também eram veiculadas em suas publicações e artigos de jornal, que reiteradamente colocavam Florence como um dos grandes representantes da iconografia paulista. Os desenhos de Florence eram selecionados para reprodução, dentre outros critérios, de acordo com o veículo eleito por Taunay: pinturas a serem expostas no Museu Paulista, imagens que figurariam em suas publicações historiográficas, ou que chegariam aos jornais, em acompanhamento aos textos que o diretor publicava com regularidade.

Porém, ainda nos primeiros anos de sua gestão, em 1919, uma descoberta aprofunda a relação de Taunay com a produção iconográfica de Hercule Florence. Alberto Rangel (1871-1945), diplomata, escritor e amigo próximo, o escreve comunicando sobre a localização de um álbum de desenhos de Florence no catálogo de estampas da Biblioteca Nacional de Paris, até então desconhecido, tanto por Taunay quanto pela família Florence. Rangel (1920) envia a Taunay uma relação

Figura 1. Alfredo Norfini. **Construção de açude, Fazenda Cachoeira – Campinas, 1921.** Óleo sobre tela, 98 x 143,5 cm. Museu Paulista – USP. Reprodução: José Rosael, Helio Nobre



de 111 assuntos concernentes às ilustrações do desenhista francês, ao que responde Taunay solicitando o envio de fotografias de parte das imagens, ressaltando que a coleção poderia conter verdadeiras preciosidades para a reconstituição iconográfica do passado de São Paulo (TAUNAY, 1921).

Esta primeira leva de encomendas⁹, concentradas em torno da comemoração do Centenário da Independência, contou com o apoio e interferência de Washington Luis. Eleito presidente do Estado em 1920, foi responsável pelo intenso aporte orçamentário em direção ao Museu Paulista (LIMA; CARVALHO, 1993), o que possibilitou a larga encomenda de pinturas de grandes dimensões a artistas que já gozavam de prestígio em São Paulo. Dentre os artistas contratados entre o final da década de 1910 e o início de 1920 para a reprodução das ilustrações de Florence, encontram-se Aurélio Zimmermann (1854-1920), Adrien van Emelen (1868-1943), Alfredo Norfini (1867-1944), Benedito Calixto (1853-1927), Franta Richter (1872-1964), Henrique Távola (1851-?), José Wasth Rodrigues (1891-1957), Niccoló Petrilli (?-?) e Oscar Pereira da Silva (1867-1939). Da lavra destes artistas, encontram-se hoje no acervo do Museu Paulista aproximadamente 40 telas inspiradas nos desenhos e pinturas de Florence. Os únicos pintores que figuram em ambas as levadas de encomendas são Henrique Távola e Franta Richter, de forma que permanecem por ser determinadas as datas de produção de algumas das obras por eles elaboradas, uma vez que as encomendas concentram-se nos dois períodos aqui analisados, sendo o primeiro entre 1917 e 1927 e o segundo após 1939.

Não fosse a entrega de *Cavalladas em Sorocaba - Corte de cabeça*, 1830 por Távola no ano de 1927 (TÁVOLA, 1927), poderia-se delimitar as primeiras telas encomendadas para a comemoração do Centenário da Independência até 1924, visto que, apesar dos esforços de Taunay em fi-

nalizar todos os preparativos e organização do acervo até 1922, muitas entregas não foram efetivadas para os festejos. A hipótese da pesquisa é a de que Taunay tenha encomendado anos antes a tela a Távola, mas apenas tenha conseguido efetivar o pagamento no ano de 1927¹⁰. Apesar de Washington Luis ter reunido esforços estatais para a disponibilização de verbas em valores consideráveis com vistas à preparação do Museu Paulista para o Centenário da Independência, o recurso advindo do Tesouro de Estado vinha em aportes periódicos, de modo que a Taunay era exigido administrar os gastos de acordo com a disponibilidade orçamentária.

A participação de Washington Luis não se restringiu, porém, à garantia de verbas. Estendeu-se a intervenções na própria concepção plástica das encomendas. Advogado de formação e historiador, possuía um percurso e métodos historiográficos semelhantes aos de Taunay, no que tange às estratégias de produção iconográfica, enviando ao Museu Paulista tudo aquilo que recebia e achava interessante. Foi sua, ademais, a proposta de criar o Museu Republicano Convenção de Itu no interior paulista, o que se concretizou em 1923.

As ingerências nas obras encomendadas também eram largamente realizadas por Taunay. Por meio da análise da correspondência institucional do Fundo Museu Paulista, foi possível reunir uma série de documentos que atestam para a orientação próxima que Taunay dispensava aos artistas. A participação do diretor na composição das obras abrangia desde indicações e orientações historiográficas até alterações de nomes, datas, cores, figuras, incluindo a junção e edição de distintos desenhos de Florence em novas composições¹¹. Talvez uma das alterações mais incisivas resultantes da intervenção do diretor na produção das telas tenha sido a transformação da bandeira russa, no original de Floren-

ce, em uma bandeira brasileira, na obra *Partida de Porto Feliz* (1920), de Oscar Pereira da Silva (LIMA JÚNIOR, 2018: 10-13). As intervenções de Taunay, porém, nem sempre eram acatadas sem contestação. O caso mais polêmico envolveu o artista Niccoló Petrilli, que se recusou a alterar as cores de um quadro que já havia sido entregue ao Museu Paulista. O diretor exigia que fossem alteradas as cores do quadro para que “o fundo combin[asse] com o das demais telas” (TAUNAY, 1922), ao que Petrilli se recusa, afirmando que a subordinação das cores da peça ao ambiente caracterizava uma pintura decorativa, o que não era o caso de sua obra (PETRILLI, 1922).

Depois dos festejos: a crise política e orçamentária

Passados os festejos do Centenário da Independência, o Museu Paulista atravessaria, especialmente devido à ascensão política de Getúlio Vargas (1882-1954) nos anos 1930, uma fase de escassez orçamentária, determinante para minar o desenvolvimento dos projetos em curso. Para além da questão orçamentária, porém, a direção do Museu Paulista atribulava-se para dar conta da gestão não apenas do acervo histórico, mas também das coleções de ciências naturais, no que se referia ao envio e coordenação de equipes de naturalistas a expedições pelo país, para a coleta de espécimes, e à arregimentação, edição e redação de trabalhos a serem publicados na *Revista do Museu Paulista*. Ainda em 1926, por meio de ofício à Secretaria de Interior do Estado (TAUNAY, 1927), Taunay menciona a necessidade da remoção do acervo zoológico e etnográfico em vista da limitação do espaço do edifício, em consonância com outros esforços da época em distinguir museus históricos de museus de his-

tória natural¹². A menção é importante porque, além de antecipar um processo que seria levado a cabo apenas a partir de 1938, explicita que a concepção do então diretor sobre o Museu Paulista era marcadamente caracterizada por seu viés histórico.

Apesar das menções tímidas à crise política em que o país se encontrava¹³, em ofício datado de 21 de abril de 1931, Taunay evidencia a gravidade da situação financeira: o orçamento fora reduzido de 75 para 40 contos de réis. Os projetos em curso se interrompem, incluindo as encomendas das telas baseadas nos desenhos de Florence, cuja última entrega teria, segundo recibo localizado, ocorrido em 1927, conforme supramencionado. No entanto, as relações entre o diretor do Museu Paulista e os legatários de Florence parecem manter-se bastante estreitas ainda nesse período. Em uma série de cartas trocadas, que vão de 8 a 19 de janeiro de 1929, entre o então presidente de São Paulo e Taunay, Júlio Prestes lhe escreve a propósito de uma praga de cafezais, cuja menção havia encontrado nos escritos do visconde de Taunay, pai do então diretor. Por ora, não se sabe precisamente a motivação da consulta de Prestes, pois suas cartas não constam no Fundo do Museu Paulista, porém as respostas de Taunay deixam transparecer uma relação de intimidade não apenas com Prestes, mas também com a família Florence. Para rastrear a praga referida, a pedido do presidente do Estado, Taunay afirma: “recorri aos filhos de Hercule Florence que me prometeram dar uma busca em regra do valioso arquivo paterno, a ver se descobrem pormenores sobre o tal bicho do café”, uma vez que Hercule Florence, em carta a Prestes, é descrito por Taunay como um “eminente naturalista”, “cuja memória tanta gratidão devem o nosso Estado e o Brasil” (TAUNAY, 1929). Se as encomendas baseadas nos originais de Florence entraram em declínio durante a déca-

da de 1930, o mesmo não se pode dizer da relação entre o diretor do Museu Paulista e sua família.

No que se refere aos trabalhos realizados pela direção do Museu Paulista na década de 1930, a análise da correspondência institucional de Taunay apontou para o desenvolvimento de diversos projetos bibliográficos, especialmente referentes à vida de Bartolomeu de Gusmão – o padre voador –, e aos diversos tomos de sua *História do café no Brasil*. A frequência de Taunay no Museu Paulista, porém, se atenua, principalmente por conta de sua participação em outras instituições, como a Academia Brasileira de Letras, como havia estado no Itamaraty em 1929, fato determinante para que permanecesse longas temporadas longe do Museu Paulista, dividindo-se entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Apesar da elaboração, nessa época, da ambiciosa sala Almeida Júnior¹⁴, é apenas no final da década de 1930 que o Museu passa a reformular seu acervo e volta a investir em aquisições. Em 1938, com a transferência do acervo zoológico do Museu Paulista para compor o novo Departamento de Zoologia do Instituto Biológico, sinalizada por Taunay uma década antes, formaliza-se por meio do Decreto-lei 9918 de 1939. A remoção do acervo, iniciada em 1939, abriu novas oportunidades para o Museu Paulista, principalmente no que se refere à retomada das encomendas que finalmente poderiam levar à conclusão o projeto museológico de Taunay.

Em longo relatório submetido ao secretário de Educação e Saúde Pública, o diretor interino João Alberto José Robbe discorre sobre a nova conformação do Museu Paulista após a saída do acervo zoológico. O pedido, tratado com urgência, tinha como objetivo a “aquisição de quadros a óleo e outros objetos de coleções, destinados principalmente à montagem de salas de exposição, ora vagas, em consequência da remoção das coleções zoológicas para o Departamento de Zoologia” (ROBBE, 1942).

Cinquentenário do Museu Paulista e abertura de novas salas

Na década de 1940, a proximidade do cinquentenário da abertura do Museu Paulista (1895-1945) constituiu ocasião oportuna para o levantamento de recursos com o objetivo de realizar novas encomendas, em ressonância ao que havia feito Taunay na ocasião de outras efemérides, como a do Centenário da Independência. A retirada de parte considerável do acervo, com a saída da seção de zoologia¹⁵ do Museu, apesar de causar complicações momentâneas, por conta da visitação pública às exposições, abriu espaço para novas possibilidades expositivas, dando sequência ao projeto visual do diretor.

Era necessário preencher as salas (nove ao todo) e, para tanto, Taunay lança mão de diversos mecanismos. Solicita suplementação de verba (TAUNAY, 1944a) ao secretário, cerca de Cr.\$ 60.000,00, por intermédio de contato com o interventor federal. Também remaneja (TAUNAY, 1943a) as verbas disponíveis nas rubricas do orçamento. Além disso, demanda do governo a disponibilização do crédito (Cr.\$ 42.100,00) recolhido ao Tesouro, advindo da venda de publicação¹⁶ do próprio museu. Finalmente, entra em contato com alguns patronos das artes, indivíduos de alta classe interessados em patrocinar a cultura histórica nacional e paulista (ADAMS, 1945).

A principal estratégia no ano de 1943, entretanto, residiu na articulação com inúmeros prefeitos dos municípios do estado de São Paulo, a fim de solicitar subsídios¹⁷ para reproduzir documentos iconográficos-históricos de cada uma das localidades nas salas do Museu. Para tanto, conseguiu contar com a recomendação do diretor geral do Departamento das Municipalidades

(TAUNAY, 1943b) para articular o envio de verba com os municípios, que enviaram cheques contribuindo, a fim de serem prestigiados no percurso expositivo do Museu Paulista. Colaboraram os municípios de Campinas, Itu, Jundiaí, Limeira, Piracicaba, Porto Feliz, São Paulo, Sorocaba e Tietê.

Os documentos históricos selecionados para serem reproduzidos eram, em grande parte, obras de Hercule Florence¹⁸ da primeira metade do século XIX, produzidos em sua passagem por aqueles municípios do interior paulista. As reproduções se deram, geralmente, no suporte de telas pintadas, com exceção dos painéis¹⁹ de azulejos pintados por Antônio Luiz Gagni (1897-1970), com vistas à decoração do saguão de entrada e da escadaria do Museu Republicano Convenção de Itu.

Comparando as encomendas feitas às vésperas do Cinquentenário do Museu Paulista com aquelas realizadas para o Centenário da Independência, percebe-se que algumas telas produzidas possuíam menor dimensão, como a tela *Vendedoras ambulantes, 181[9]*, de Anna Cannela (?-?), datada de 1945. Grande parte dos artistas que haviam sido contratados na década de 1920 não residia mais em São Paulo, ou já havia falecido, figurando em ambas as levas de encomendas apenas Franta Richter e Henrique Távola, conforme supracitado. Tendo em vista que alguns dos novos artistas contratados em 1940 prestavam outros serviços ao Museu Paulista, como Henrique Manzo²⁰ (1896-1982) e José Cannela Filho (1897-1942), pode-se questionar se Taunay teria contratado artistas de menor prestígio para a realização destas encomendas. Contudo, é mister reconhecer que tanto Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1889-1964) quanto Túlio Mugnaini (1895-1975) tinham iniciado a carreira na década de 1910, além de ambos terem atuado como diretores da Pinacoteca do Estado de São

Paulo. Ademais, cabe também considerar que, como mencionado anteriormente, o único nome reiteradamente referido e valorizado, no que concernia estas reproduções, era o de Florence, parecendo não ter importância central os pintores escolhidos, pelo menos, em análise inicial. Os artistas contratados neste período são: Anna Cannella, Antônio Luiz Gagni, Henrique Manzo, José Cannella Filho, Maria José de Arruda Botelho Egas (?-1973), Nair Opromolla (1914-1982), Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Silvio Alves (1926-?), Túlio Mugnaini e Zilda Pereira (?-?), entre outros²¹.

Em 1944, as nove salas foram reabertas. As três primeiras (B-1, B-2, B-3) eram dedicadas aos aspectos históricos da vida militar, religiosa e cotidiana. A quarta sala (B-4) era reservada à temática das monções. A quinta (B-5) tratava de cenas de estradas, pousos, tropas, tropeiros, cavalcadas e feiras de Sorocaba. A sexta (B-6) era reservada à cultura cafeeira em São Paulo. A sétima (B-7) reproduzia imagens antigas de cidades do estado. A oitava sala (B-8) era dedicada ao maestro Carlos Gomes. E a nona e última sala (B-13) expunha quatro grandes telas panorâmicas da capital de São Paulo (TAUNAY: 1944b).

No dia 27 de setembro de 1945, é inaugurada a exposição comemorativa do Cinquentenário do Museu. Taunay chega às vias de conclusão de seu projeto museológico, para finalmente se aposentar, no dia 1º de dezembro (SÃO PAULO, 1945), de um cargo ocupado por quase 30 anos. João Alberto J. Robbe, seu fiel assistente, notifica (ROBBE, 1945) o secretário de que sua cadeira se acha vaga, esta que logo seria tombada, entrando para o acervo do Museu Paulista. Apesar de concluída, a gestão de Taunay deixa marcas profundas, especialmente no que tange à força da perspectiva paulista na construção de uma determinada narrativa da história nacional.

O presente trabalho buscou demonstrar a centralidade da figura do polígrafo francês Her-

culu Florence no desenvolvimento de um projeto museológico empreendido por Afonso Taunay. A pesquisa realizada na correspondência institucional do Museu Paulista, bem como nas publicações de Taunay, aponta para uma direta e incisiva apropriação dos desenhos de Florence em sua construção historiográfica do imaginário sobre o passado, os personagens, as conquistas e as paisagens de São Paulo e seus interiores.

Notas

⁵ No período entre as gestões de Ihering e de Taunay, o advogado Armando Prado (1880-1956) atuou como diretor do Museu Paulista, entre 1916 e fevereiro de 1917.

⁶ Na época em que passa a exercer o cargo de diretor do Museu Paulista, Afonso Taunay era professor da Escola Politécnica e do Colégio São Bento, posteriormente tendo lecionado também na Escola de Belas Artes e na Universidade de São Paulo. Em 1917, já era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), tendo sido ao longo da vida sócio correspondente de outros Institutos Históricos e Geográficos regionais. Atuou também junto ao Itamaraty e à Academia Brasileira de Letras.

⁷ O presidente do Estado de São Paulo (corresponde na atualidade ao cargo de governador), na época, era Altino Arantes Marques (BITTENCOURT, 2017: 81).

⁸ A matéria **Coisas nossas inéditas ou pouco conhecidas: encontro de duas monções no sertão bruto (1826)** foi localizada no **Caderno de registros de Taunay XXI**, depositado na Coleção Taunay (TAUNAY, 1923: 3).

⁹ A segunda viria após 1939, como seguirá na argumentação do texto.

¹⁰ A hipótese se sustenta no fato de não terem sido localizadas cartas em que Taunay cobra a entrega da obra a Távola, como é o caso de Rodolfo Amoêdo (1857-1941), que atrasa por três anos a entrega de uma pintura encomendada, e a quem Taunay cobra incessantemente por meio de correspondência.

¹¹ Como é o caso da obra **Velho centenário de Porto Feliz**, de Adrien van Emelen, como observado primeiramente por Ana Paula Nascimento.

¹² Exemplo disto é a polêmica entre Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura e responsável pela redação do anteprojeto do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional, e Heloísa Alberto Torres, por conta da proposta de Mário em transformar o Museu Nacional em um museu puramente de História Natural (RUBINO, 2002).

¹³ Em ofício, Taunay menciona a “anormalidade dos tempos” (TAUNAY, 1930).

¹⁴ A sala Almeida Júnior foi realizada a partir de solicitação do interventor federal Adhemar de Barros.

Encomendas e efemérides: um percurso da visão de Hercule Florence aos olhos de Afonso d'Escragnoille Taunay

¹⁵ O acervo do departamento de zoologia só terminou de ser transferido entre o final de 1941 e início de 1942. Em carta de março de 1942, Taunay solicita pintura das salas que naquele momento se encontravam vazias (TAUNAY, 1942a).

¹⁶ **História Natural do Brasil**, de Georg Marcgrave (TAUNAY, 1942b).

¹⁷ Nesse sentido, Taunay reproduziu feito da década de 1930, quando solicitou contribuição dos municípios para a confecção dos brasões das municipalidades, projetados por ele e desenhados por José Wasth Rodrigues.

¹⁸ Reproduções de Miguelzinho Dutra (1812-1875) também foram encomendadas nesse período.

¹⁹ Somente no ano de 1944 foram colocados dez grandes painéis de azulejos com reproduções de cenas de Miguel Dutra e Hercule Florence (TAUNAY, 1944b).

²⁰ O pintor também era com frequência contratado para serviços de restauração de obras de outros pintores.

²¹ Também receberam encomendas no período: Adelaide Lopes de Souza Gonçalves Cavalcante de Albuquerque, Maria Cecília Pinto Serva e Paulo do Vale Júnior (1889-1958).

Referências bibliográficas

ADAMS, Plínio de O. [Correspondência]. Destinatário: Afonso d'Escragnoille Taunay. São Paulo, 24 fev. 1945. Pasta 195. Fundo Museu Paulista.

ANHEZINI, Karina. Museu Paulista e as trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 10/11, p. 37-60, 2002-2003. Disponível em: <https://bit.ly/30Q2cka>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. Afonso d'Escragnoille Taunay: a musealização de acervos e práticas historiográficas. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. p. 73-113. Disponível em: <https://bit.ly/33U4Yaj>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BREFFÉ, Ana Cláudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 10/11, p. 79-103, 2002-2003. Disponível em: <https://bit.ly/31Pfflp>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BREFFÉ, Ana Cláudia Fonseca. **Um lugar de memória para a Nação: o Museu Paulista reinventado por Afonso d'Escragnoille Taunay (1917-1945)**. 1999. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/3fR7qRg>. Acesso em: 10 jul. 2020.

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

FLORENCE, Hercule. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, pelas províncias brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825 a 1829)**. Tradução de Francisco Álvares Machado e Vasconcellos Florence. São Paulo: Masp, 1977.

GOMES, Angela Maria de Castro. O contexto historiográfico de criação do Museu Histórico Nacional: cientificidade e patriotismo na narrativa da história nacional. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (org.). **90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922- 2012)**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014. p. 14-30. Disponível em: <https://bit.ly/2XRnlZu>. Acesso em: 10 jul. 2020.

LIMA JÚNIOR, Carlos. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. **Anais do Museu**

Encomendas e efemérides: um percurso da visão de Hercule Florence aos olhos de Afonso d'Escragnolle Taunay

Paulista: história e cultura material, São Paulo, v. 26, p. 1-40, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2DPAiw1>. Acesso em: 10 jul. 2020.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista:** história e cultura material, São Paulo, v. 1, p. 147-307, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/2DDMzu4>. Acesso em: 10 jul. 2020.

MUSEU PAULISTA DA USP. **Como explorar um museu histórico:** pinturas, veículos, armas, mobiliário. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1995.

NASCIMENTO, Ana Paula. Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista: as aquarelas de José Domingues dos Santos Filho. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP, 2019, Campinas. **Anais [...]**. Campinas, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2YAnnET>. Acesso em: 10 jun. 2020.

PETRILLI, Niccoló. [**Correspondência**]. Destinatário: Afonso Taunay. São Paulo, 22 jun. 1922. Pasta 116. Fundo Museu Paulista.

RANGEL, Alberto. [**Correspondência**]. Destinatário: Afonso Taunay. Paris, 13 set. 1920. Pasta 112. Fundo Museu Paulista.

ROBBE, João Alberto J. [**Ofício**]. Destinatário: Antônio Ferreira Almeida Júnior. São Paulo, 4 de dezembro de 1945. Pasta 197. Fundo Museu Paulista.

ROBBE, João Alberto José. [**Correspondência**]. Destinatário: J. Rodrigues Alves Sobrinho. São Paulo, 1o set. 1942. Pasta 184. Fundo Museu Paulista.

RUBINO, Silvana Barbosa. A memória de Mário. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 30, p. 139-154, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/31SsmCu>. Acesso em: 4 ago. 2020.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto nº 249, de 26 de julho de 1894.** Aprova o regulamento do Museu do Estado, para a execução da Lei nº 200, de 29 de agosto de 1893. São Paulo: Assembleia Legislativa, [1894]. Disponível em: <https://bit.ly/36ozx79>. Acesso em: 22 maio 2020.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto-lei nº 15.243, de 1º de dezembro de 1945.** Eleva padrão de vencimento e dispõe sobre a aposentadoria de Afonso de Escragnolle Taunay, e dá outras providências. São Paulo: Assembleia Legislativa, [1945]. Disponível em: <https://bit.ly/3bWvgsA>. Acesso em: 22 maio 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Relatório**]. Destinatário: Oscar Rodrigues Alves. São Paulo, 2 jan. 1918. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Relatório**]. Destinatário: Oscar Rodrigues Alves. São Paulo, 15 jan. 1919. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Ofício**]. Destinatário: Alberto Rangel. São Paulo, 10 fev. 1921. Pasta 113. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondência**]. Destinatário: Niccoló Petrilli. São Paulo, 20 jun. 1922. Pasta 116. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Coisas nossas inéditas ou pouco conhecidas: encontro de duas monções no sertão bruto (1826). **Caderno de recortes de Taunay XXI**. [São Paulo: s. n., 1923].

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondência**]. Destinatário: Secretaria do Interior do Estado. São Paulo, 22 abr. 1927. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondência**]. Destinatário: Júlio Prestes. São Paulo, 08 jan. 1929. Pasta 135. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Ofício**]. Destinatário: não informado. São Paulo, 08 out. 1930. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Ofício**]. Destinatário: José Alcaide Valls. São Paulo, 18 mar. 1942a. Pasta 183. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Ofício**]. Destinatário: J. Rodrigues Alves Sobrinho. São Paulo, 1 set. 1942b. Pasta 184. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondência**]. Destinatário: Gabriel Monteiro da Silva. São Paulo, 13 abr. 1943b. Pasta 189. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondência**]. Destinatário: Theotonio Monteiro de Barros Filho. São Paulo, 10 maio 1943a. Pasta 189. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondência**]. Destinatário: Sebastião Nogueira de Lima. São Paulo, 22 jan. 1944a. Pasta 192. Fundo Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Ofício**]. Destinatário: Aluisio Lopes de Oliveira. São Paulo, 17 nov. 1944b. Pasta 194. Fundo Museu Paulista.

TÁVOLA, Henrique. [**Recibo**]. São Paulo, 8 ago. 1927. Caixa 6900. APESP.

WALDMAN, Thais Chang. **Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo**. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3fSmBtt>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Hercule Florence e a questão da reprodução d'après nature

Jacques Leenhardt*

Transcrição da palestra apresentada em 27 de novembro de 2019 no Serviço Social do Comércio (Sesc) – Unidade Ipiranga, SP.

* Diretor de estudos da École des hautes études en sciences sociales (EHESS).
Presidente de honra da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Hercule Florence é conhecido por seu diário de viagem: *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829*, traduzido ainda em 1875, por Alfredo de E. Taunay. Essa viagem pelo Mato Grosso e pela Amazônia foi, para Hercule Florence, a primeira aventura destinada a deixar para longe as velhas barreiras da Europa.

Após a restauração da monarquia na França, em 1815, que pôs fim ao entusiasmo levado pelas conquistas napoleônicas, o jovem sonhava em conhecer o vasto mundo para escapar da desesperada estagnação ambiental no seu país.

Muito rapidamente, porém, esta viagem de aventura se transformará em uma aventura de caráter científico. Graças ao encontro com o barão de Langsdorff e ao fato dele ser contratado para uma vasta expedição pelo Brasil financiada pelo czar de todas as Rússias, Hercule Florence cumpre plenamente seu duplo desejo de aventura e de conhecimento.

Essa viagem científica se inscreve na continuação do movimento das descobertas, ampliado no século XVIII pela ambição do expansionismo europeu e, ao mesmo tempo, já prenuncia a viagem de arte e o turismo, que serão as primeiras formas de apropriação moderna, científica e industrial do mundo. No que se refere ao Brasil, essa expansão vai se acelerar a partir de 1808, devido à abertura dos portos a navios estrangeiros, enquanto a apropriação simbólica desse continente é feita na época por meio de descrições literárias e de desenhos, sendo Johann Moritz Rugendas, Thomas Ender e Jean-Baptiste Debret exemplos emblemáticos. Assim, a *Viagem fluvial* faz parte dessa linha entre a aventura e a descoberta científica.

Comparado a esses artistas famosos, entre os quais também devemos mencionar Ai-

mé-Adrien Taunay, que era seu companheiro de viagem, Hercule Florence apresenta um caso muito singular. É verdade que conhecemos esse viajante principalmente graças ao seu diário de viagem e suas aquarelas. No entanto, o leitor do manuscrito *L'inventeur au Brésil* não desconhece que o que motivou Florence ao longo de sua vida não foi a preocupação tradicional de documentar descrevendo e pintando o mundo que ele descobrira. Na realidade, esse europeu perdido na vastidão do Brasil foi embalado pelo sonho mais moderno que se podia conceber na época: reproduzir a infinita diversidade dos objetos do mundo e reproduzi-los para um grande público, quer dizer, mecânica e industrialmente. Hercule Florence sonhava em inventar os meios para reproduzir tanto seus próprios desenhos – o que ele fez inventando a *poligrafia* – como o canto dos pássaros – o que ele fez escrevendo a *Zoofonia* – e, de uma maneira geral, reproduzir o mundo e todos os seus objetos – o que ele buscava desesperadamente fazer em suas tentativas de inventar a fotografia. Embora tenha criado a palavra “fotografia”, Florence não conseguiu realizar esse projeto de vanguarda, e esse fracasso foi sem dúvida a causa de sua amargura e ressentimento.

Hercule Florence se encontrava, contudo, num momento decisivo da história da imagem. Considerando que, na Europa, a ciência ampliava todos os dias seus domínios e os inventores se beneficiavam reciprocamente das invenções de seus concorrentes, como testemunha a associação de Niépce e Daguerre, bem como a continuação da história do desenvolvimento daquilo que chamamos hoje de “fotografia”, Florence permanecia isolado nas profundezas do Brasil rural, com muito pouco apoio a seus empreendimentos científicos. Isso explica porque a maioria de suas imagens, apesar do sucesso da *poligrafia*, ainda se baseiam em técnicas tradicionais (desenho,

pintura), enquanto ele sonhava apenas com a reprodução química e mecânica, como evidenciado por suas pesquisas e invenções.

É fundamental notar que Hercule Florence foi motivado pelo desejo de *reproduzir* e não de *representar*. Essa é a sua grandeza, porque ele havia entendido para onde o mundo da imagem caminhava rumo a sua próxima industrialização. Essa também é sua tragédia, já que as circunstâncias práticas em que ele evoluiu não lhe permitiram concretizar plenamente suas intuições. Além disso, mais do que um problema técnico de inventor, havia nesse desejo de *reprodução* um projeto político vinculado à convicção de que a difusão de obras de arte pela imprensa teria um efeito democrático. Ele explica esse projeto em uma carta ao amigo Major Taunay em 1864:

No entanto, até agora, a arte exerceu sua feliz influência apenas nas classes sociais mais favorecidas pela fortuna. A pintura, acima de tudo, espalha seus tesouros apenas nos palácios dos grandes, nos museus e habitações dos ricos, lugares não frequentados pelo povo. Seria desejável que a pintura pudesse se espalhar por toda parte, nas praças públicas, em todas as ruas, nas fachadas dos edifícios, nas oficinas, nos corredores etc., em todos os lugares por onde as pessoas circulam e, especialmente, nas habitações dos pobres. Estes não conhecem outro tipo de abundância, a não ser a dos males físicos de sua triste existência. Ora, a impressão gráfica é, entre todas as artes, a que me parece espalhar seus produtos com mais profusão. Não poderíamos realizar alguns dos sonhos dos utópicos imprimindo obras-primas da pintura e espalhando-as entre as pessoas? (FLORENCE, 1864).

O artista e o inventor

Além de Hercule Florence, nenhum outro artista se envolveu com tanta paixão e firmeza com a questão da reprodução *d'après nature*. A expressão é ambígua, porque se a história da arte significa por essa noção a fidelidade da *representação* ao modelo que lhe é proposto, Hercule Florence não visa à *representação*, mas sim, à *reprodução* desse mesmo modelo. Mais que o da pintura, seu horizonte é, pois, o da fotografia, já que essa técnica garante, através da luz e de seus efeitos nos sais de prata, uma continuidade física entre o objeto e sua reprodução fiel.

O gigantesco esforço que Hercule Florence fez para consertar a imagem capturada pelos sais de prata, um esforço do qual seus textos prestam repetidos testemunhos, indica bem a importância que a ideia de *reprodução* teve para ele. No entanto, ele não será capaz de fixar a imagem produzida pela concentração de raios de luz na câmara escura (ou pelo menos não acredito que ainda tenhamos provas de que ele realmente conseguiu). Por outro lado, sabemos que ele conseguia perfeitamente reproduzir as imagens, como mostram os vários exemplos de aplicação de sua técnica da *poligrafia*. Ele constantemente tentava fazer com que as Academias de Ciências da Europa reconhecessem a originalidade de suas descobertas nesse campo.

Portanto, é claro que a pintura *d'après nature* não pertence ao mesmo universo mental que a fotografia *d'après nature*. No campo da pintura, a expressão *d'après nature* remete mais a uma preocupação ética pela verdade carregada pelo artista, um desejo estético de transcrever uma impressão sentida. Se, como “emanação do referente”, como dizia Roland Barthes, o traço fotográfico mantém um vínculo direto e físico

com a coisa *reproduzida*, a pintura nunca é outra coisa senão uma *representação*, a produção de sensações subjetivamente experimentadas por um espírito livre.

Ao contrário da imagem fotográfica, a pintura passa por uma série de mediações constituídas pelos códigos culturais: o da “bela natureza”, o do “sublime natural” e muitos outros. Além disso, depende de um grande número de técnicas e regras que são aprendidas, transmitidas e, podendo, portanto, também ser ultrapassadas, o que abre o campo da originalidade na prática artística.

No entanto, o que caracteriza Hercule Florence com respeito a artistas como Aimé-Adrien Taunay, é que ele não passou por esse aprendizado artístico. Ele é, essencialmente, um autodidata, e se ele recebeu algum tipo de treinamento, foi o de cartógrafo, durante o cerco a Barcelona, do qual participou. É graças a essa experiência que ele, mais tarde, será nomeado por Langsdorff como “segundo desenhista e cartógrafo”.

Assim, pode-se dizer legitimamente que Hercule Florence é um inventor, antes de ser um artista. Picasso disse maliciosamente: “Não procuro, acho”: para ele, que é o paradigma do artista moderno, a solução veio antes do problema. Como Cézanne, sua relação com as coisas e o mundo era mediada pela convicção de que ele tinha que “dizer a verdade” deste mundo pelos meios singulares de sua arte, suas formas e técnicas, e que a verdade devia ser inteiramente revelada no esforço artístico, no gesto do artista que a deveria dar à luz. O mundo era uma oportunidade, mas o coração ardente da verdade era a sensibilidade do próprio artista.

Em compensação, Hercule Florence *procura*, e temos milhares de testemunhos da curiosidade que o fez descobrir tantos processos técnicos no campo da imagem. Mas devemos entender que o pesquisador tem uma relação com

o mundo diferente daquela do artista. Ele sabe que o mundo, as coisas e a natureza contêm todas as verdades e que a sua “arte”, aquela do pesquisador (os gregos a chamavam de *técnè*), é revelá-las, trazê-las à luz. Nisto, o pesquisador se considera *a parteira* e não *o pai* do que descobre, ou seja, se mantém afastado da mitologia romântica do artista criador.

Sabe-se que, no começo da viagem, foram atribuídas a Florence, por Langsdorff, apenas tarefas de organização técnica. Suas qualidades como desenhista foram, de fato, apenas muito secundariamente exploradas durante a primeira parte da jornada. De fato, ele era, por contrato, apenas “cartógrafo e segundo desenhista”. Ele, que geralmente não perdia a oportunidade de reclamar, não pareceu ter sofrido com essa condição e, além disso, apesar de seu imenso orgulho, não se considerava um “artista” no sentido em que o termo é usado para Aimé-Adrien Taunay.

Essa dualidade pode ser lida com toda clareza no contrato que Langsdorff assinou com ele: “O senhor Taunay se disporá serviçalmente a desenhar as singulares cenas da natureza e todos os objetos que o Senhor, na qualidade de artista, ou que os senhores Riedel ou Hasse, cientistas, declararem como úteis e interessantes” (LANGSDORFF, 1826 *apud* COSTA; DIENER, 2014: 83). A qualidade de “artista” está fortemente sublinhada, porque é essa condição, altamente valorizada, que designará a Taunay o que ele terá de desenhar. A isso será adicionado o que os cientistas Riedel e Hasse julgarão, do ponto de vista deles, úteis e interessantes. Grande admirador de Humboldt, Langsdorff não deixa de enfatizar que é o “espírito artista” que indicará a Taunay as “cenas notáveis da natureza”. E, dirigindo-se novamente ao “artista”, mas desta vez fora do horário de trabalho regulamentado pelo contrato, Langsdorff se permite acrescentar:

(Para as horas livres) lhe recomendo vivamente os estudos a partir dos esboços de caráter singular de árvores, arbustos, flores e vegetação e em geral de escolher aqueles que se caracterizam por um aspecto singular e que conferem um aspecto particularmente exótico à paisagem; assim, por exemplo, palmeiras, samambaias, araucárias, plantas [campestres], as árvores desfiguradas pelos ventos nos campos, troncos de todo tipo – ou também as árvores gigantescas na selva, p. ex. jequitibás, fícus [...] ou também troncos ao redor dos quais se enroscam ou estão cobertos por eles, cipós retorcidos – em resumo, todas as espécies mais memoráveis da flora [...] (LANGSDORFF, 1826 *apud* COSTA; DIENER, 2014: 84).

É nessas horas de lazer que Taunay, tivesse ele seguido o conselho de Langsdorff, realizaria um programa artístico adequado: trata-se somente de árvores e vegetação *incomuns*, cujo aspecto seja *fora do comum* e que tenham uma aparência exótica, uma forma *desfigurada*, um tamanho *gigantesco*. Esse acúmulo de adjetivos refere-se a uma estética do exotismo ou do sublime, ao amor àquilo que é impressionante e excepcional, tão predominante na era romântica.

Nisso, Langsdorff se afasta do espírito de Humboldt, que definiu a representação da paisagem como a figuração de um *possível*, a figuração de uma forma logicamente ligada às condições físicas dominantes, e não como a figuração de objetos excepcionais. A figura que Humboldt pedia era como bem disse em uma carta a Napoleão Bonaparte, “resumir numa só ilustração todos os fenômenos que apresenta a superfície da terra e o fluido gasoso que a rodeia”.

Podemos ver o quanto o programa desenvolvido por Langsdorff também é diferente

do programa de Hercule Florence. Pode-se dizer que a mentalidade do inventor que o caracteriza o leva a reconhecer a positividade do mundo, sua presença em geral e não seus estados excepcionais. Para o “artista”, o mundo deve ser interpretado, sua atividade é uma recreação permanente; o original existe apenas na forma de uma sugestão, um convite para se apropriar em uma recreação gratuita. Para Hercule Florence, pelo contrário, o original deve ser apreendido e reproduzido à maneira das canções dos pássaros, cuja musicalidade ele capturará e reproduzirá em outro idioma. É o caso dos desenhos nos quais reproduz as características por meio da *poligrafia*, é finalmente, exemplarmente, o caso da fotografia.

A oscilação trazida pela fotografia ao universo das artes figurativas e a agitação que ela lançou no mundo da pintura devem-se ao fato de a *reprodução fotográfica* retirar da pintura o que, na *representação pictórica*, ainda fazia parte da conformidade com o modelo, ou seja, permanecia ligado à *reprodução*. Como consequência, deixava mais livre do que nunca a interpretação subjetiva das formas e das cores. Assim, Florence abriu, sem sabê-lo, o campo da modernidade pictórica que as vanguardas começaram a explorar entre 1860 e 1870.

Uma certa ideia da fidelidade da relação com o original está, no entanto, no centro das descobertas de Hercule Florence. É também essa mesma preocupação que o levará, um pouco mais tarde, a inventar o “papel inimitável”. No espírito dele a noção de verdade junta-se à de conformidade com o original, portanto é equivalente à de “não falsificação” e refere-se ao respeito pelo que as coisas estão em sua origem. Quando, pelo contrário, o “artista” afirma a transcendência de seu gesto em relação a toda a realidade – como o romantismo pensou – ele desfruta de uma liberdade “divina” mesmo. Por outro lado, Hercule

Florence, como homem da ciência, quer desaparecer frente a evidências que não dependem nem devem depender das formas de sua subjetividade.

Essa convicção é tão forte e tão geral que leva Hercule Florence a estender o campo de aplicação dessa fidelidade ao original para uma área que não pode deixar de nos surpreender: um argumento comercial para o café torrado que está prestes a colocar à venda. Florence percebeu que ganharia mais dinheiro se vendesse seu café, não em sacas para um atacadista, como todos os produtores, mas em embalagens de um quilo, no varejo. Para que isso fosse possível, a autenticidade da origem e da qualidade de seu produto tinham de ser garantidas contra todas as falsificações cujos circuitos comerciais eram habituais. O cliente tinha de ter certeza de que o produto que ele estava comprando era mesmo aquele que garantia o nome e a embalagem que levassem as palavras “Café Hercule Florence” ou algo semelhante. Resolveu, portanto, aplicar sua invenção de “papel inimitável”, originalmente destinado a notas bancárias, na embalagem de seu café torrado para uso doméstico.

A invenção estética: a encenação

E, no entanto, tão dominante que fosse essa atitude do *pesquisador*, Hercule Florence também inventou uma quantidade impressionante de efeitos propriamente estéticos e artísticos. A função desses dispositivos era, para ele, de reforçar a crença na verdade da *reprodução*. Desde a invenção da fotografia, o desenho já não era, de fato, prova suficiente da verdade. Somente a física e a química da *poligrafia* ou da fotografia eram doravante válidas como prova da verdade.

Temos uma ilustração dessa nova situação da credibilidade da imagem desenhada

através da desventura ocorrida com o erudito Caignart de Saulcy, que trouxe de volta de uma viagem ao Oriente (1850) desenhos destinados a provar a antiguidade de certos monumentos por ele descobertos. O resultado do anúncio na comunidade científica parisiense foi catastrófico e Caignart de Saulcy foi coberto de sarcasmos pelos cientistas a quem apresentou os seus desenhos como evidências. Desenhar, para esses estudiosos, agora é uma obra de arte e não uma evidência documental. É por isso que, pouco depois, Auguste Salzmänn saiu, seguindo os passos de Caignart de Saulcy, mas produzindo desta vez algumas “provas” fotográficas. Salzmänn comentou: “as fotografias não são mais histórias, mas fatos dotados de brutalidade conclusiva”.

Assim, a transição da caligrafia dos manuscritos medievais para a impressão não se reduz à transição quantitativa do artesanato para a indústria. Constitui a transição qualitativa de um mundo fechado (dos mosteiros) para um mundo aberto (da livraria). Da mesma forma, o significado da transição no século XIX do desenho e da gravura para a fotografia não se limita à transição quantitativa do artesanato da imagem para a industrialização dela. Significa, muito mais profundamente, a passagem qualitativa da singularidade icônica – e de maneira emblemática à singularidade do retrato pintado – à multiplicidade serial de rostos e objetos fotografados. Com respeito a esse aspecto, nunca devemos esquecer que a invenção da fotografia resulta do desejo, particularmente em Niépce, mas também em Florence, de aperfeiçoar, mecanizar e industrializar a reprodução de imagens tradicionalmente feitas por gravura.

No entanto, a multiplicação de imagens possibilitada por sua reprodução técnica, tão profundamente analisada por Walter Benjamin, implica, ao mesmo tempo, o risco de tais imagens perderem boa parte de seu poder. Hercule

Florence, também inteiramente dedicado à reprodução de imagens, tentará, num segundo tempo, restituir-lhes o poder estético que sua multiplicação enfraquecera. Este é o sentido, creio eu, que deve ser atribuído às suas invenções de dispositivos de montagem e iluminação desenvolvidos na última fase de seu trabalho como inventor.

Conhecemos as pinturas extraordinárias em que Hercule Florence estabeleceu nos anos de 1830 a 1840 uma verdadeira nomenclatura das nuvens. Esse trabalho sistemático teve como objetivo enriquecer o repertório de formas disponíveis para os pintores europeus, fornecendo-lhes modelos que não podiam conhecer, pois não viviam na atmosfera dos trópicos. Nestes trabalhos, a interpretação subjetiva tem pouco lugar. Por outro lado, os efeitos estéticos produzidos pela fonte de luz solar são poderosos e sistemáticos.

Contudo, essas pinturas não podem ser consideradas invenções. No final do século XVIII, o estudo sistemático das nuvens por Jean-Baptiste Lamarck e Luke Howard despertou o interesse de muitos pintores: Pierre-Henri de Valenciennes, Caspar David Friedrich e Carl Gustav Carus em suas *Cartas sobre a pintura de paisagem* (1831), para dar apenas alguns exemplos. De fato, esses estudos atestam não apenas o interesse pelas descobertas da ciência, mas também a aproximação que é então delineada entre as preocupações dos pintores e o universo cenográfico do teatro. Assim nasce o *Panorama dramático* de Pierre-Luc Ciceri, cuja colaboração com Daguerre levará aos jogos de luz do que constituem o *Diorama*. Daguerre usa todo um arsenal técnico de salas, espelhos e lentes, menos para produzir um desenho exato do que para traduzir os efeitos estéticos da luz natural. Como Forbin coloca: “O último trabalho de M. Daguerre é uma obra-prima da ilusão, da verdade do efeito, da magia do claro-escuro”.

Encontramos pesquisas comparáveis em algumas obras exemplares de pintura de Hercule Florence: Sem título (*Sara e o peso de papel*), sem data; Sem título (*Amparo - fazenda de Florence ao luar da madrugada*), sem data; Sem título (*Cena de acampamento ao luar*), 1835.

Essas três pinturas, que podem ser descritas como experimentais, são o resultado de pesquisas sobre os efeitos da luz que Hercule Florence desenvolve a partir dos anos 1860. Ele forja, sobre esse assunto, expressões diversas como “pintura solar” ou “pintura cisparente” (1862) ou “pintura estéreo”. Todos esses dispositivos têm como principal função acentuar os efeitos da luz, a fim de tornar as imagens mais convincentes. O artifício contribui aqui para produzir um verdadeiro “efeito de natureza”. Assim, no final da carta enviada a Joaquim Antonio Pinto, Hercule Florence gosta de lembrar que o pintor Barandier, aluno de Horace Vernet, teria gritado na frente de sua pintura realçada pela luz: “é a natureza” (FLORENCE, 1862).

A questão dessa pesquisa não diz respeito à pintura em si, mas à invenção de dispositivos de exposição, como indicado pela descrição da “pintura cisparente”: é coletar através de espelhos, lentes e prismas, a luz ambiente na sala de exposições, e fazê-la convergir em pontos específicos da pintura: “De dia, mesmo dentro de um gabinete, pode-se coletar a luz difusa que entra pelas janelas, por meio de espelhos, lentes e prismas, e concentrá-la sobre o quadro”.

O *design* meticuloso de uma sala de exposições preparada para impressionar o espectador, aparelhada com espelhos, prismas sensores e lentes capazes de concentrar a luz, tem o único objetivo de destacar as partes claras da pintura, de aumentar o brilho. Quando comenta o uso tradicional do branco pelos pintores em busca de clareza, Hercule Florence enfatiza que a função do acúmulo de tinta branca é criar uma

concentração na superfície da pintura, de forma a coletar mais facilmente os raios de luz laterais que correm no espaço ambiente. A “pintura esférico” ou pintura em volume, deve, portanto, fazer convergir dois fluxos de luz, um proveniente da própria pintura e da tinta branca que o pintor acumulou, sendo o outro um efeito do dispositivo de exposição geral chamado “câmara solar”, no qual os espelhos capturam e devolvem a luminosidade externa à superfície pintada.

Assim, as pesquisas de Hercule Florence me parecem, de um extremo ao outro de sua carreira de pesquisador, marcadas pela consciência de que a imagem é, de agora em diante, múltipla, repetida e reproduzida pelas invenções da química e da mecânica, mas que esse novo status, que a tirou da antiga singularidade em que a pintura brilhava, exige um reforço da dimensão espetacular de sua apresentação. As condições modernas da existência da imagem obrigam o reforço de seus efeitos, em particular pelo jogo da luz, e os dispositivos que ele inventa destinam-se a preservar na imagem uma eficácia que sua multiplicação pode tê-la feito perder. Essa preocupação com a eficácia da imagem seriada será redefinida por Afonso Taunay no projeto para o Museu Paulista, com reforço da imagem pelos pintores convidados a ampliar os desenhos de Hercule Florence. A dimensão técnica que era o horizonte de Florence trabalhando a luz incidente se transformará, finalmente, nas mãos de Taunay, num projeto político de construção da memória e da narrativa paulista, juntando-se por vieses paradoxais à constante preocupação de Florence de difundir para um público amplo as imagens que tinha produzido.

São Paulo, novembro de 2019.

Referências bibliográficas

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. **Bastidores da Expedição Langsdorff**. Cuiabá: Entrelinhas, 2014.

FLORENCE, Hercule. [Correspondência]. Destinatário: Major Taunay. Campinas, 26 jan. 1864. 1 carta. Instituto Hercule Florence, Arquivo Arnaldo Machado Florence.

FLORENCE, Hercule. [Correspondência]. Destinatário: Dr. Joaquim Antonio Pinto. [S. l.], 30 abr. 1862. 1 carta escrita em português. Instituto Hercule Florence, Arquivo Arnaldo Machado Florence.

LANGSDORFF, Georg Heinrich von. [Instruções aos integrantes da Expedição Langsdorff]. Ipanema, SP, 5 fev. 1826. In: COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. **Bastidores da Expedição Langsdorff**. Cuiabá: Entrelinhas, 2014. p. 83-84.

FLORENCE, Hercule. Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829. Traduzido por Alfredo d'Escragnoille Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 38, pt. 1, p. 337-449, 1875 (1ª parte); t. 38, pt. 2, p. 231-285, 1875 (2ª parte); t. 39, pt. 2, p. 157-182, 1876 (3ª parte). Disponível em: <https://bit.ly/3lmwuDC> (1ª parte); <https://bit.ly/3bail2l> (2ª parte); <https://bit.ly/3gABEbf> (3ª parte). Acesso em: 25 ago. 2020.

FLORENCE, Hercule. Zoophonia: memoria escrita em francez pelo sr. Hercules Florence no anno de 1829 e traduzida em 1877 por Alfredo d'Escragnoille Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 39, pt. 2, p. 321-336, 1876. Disponível em: <https://bit.ly/3jhAjlc>. Acesso em: 25 ago. 2020.

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

FLORENCE, Hercule. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829**. Tradução do Visconde de Taunay. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1977.

VELLIARD, Jacques M. E. (org.). **A zoophonia de Hercule Florence**. Cuiabá: UFMT Editora Universitária, 1993.

Mini biografia dos autores

Ana Luiza Brólio de Paula

Bacharel em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Técnica em Museu pelo CEETEPS (ETEC Parque da Juventude). Graduanda em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista Codage/USP do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” em 2019.

Ana Paula Nascimento

Pesquisadora colaboradora do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP), coordenou internamente a pesquisa “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista”. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP); mestrado, doutorado e pós-doutorado pela mesma instituição. Tem experiência nas áreas de História da Arte e História da Arquitetura, com ênfase nos seguintes temas: Arte Brasileira (século XIX e primeira metade do século XX), Patrimônio e História da Arquitetura Brasileira (século XIX e primeira metade do século XX), criação dos museus na cidade de São Paulo e configuração de seus acervos.

Antonio Francisco Alvares Florence

Antonio Florence é advogado pós-graduado em direito tributário pela Universidade de São Paulo (USP), com especialização em direito tributário internacional pela Universidade Ludwig-Maximilian (Munique). Sócio proprietário do escritório Florence Advogados. Em 2006 fundou o Instituto Hercule Florence (IHF), instituição cultural dedicada à pesquisa, preservação e divulgação de fontes bibliográficas e documentos históricos sobre o Brasil do século XIX, com ênfase nas missões artísticas e científicas que percorreram o país, e na vida e obra de Hercule Florence.

Beatriz Andreoli Vargas de Almeida Braga

Bacharel em Ciências Sociais, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista Codage/USP do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” entre 2019 e 2020.

Bruno Verneck

Mestrando em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bacharel em Letras pela mesma instituição. Bolsista Codage/USP do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” entre 2019 e 2020.

Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira

Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo, mestrado e doutorado em História Social pela USP. Atualmente é professora titular sênior no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP) e professora do Programa de Pós-Graduação em História Social da USP. Entre 2008 e 2012 ocupou a Direção do Museu Paulista. Desde 2012, integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil, investigando principalmente os seguintes temas: relações entre história e memória, história política, Independência, história do Império, escrita da história em museus e história dos museus nacionais.

Cristina Sanches Morais

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Ciência pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Especialização em Metodologia do Ensino na Educação Superior (EAD) pela Uninter. Bacharel em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares

Penteado (FAAP). Especialista em preservação, conservação e restauro de obras de arte em documentos gráficos Senai Aber. Professora de conservação e restauro do Laboratório de Conservação e Restauro Senai, Faculdade de Tecnologia Senai “Theobaldo De Nigris”, São Paulo. Possui experiência na área de Artes e Artes Gráficas, com ênfase em Conservação e Restauro, atuando principalmente nos seguintes temas: conservação-restauro, acondicionamento, restauro de livros e documentos.

Denise Cristina Carminatti Peixoto

Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo, especializações em Educação Ambiental e Metodologia do Ensino e mestrado em Arqueologia com ênfase em Educação. Atua como educadora do Serviço de Atividades Educativas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP). Sua experiência profissional converge para os temas: Educação, Museu, Acessibilidade, Arqueologia e História.

Francis Melvin Lee

Graduada em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) e mestre em história social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), com dissertação sobre a circulação e o uso de estampas no Brasil do período joanino (1808-1821). Trabalha na área de museologia e catalogação, com ênfase em arte brasileira do século XIX. Desde 2011 é superintendente do Instituto Hercule Florence (IHF), instituição cultural voltada à coleta e disponibilização de fontes sobre os artistas viajantes do século XIX, principalmente a Expedição Langsdorff (1824-1829) e Hercule Florence (1804-1879).

Gessonia Leite de Andrade Carrasco

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), especialista em Conservação e Restauração de Obras sobre Papel

pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), graduada em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade da Região de Joinville (Univille). Restauradora independente em Joinville, Santa Catarina. Tem experiência em Artes, com atuação nos seguintes temas: conservação/restauração; ciência da conservação, manuscritos com tinta ferrogálica; artefatos metálicos; restauração de estruturas tumulares, cemitérios.

Iara Lis Schiavinatto

Professora Associada da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Graduada em História pela Unicamp, mestre em Multimeios e doutorado em História pela Unicamp. É professora plena dos programas de Pós-Graduação em História e em Artes Visuais da Unicamp. Suas ênfases de pesquisa residem em Cultura Visual, Cultura Política, Cultura das Mídias, História Intelectual, Patrimônio. Realizou estágios de pesquisa em acervos e museus em Portugal, Espanha, França e Estados Unidos. Realizou estágio sabático de pesquisa em 2019, desenvolvendo projeto, como pesquisadora colaboradora, junto ao Museu Paulista da USP.

Ina Hergert

Graduada em Educação Artística pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), com especialização em Preservação de Documentos e Obras de Arte em papel pelo Núcleo de Conservação e Restauro da Escola do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai). Desde 2010 é especialista em conservação e restauro do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP). Atualmente desenvolve pesquisa e realiza projetos na área de conservação e restauro, assim como elabora e ministra oficinas de preservação para documentos com suporte em papel.

Isabela Ribeiro de Arruda

Graduada em História pela Universidade de São Paulo, com especialização em Gestão de Proje-

tos Culturais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. Atualmente é Educadora do Museu Paulista da USP. Tem experiência na área de História.

Jacques Leenhardt

Possui graduação em Filosofia pela Université de Genève; graduação em Sociologia pela Université Paris-Sorbonne e doutorado em Sociologia pela Université de Paris X, Nanterre. Atualmente é diretor de estudos da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Presidente de honra da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Diretor do E. F.I.S.A.L./CRAL e Presidente do Conselho Científico dos Arquivos da Crítica de Arte. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Literatura; em paisagismo e exposições de arte. Trabalha principalmente nos seguintes temas: literatura, história, arte, urbano, leitura, narrativa e América Latina.

Jean Gomes de Souza

Bacharel em História e mestrando em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Realizou iniciação científica em edição crítica de manuscritos coloniais junto ao Departamento de História da FFLCH/USP. Entre 2016 e 2018 integrou, como bolsista Codage/USP, diferentes projetos de pesquisa no Departamento de Acervo e Curadoria do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP).

João Carlos Cândido Silva Libardi Santos

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (PP-GHS/USP). Bacharel e Licenciado em História e graduando em Ciências Biológicas pela Universidade de

São Paulo (USP). Bolsista Codage/USP no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP) entre 2018 e 2020.

Maria Aparecida de Menezes Borrego

Mestre e doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Pós-doutorada em História Social pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP). Atua como docente do Departamento de Acervo e Curadoria do Museu Paulista da USP e do Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH/USP. Supervisora técnico-científica do Museu Republicano Convenção de Itu e co-editora do periódico Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. Atua nas seguintes áreas: São Paulo, comércio, sociedade, espaço doméstico, viagens fluviais, cultura material, museu, América Portuguesa, império.

Maria de Fátima Gomes Costa

Professora Titular aposentada do Departamento de História da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Investigadora do grupo de pesquisa História, Arte, Ciência e Poder – HISARCIPO UFMT/CNPq. Como pesquisadora vem realizando estudos interdisciplinares sobre História do Brasil e História da América Meridional, centrados em temas como: Viagens e Viajantes; Expedições Científicas e de Demarcação de Limites; Artistas-viajantes; História Indígena; Cartografia Histórica e Documentação Histórica. Tem artigos e livros publicados sobre estas temáticas.

Tiago Grizzolli Coffone

Graduando em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista Codage/USP do projeto “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” entre 2019 e 2020.

This book was conceived having as point of departure the deepening of the content of the lectures given during the International Seminar “Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence” [Paulista Museum and the memories of the narratives of Aimé-Adrien Taunay and Hercule Florence], an event that took place at the SESC Ipiranga Theater, on November 27th, 2019. The occasion included the launching of the website “O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos” [Aimé-Adrien Taunay’s notebook: stories, discoveries and paths] was launched – <http://www.adrientaunay.org.br> –, and the presentation of the ongoing investigations under the project “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” [Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography]. Both initiatives were undertaken through an agreement signed between the Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP) and the Institute Hercule Florence (IHF).

As those are two distinct themes, even if interconnected, the publication is composed of two sessions. The first one comprises articles related to Aimé-Adrien Taunay: an analysis of the artist’s biography, the incorporation of Adrien Taunay’s notebook in the Afonso Taunay Collection at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo, the conservation and extroversion of the artifact, and, finally, the reconstruction of the path covered by the painter reported in the studied manuscript. In the second, the texts focus on the of works based on Hercule Florence that are present in the collection of the Museu Paulista – especially the ones commissioned in the 1920s and in the 1940s – the inclusion of part of those paintings and even of Florence’s works in books, always in a double movement, mutually feeding each other.

Presentation

The issue of Florence's concerns with the reproduction and representation of the real is another topic addressed.

The old and new partnerships involving the Florence and Taunay families, by Antonio Florence, opens the publication with a personal account on the relationship between the Taunays and the Florences as well as an account on the main goals of the IHF, which are research and the dissemination of textual and iconographic documents related to travelers and travel narratives published throughout the 19th century, in particular by Hercule Florence. It is followed by the texts related to Aimé-Adrien Taunay starting with *Aimé-Adrien Taunay: an incomplete trajectory*, by Maria de Fátima Costa, who analyzes Adrien's biography and his melancholic profile through accounts on his personality and the letters he addressed to the family, preserved by them. Such personality, allied to his iconographic production, connects him to the Romantic Movement in the arts, in consonance with what was done in Europe. Cecilia Helena de Salles Oliveira, in *The Taunay Collection: a family memory intertwining art and the writing of History*, discusses the acquisition of one of the lots of the Taunay Collection by the Museu Paulista between 2003 and 2004. It consists of manuscripts, medals, albums of drawings, dissociated fragments, newspaper clippings, postcards, music sheets and two notebooks by Aimé-Adrien Taunay, one of which is the object of research in several areas of knowledge. Along with all the descriptive part, it highlights the vestiges and documentary legacies prepared by more than one generation of the Taunays that linked the family to the movements for the construction of the Brazilian nation and the capacity to create legacies – both material and symbolic – that went beyond the family circle.

In addition to the aspects of acquisition, individual and family biographical analysis, the processes of conservation and extroversion are described in *Conservation and restoration project of Aimé-Adrien Taunay's notebook: choices and treatments* and *Education in museums: much more than exhibitions*. In the first text, Ina Hergert, Gessonia L. A. Carrasco and Cristina S. Morais present the different stages for the restoration of Aimé-Adrien Taunay's notebook and the developments beyond the conservation of the project itself: the training of professionals, the partnerships undertaken, the implementation of recent research and the dissemination of knowledge to a wider audience, either specialized or not. In the second one, Isabela Ribeiro de Arruda and Denise Cristina Carminatti Peixoto show the potential of educational work in history museums, besides presence in exhibitions, seeking the inclusion and participation of different audiences in order to expand participatory processes in the institution.

João Carlos Cândido Silva Libardi Santos, in a research carried out during an internship related to the agreement, examines the path taken by Aimé-Adrien in the journey narrated in the notebook, including the author's impressions and the economic context of the locations. In turn, Francis Melvin Lee focuses on the partnership between the MP/USP and the IHF, emphasizing the training and other activities already carried out by the Institute and the two partnerships that are the object of this publication.

In the second part, the book focuses on the investigations about the relationships between Hercule Florence and his family, the Museu Paulista, and Afonso Taunay, who was responsible for the creation of the epithet "Patriarch of the Paulista Iconography" and

a great promoter of the works of the artist-inventor. Iara Lis Schiavinatto, in *Between decontextualization and recontextualization: on the presence of Hercule Florence at the Museu Paulista* by Afonso Taunay, highlights part of the museological project implemented by Taunay at the Museu Paulista based on Florence's work between the decades of 1910 and 1940, decontextualizing the artist's individualized production to be recontextualized in the institution.

In *Hercule Florence, Afonso Taunay and the monsoons room at the Museu Paulista (1944-1947)*, Maria Aparecida de Menezes Borrego examines in detail the transposition to canvases of Florence's drawings and watercolors on the themes of river journeys and the path between Porto Feliz and Cuiabá presented in different contexts. In 1922, the room dedicated to the Old Iconography of São Paulo, from 1929 to 1939, the room dedicated to the Monsoons and to Almeida Júnior, and finally, the room consecrated to the Monsoons, between 1944 and 1947, in which the figure of Hercule Florence remains as a focal point.

Florence's works and the paintings that have such production as matrices were turned into books organized by Taunay, according to a study by Jean Gomes de Souza, *The monsoons of the historian of the bandeiras. Relatos monçoeiros*, by Afonso d'Escragnolle Taunay (Livraria Martins Editora, 1953). There, the author elaborates on the construction of a monsoon iconography from Florence's work, by comparing the illustrations in *Relatos monçoeiros* with the first illustrated edition of Florence's narrative, *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: de 1825 a 1829* [River journey from the Tietê to the Amazon: from 1825 to 1829] (Edições Melhoramentos, 1941), a book prefaced by Taunay. Ana Paula Nascimento, in her text, *In*

images and in words: Hercule Florence and Afonso Taunay, focuses on the fact that the Museu Paulista became a catalyst of Florence's work, even before the Taunay administration, the construction of the series of paintings based on drawings from photographic reproductions and donations from third parties, the series expanded in rooms, and the contribution of Florence's work to part of the studies by Taunay who, in turn, can be considered one of the main disseminators of both the drawings and writings of the traveling artist. *Commissions and ephemeris: a journey through Hercule Florence's vision in the eyes of Afonso d'Escragnolle Taunay* presents part of the research undertaken by the Codage grant holders during the first seven months of the investigation.

Finally, *Hercule Florence and the question of reproduction d'après nature*, by Jacques Leenhardt, is the transcript of the closing lecture at the International Seminar, in which the French critic talks about Florence's desire to reproduce, not to document, despite his trajectory as a traveling artist, rather linked to a tradition of inventors than of artists in the strict sense of the term.

Both initiatives seek to qualify the collection of the Museu Paulista, to expand the study areas, to emphasize the importance of a joint work between the different areas of a university museum and to value the establishment of partnerships between institutions with similar objectives. We take the opportunity to thank all the authors for their interest, availability and contributions to the themes.

Ana Paula Nascimento e Maria Aparecida de Menezes Borrego
Museu Paulista da Universidade de São Paulo

The old and new partnerships involving the Florence and Taunay families

Antonio Florence*

* Founding President of the Institute Hercule Florence.

As the great-great grandson of Hercule Florence (1804-1879), in 2006 I took the initiative, together with other family members, to establish the Institute Hercule Florence (IHF), whose name honors my great-great-grandfather. Our group aims to promote research and access to information on topics that are not only important to our family history, but are also part of our country's history. Thus, the IHF's goals include the physical and digital preservation, research and dissemination of textual and iconographic documents relating to travelers and travel narratives published in the 19th century.

To fulfill some of our projects and in order to obtain good results, partnerships are essential and extremely rich. Thus, as an Institute, we have the immense pleasure of having as a partner an institution of the size and value of the Museu Paulista [Paulista Museum] of the University of São Paulo. At the Museu Paulista, our ideas and ideals were warmly welcomed. Thus, the possibility of presenting them at the international seminar, *Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence* [The Paulista Museum and the memories of the narratives of Aimé-Adrien Taunay and Hercule Florence], one as a result, the other as an ongoing project, both placed in a dialogue, is not only a great satisfaction, but also the crowning of a mission embraced by the IHF.

At the same time, I wish to manifest how moving it is to see both men reunited by means of the two projects we present today, *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos* [Aimé-Adrien Taunay's notebook: stories, discoveries and paths] and *Hercule Florence: Patriarca da Iconografia*

Paulista [Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography]. Both of them are significant moments in the history of the relationship between the two families, the Taunays and the Florences, a fruitful relationship that begins with the Langsdorff Expedition (1824-1829) and, of course, has no time limit.

Throughout his life, Hercule Florence was in contact with different members of the Taunay family, starting with Aimé-Adrien (1803-1828), a traveling companion who, as himself, was a draftsman. After Adrien's early and abrupt death, Hercule becomes the expedition's first draftsman. Upon his return to Rio de Janeiro in 1829, he handled Adrien's family a handwritten report by him, in French, about the journey through the Brazilian hinterland. This account would be published only in 1875, a few years before Florence's death, and translated by another family member, Adrien's nephew, Alfredo d'Escagnolle Taunay (1843-1899), the Viscount of Taunay, whom Hercule had met in São Paulo in the previous decade.

The translation was entitled *Esboço da Viagem feita pelo Sr. Langsdorff ao interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829* [Outline of the journey taken by Mr. Langsdorff to the interior of Brazil, from September 1825 to March 1829]. It was published in the 1875 and 1876 editions of the *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* [Review of the Brazilian Historical and Geographic Institute] (IHGB). Part of Hercule's original account in French is actually in the collection of the referred Institute, as well as the equivalent translated by the viscount. It is from this first translation that many other editions originated, published throughout the 20th century.

Afonso d'Escagnolle Taunay (1876-1958) – Alfredo's son – at the beginning of a long period as head of the Museu Paulista,

having as goals to organize new exhibition rooms where the country's history would have greater prominence, and to offer the public some life aspects of the Province of São Paulo, promoted a systematic collection of textual and iconographic documents, among which, were several of Hercule's drawings as well as one by Adrien.

He was also the one who enshrined Hercule's name as the "Patriarch of Paulista Iconography". The relationship between the families, therefore, continues for generations, as well as the relationship between the Florences and the Museu Paulista.

Given the proximity of the two families and the importance of the translation of Hercule Florence's account – carried out and published by the Viscount of Taunay – for the construction of Florence's memory as a member of the Langsdorff Expedition, the Institute Hercule Florence understood how important it was to act in conjunction with the Museu Paulista to recover Adrien Taunay's travel notebook.

Without going into detail, since the articles dedicated to Aimé-Adrien Taunay will describe all the stages of the process, it is important to emphasize that this partnership enabled the double digitization of the manuscript. With the use of technology, a second manuscript was revealed, written in graphite, underneath the writing in pen.

After concluding this project, it is now possible to go through the document – whose handling, until then, was completely vetoed to researchers due to its fragility – at the Adrien Taunay website presented here: <http://www.adrientaunay.org.br>. This access was also supplemented with information that, without the technological support we had throughout the process, we would never be able to identify.

At the same time, if we owe Afonso Taunay the designation of Hercule Florence

as the “Patriarch of Paulista Iconography”, an acknowledgment that elevates Hercule Florence’s artistic production, there is nothing more legitimate than actively participating, as an institution, in the recovery and research of the canvases originated from his drawings.

If, at the time of ideation and preparation of the celebrations for the Centennial of the Brazilian Independence, Afonso Taunay recovered Hercule Florence to reinforce his narrative, we, also armed with feelings of celebration of another independence ephemeris on the eve of its bicentennial, strengthen the bonds of memory and discourse of these two families by signing this partnership with the Museu Paulista.

To congregate memory, preserve it, study it and disseminate it has been a constant concern for the IHF during all these years and, certainly, in pace with the Museu Paulista and the results brought now, we are advancing even further towards this goal.

Aimé-Adrien Taunay

Part 1

Aimé-Adrien Taunay: an incomplete trajectory

Maria de Fátima Costa*

* Retired Full Professor at the History Department at the Federal University of Mato Grosso – UFMT; researcher in the group História, Arte, Ciência e Poder [History, Art, Science and Power] – HISARCIPO UFMT/CNPq.

[...] The expedition is so complicated that no conjecture can be made about the future. [...].

May you have the happiness that my heart desires and do not forget that I am unhappy. My character is melancholy, despite showing an appearance of joy.

Aimé-Adrien Taunay

It was December 20th, 1827, a Thursday, and while Christianity was preparing to celebrate Christmas and to look forward to the new year, Aimé-Adrien wrote these words, used here as an epigraph, in the last letter that addressed to his family members (COSTA; DIENER, 2014: 129-130). He was in Vila Bela da Santíssima Trindade, a place that until recently had been the capital of the rich captaincy and then the province of Mato Grosso. He was writing from one of the rooms of the abandoned Palácio dos Capitães Generais [Palace of the General Captains], where the courtesan parties were held before. However, that space was the deserted and given over to time and insects. Faced with such a scenario, in the same letter, Taunay predicted, “everything reproduces the image of death”.

In his 24 years, the young man showed to be completely hopeless, found himself in the interior of the Brazilian Empire in the role of artist of the great scientific expedition that under the auspices of the Russian government visited the country, known today as the Langsdorff Expedition. At that time, however, Aimé-Adrien portended to himself a future without any prospects. His discouragement was such that,

in wishing his family happiness, he did not shy away from stressing: “and do not forget that I am unhappy”.

Less than a month later, before his interlocutors could receive that letter, the young man would be engulfed by the flowy waters of the Guaporé River, while trying – in the middle of an Amazonian storm – to swim across. The untimely act of throwing himself into the waters of the Guaporé, fully dressed – as he did –, clearly reflects the undisguised anguish that ate him intimately and turned out to be his match point.

Aimé-Adrien died “in full bloom of the most precocious and admirable talent, of which he had been able to give the most brilliant and promising evidence”, as more than half a century later wrote his illustrious nephew Alfredo d’Escragnolle Taunay, the viscount of Taunay (TAUNAY, 1891 : 12)².

Part of the anguish and discouragement that Aimé-Adrien was showing to live was related to the conflicting relationship with the head of the expedition, Baron Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852). His participation in that naturalist enterprise was marked by an endless number of misunderstandings and uncertainties, and these – to a large extent – were rooted in the different conceptions that Taunay and Langsdorff had of the work that an illustrator could do in a scientific caravan. The conflict worsened over the course of the trip and increased a mutual dislike, which was strengthened by the romance between Aimé-Adrien and Wilhelmine (Guilhermina), the young wife of the chief, who was part of the scientific trip on the river stretch between São Paulo and Cuiabá (COSTA, 2007: 08; COSTA; DIENER, 2014: 135-144).

Definitely, the relationship with that young woman affected the artist indelibly, as seen in the letter that Aimé-Adrien wrote to his friend, the surgeon from Porto Feliz, Francisco

Álvares Machado (1791-1846), by the end of September 1827, just before leaving Cuiabá for Guaporé: “Guilhermina is no longer with us, and this step I still owe to Riedel [refers to the expedition’s botanist], who thus cut the evil and undid the spell. I made great mistakes, that I will lament all my life; but what cannot passion do!” (COSTA; DIENER, 2014: 128).

Aimé-Adrien Taunay was a young man of the early 19th century, with a romantic spirit, and – as he qualifies himself – of a “melancholic character”. It is not surprising that, in the midst of anguished despair, as Goethe’s young Werther, so fashionable at that time, he associated love with death. However, the break with Guilhermina and the conflicts with Langsdorff may have been the last straw that caused the bucket to overflow. Was that the finish line for a feeling of emptiness, cultivated for some time, even before meeting the Baron and entering the expedition?

Questions like this motivated this essay. In it, dodging difficulties from the sources – still so scarce about this character –, I tried to work with traces to sketch a figure that comes as close as possible to the young man who in an untimely act interrupted his life.

As a script, I will initially take a quick tour of his childhood and youth years. Then, I will dwell a little longer at the time when Aimé-Adrien was part of the French team led by Louis Claude de Freycinet (1779-1841) and made a circumnavigation trip, debuting as a traveling artist. After that, I will approach the time he spent holing up in Rio de Janeiro, a period of his life still quite clouded. Finally, I will deal with the moment when, after being invited, he became the first draftsman of the Russian expedition that led to his death in the Guaporé. However, more than answers, I still have many questions open.

First years

Aimé-Adrien was born in Paris in October 1803, the fifth – and last – son of Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) and his wife Marie Josephine Rondel, later Taunay (1763-1844). He arrived in the world when the French society was going through profound changes and celebrated the victories with which Napoleon Bonaparte, its first consul, emperor in the following year, graced them. The Taunays were a family with a long artistic tradition: the father, a talented painter, of undeniable fame, whose prestige grew even more when he produced works on the conquests of his new emperor. Years in which, as Lilia Schwarcz well observed, “Nicolas climbed the steps that linked him to the Napoleonic staff”, which guaranteed him good positions and income (SCHWARCZ, 2008: 149).

We must assume that in this situation he was able to provide his youngest son with a peaceful early childhood. The portraits he made of Aimé-Adrien in the first years of life show a graceful child, with an attentive and interrogative look, who seems to share a safe family space (Figures 1 and 2). In this environment – as was common amid the social class to which he belonged –, Adrien soon began to receive a humanistic and illustrated education and was initiated by his father in the handling of brushes, demonstrating from a very early age an apparent talent.

Napoleon’s defeats and his abdication will cause disruption in the lives of the Taunay family and of all those linked to the Bonapartist state. That is when, still in 1815, Nicolas conceived the plan to spend a season in Portuguese America with his family and, as we know, he ended up being part of the group of French artists, led by Joachim Lebreton (1760-1819), who arrived in the capital of the United Kingdom of Portugal, Brazil and the Algarves on March 26th, the following year. With

Figure 1.
Nicolas-Antoine Taunay
**Portrait of Aimé-
Adrien Taunay,**
undated
Oil on cardboard, 23.5
x 18.5 cm
Museu Nacional de
Belas Artes/Ibram, Rio
de Janeiro
Source: CORRÊA DO
LAGO, 2008: 222-223



Figure 2.
Nicolas-Antoine Taunay
**Portrait of Aimé-
Adrien Taunay,**
undated
Oil on canvas, 25 x
19 cm
Museus Castro Maya/
Ibram, Rio de Janeiro
Source: CORRÊA DO
LAGO, 2008: 222-223



Taunay came his wife, five children, a brother – the sculptor Auguste Marie Taunay (1768-1824) – and a maid. However, unlike his colleagues, Aimé-Adrien's father was not immigrating; he had furloughed from the French institutions to which he was connected and planned to stay in Brazil for six years, when he would return, as he actually did.

The city to which the artists arrived, Rio de Janeiro, caused them a lot of strangeness, in everything it differed from the space they had left overseas; moreover, they did not find the professional environment they wanted and soon emerged rivalries, disputes and competitiveness among each other. Adrien's father was a very prestigious painter in Europe and hoped to receive the best positions and conditions, but that was not the case, as demonstrated by Lilia Schwartz (2008) and Elaine Dias (2009).

The lack of recognition of his status and the disharmony with his peers caused Nicolas-Antoine to withdraw from the group, moving away from the city. Then, he acquired a property in the middle of the Tijuca forest – a place that became a retreat for a good number of French people – and there started to live with his whole family. The Taunays home quickly became a meeting place for foreigners who were settling in Brazil or visiting the countries, most of them, artists and naturalists.

It was in that pleasant place that the now adolescent Adrien intersected with tropical nature and with the multiethnic Brazilian population and, under the baton of his father, trained his talents as a painter and a draftsman. It was, however, a very short period. On December 6th, 1817, arrived at the port of Rio de Janeiro the corvette *Uranie*, on which traveled the expedition that had left months before France to circumvent the world, with the mission of studying the figure of our planet and the elements of terrestrial magnetism.

Like any scientific caravan at that time, this one also held broad interests, which went beyond the geophysical issues directly foreseen, and included the three kingdoms of nature, ethnographic and landscape studies.

Led by the geologist and experienced navigator Louis Claude de Freycinet, the vessel brought a well-assembled team of naturalists composed of a hydrologist, doctors in the functions of zoologists and botanists, and also included the novelist, poet and playwright Jacques Etienne Victor Arago (1790- 1854) as the company's official painter and draftsman, among other naturalists and draftsmen.

Also part of it was Freycinet's wife, Rose, who, with her husband's connivance, clandestinely embarked and later was incorporated into the caravan. During the entire trip around the world, Rose wrote down her impressions, giving form to letters and a diary. Those notes were kept within the Freycinet family and a century later, in 1927, they were made public under the title of *Journal de Madame Rose de Saulces de Freycinet d'après le manuscrit original*, an editorial work by Charles Duplomb, which enriched the narrative with an informative introduction and explanatory footnotes (FREYCINET, 1927). In one of those notes, Duplomb noted that when he was in Rio, the team of naturalists stayed at a property belonging to one of Nicolas-Antoine's sons, located by the sea³. Certainly, the Freycinets met the teenager of recognized artistic talent, and the fact is that when they sailed from Brazil, at the end of January 1818, the corvett *Uranie* took Aimé-Adrien Taunay on board, not yet 15 years-old, as an auxiliary assistant to Jacques Arago.

The dawn of the traveling artist

We still do not have data to specify how Aimé-Adrien joined that team. In his book *A cidade de Matto Grosso* [The city of Matto Grosso], the viscount of Taunay implies that the decision to join the expedition, and with it, to circumnavigate the planet, was taken by the young man, whom he describes as of an “intrepid nature”, convincing his reluctant parents to allow him to be part of the adventure. According to Alfredo d’Escragno:

With irresistible enthusiasm and that undid all the objections and terrors of his, terrified by such an early resolution, the ardent boy embraced that unique occasion to go and contemplate the nature of the whole globe, and penetrate its beauty and set out to face dangers and privations that certainly did not lack (TAUNAY, 1891: 17).

However, one must consider the viscount’s perspective, who was always passionate when referring to the uncle he did not get to know. We must take into account, for example, that, at that time, scientific expeditions were doorways for the professional, economic and social ascension of young naturalists and artists who dared to cross the oceans and enter territories considered distant and unknown. It was common for those who took part in scientific trips, as a prize for the work done in the midst of probable dangers, in addition to ordinary payments, they received promises that when returning they would be placed in European museums or academies or would receive life pensions.

The terms that governed Aimé-Adrien’s relationship with that caravan are still unknown. It is possible that an assistant of such a young

age, as was his case, was seen as an apprentice and the promised rewards were much more modest. But, even if there were none, Freycinet, unquestionably, offered Nicolas-Antoine's son an excellent opportunity, not only to circumnavigate the planet – as his nephew, the viscount, emphasized – but also to enter from the front door into the select world of scientific expeditions and to acquire practice in one of the most needed jobs in those enterprises, that of painter and draftsman-traveler.

It is also worth considering that that was an official enterprise of the French government conducted by rules and instructions. Certainly, there were negotiations, conditions were established and, who knows, a contract was formalized. Therefore, the entry of young Taunay into the *Uranie* would have involved much more than the will to travel demonstrated by a young man of an intrepid nature, as the viscount wanted.

By allowing and authorizing his youngest son to participate in such an undertaking, Nicolas-Antoine – a man of the world and an expert in the courtly games and the interests that governed that society – should be fully aware of what that trip could represent for the future of the talented son. It is likely that the request for the circumnavigator to include the adolescent in his team came from him. Nevertheless, speculations aside, what matters now is that Aimé-Adrien, at such a young age, had the opportunity to participate in one of the best-contrived and successful scientific trips of the 19th century.

Like few others, the company led by Freycinet fully completed the route and the stipulated goals, despite the loss of the *Uranie* corvette that occurred near the Falklands⁴. On their return, the caravan chief and his assistants produced and made public, still in the 1820s, the results of the expedition: thirteen volumes, which

received as a general title, *Le Voyage Autour du Monde par les Corvettes l'Uranie et la Physicienne*. It was a vast illustrated work composed of travel narratives, studies on indigenous languages, navigation, Earth magnetism, meteorology, botany, zoology, among other themes. And some of the published prints were based on drawings and watercolors made *in loco* by the young Taunay. This, therefore, shows that Aimé-Adrien's presence occurred in an official manner. Even, as his nephew viscount, in the opinion issued by the French Academy recommending that Freycinet's work be published, mention is made of the work of the young draftsman, nominally praised as "Mr. Taunay, son of the famous painter" (TAUNAY, 1891: 18, note 1). In a society of exchange of favors and mercies like the one in which the Taunay circulated, this was, in itself, a beautiful reward.

In fact, the volumes of *Voyage Autour du Monde* show that, during the more than two years as an assistant to Arago, Aimé-Adrien was not only able to experience the work carried out by a well-articulated team of naturalists. He also used his pencils and brushes to register daily scenes of the populations, views of places, objects of material culture and, mostly, representations of the fauna of the places visited. Those works can be seen in the *Atlas Historique*, made public in 1825, which brings references that five of the 100 panels were drawn, either entirely or partially, by Aimé-Adrien (panels 10, 13, 50, 65 and 80). In addition, in the two volumes dedicated to *Histoire Naturelle – Zoologie* (v. 3: t. 1, explanation of the panels; t. 2, Atlas) by physicians-naturalists Jean René Constant Quoy (1790-1869) and Joseph Paul Gaimard (1793-1858), Taunay's traces give support to dozens of illustrations.

It is worth remembering that in those expeditions the visual recording was a complementary activity, with the painter-

draftsman hierarchically below, and subordinate to, the naturalists. In this way, more than following a creative impulse, the illustrator should apprehend the motif from the eye of the naturalist, taking it as a guide for his production, as shown by the instructions to the painter given by the Munich Academy of Sciences in 1817 (DIENER ; COSTA, 2018: 122-124).

That is exactly what Aimé-Adrien did during the circumnavigation trip, especially with the physicians-naturalist. His participation is nominally attested not only because it appears based on the engravings but also in the texts that explain the illustrations. Quoy and Gaimard make several comments about the Aimé-Adrien's work, always changing the way the young man contributed to the fauna record of the expedition. For example, when talking about the *Phalanger Tacheté* (Figure 3), they observe that the animal's position "is very natural, and was perfectly apprehended by Mr. Taunay, when he represented it still alive" (QUOY; GAIMARD, 1824, t. 1: 59).

However, it is the animals difficult to apprehend, such as the jellyfish, corals and sea anemones (Figure 4), that most express the young illustrator's skills and commitment, as the authors comment:

It is essential that the observer knows how to draw, because he will almost always find the water up to the middle of the leg and even up to the waist to catch the moment when the animal he examines will show itself in the most favorable positions, and he will not be able to resort to a foreign hand [...]. It is to the goodwill, extreme dedication and zeal of mr. Taunay, son of the famous painter of this name, that we owe the board related to this study (QUOY; GAIMARD, 1924, t. 1: 593).

Perhaps it was in view of such efforts that one of the fish classified by the naturalists on Guam Island (Pacific Ocean) was named after the draftsman, the *Chétodon Taunay*. It appears in figure number 5, on panel 62, of the *Atlas of zoology*, made from the design of the honoree himself.

However, not only the published prints and the praise of his companions show the excellence of the work that Aimé-Adrien did still as a teenager. A good number of drawings and watercolors made during his travel with Freycinet are still preserved and corroborate his great talent.

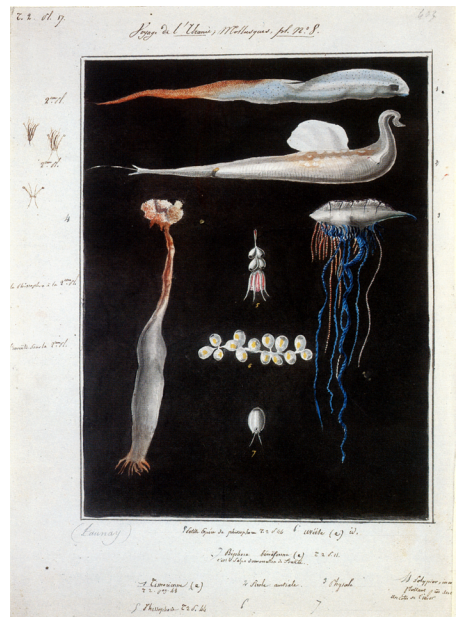
In 1993, the London auction house Christie has offered a lot “of drawings and watercolors related to the Freycinet journey around the world on the corvettes *Uranie* and *Physicienne*”. It contained four sheets by our artist, showing a scene of domestic life in Brazil, a study of birds, the plans of vessels from the Caroline Islands and a means of transportation in Guam (CHRISTIE’S, 1993: 83-104). Almost a decade later, in September 2002, the same house held an auction entirely dedicated to material from the Freycinet trip. In the catalog, entitled *The Freycinet Collection*, are reproductions of folios by Aimé-Adrien, mostly of fish and other marine creatures (CHRISTIE’S, 2002) (Figures 4, 5, 6). The work produced by the young Taunay during this period is also in collections such as those of the *National Gallery of Australia*, the *National Library of Australia*, the *Australian National Maritime Museum*, the *Honolulu Museum of Arts* and the *Castro Maya Museums*, Rio de Janeiro, among others.

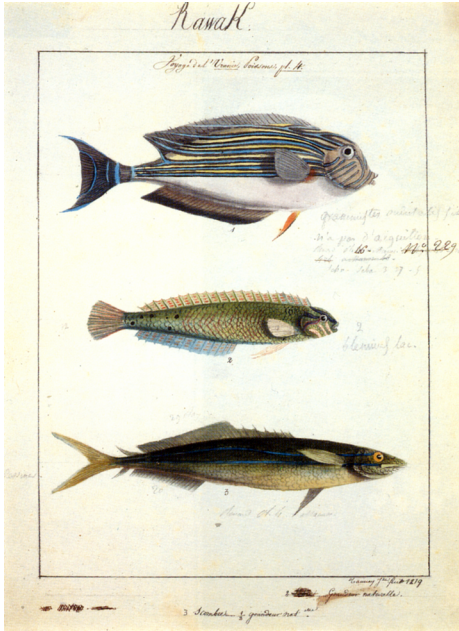
Aimé-Adrien, however, did not complete the trip with his companions; he left the expedition at the end of June 1820, when on the trip back to Europe, now on the corvette *Physicienne*, they stopped in Rio de Janeiro. By

Figure 3.
Aimé-Adrien Taunay
Phalanger's de
Waigiou [Tacheté],
1819
Graphite and
watercolor on paper,
35.9 x 25.8 cm
Source: CHRISTIE'S,
2002: 107

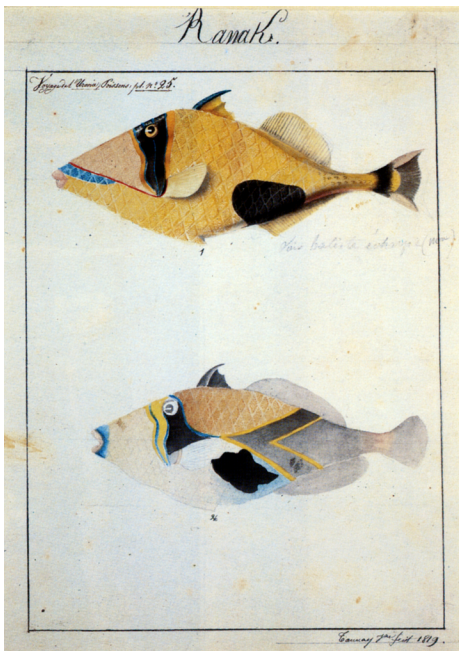


Figure 4.
Aimé-Adrien Taunay
Marine life studies,
1818-1819
Graphite and
watercolor on paper,
31.1 x 22.8 cm
Source: CHRISTIE'S,
2002: 114





Figures 5 and 6.
Aimé-Adrien Taunay
Rawak [Fish studies]
Graphite and
watercolor on paper,
33.7 x 25.4 cm
Source: CHRISTIE'S,
2002: 113



not proceeding to the end, he could not receive the honors and benefits of returning. The reason for this decision is unknown. As an assistant to Jacques Arago, Taunay fully responded to what was expected of a visual documenter: the recording, by graphite and watercolor, of plants, animals, landscapes or human types from the point of view of the scientists.

One fact, however, draws attention: the way Aimé-Adrien views himself and is viewed on that expedition. When signing the motifs he drew, he wrote “Taunay je ^{ne} fecit”; just as, when giving Taunay’s name to new species, Quoy and Gaimard wrote: “we dedicate it to Mr. A. Taunay Filho, one of the ship’s draftsmen” (QUOY; GAIMARD, 1924, t. 1: 380). We see, therefore, that Adriano’s artistic identity was completely connected to that of his father. In his first experience as a traveling artist, neither his work nor his figure could gain an autonomous identity.

Dormancy time

After this great adventure, over the next four years, Aimé-Adrien seems to want to rebalance his life. We know little about that period. In fact, those years still represent a gap for those who study his life and work. Besides, those were times of significant change in the country. The environment around him is resized. In 1821, the Liberal Revolution, which broke out in the city of Porto, and the constitutional winds deeply affected the destinies of the Portuguese monarchy installed here. D. João was practically forced to return to Portugal, and in Brazil, as was in all Iberian America, the independence movement began to gain momentum. That same year, Nicolas-Antoine with his wife and one of the

children also returned to France, leaving Aimé-Adrien in the company of his other brothers and his uncle Auguste Marie, who died in 1824. After his unique and rich experience in the world's seas, the young man seems to want to improve his work and reflect on ways to follow.

According to Alfredo Taunay, that was a period when Aimé-Adrien remained in Tijuca with his brothers Théodore and Félix-Émile. He read the classics, studied music and languages – especially Portuguese –, drew and painted randomly, as an exercise. He would even have made a representation of the “Triumph of Bacchus” on the walls of his house, a work that his nephew describes in detail (TAUNAY, 1891: 19).

From that time are the sketches in pencil and watercolor, showing the surroundings of Rio contained in the small notebook (9 x 7 cm), preserved in a private collection in Rio de Janeiro (BELLUZZO, 1994, v. III: 14-15). Those folios give clues about the direction his work was taking. Unlike the work done with Arago, those drawings outline compositions of vegetation and landscapes made with a free and sensitive trace, scenes in gray and sepia, of a bucolic character, in which the artist demonstrates the freedom of his lines in a fabulous domain of space apprehension.

It is also known that in 1824 Aimé-Adrien undertook a “very long (apparently) journey through the lands of Rio de Janeiro”, whose route would have taken him “from Niterói, on the banks of the Paraíba, through Nova Friburgo, Cantagalo to the Puris”, as his great-nephew Afonso de Taunay wrote. A trip that was described by the young artist in the “pages of a diary”, which Afonso himself describes as “almost illegible, written in pencil and almost always erased, as well as the sketches that accompanied them” (TAUNAY, 1952: 73). The Paulista historian refers to the *Caderno de notas*

de Amado Adriano Taunay [Aimé-Adrien Taunay's notebook], which recently, in 2004, became part of the collection of the Museu Paulista⁵.

Slightly larger than the previous notebook, it measures 15.2 x 10 cm, contains sketches of notes and drawings made in a spontaneous and unfinished way, which speak of rural properties, aspects of the daily life of the new settlers who are settling in the region, among other pleasant features. In one of the passages, however, the artist intimately escapes the deep existential doubts that afflicted him, which allows some conjectures about his personality.

Written in the late afternoon of July 2nd, 1824, after reaching the top of a hill and from there contemplating the landscape – which seemed joyful and smiley – the young man abstracts himself from the place and begins to reflect on his life, questioning up:

[...] Why am I unable to do good and make happy my parents' old days more than deserved for retribution? Why, with a firmer and more entrepreneurial conduct, did I not know how to put myself in an honorable and more comfortable situation? Do the best, the most generous [possible] intentions always abort in desire, without producing anything real? Are softness, weakness, cowardice, discontent with the present, discouragement with the future, irresolution are vices to which I am inclined and which undo all the world's resolutions in me? In them, I fall by default. It is true that they are so consolidated in myself by the [circumstances] that they have always contributed to depreciate me. Disgrace when the situation combines with radical need!

If other facts had constantly fought it,

would they have corrected or modified it? And this whole series of facts depends on a yes or a no, said in a certain circumstance, only influenced by the flight of a fly. However, the years pass, why [wait when] we can no longer [,] like Epaminondas thank heaven for having won in the life of his [parents]? (TAUNAY, 1824-1825: 61-62)⁶.

The words used to talk about himself show that the artist felt possessed by infinite guilt. He felt charged. When he rhetorically asks himself, “do the best, the most generous [possible] intentions always terminate in desire, without producing anything real?”, did Aimé-Adrien refer to Freycinet? These and other questions remain open, and it is difficult to know the root of such queries and doubts.

His words, however, reflect the state of mind that over the centuries was being described as “melancholy”; a feeling that he himself acknowledges possessing, as shown in the passage used in the epigraph. Understood in the old Hippocratic tradition as an imbalance of moods that can be repaired; in modern times, particularly during romanticism, melancholy came to be associated with exceptional individuals, holders of a transcendental intellectual mission (SANTA CLARA, 2009), which in the case of young Taunay could attest to the quality of his artistic work.

It is in the midst of those feelings that, months later, in the beginning of 1825, he would be sought out by G. H. von Langsdorff and, at the invitation of this naturalist, starts his participation in a new scientific expedition, as a traveling artist.

Dusk

Unlike his transoceanic journey with Freycinet, Taunay's new expedition, in geographical terms, was much more modest, having as destination the countryside of Brazil. The young artist will be part of the second stage of this endeavor that today is configured as one of the most tragic foreign naturalist caravans that entered the lands of the then Brazilian Empire⁷.

Langsdorff hired him to replace Johann Moritz Rugendas (1802-1858), who had left the expedition after a heated argument with the chief in the interior of Minas Gerais, and was enthusiastic about having an artist who, despite his young age, had already traveled the world with the experienced Freycinet and was the son of a renowned painter (LANGSDORFF, 1825).

In the new leg, the Russian caravan planned to leave São Paulo, go to Mato Grosso and from there to the Amazon. As companions, Taunay would have the German botanist Ludwig Riedel (1791-1861), the Russian astronomer Nester Rubtsov (1790-1861) – who were already part of the team – and the also Frenchman Hercule Florence (1804-1879), who, like Aimé-Adrien, at that moment became part of the group, as a second draftsman. Besides them was, of course, Wilhelmine von Langsdorff. The entire team was led by the Baron, an experienced and highly respected naturalist, who had also participated in an important circumnavigation trip, and then held the position of Consul General of the Russias in Brazil.

Aimé-Adrien's entry into this group is better documented than his participation in the trip led by Freycinet. There is evidence of the existence of a contract, although it has not yet been found. The Russian historian Boris Komissarov – deeply knowledgeable about

the Langsdorff Expedition collection –, based on documents he examined in St. Petersburg, comments on the advantageous conditions offered to the artist. For example, he would be better paid than any other European painter would at that time, even better than what his father received from Dom João's government, or any members of the *Institut de France*. In addition, the agreement guaranteed Taunay that, on his return, he would have a good pension or be accepted as a member of the Imperial Academy of Fine Arts in St. Petersburg (KOMISSAROV, 1988: 18).

However, the notes that Langsdorff made in his diary and the letters left by our character show that the enthusiasm was short-lived; at no time was Aimé-Adrien satisfied to participate in that expedition. Since leaving Porto Feliz (SP), Taunay showed to be upset and repeatedly planned to abandon the caravan, despite the loss of promised earnings. It seems that melancholy and doubts haunted him. Furthermore, he could stand Langsdorff's figure, so much so that even before arriving in Cuiabá he made the decision, together with Riedel, to get ahead of the group and, since then, he avoided the baron's company (LANGSDORFF, 1997; COSTA; DIENER, 2014).

For his part, Langsdorff complains that the artist wastes time on trivial things, that he does not meet the expectations. He describes Taunay's work as inaccurate and unfinished and complains about the lack of commitment to the expedition.

One must consider, however, that in those years Taunay seems to have formed his own conception of the work he produces; he was no longer satisfied with the role of a scientific illustrator. If with Freycinet, the assistant fulfilled his role with dedicated effort and signed the drawings as "Taunay Júnior", now, as the first draftsman, his pencils and brushes wanted to take off. He refused to comply with

what was required by the chief and, aware of his individuality, signs his work as “Adrien Taunay”. He wanted his work to be more than a naturalistic visual record. In one of the letters he wrote in Cuiabá to Langsdorff, going over some of the drawings he made along the way, he observed:

[...] the drawings that can truly be seen as work of the Expedition and the result of the trip will be those that, around us, I myself will take, after having had time to gather and put in order a large amount of dispersed materials [...] (COSTA; DIENER, 2014: 111).

Langsdorff, for his part, also seemed to be experiencing a conflict in his relationship with the artist. The notes in his diary demonstrate that – in addition to the disagreements that mediated the interaction between the two – the chief admired the young man’s talent and recognized that he “was a true artist, a genius in every way”, as he wrote, among other compliments, upon learning of the death of his subordinate (LANGSDORFF, 1997: v. 3, 181). Nevertheless, en route, he needed a disciplined and obedient documenter and he did everything to keep him in his scientific caravan: he exculpated Adrien’s bad behavior, overlooked the romance he had with his wife and, finally – in the last leg of the trip –, divided the expedition into two fronts, both heading to the Amazon. However, there was no way to affect the artist.

Aimé-Adrien apparently could not stand anymore. Nothing could mitigate the pain that afflicted the young man, who was aware of his exceptional talent. In the letter he addressed to family members, he made a point of reminding them: “do not forget that I am unhappy”. Soon after, we already know he reached his match

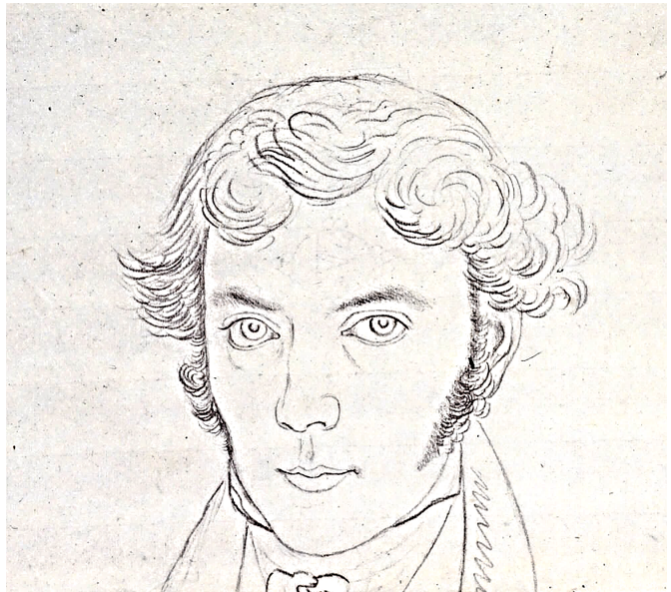
point and on the way, there was no “crossed flight of a fly”. Impulsive, he threw himself recklessly into the voluminous and fast waters of the Guaporé, leaving his trajectory incomplete.

Perhaps, however, that was not his will. In the introductory text of the catalog that accompanied the great exhibition *Mélancolie, génie e folie en Occident* (2005), Yves Bonnefoy asks himself “what is melancholy?”. As an answer, he observes that: “at its deepest”, the sense of melancholy is a hope “that, just as it is reborn every day, it is unfurled without ceasing” (BONNEFOY, 2005: 15). Unfortunately, the forces of the Guaporé waters were more powerful. Taunay was no longer able to unfold that hope.

Figure 7.
Aimé-Adrien Taunay
Palm trees called
Buritis, drawn in the
Quilombo, 1927
Watercolor on paper,
32.1 x 41.1 cm
Collection of the
Academy of Sciences in
St. Petersburg, Russia
Photo: DIENER; COSTA,
1995



Figure 8.
Aimé-Adrien Taunay
Self-portrait [detail],
between 1925-1927
Graphite on paper,
43.3 x 31 cm
Collection of the
Academy of Sciences in
St. Petersburg, Russia
Photo: DIENER; COSTA,
1995



Notes

² In this and in all citations taken from old works, the spelling has been updated to make it more reader friendly. Throughout this article the young Taunay will be freely called Aimé-Adrien, his original name, and, occasionally, Amado Adriano as he is referred to in the works by Alfredo d'Escragnole Taunay and Afonso d'Escragnole Taunay.

³ Commenting on the passage in which Rose de Freycinet informs that they went to live in a “small house by the sea, which Mr. de Gestas found for us”, Duplomb explains on a footnote: “This house belonged to Mr. Taunay, the son of a painter whose name and works are well known in Europe. Mr. Taunay, the father (1755-1830), had been called to Brazil by João VI to participate in the creation of an Academy of Fine Arts. Fontainebleau, Versailles and the Louvre have some of his paintings, which are notable for their composition and rigorous features” (FREYCINET, 1927: 14, note 2).

⁴ On leaving Sydney, the expedition took the way back, via Cape Horn, when, near the Falklands, the corvette Uranie ran aground and was gradually destroyed. However, there were no human victims, and the scientific material, with the exception of herbaria and some drawings, could be saved. After two months, Freycinet managed to buy an old American whaler, which he renamed **Physicienne**, with which he satisfactorily completed his expedition.

⁵ Thanks to the efforts of the Museu Paulista team, in partnership with the Institute Hercule Florence – IHF, Aimé-Adrien Taunay's notebook was restored and digitized. Information on the history of this manuscript can be found at <http://adrientaunay.org.br>. This site also contains excellent studies by the Museum's researchers on its restoration and content.

⁶ The quote is based on the transcription made by Thierry Thomas, with translation by Márcia Valéria Martinez de Aguiar, to which I made minor adjustments. I sincerely thank Maria Aparecida de Menezes Borrego and Francis Melvin Lee for the access to this material, as well as to the digitized copy of the Notebook, belonging to the Museu Paulista.

⁷ The history of this expedition has a vast bibliography, among others: MANIZER, 1967; BARMAN, 1971; MOURA, 1984; MONTEIRO; KAZ, 1988; BECHER, 1990; KOMISSAROV, 1992, 1994; COSTA; DIENER; STRAUSS, 1995; COSTA; DIENER, 2014.

References

BARMAN, Roderick J. The Forgotten Journey: Georg Heinrich Langsdorff and the Russian Imperial Scientific Expedition to Brazil, 1821-1829. *Terrae Incognitae*, v. 3, 1971, p. 67-96.

BECHER, Hans. **O barão Georg Heinrich von Langsdorff** - pesquisa de um cientista alemão no século XIX. Tradução de Marcos Pinto Braga. São Paulo: Diá; Brasília: Editora da UnB, 1990.

BELLUZZO, Ana Maria. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros, 1994, v. III.

BONNEFOY, Yves. La mélancolie, la folie, le génie – la poésie. In: CLAIRE, Jean. **Mélancolie, génie e folie en Occident**. Paris: Gallimard, 2005, p. 14-22.

CORRÊA DO LAGO, Pedro. **Taunay e o Brasil**. Obra completa, 1816-1821. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. *Fênix: revista de história e estudos culturais, Uberlândia*, v. 4, year IV, n. 4, Oct./Nov. 2007. Available at: <https://bit.ly/2wtayCf>. Access: Jan. 8th, 2020.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter (org.). **O Brasil de hoje no espelho do século XIX**: artistas brasileiros e alemães refazem a Expedição Langsdorff. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. **Bastidores da Expedição Langsdorff**. Cuiabá: Entrelinhas, 2014.

CHRISTIE'S. **Topographical Pictures**. London: Christie's, 1993 [TREETOPS – 5018].

CHRISTIE'S. **The Freyucinet Colletion**. London: Christie's, 2002 [MARIANNE – 6694].

DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Editora Unicamp, 2009.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Martius**. Rio de Janeiro: Capivara, 2018.

FREYCINET, Rose de. **Journal de Madame Rose de Saulce de Freycinet d'après le manuscrit original** – accompagné de notes par Charles Duplomb, Directeur Honoraire ao Ministère de la Marine. Paris: Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1927. Available at: <https://bit.ly/2vPXRRE>. Access: Mar. 25th, 2020.

KOMISSAROV, Boris. A expedição do Acadêmico G. I. Langsdorff e seus artistas ao Brasil. In: MONTEIRO, Salvador; KAZ, Leonel. **A Expedição Langsdorff ao Brasil**. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1988, p. 11-36.

KOMISSAROV, Boris. **Da Sibéria a Amazônia: a vida de Langsdorff**. Tradução de Victória Namestnikova El Murr. Brasília: Edições Langsdorff, 1992.

KOMISSAROV, Boris. **Expedição Langsdorff: acervos e fontes históricas**. Brasília: Edições Langsdorff; São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

LANGSDORFF, G. H. von. Letter de G. H. von Langsdorff a K. V. Nesselrode, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1825. Manuscrito. **Arquivo da Política Exterior da Rússia AVPR**, Fundo de Assuntos Administrativos, File 21, 1821.

MANIZER, G. G. **A expedição do acadêmico G. H. Langsdorff ao Brasil**. Tradução de Osvaldo Peralva. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

MONTEIRO, Salvador; KAZ, Leonel. **A Expedição Langsdorff ao Brasil**. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1988. 3 v.

MOURA, Carlos Francisco. **A Expedição Langsdorff em Mato Grosso**. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 1984.

QUOY, Jean René Constant; GAIMARD, Joseph Paul. **Histoire naturelle: Zoologie**. Paris: Imprimerie en taille-douce de Langlois, 1824 [Voyage autour du monde, fait par ordre du Roi, sur les corvettes de S. M. l'Uranie et la Physicienne, pendant les années

1817, 1818, 1819 et 1820 / par Louis Claude Desaulses Freycinet], v. 3, t. 1 e 2.

SANTA CLARA, Carlos José da Silva. Melancolia: da antiguidade à modernidade - uma breve análise histórica. **Mental**, Barbacena, v. 7, n. 13, 2009. Available at: <https://bit.ly/2y9OCwm>. Access: Mar. 25th, 2020.

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

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). **Os diários de Langsdorff**. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1997, v. 2 and 3.

TAUNAY, Aimé-Adrien. **Caderno de Notas**. [Unlocated; unnumbered. 1824-1825]. Manuscrito. Coleção Taunay. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da USP.

TAUNAY, Alfredo d'Escragno (visconde de Taunay). **A cidade de Matto Grosso, (antiga Villa-Bella)**: o rio Guaporé e a sua mais illustre victima: estudo histórico. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert & C., 1891.

TAUNAY, Afonso d'Escragno. Um artista malogrado, A. A. Taunay (1803-1828). **Habitat**: revista das artes no Brasil, n. 8, Jul./Sep. 1952, p. 72-75.

The Taunay Collection: a family memory intertwining art and the writing of History

Cecilia Helena de Salles Oliveira*

* Senior Full Professor at the Museu Paulista of the University of São Paulo.

[...] Friday, June 18th, 1824.

After having dinner at the Count of Gestas' house, I went to Praia Grande with Louis, a Count of Gestas' black man, Martim, and two mules. The afternoon was beautiful, the sky was pure, the bay was magnificent ...

... Thursday July 2nd

Crossing some virgin forests ordinarily elevated on the plains. I take again the path to São João, the tender green [of] the sugar cane contrasted with the blue of Serra dos Órgãos, which ran through the bottom of the painting, the sun was setting. The clarity of the atmosphere, the last sunrays, the satisfaction of having arrived (added) to the sight of [nature] made me sense the [practical] aspect of a happy and smiley nature, after the deep and humid virgin forests in which I was involved, all that made me experience a poetic sensation. Why am I unable to do well and to make my parents' old days happy, a retribution more than deserved? Why, with a firmer and more entrepreneurial conduct, did I not know how to put myself in a more honorable and more comfortable situation? [...]

(TAUNAY, 1824: 4, 60-61)

First-hand notes, most of them fragmented and with lacunae, compose the handwritten document that, along with another credited to Félix Émile Taunay, embodies the initial focus of the research, restoration and digitization work, that resulted in the website *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos* [Aimé-Adrien Taunay's Notebook: stories, discoveries and paths], published in

November 2019, a cultural production resulting from the partnership between the Instituto Hercule Florence and the Museu Paulista [Paulista Museum] of the University of São Paulo². Those handwritten notebooks arrived at the Service of Historical and Iconographic Documentation of the Museu Paulista, in 2004, and were part of the collection of documents acquired, in 2003, from Angélica Ulhôa Cintra Taunay (1917-2008), the wife of Augusto d'Escragnolle Taunay (1912-2000), son of Afonso d'Escragnolle Taunay (1876-1958).

Although other branches of the family also preserved objects, books and textual documents, most of Afonso Taunay's estate was under Augusto's custody. After his death, his descendants offered the collection to the Museu Paulista.

The collection arrived at the Museum intermediated by professors Maria José Elias and Miyoko Makino. With them and the librarians Márcia Mendo and Célia Sant'Anna, I had the opportunity to participate in the first evaluations and the first brief inventory that, in the act of collection's relocation, was increased by other items such as drawings, sketchbooks and newspaper clippings. The set of documents is very large and mostly composed of manuscripts covering a very long period: from the 18th century to the 1960s. It congregates coins, medals, albums with drawings of varied nature, sometimes accompanied by comments and corrections, books and brochures, produced or inherited by Félix Émile, Alfredo and Afonso Taunay, and also more than five thousand letters written in the course of the 19th century, mainly by the Viscount of Taunay and his wife Cristina Teixeira Leite. It also includes copies of letters and notes addressed to D. Pedro II and Empress Teresa Cristina – among other interlocutors –, poems, fragments of notes, countless newspaper clippings about the family – collected and organized by Afonso

Taunay – publishing contracts, postcards, and several music sheets with compositions by famous authors, such as Rossini, but, above all, musical creations by Alfredo Taunay who, at times, signed as Flávio Elysio, others as Sylvio Dinarte.

From the point of view of the collection, the notebooks related to Aimé-Adrien Taunay's life³ represent family memories that might have gone unnoticed had it not been recovered for research and extroversion purposes made possible by the partnership between the Museu Paulista and the Institute Hercule Florence. The restoration and digitization process, quite detailed in several website tabs, opens a first line of questions. Contrary to what the inscription on the cover sheet of one of these notebooks suggested, probably made by the Viscount de Taunay many years after the events, Aimé-Adrien did not carry it with him in January 1828, during the Langsdorff Expedition, when he tragically drowned in the Guaporé River, in Mato Grosso State. As demonstrated by the excerpts I selected for the epigraph of this article, those are records, drawings and sketches produced by the young artist, but between mid-1824 and early 1825, during a small incursion into the then province of Rio de Janeiro, more specifically in the regions Macacu and Cantagalo. The other notebook completes and, at the same time, amplifies the meanings of the notes left by Aimé-Adrien. Despite presenting on the initial pages inscriptions presumably made by Alfredo Taunay, around 1879 or 1880, the records appear dated on January 5, 1829, marking the one-year anniversary of Aimé-Adrien's death. The author was supposedly Félix Émile Taunay, one of Aimé's brothers. However, it is not possible to dismiss the hypothesis that the tributes produced in 1829 were copied in the notebook at another time in the 19th century and by another family member. In other words, perhaps it was Alfredo Taunay, Aimé's nephew, the copyist of the records gathered there,

reproducing memories of mourning and of a deep sense of loss in an attempt to prevent that the time and the witnesses passing made impossible to remember Aimé's death, or the way and place it occurred⁴.

There is the partial copy of the last letter that Aimé wrote to his family, dated December 20th, 1827 in which he explains his melancholic state of mind after arriving in Mato Grosso, repeating, in other words, a manifest sadness and disappointment with himself, already consolidated in 1824, as suggested in the title I chose. Excerpts follow it from letters written by Louis Riedel, a botanist and Aimé's companion on the Langsdorff Expedition. One of them, dated January 10th, 1828, concisely describes, probably to Aimé's relatives or perhaps to Langsdorff, the tragic event. In another one, dated March 10th of the same year, Riedel, addressing Aimé's family members, comments, "illnesses and obstacles prevented me from fulfilling my promise before. So accept this sad story that opens my wounds not yet closed and that causes me so much pain to trace it as you will experience when reading it" (TAUNAY, 1829: 2nd part, 2-verse).

In this second letter, at least in the copied excerpts, Riedel lists details about the "accident", the people involved in the search, the despair, the encounter with the mutilated body and the burial, emphasizing, "you are the brothers of a friend that I will grieve my whole life" (TAUNAY, 1829: 2nd part, 4-front). Then there is the poem written by Théodore Taunay, in honor of his brother Aimé, reconstructing in his imagination – but probably from the detailed account by Riedel and other possible witnesses – what had happened on the banks of the Guaporé. Amid the exuberant nature south of the Ecuador, he establishes links between the uncontrollable wild waters of the river, the territorial conFiguretion of the Empire and the fragility of the blond-haired, quasi-

child who lost his life in them. The theme and the dramatic family loss reappear, shortly afterwards, in the poem *À sombra de Adrien* [Under Adrien's Shadow], written by Félix Émile.

[...] What an irreparable void! Fosters as we were
to put our hopes, our life in common!
The family is beaten; and this compound of men
falls and crashes one by one.

It is less you than I grieve. You die in your dawn:
beyond the grave, the years are always full.
It is Charles, it is Hippolyte, oh heavens! It is
Théodore,

and I myself am grieve!

And our parents, God in heaven!, that in solitude,
in the same home where we were fed,
they have no other thought or concern
that your children's fate!

Adrien, the last, perhaps the most beloved,
one whose young age is still so close,
the one that all the time they expected to see
appear

it is of him who they will know the end!

(TAUNAY, 1829: 2nd part, 10-front)

Along those grieves is the commotion registered in the selected excerpts from letters shared by family members residing in Paris and in Rio de Janeiro. This suggests that Adriano's memory, as recalled by those closest to him, and the memory of his passing, crossed the lives of the Taunays throughout the 19th century. As observed by Wilma Peres Costa, the romantic hero who lost his life during the Langsdorff's legendary expedition inspired his nephew, the viscount of Taunay (1843-1898), to write a "historical study", dedicated to Pedro II in exile, entitled *A cidade de Mato Grosso (Vila Bela), o rio Guaporé e sua mais ilustre vítima* [The city of Mato Grosso (Vila Bela), the Guaporé River and its most illustrious victim], published in the *Revista do*

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, in 1891 (COSTA, 2016: 15-41).

In this work, the viscount takes care of “the time of the monarchy”, “a monument to be built in the context of a nation understood to be plunged into chaos”, due to the proclamation of the Republic and the political and social conflicts that surrounded the organization of the new regime (COSTA, 2016: 22). Throughout the narrative, Alfredo focuses on Adriano’s death, connecting the family tragedy, that affected the young and fearless artist in his endeavor to explore the American hinterland, to the places and ruins where important events related to the formation of the Empire – from the colonial frontier, drawn by the Treaty of Madrid (1750), to the Paraguayan War (1864-1870), of which he was an active protagonist and wrote one of the most poignant reports, *A retirada da Laguna* [The Retreat from Laguna], originally published in French, in 1871.

Through the ruins of Vila Bela and the descriptions of that remote wilderness, the viscount interweaves the history of the formation of the Empire of Brazil and his family memory. He focuses on the Taunays’ roots in Rio de Janeiro in 1816, their European origin, their performance in the arts and politics, their participation in key moments in the organization of the constitutional monarchy in America – such as D. João’s government, the Independence, and Pedro II’s coming of age –, when members of the Taunay family not only ran cultural institutions of relevance, such as the Imperial Academy of Fine Arts, but also held positions in the military and administrative hierarchy.

On the other hand, the Taunays were part of the French mercantile community that settled in the province of Rio de Janeiro since approximately 1815. Also Théodore, Adriano’s brother, replaced the Count of Gestas as a consular

representative in the 1820s, still articulating the interests of those dealers and entrepreneurs, whether in the country's domestic market, or in the establishment of coffee plantations, such as the ones maintained by the Count of Gestas and the Taunays, who owned the Sítio da Cascatinha [Cascatinha Farm], in Tijuca. In this sense, their projection in the world of politics and culture derived from their insertion in the field of export crops, especially coffee production, amalgamated when Alfredo Taunay married Cristina Teixeira Leite, the heir of one of the most important coffee growers in Vassouras (RJ). His son, Afonso, would later follow the same path, when he married Sara de Souza Queiróz, the heir to coffee growers from São Paulo (BITTENCOURT, 2012: 47).

The collection preserved today at the Museu Paulista provides traces and documentary legacies prepared by the family members, with attention and care, undoubtedly, to build a memory that linked the Taunays to the Brazilian nation building movement. In this formulation, as previously observed, Alfredo d'Escagnolle Taunay, the viscount of Taunay, and particularly his son Afonso d'Escagnolle Taunay, director of the Museu Paulista, had a key role between 1917 and 1945. When I refer to family memory, I do not only allude to the valorization of a legacy, recognized by the imperial house and by the political and by the country's cultural elites during the Empire and, later, in the first decades of the Republic, but above all, to the capacity to create inheritances that went beyond the family circle.

As observed by Vera Lúcia Nagib Bittencourt, one of the most compelling dimensions of Afonso Taunay's work, both as a historian and as the director of the Museu Paulista, was the "musealization of personal collections". This also involved a family heritage of which he was a curator, remembering that

the set acquired by the Museu Paulista, in 2003, considerably expanded the previous donations made by Afonso himself during and after his tenure at the Museum.

[...] People usually keep letters, photographs, work documents, travel reports, diaries, diplomas, vouchers, receipts, titles, honors, clippings from periodicals that accompanied their life trajectories. The ‘gathering’ of papers can either mean an intention to preserve moments or memories or it can also simply be the result of the needs of everyday life that, somehow, generate papers that accumulate over the years. In the course of the years, and as they pass through different hands that act as the ‘guardians’ of those personal ‘vestiges’, they again undergo, in their movement of accumulation and preservation, a process of selection and disposal. This intervention with the preserved documents comes not only from those who produced or gathered them, but also from family members and friends, who took charge of protecting them and that, in some way, acted on them, when keeping custody, packing and, consequently, discarding and rearranging them [...] (BITTENCOURT, 2012: 46).

In the case of the notebooks related to Aimé-Adrien’s life, one needs to consider both the family actions that contributed to the survival of the drafts, which at times were incomplete and almost incomprehensible to us, and the meanings they took on when they were incorporated into the collections from an institution as recognized as the Museu Paulista. In this sense, the effort to ensure that the notebooks were shaped as “testimonies”, especially the one carried out first by the Viscount

and later by Afonso Taunay, was combined with the welcome given by the Museum, which means to endorse them as “documents-monuments”, available so that scholars and researchers of the History of Brazil use them as a “source” in reconstructions of the past (BITTENCOURT, 2012: 46; BITTENCOURT, 2011).

In my view, it is essential to pay attention to those questions, because to what extent could the historian fully develop his criticism of the selected sources if all these procedures and intentions were forgotten? The fragments of family memories, the questions raised by gloomy and hopeless records made by Aimé-Adrien, almost certain, perhaps, that no one would read them, and the family’s efforts to keep alive the tragedy in Guaporé pervade traces that were preserved in private realm, but that became public assets after being incorporated to the collection of the Museu Paulista.

This does not prevent, however, to interrogate the notebooks content or the decision that, together with so many other records from the 19th century, they become references for the understanding of Brazilian society, in particular, in the first decades of that century.

Restricting myself only to Aimé-Adrien’s notebook, the annotations can assist in understanding and questioning innumerable aspects of the social and cultural life. Those range, for example, from the young artist’s imprint, his originality and objectives, to the reconstitution of the landscape and the populations living near the Court of Rio de Janeiro at the beginning of the First Reign.

Maria de Fátima Costa draws attention to the necessary critical evaluation of the iconographic and textual sets produced by the artist-travelers, emphasizing that their observations and drawings are riddled with filters derived from their education and background, but,

above all, from the artistic training they received, which implied formal as well as thematic options. Even underlining the condition of documentalists in scientific expeditions, she warns of the impossibility of interpreting traits and words as an expression of the “reality” they experienced (COSTA, 2012: 235-237). In this sense, how could the landscapes and Figures outlined by Aimé-Adrien during his incursion into Praia Grande de Niterói and through Nova Friburgo and Cantagalo contribute to the reconstitution of those regions and their inhabitants at that time?

In addition, Miguel Luiz Ambrizzi addresses some problems related to the relationship between artistic patterns from the 18th and early 19th centuries and the images created by the artist-travelers, in terms of the drawings themselves, as well as with regard to the thematic emphases. When studying the artists hired by Langsdorff, Ambrizzi not only seeks to establish comparisons between the records produced by Rugendas, Aimé-Adrien and Florence. He also discusses the particularities of each one from the point of view of the articulation between the use of historically existing artistic models and the traits required by observation and the expedition’s plans, since, according to the author, Langsdorff demanded an “almost servant practice” from his assistants. In his view, Taunay stood out from the rest for his “poetry, evocation games and metaphors”. Escaping the classical composition, Aimé-Adrien revealed an inventive side, searching in the diversified hues of watercolor the resources to translate what he experienced, emphasizing that the artist often reinterpreted episodes and characters that he did not witness, but heard about. An example of this procedure, is the watercolor *Vista do Rio Quilombo* [View of the Quilombo River], 1827, a record that referred to the ancient discoveries of gold and diamonds, which the artist certainly did not witness (AMBRIZZI, 2008).

Despite the pitfalls shielded by notes and drawings, Adriano's records between 1824 and 1825 do not fail to mention the circumstances that might contribute to enlighten about the expansion of small and medium-sized properties, and of the export crops across the Guanabara Bay, beyond Niterói, to the region of Cachoeiras de Macacu and Cantagalo [Macacu and Cantagalo waterfalls], towards the border of today's Minas Gerais State.

During Dom João's period and the First Reign, the profile of those areas was modified by commercial supply crops, by the development of coffee plantations and by the attempts to organize the colonies of foreigners, such as the Swiss, in Nova Friburgo, but also the French and German, under the argument that they would allow the creation of production nuclei, independent of slave labor, at a time marked, precisely, by the resurgence of slavery. As Rafael Marquese observed, when analyzing the work *Manual do Agricultor Brasileiro* [Brazilian Farmer's Manual] written by Charles Taunay and edited in 1839,

[...] the period between 1808 and the 1830s was one of the decisive moments of the Brazilian past: those were years marked by the rupture of the colonial statute, by clashes between different political projects regarding the construction of the national order, by the increase in social tensions, by the reorganization of slave economic activities [...] (MARQUESE, 2001: 7).

By conducting a study related to the backlands of the Macacu waterfalls and São Pedro de Cantagalo, through the study of inventories and wills, Sheila de Castro Faria demonstrated how those areas were inscribed in the Paraíba Valley and that their importance in the production of coffee was earlier than the projection of the

region of Vassouras. According to the author, many of the Swiss families that helped to form Nova Friburgo, between 1816 and 1819, became coffee growers and many moved to Cantagalo, without losing, however, their links with Europe.

[...] The establishment of a slave-based coffee farming in Cantagalo occurred in the early 19th century and took place with people from Minas Gerais [...]. Those who went to Cantagalo had the capital and conditions for major undertakings, starting with the production of goods related to the supply of the domestic food market and, later, with investments in coffee plantations [...]. The arrival of Swiss immigrants, and, later, of Germans, French, Dutch, etc., to the extensive Cantagalo region, only increased the taste for the consumption of articles that those immigrants were ready to offer due to their European connections [...] (FARIA, 2018: 33-34).

Taking these considerations as parameters, in addition to the study carried out by Rafael Marquese and Dale Tomich on the establishment of a slave-based coffee farming in Brazil in the early decades of the 19th century (MARQUESE; TOMICH, 2009: 339-384), it is possible to propose the hypothesis that Adriano's journey through Nova Friburgo and Cantagalo would not have had a bucolic or merely recreational motivation. As I was able to discuss in another work (OLIVEIRA, 1999: 61-106), the first two decades of the 19th century, particularly in Rio de Janeiro, were marked by the intensification both of the commercial exploitation of land and of social conflicts, due to the policies implemented by D. João VI and, later, by D. Pedro I, with regard to the distribution of *sesmarias*, and also to the possession and ownership of land located near the Court or around the Guanabara

Bay, previously occupied by religious orders and indigenous villages, many of which were used to encourage the rooting of foreigners.

In the epigraph that I selected, Aimé-Adrien mentions that he started his journey out of the house of the Count of Gestas and that he received from him significant support and, most likely, financing. In 1824, his parents and brother Hippolite had returned to France and the family property, in the Tijuca massif, was in charge of Charles and Theodore (MARQUESE, 2001: 7-10).

The insertion of the Taunay family in the business world, mostly their interests in coffee farming, suggests that the journey pointed to evaluate the potential for foreign colonies in the province of Rio de Janeiro and, especially, to sense the location, its value and the conditions of new areas for coffee farms, since, as demonstrated by the studies carried out by Sheila de Castro Faria, in Nova Friburgo and Cantagalo, there was a convergence of interests among people of Minas Gerais willing to invest in coffee, Swiss immigrants, and wholesalers residing in the Court and acting as intermediaries in the distribution of products for the domestic market, import and export activities, slave trade, the placing of coffee and sugar in the international market, and loans, so that the owners of commercial crops could run their production (FARIA, 2018: 33 -34; OLIVEIRA, 1999: 61-106).

At the end of his foray into those deep and humid forests, Aimé-Adrien does not seem gratified or appeased by his effort. He thinks he is unable to repay what he received from his parents and condemns himself for not having a more entrepreneurial and firm conduct. Was he expressing setbacks in the negotiations that he had been asked to carry out? Those are conjectures motivated by fragmented notes, broken records and barely idealized drawings. However, those traces when inscribed in the

whole of the Taunay collection and in the current context of historical knowledge about that period, give rise to reflections that extrapolate the apparent precariousness of that small notebook arrived at the Museum under compromised handling conditions, surpassed by the curatorial procedures to which it was subjected.

The website *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos* [Aimé-Adrien Taunay's notebook: stories, discoveries and paths] draws attention by its search options, the beauty of the presentation and the richness of the details of images and texts, all processes that were built collectively and cooperatively by the team that produced it. However, to go through it means not only to stick to its most visible dimension. The immediate visibility is linked to less evident contents that lead us, above all, to discoveries, as well as to innovative and certainly, unforgettable experiences.

Notes

² The website can be visited at <http://adrientaunay.org.br/>.

³ Aimé-Adrien Taunay was born in France, in 1803. He arrived in Rio de Janeiro in 1816, in the company of his father, Nicolas-Antoine Taunay and his family, integrating the entourage of French artists who settled in Brazil under the governmental sponsorship of Regent D. João, later D. João VI, designated by Afonso Taunay as “French mission”. Endowed with talent for drawing and painting, the young Aimé-Adrien, a fifteen-years old, was hired as an illustrator on the circumnavigation journey led by the naturalist Louis-Claude de Saulces de Freycenet (1779-1841). In 1820, he returned to Brazil. Between 1821 and 1824, he traveled through the lands of Rio de Janeiro. The account of this journey resulted in the **Caderno de anotações** [Notebook] available on the aforementioned website. In 1825, he was hired as the first draftsman on the expedition organized by the Baron of Langsdorff to tour the interior of the then Empire of Brazil. In January 1828, Aimé-Adrien drowned in the Guaporé River, in the current state of Mato Grosso. About his career as an artist and documentalist of scientific expeditions, see: COSTA, 2012: 235-246; DIENER; COSTA, 2008: 75-88; COSTA, 2007: 1-17.

⁴ These considerations are based on questions and observations raised by professors Thierry Thomas and Márcia Valéria Aguiar who undertook, respectively, the transcription and translation of the notebooks by Aimé-Adrien and Félix Émile. Thanks to this meticulous work, it was possible to discover circumstances and minutiae that at first glance could escape the reading.

References

AMBRIZZI, Miguel Luiz. Entre olhares – o romântico, o naturalista. *Artistas-viajantes na Expedição Langsdorff, 1822-1829*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, oct. 2008. Available at: www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes.mla.htm. Access: March 20th, 2019.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. O Fundo [Fund] Museu Paulista: a escrita da História em múltiplas narrativas. In: *Simpósio Nacional de História da ANPUH*, 26., 2011, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: [unpagged], 2011, p. 1-12.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. O Museu Paulista e a escrita da História de São Paulo: acervos em narrativa na administração Afonso Taunay, 1917/1945. In: ASENSIO, Mikel et al. (ed.). *Historia de las colecciones e historia de los museos*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 43-52.

O CADERNO de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos. Museu Paulista da USP & Instituto Hercule Florence. São Paulo, 2019. Available at: <http://adrientaunay.org.br>. Access: March 20th, 2019.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. *Fênix: revista de história e estudos culturais, Uberlândia*, v. 4, year IV, n. 4, Oct./Nov. 2007. Available at: <https://bit.ly/2wtavCf>. Access: March 20th, 2020.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay e os registros dos índios Bororo. *Escritos: revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, n. 6, 2012, p. 235-246.

COSTA, Wilma Peres. Escavando ruínas. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, n. 22, Dec. 2016, p. 15-41.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores e artistas-viajantes. *Perspectivas de um novo gênero*. *Porto Arte: revista de artes visuais*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, Oct. 2009, p. 75-88.

FARIA, Sheila de Castro. Ouro, porcos, escravos e café: as origens das fortunas oitocentistas em São Pedro de Cantagalo, Rio de Janeiro (últimas décadas do século XVIII e primeiras do XIX). **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 26, 2018, p. 1-42.

MARQUESE, Rafael de Bivar; TOMICH, Dale. O Vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no século XIX. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (org). **O Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, vol. II, p. 339-384.

OLIVEIRA, Cecilia Helena L. de Salles. **A Astúcia Liberal: relações de mercado e projetos políticos no Rio de Janeiro, 1820-1824**. Bragança Paulista: EDUSF: Ícone, 1999.

TAUNAY, Aimé-Adrien. **Caderno de notas, 1824-1825**. Manuscrito. Coleção Taunay. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da USP.

TAUNAY, Carlos Augusto. **Manual do agricultor brasileiro**. Organization and Introduction: Rafael de Bivar Marquese. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TAUNAY, Félix Émile. **Caderneta**. Manuscrito. Coleção Taunay. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da USP.

Conservation and restoration project of Aimé-Adrien Taunay's notebook: choices and treatment

Ina Hergert^{*}, Gessonia L. A. Carrasco^{**} and Cristina S. Morais^{***}

^{*} Paulista Museum of the University of São Paulo, São Paulo, Brazil, Collection and Curatorship Department.

^{**} Independent Conservator/Restorer, Joinville (SC), Brazil.

^{***} Senai Conservation and Restoration Laboratory, Senai Faculty of Technology "Theobaldo De Nigris", São Paulo, Brazil.

Conservation work on historical documents usually takes place in restricted spaces with little access to the wider public. However, the work of preserving the integrity of the historical and cultural object in an understandable and appreciable way for today and the future is often performed by teams that involve professionals from different areas of knowledge and specialties, through complex and comprehensive projects.

The restoration project of Aimé-Adrien Taunay's notebook unfolded in many ways beyond the conservation of the object itself, such as: the training of the professionals involved, the implementation of recent research in the area of conservation and the dissemination of knowledge to the specialized and non-specialized public. The institutional partnerships established to make the project possible were the greatest milestone of this initiative. After the completion of the restoration project, a course on iron gall inks was offered at the SENAI's Conservation and Restoration Laboratory to participants who came from different places in Brazil. The participation of conservators in the elaboration of the website about the notebook was another step within this trajectory.

Among thousands of objects found in institutional collections, only a few receive restoration treatment. Due to the time and cost of those treatments, teams of curators and documentalists select objects of institutional importance. Aimé-Adrien Taunay's notebook was recognized as a rare document by researchers inside and outside the Museum who identified the need to digitize and preserve it, fueling the hope of obtaining more details about the artist's life and work after its transcription and translation.

The artist of French origin, mainly known for participating in the Langsdorff Expedition, throughout the year 1824, made a long journey through the lands of Rio de Janeiro, passing through Nova Friburgo and Cantagalo and the notebook served for his daily notes and drawings. In 1825, Aimé-Adrien Taunay was hired as the first draftsman on the expedition and died during the trip in 1828 (COSTA, 2007). The notebook was acquired, along with the other documents belonging to the Taunay family, by the Paulista Museum.

The preparation of the documentation and the condition report, as well as the proposal for treatment, were undertaken after realizing that the document was very damaged and weakened. Understanding and documenting the materiality of the object, its structure and state of conservation are the basis of any conservation process that includes intervention in the object. The conservator's responsibility in the process is substantial and needs to be supported by careful examination, technical and photographic documentation, as well as reports. All of this documentation becomes part of the document's history to be held and made available for future research.

As a first step before the intervention, a photographic record of the original document was made. The notebook was photographed in high resolution by the team hired by the Hercule Florence Institute (IHF) so the document no longer needed to be manipulated for reading. The availability of both content and images in digital form is an important measure for the preservation of the document, since, from that moment on, every work of research, transcription and translation would no longer need the manipulation of the original. Handling a fragile document multiplies the risks of physical damage and the loss of this object.

In 2015 the team from the Institute of Physics of the University of São Paulo (IF / USP), with the support of the IHF, made new photographic records to visualize the text in graphite that was under the text handwritten with ink. Infrared reflexography images were obtained using the Osiris Digital Still Infrared equipment, operated by Prof. Dr. Márcia Rizzutto and Dr. Jessica Curado, from the IF/USP.

Each page of the notebook was digitized using this non-destructive optical technique, whereby the observed image results from the conjunction of the reflection, absorption and transmission phenomena of the surface layer, revealing hidden peculiarities. The results obtained enabled the generation of clear images of the information written in graphite: both on the pages written only with this material and on the pages with overlapping ink. Particularly the ink used in this notebook, the stains present and the degraded support became transparent and the inscriptions and graphite drawings, invisible to the naked eye, appeared with this technique. Additionally, X-ray fluorescence (FRX) analyses were performed to confirm the presence of iron in the notebook's inks. Those analytical techniques for obtaining information on the physical and chemical level of the materials present in cultural items are considered non-invasive, as they do not require sampling of the original. They are crucial for documents with soluble inks and are extremely fragile, as they do not require interference and direct tests on objects.

During the process of documentation of the state of conservation, the differences between the sheets in the notebook were observed and the first hypotheses and conclusions were made. In the case of Aimé-Adrien Taunay's notebook, it is a graphite and ink manuscript. It is pocket-sized, similar to the A6 format, with thin sheets.

The paper of the notebook was produced in the period of introduction of mechanical pulp paper with the industrial production characterized by several inventions and mixed processes and the use of cellulose extracted from wood, (ROBUSTI, 2014: 20- 32). However, the origin and properties of the paper were not investigated in this project. The identification of the paper fiber is an important step for documenting a work in which organic material from plants is used. It can provide information about the type of plant and the process used in the production of the object, which in turn brings more information on the source of the object and greater clarity of the materials present. This information helps not only to understand the degradation processes but also to choose the treatment.

The original's binding was much degraded. The cover and the spine were missing and it was not possible to know their original appearance. A sheet of paper with a colored design on one side – endsheet of backcover – and the gilding in the notebook's cuts are the few traces left of the outside of the volume. The original stitching of the notebooks was broken and few fragments of the thread remained. The core – the textblock – has 48 sheets and that form six internal signatures sewn in four holes. It was observed that the internal notebooks are formed by an irregular number of bifolios. That may indicate that some sheets were removed during use or lost throughout its history (Figure 1). The sheets are handwritten, some with graphite, and others with ink, there are several hatches and strokes of different thickness; a few sheets have blue ink and there are sheets with traces of graphite drawings. The text, handwritten in ink has brown nuances, sometimes intense, and sometimes so light that they can barely be read. During the visual examination, it was possible to observe several peculiarities, for example, that

the notebook was handwritten entirely in pencil and then, probably later, over the pencil it was written in ink. The overlay, when existing, did not allow reading the text in graphite. Due to the advanced state of degradation of the ink and the support, the reading of the entire document was impaired, mainly due to spots and ruptures of the support in the areas with ink.

The ink of the manuscript was identified as iron gall ink. The evaluation of the ink and its degradation was carried out through visual examination, page by page, with the help of magnifying glasses, ultraviolet lamps and a light table (Figure 2). Assessing the conservation condition of artifacts with iron gall ink is not an easy task, because the degradation of this type of ink is often not regular throughout the document. It is common the use of several ink formulations in the same artifact. Sometimes it is not clear whether the migration of the ink to the back of the document is the start of corrosion or simply of an excess of ink applied, among other factors. Understanding the visible progression of paper degradation by iron gall ink is essential. During the diagnosis, Adrien Taunay's notebook had its ink corrosion stage classified according to the model developed by the Instituut Collectie Nederland (2001) to check the level of conservation status of artifacts with iron gall ink in paper support, in view of the visible progression of ink deterioration, which is as follows:

1. Non degraded;
2. Paper starts to fluoresce greenish around the ink, the fluorescing area extends to the verso of the paper;
3. The colour of the greenish fluorescing turns to a yellow hue, in daylight this area appears light brown;
4. In daylight, the verso is discoloured to a light brown tone, under UV still fluorescing halos are visible;

Conservation and restoration project of Aimé-Adrien Taunay's notebook: choices and treatment

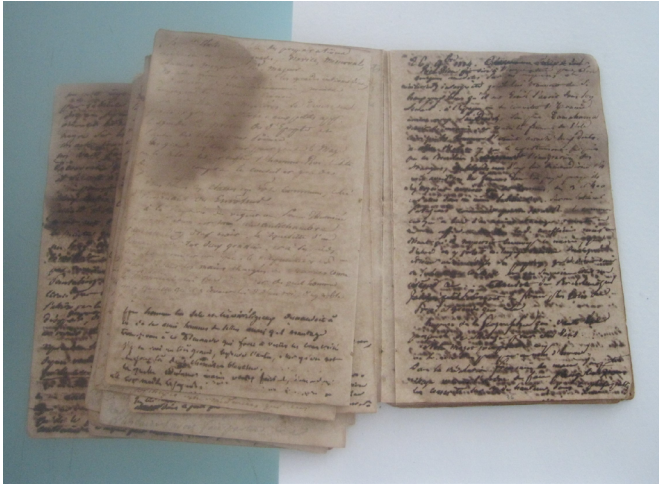


Figure 1. Notebook before treatment.
Photo: Gessonia L. A. Carrasco



Figure 2. Visual assessment with a magnifying glass.
Photo: Ina Hergert

5. No fluorescence, the light brown tone on the verso intensifies to a dark brown; 6. Ink line cracks when touched; 7. Serious loss of material. (INSTITUUT COLLECTIE NEDERLAND, 2001).

Pre-treatment tests were carried out as inks solubility, iron test to confirm the iron gall ink by identifying the presence of free iron (II) ions and measuring the pH of the support. The test for iron gall ink is necessary, especially when there are no visible signs characteristic of its deterioration such as halos around the writing, ink migration and, mainly, corrosion.

It is important to point out that countless recipes for iron gall inks exist and their different formulations have a fundamental influence on the deterioration process. It is not possible to date precisely the beginning of the use of iron gall ink, but it is known that this ink was widely used from the end of the Middle Ages, when it was introduced in substitution to carbon inks, to the first half of the 20th century.

Old inks can be divided according to their nature and property, into two distinct classes: carbon inks and metalloacid inks. Carbon-based inks are the first known writing inks, dating from around 250 B.C. The basic composition of those inks includes the following ingredients: gum Arabic, which serves as a binder for pigment particles; a liquid in which the particles are suspended – usually water or wine – which serves as a vehicle for its application on the writing medium; and the pigment itself, which are soot particles, carbon black or some types of coal. They were known as *Atramentum scriptorum* or, simply, *Atramentum*. They are chemically inert to the effects of light and atmospheric oxygen, giving stability to their formulation and, due to this remarkable chemical stability, do not pose risks to the permanence of paper,

silk or parchment support. However, its use was limited because, in periods of high relative air humidity, the pigment particles lost their adhesion, staining the support. Then, the writing became unreadable or easily removed from the documents, just by washing them in water.

Seeking to solve this problem, the Greco-Roman scientist Pedanius Dioscórides added a certain amount of iron (II) sulfate to the ink. A few days after the application of the ink on a paper support, the iron (II) sulfate was oxidized to iron (III) sulfate by the action of atmospheric oxygen, forming a hard incrustation that even scraping the paper surface could not completely remove what was registered there, without damaging it (BARROW, 1978: 37).

Adding a greater amount of iron (II) sulfate to the carbon ink, the result was a brown script containing black particles. This undesirable appearance was subsequently corrected by the addition of galls – certain vesicles of plant origin – which would produce a mixture of both carbon and iron gall inks. It soon became clear that a black colored compound was produced by adding either the extract of such vesicles or the leaves of various plants of the *Rhus* family (known as Sumach or Sumac plant) – *Rhus coriaria* (Spain and Portugal), *Coriaria myrtifolia* (France), *Rhus copallina* and *Rhus glabra* (America) – or still dried pods of the American bush *Caesalpinia coriaria*, to solutions of iron (II) or copper (II) sulfate. “It was the same principle used in hair, leather and fabric dyes” (DICTIONARIUM POLYGRAPHICUM, 1735: v. I). This new ink formulation was known as encaustrum. Later on, it became iron gall ink.

The composition of the iron gall ink is basically a mixture of iron (II) sulfate, an extract

rich in tannins from certain vesicles of vegetable origin and gum Arabic, placed in a liquid that can be water, wine or vinegar. The complete color development of the ink does not occur immediately after mixing these ingredients, but only after exposure to oxygen in the air for some time. Thus, to remedy this delayed reaction, dyes were often added to the formulation of the iron gall ink. The most used were brazilin, indigo and hematein until the appearance of synthetic dyes, in the end of the 19th century, the anilines that replaced them. Thus, the blue color found in the writing of some old documents may indicate the presence of dyes, either natural or synthetic. The mixture of iron (II) sulfate with gallotannic acid results in the formation of a complex called ferrous gallotannate. It is a water-soluble complex; however, when exposed to oxygen, ferrous gallotannate is oxidized to ferric gallotannate, forming a complex insoluble in water, alcohol or ether and has a dark brown to bluish black color. The brown color seen today in documents where iron gall ink was used is the result of this aging, the initial stage of deterioration (ANDRADE, 1999: 5-14).

The main goal for the conservation and restoration of historical documents is to stabilize and/or interrupt the degradation processes of a physical and chemical nature, aiming to prolong their existence and give them legibility. From the end of the nineteenth century until the beginning of the twentieth, treatments to preserve documents written with iron gall ink aimed at restoring only the physical integrity of the support, damaged by the corrosion of the ink. Thus, several methods of mechanical reinforcement were undertaken, from the impregnation of the documents with a cellulose nitrate solution (1899) to the lamination processes started in 1940 (REISSLAND, 1999). After the investigation and understanding of

the deterioration mechanisms of manuscripts with iron gall ink on the paper support, the treatments currently developed seek to interrupt the two main deterioration mechanisms that are the oxidation of the ink and the acid hydrolysis of the paper. (BANIK, 1997: 21-26; NEEVEL, 1999: 528-533). Both the ink corrosion and the acid hydrolysis of the paper caused by the ink components were largely studied worldwide by the scientific community in the field of conservation and restoration. However, it was in the Netherlands, in the 1990s that took place the big milestone for more effective actions on the research about fighting the deterioration of artifacts with iron gall ink. Professionals from different areas and institutions were mobilized for the preservation of documents and works of art with iron gall ink, culminating in the creation of the *Ink Corrosion Project*, which initially involved countries in Europe and North America. Neevel (1995: 143-160) developed a treatment method in an aqueous medium, very promising for manuscripts with iron gall ink. It is the combined treatment of calcium phytate and calcium bicarbonate, which aims to interrupt the ink degradation process, blocking the two deterioration mechanisms: acid hydrolysis and oxidation catalyzed by iron (II) ions.

After several evaluations of the notebook to be treated and the treatments already consolidated, the team opted for the combined treatment of calcium phytate and calcium bicarbonate. Although this treatment was already known and used in many countries – even in Brazil, especially in large archives – it became clear that practical training was necessary for its application. Thus, hiring Gessonia Leite de Andrade Carrasco, a paper conservator, was part of the project developed by the Paulista Museum, the Hercule Florence Institute and the [National Industrial Apprenticeship Service] (SENAI),

which guided the implementation of the stabilization treatment of gall ink in the SENAI Conservation and Restoration Laboratory, with the participation of the Paulista Museum's Paper Sector team. It is very important to highlight the consensus in decision making between the teams of SENAI and the Paulista Museum, and of these, with the hired consultant, regarding the treatment methods chosen and the assessment of the risks and benefits of each type of treatment.

From the results of the tests performed, were selected items that needed treatment with a combined of calcium phytate and calcium bicarbonate solutions. Some criteria were established for the drying and the immediate mechanical reinforcement of the support after treatment, which would guide the next procedures. The two solutions of the combined treatment of calcium phytate and calcium bicarbonate were prepared, following instructions from the original recipes, prepared by Neevel *et al.* (2007) and Reissland *et al.* (2007), respectively. It is noteworthy that the calcium bicarbonate solution was prepared with sparkling mineral water, which appeared as an interesting alternative, especially since many restoration studios do not carry or do not have access to a CO₂ cylinder, which would be necessary for the preparation of this type of solution.

The solutions were applied by aqueous means: spray and immersion (Figure 3). All sheets were laminated with Japanese paper and methylcellulose adhesive. The drying of the free document on the blotting paper caused ripples in the support and tension on the pages with iron gall ink. This problem was corrected by flattening the sheets after lamination.

After this treatment was finished, the sheets were reevaluated by the team members, who observed significant improvement in their

appearance, a reduction of the water stain caused at some point in the document's history, the improvement of the pH levels and no detection of iron (II) ions in the treatment solutions. This indicates that the work was efficient, that is, that the calcium phytate complexed the free iron ions in the document. It is expected that, the executed treatment, combined with preventive conservation measures, has interrupted the process of ink corrosion and the ink remains stabilized in those documents.

It is important to note that treatments in an aqueous medium that do not aim to interrupt the two mechanisms of deterioration of artifacts with iron gall ink can be very harmful to these artifacts, since water allows the migration of free iron II ions to the entire length of the document, causing even more damage in the future. Thus, it is important to avoid executing minor repairs, cleaning and deacidification baths, planning the support using humidity, among others. In the case of works of art, not even treatment combined with calcium phytate and calcium bicarbonate is indicated. Other factors must be considered, among them, the change in the appearance of the work (KOSEK; BARRY, 2019: 191-209).

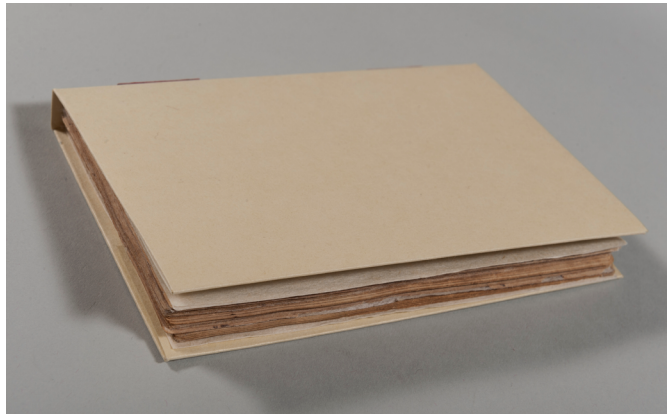
After the restoration of the sheets and the digitization process, the notebook received the so-called conservation binding, following the criterion of minimum intervention, reversibility and stability of new materials. The main purpose of the binding is to preserve the order of the sheets and the information present. The binding was achieved without adhesives, by sewing the signatures, with a linen thread, to a flexible cover of thick Japanese paper (Figure 4).

It is expected that, with this treatment and preventive conservation measures, the document will remain stable and may be the subject of future research.

Figure 3. Water treatment: immersion.
Photo: Ina Hergert



Figure 4. Notebook
after binding. Photo:
Rosael Silva



The problem of the degradation of iron gall ink, in general, affects the documental, textual and iconographic collections. Among thousands of objects found in institutional collections, only a few receive the restoration treatment, as mentioned above. The main means to preserve those documents should focus on preventive conservation, the implementation of which may delay the degradation process and thereby give institutions time to develop and execute strategies to preserve information and preserve documents of greater institutional importance. The control of the environment, especially regarding temperature and relative humidity, is of fundamental importance. It is known that high temperature and relative humidity levels accelerate the deterioration process caused by iron gall ink. The relative humidity of the air above 60% promotes the hydrolysis of the glycosidic bonds in the cellulose molecule and the migration of the iron (II) ions from the areas containing the ink. In a natural environment, without environmental control, with constant fluctuations in the relative humidity of the air, the situation can be even worse, intensifying the migration of Fe ions and S ions (ANDRADE, 1999: 37-44; WILSON, 2007: 67-73; ROUCHON et al., 2009: 236-254).

It is essential that the areas for the storage of collections and the exhibition of original documents with iron gall ink have a stabilized environment with low temperature and relative humidity levels, in order to slow down the deterioration speed of those documents.

In addition to adequate storage and environment conditions, the collections demand constant monitoring by conservation professionals. The recording of the conservation status and the elaboration of periodic diagnostics contribute to prioritize the conservation actions for the documents that are under greater threat of degradation and loss.

Another step, it would be important to invest in research and in the training of professionals who take care of collections with this problem. New methods of investigation and treatment (ALBRO, 2008: 129-165; PATAKI, 2009: 51-69; JACOBI et al., 2011: 25-34), as well as risk assessment models for collections with iron gall ink (PEDERSOLI JR ; REISLAND, 2003: 205-226; TSE; WALLER, 2008: 301-309; ROUCHON, 2009: 236-254; ASHLEY-SMITH, 2011: 50-63; KOSEK; BARRY, 2019: 191-209) are prepared by large institutions. Among other demands, the need to standardize the terminology in Portuguese and the assessment of the adequacy of methods developed in Europe for Brazilian collections is evident.

During the project to restore Aimé-Adrien Taunay's notebook, the team involved was concerned with the dissemination of the knowledge acquired to other professionals in the country. And the SENAI School Theobaldo De Nigris – SENAI Education and Technology, with more than 30 years of experience in the area of training in preservation, conservation and restoration, organized, in 2012, the course “Iron gall ink on paper: corrosion and conservation”, taught by professors Gessonia Leite de Andrade Carrasco and José Luiz Pedersoli Júnior. The objective was to address the problems and implications of the management of collections in cellulosic supports with iron gall inks, presenting alternatives to deal with the problem. Professionals from several Brazilian states participated in the course: Minas Gerais, Rio de Janeiro, Federal District, Bahia, Rio Grande do Sul, Paraná and a larger number of people from São Paulo, both from the interior and the capital.

The initiative was very important and, to show the effects of continuous training in the area, the SENAI Conservation and Restoration Center team did a little survey on the developments after six years of the course. Thus, at the end of 2019,

a questionnaire with five questions was sent to the participants, to clarify, through testimonial evidence, the importance of quality training. Of the twelve participating students, nine of them answered the questionnaire confirming the importance of the course. The alumni reports were of praise. Two of the participants used the knowledge acquired for master's studies and six professionals continue to provide services to collections with the use of the learned technique. Among the reports follows the head of the conservation and restoration section of the Chamber of Representatives:

The technique of treatment of documents with iron gall ink has been used in documents dated between 1823 to 1826, of great relevance for the institution and for Brazil, because they are documents related to the first National Constituent Assembly. The only difference between the technique learned at Senai and the one used in our laboratories was the introduction of carbon dioxide in the production of calcium carbonate and the treatment carried out on a suction table considering the fragility of the treated documentation. We are preparing a more suitable material, with all the steps applied. So far, we have had good results (AZEVEDO, 2019).

PARTICIPANTS /QUESTIONS	A	B	C	D	E
Student 1	Yes	Yes	Yes	Private	Master's research
Student 2	Yes	Yes	Yes	Private	Master's research
Student 3	Yes	Yes	No	Public Inst.	Changed treatment
Student 4	Yes	Yes	Yes	Private Inst.	Papers
Student 5	Yes	Yes	Yes	Private	Papers
Student 6	Yes	Yes	Yes	Private Inst.	Papers
Student 7	Yes	Yes	Yes	Private Inst.	Papers
Student 8	No	Yes	No	Private Inst.	Papers
Student 9	No	No	No	Private Inst.	Did not have experience
Student 10	Did not reply	Did not reply	Did not reply	Did not reply	Did not reply
Student 11	Did not reply	Did not reply	Did not reply	Did not reply	Did not reply
Student 12	Did not reply	Did not reply	Did not reply	Did not reply	Did not reply

- a) Was the knowledge you acquired in this course relevant to your work?
b) Have you ever used calcium phytate treatment to treat documents with iron gall ink?
c) Do you use tapes to indicate the presence of iron?
d) Where do you work?
e) After the course, what experience did you have with the ink?

Table 1. Result of the survey conducted in 2019

On the website on Aimé-Adrien Taunay's notebook, we tried to present some contents of this conservation project in a clear and understandable way, thinking about the public. In 2016, together with the Educational Service of the Paulista Museum, we conducted a public survey to understand the interest in the topic and find the best way to transmit this information. First, we aim to meet the growing demand to make conservation projects better known and publicized, not just for the specialized public.

References

ALBRO, Sylvia et al. Developing guidelines for iron-gall ink treatment at the Library of Congress. **The Book and Paper Group Annual**, v. 27, p. 129-165, 2008. Available at: <https://bit.ly/34j7lBz>. Access: Jan. 12th, 2020.

ANDRADE, Gessonia Leite de. **A tinta ferrogálica sobre o suporte de papel: composição, processos de degradação, tratamentos**. 1999. Monografia (Especialização em Conservação de Obras sobre Papel), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

ASHLEY-SMITH, Jonathan. Practical Uses of Risk Analysis. **The Paper Conservator**, v. 25, p. 59-63, 2001.

BANIK, Gerhard. Decay caused by iron-gall inks. In: PROCEEDINGS EUROPEAN WORKSHOP ON IRON-GALL INK CORROSION, 1997, Amsterdam. [**Papers submitted**]. Amsterdam: Instituut Collectie Nederland, 1997. p. 21-26.

BARROW, W. J. Inks. In: BAKER, John; SOROKA, Marguerite C. **Library Conservation: preservation in perspective**. Stroudsburg, Pennsylvania: Dowden, Hutchinson & Ross, Inc., 1978. p. 36-52.

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. **Fênix: revista de história e estudos culturais**, Uberlândia, v. 4, year IV, n. 4, Oct./Nov. 2007. Available at: <https://bit.ly/2wtaycf>. Access: Nov. 9th, 2019.

DICTIONARIUM POLYGRAPHICUM: or, The whole body of arts regularly digested. London: C. Hitch, C. Davis & Austen, 1735.

INSTITUUT COLLECTIE NEDERLAND. Condition rating for paper objects with iron-gall ink. ICN Information, Amsterdam, n. 1, p. 1-4, 2001.

JACOBI, Eliza et al. Rendering the invisible visible-preventing solvent-induced migration during local repairs on iron gall ink. **Journal of Paper Conservation**, v. 12, n. 2, p. 25-34, 2011. Available at: <https://bit.ly/3aRxaeB>. Access: Jan. 12th, 2020.

KOSEK, Joanna; BARRY, Caroline. Investigating the condition of iron gall ink drawings: developing an assessment survey. **Journal of the Institute of Conservation**, v. 42, n. 3, p. 191-209, 2019. Available at: <https://bit.ly/39MUaK9>. Access: Jan. 12th, 2020.

NEEVEL, Johann G. The behaviour of iron and sulphuric acid during iron-gall ink corrosion. In: **ICOM Committee for Conservation**, 1999. Lyon: ICOM-CC, 1999. v. II, p. 528-533.

NEEVEL, Johann G. Phytate: a potencial conservation agent for the treatment of ink corrosion caused by iron-gall inks. **Restaurator**, v. 16, p. 143-160, 1995.

NEEVEL, Johann G. et al. **Calcium phytate treatment agent**. Available at: <https://bit.ly/3aristC>. Access: Oct. 21st, 2012.

PATAKI, Andrea. Remoistenable tissue preparation and its practical aspects. **Restaurator**, v. 30, p. 51-69, 2009. Available at: <https://bit.ly/2Xkm3aa>. Access: Jan. 12th, 2020.

PEDERSOLI JÚNIOR, José Luiz; REISSLAND, Birgit. Risk assessment: a tool to compare alternative courses of action for the conservation of iron-gall ink containing objects. **Restaurator**, v. 24, n. 4, p. 205-226, 2003.

REISSLAND, Birgit. **Conservation – Early methods 1890-1960**. Available at: <https://bit.ly/35AiGh7>. Acesso em Apr. 12th, 2020.

REISSLAND, Birgit et al. **Bathophenanthroline indicator paper for iron (II) ions**. Available at: <https://bit.ly/2yvYQYq>. Access: Apr. 28th, 2020.

REISSLAND, Birgit et al. **Preparation of calcium bicarbonate using mineral water**. Available at: <https://bit.ly/2W5pzE4>. Access: Apr. 28th, 2020.

ROBUSTI, Célio et al. Celulose e papel. **Papel**, São Paulo, v. 1, p. 20-32, 2014.

ROUCHON, Veronique et al. The water sensitivity of iron gall ink and its risk assessment. **Studies in Conservation**, n. 54, p. 236-254, 2009.

TSE, Season; WALLER, Robert. Developing a risk assessment model for iron gall ink on paper. In: **ICOM Committee for Conservation**, 2008. New Dehli: ICOM-CC, 2008. v. I, p. 301-309.

WILSON, Helen. **Analysis of the current research into the chemistry of iron gall ink and its implications for paper**. 2007. Thesis (Honour School of Chemistry), St. Anne's College, Oxford, England, 2007.

Education in museums: far beyond exhibitions

Isabela Ribeiro de Arruda* and Denise Cristina Carminatti Peixoto**

* Museu Paulista da USP.

** Museu Paulista da USP.

The experience that we present here describes the work of the education team at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP) – known as Museu do Ipiranga [Ipiranga Museum]³ –, within the scope of the project *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos* [Aimé-Adrien Taunay's notebook: stories, discoveries and paths] –, which started even before the project was given this name. The actions developed throughout the process show the potential of educational work in history museums, especially when understood beyond the presence of people in exhibition environments. Thus, we seek to clarify the importance of joint work between the different areas of a university museum, at the same time that we emphasize the dialogue with the public, in order to expand the participatory processes in the institution.

In 2016, the Paper Sector team, associated to the Conservation Service of the Museu Paulista, consulted the Serviço de Atividades Educativas [Educational Activities Service] (SAE) team about their interest and availability in collaborating with strategies to publicize the restoration project and documentation of the Aimé-Adrien Taunay notebook, an item that belongs to the institution's collection. Although it may seem natural, this internal articulation was institutionally built over the years and is directly linked to the concept of curatorship developed at the Museu Paulista. To better understand this logic, it is important to go back to the institutional formalization of the field of education at the Museum. The Educational Activities Service at the Museu Paulista started its activities in November 2001, with the challenge of creating programs and actions for extremely diverse audiences that

in different ways related to the organization. Since its inception, the implementation has been associated to the Collection and Curatorship Department⁴, a large area to which are also subordinated the Services of Objects, Textual Documentation and Iconography, Museography and Visual Communication and Conservation – in addition to the Museum’s university professors. This connection gains even more importance if we consider that the institutional organization chart had already a field entitled “Cultural Diffusion”, responsible for publications and events. Even so, the SAE was allocated to the other areas traditionally connected to research at the Museum. This decision relates directly to the concept of curatorial cycle formulated in the direction of Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, between 1989 and 1994. In his administration, a Master Plan was drawn up that until now marks the institutional redirection that the Museu Paulista has undergone. According to this document,

It is, therefore, a museum, not any other scientific, cultural or educational organism. Therefore, what should characterize it is the mandatory and permanent reference to a collection of material things, in the development of the **curation’s**⁵ responsibilities, which includes the execution or orientation of a whole cycle of activities: the formation and permanent expansion of the collections, its physical conservation, its study and documentation, as well as the socialization, be it of the collection thus available, or of the knowledge that it allows to generate and complete. Thus, the scientific, cultural and educational tasks are in solidarity (MUSEU PAULISTA DA USP, 1989: 1).

The idea of curatorship, therefore, relates to a cycle of activities in which education comes as part of a broader process, and not only as a point of “translation” of content that can be more easily digested by the public. Despite this, the constitution of an area exclusively dedicated to reflection, planning and execution of educational actions for the public was carried out more than ten years after this formulation, with the opening of a public tender for the hiring of an education professional⁶. From that moment on, four lines of action were formulated, indicated in the diagram below. They sought to broaden the understanding of the scope of education in a Museum, establishing processes of “educational curation linked to the institution’s research lines and to the theoretical and methodological references adopted by it in the treatment of its collections” (MUSEU PAULISTA DA USP, 2012: 128).

In line with what was established in the annual work reports, the lines of action are described as:

- I. Production of Pedagogical Materials and of Support to Mediation: comprises the work of research, preparation and evaluation of a series of support materials for both teachers and the public in general, such as the set of thematic sheets for teachers, booklet of presentation to visitors, educational kits on loan and educational games. [...]
- II. Audience Surveys: carried out systematically since 2002, seeking to know better the profile, expectations and needs of the visiting public. Those visitor studies are carried out systematically with teachers, spontaneous visitors and summative evaluation of exhibitions. [...]
- III. Participation in the design of the exhibitions: consists of collaboration

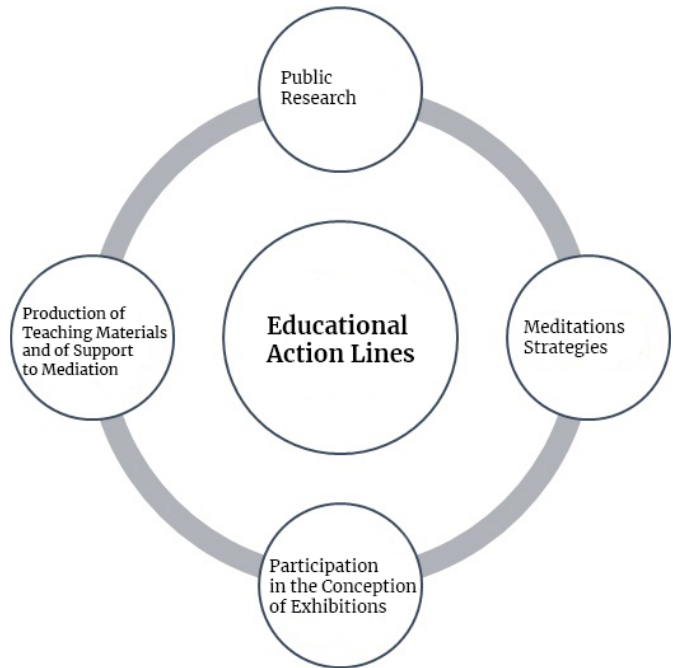
with the planning and preparation of short and long-term exhibitions to make them accessible to all audiences who visit the museum. It also develops paths of interpretation based on the exhibitions. [...]

IV. Mediation Strategies: actions that explore the different dimensions of learning from the collection and research developed at the Museum. In addition, it seeks to provide and encourage a more critical and pleasurable relationship between visitors and the exhibition space. [...] (MUSEU PAULISTA DA USP, 2012: 129-131).

It is noticeable, therefore, that the work dynamics established by the SAE over the years has surpassed the actions traditionally associated with the area of education in museums, seeking to internally sensitize the view and the understanding of the scientific team about the potential of articulating educational work with planning and execution of curatorial projects. The establishment of such lines, however, was not achieved in a rigid or hierarchical way, so that the actions were integrated in the team's work – not only due to the restriction in the number of collaborators, but also due to the logic of exchanges and collective construction incorporated by the SAE.

Thus, when contact initiated with the Paper Sector team, the possibilities for collaboration were quite diverse and went beyond direct mediation with the document on display. Taking into account the complexity of the work process already carried out as the result of the partnership between the Museu Paulista, the Institute Hercule Florence (IHF), the Senai School Theobaldo de Nigris and the Institute of Physics da Universidade de São Paulo (IF/USP),

Figure 1. Flowchart of the SAE Educational Lines of Action. Source: SAE-MP/USP



it was proposed, initially, to hold a meeting with the possible interested parties in the project, in order to listen to the multiplicity of interests of the different audiences. The previous discussions with the IHF had already indicated the institute's intention to create a website about the project that could offer a broad view of the work process carried out⁷. Thus, teachers, former interns, researchers, employees and regulars of the Museum programs were invited to a presentation followed by a round of conversation about the actions developed and a discussion about what would eventually be a focus of interest for each participant.

This strategy meets the SAE's wish to expand actions aimed at public participation in the Museum's institutional projects – a long and complex process not only for the Museu Paulista, but also for museological institutions in general. Although this is a recent discussion, it has become recurrent in the national and international museological field, mainly in the last decade. The concern with public involvement through different work strategies is verifiable in academic productions, publications, videos and events in the museums field. This direction can be understood in different ways, but we have tried to understand it, in the SAE, as a way of actualizing cultural rights in museological institutions. Among the authors who emphasize the relationship between the rights to participation as an integral part of cultural rights, we can mention the philosopher Marilena Chauí and the political scientist Bernardo Novais da Mata Machado. The latter, when making the effort to list the rights mentioned in different normative documents of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), points out that among them would be:

[...] the right to identity and cultural diversity (or the right to memory or even the

right to the protection of cultural heritage); **rights to participation in cultural life (which includes the rights to free creation, free access, free dissemination and free participation in cultural policy decisions)**⁸ [emphasis added]; copyrights and rights/duties of international cultural cooperation (or right to cultural exchange) (MACHADO apud ARRUDA, 2017: 09-10).

We understand, therefore, that as a public cultural institution, the Museu Paulista must collaborate for the actualization of these rights by formulating and implementing its policies of action, in order to foster forms of work that promote full cultural citizenship⁹.

In July 2016, a meeting was held with different interlocutors to discuss the website project on the restoration of Aimé-Adrien Taunay's notebook. After the presentation of Ina Hergert, the paper conservator at the Museu Paulista, a conversation round was proposed. This was articulated around three axes: 1. "Why would I be interested in this project?"; 2. "What are the possible audiences and themes?"; 3. "What are the elements of interest to the website?". Throughout the debate, the contributions were registered on a flip chart, so that everyone could simultaneously follow the results of the proposals.

At that time, transcriptions and translations of the notebook contents had not been yet carried out, making this one of the elements that stood out among the project's interesting aspects. In addition, the own trajectory of a traveling artist in the 19th century, his work, the spaces he traveled through and the context in which he was inserted also aroused questions from the public. Finally, the effect of discovery and novelty caused by the revelation of contents that were previously invisible, made possible by the restoration, offered a different crave for

more information. Questions such as, “What was the relationship between visible and invisible content?”, “Why was the same support used more than once?”, or “What were the reasons for those choices?”, expressed a convergence between the later stages of the research and the content that the public wished to access from what was exposed above. In that same meeting, possible audiences and crosscutting themes that could be considered in the elaboration of the website were discussed. The school audience, as usual, was the first to be mentioned, with emphasis on the interdisciplinary nature of the project, so that teachers of different subjects (geography, physics, chemistry, history, arts, and Portuguese language) could formulate proposals based on the indicated content. In addition to this profile, conservators, restorers, people interested in history or museums, artists, biologists and even young contemporary travelers were listed as well. The meeting also outlined suggestions of resources for browsing the site, in order to balance the diversity of interests in tabs that would allow different layers of depth in the contents – a similar logic to the one we sought in the exhibition planning process.

Throughout 2016 and 2017, teams from the Museu Paulista and the IHF met frequently in order to scrutinize the content to be present on the platform and their distribution, to organize the collaboration of authors, and to discuss the accessibility resources that would be offered in a virtual environment so that the public with disabilities could use the site on an equal footing with other audiences. Also included were continuous updates about the progress of the research and the planning of a strategy aiming the preparation of educational content for the website.

In this sense, the SAE proposed the holding of a collaborative workshop to prepare

Por que me interessaria?



Figures 2 and 3. Records of the conversation about the interests in the project. Organizer: Isabela Ribeiro de Arruda

Quem são os públicos e os temas possíveis?



* Viajantes / jovens / risco / inexplorado
 * Médicos / biólogos
 * Artistas / ilustradores
 [Documentário neta do Hercule Florence]

the proposals, given the diversity of subjects involved in the project and the potential for working in the classroom. We considered as being extremely rich the possibility of having other education professionals who could collectively build proposals to be reappropriated by other colleagues once the website was launched. To organize this proposal, we organized the participation of the Museu Paulista in the 15th iteration of the event USP School Meeting, held in January 2018. In effect since 2007, this is a program organized by the University that offers free courses and training workshops to teachers from various subjects of basic education (from early childhood to high school), based on different proposals developed at the USP and in constant dialogue with the experiences and expectations of teachers. University professionals and professors can propose lectures, courses, workshops and laboratories related to the work they develop, incorporated into the general program of the meeting. Registrants join the sessions over the course of a week, usually in January and July, in order to enable the participation of teachers during school vacation periods. The engagement is usually extremely expressive, with thousands of participants registered annually.

The project team proposed to offer a course entitled “Laboratório de materiais educativos: interdisciplinaridade em museus” [Laboratory of educational materials: interdisciplinarity in museums]. It sought to establish interdisciplinary methodologies replicating the process of conservation and documentation of Aimé-Adrien Taunay’s notebook, with the participation of professionals in the fields of conservation, history, physics, chemistry and the arts¹⁰. During the course, different ways of exploring the manuscript by different areas of knowledge were presented, including a visit to the Museu Republicano Convenção de Itu, an



Figure 6. Participants in the laboratory during an educational project workshop. Photo: SAE-MP/USP



Figure 7. Participants in the laboratory visit the Museu Republicano Convenção de Itu. Photo: SAE-MP/USP

extension of the Museu Paulista located in the city of Itu (SP), which at that time was holding the exhibitions “Viagens fluviais: homens e canoas nas rotas das monções” [River trips: men and canoes on the monsoon routes] and “A expedição Langsdorff nos traços de Florence”¹¹ [The Langsdorff expedition in Florence’s traces]. In addition, a participatory lab was developed to prepare pedagogical proposals based on the content presented, which were made available free of charge through the project’s website¹².

The discussion process carried out over the week showed the potential of working with teachers from different areas. We counted with the participation¹³ of teachers from different stages of education (from early childhood to high school), and from different subjects such as geography, the arts, history and biology, in addition to the multidisciplinary ones. We also had the Museu Paulista interns as well as museum professionals from the interior of São Paulo¹⁴.

The exchange between participants from such different realities made the participatory process even more enriching. The projects, prepared during workshops along the week, are the result of a wide effort to get closer to a universe that is not always close to the participating professionals. They present the first pedagogical views on Aimé-Adrien Taunay’s notebook, from the initial proposals to be applied in the classroom to different age profiles. The didactic proposals indicate possibilities and suggestions that, being available online, can be transformed by other educators based on their own realities and contexts of performance.

At the end of the process, in addition to the regular evaluation form of the Meeting USP-School, we carried out a joint evaluation in order to map the positive and negative aspects of the experience, in addition to suggestions for

improvement. This process, which we used to call “Good! What a shame! How about it?”, proposes an anonymous but simultaneously collective reflection, which allows a broad view of the process shared between the participants. Even so, subsequently, we sent an individual evaluation form by email; we highlight below some of the feedback we obtained:

Question 1
Has your expectation regarding the course been met? Why?
Yes, the course was not my first choice. I entered it because there were vacancies and I got surprised. A very good course and great educators.
Yes. It approached the educational possibilities of museum collections in an interdisciplinary way.
Yes. Because the group raised ideas for practice in the classroom with the little ones, with a fresh look, allowing seeing the “behind the scenes” of a museum and its organization [...].
Question 2
Would you recommend the activity? Why?
Yes, because it allows an interdisciplinary approach to the analysis of material culture.
Yes, because it was very important in my teaching practice.
Very good for new learnings and for the exchange of experiences with professionals committed to education.

Table 1. Individual assessment of participants in the Laboratory. Source: SAE-MP/USP

Final considerations

The actions of the project described above reinforce the idea that, through the work of the Educational Activities Service, the Museu Paulista understands that its audiences are not only the public who attends exhibitions and shows the variety of possibilities offered by the so-called “extramural educational actions”.

Especially during the period while the

monument building remains closed for works of expansion and restoration, the actions developed by the SAE demonstrate how multifaceted the museological institution is in its educational potential, especially when its research and mediation references are not based exclusively on serving the public in the exhibition spaces. On the other hand, the institutional collections and the curatorial actions developed from them establish a rich storehouse, full of possibilities for research, education and socialization. In addition, in the Museu Paulista, there are countless themes running through the collections, which significantly amplifies the universe to be mobilized and explored by the field of education, and builds new conversation channels, among different public profiles. Finally, we believe that this experience will bring significant contributions to the discussions on the future possibilities of collaborative processes to be adopted once the Museum reopens. We recognize that we are still a long way from implementing a permanent participatory sphere at the Museum, but the efforts being undertaken, such as the project we present here, can be understood as pilots that offer subsidies for the reflection on possible strategies for engagement and collaboration.

We would like to end this work with an expression of gratitude to all the participants in the project, both in the initial conversation phase and in the laboratory, as well as to the colleagues at the Museu Paulista and partner institutions that allowed the work to reach this point. Undoubtedly, participation is a broad process, involving different actors and it takes place over time, without a ready recipe to begin or to finish.

Notes

³ Currently, with the proximity of the reopening date of the Museum building in the context of the celebrations of the bicentenary of the Brazilian Independence in 2022, a re-discussion on the identity of the institutional brand and the adopted nomenclatures is underway. The goal is to definitively incorporate the name “Museu do Ipiranga” to refer to the monument building in which it is located. In this work, however, we will use the nomenclature “Museu Paulista”, since this transition, does not intend to extinguish the official nomenclature.

⁴ At that time, the Division of Collection and Curatorship.

⁵ Emphasis added.

⁶ The fixed staff of the team was expanded only in 2012, with the opening of another position for an educator to be hired through a test program. Over the years, to carry out their actions, the team relied on professionals hired for specific projects and on undergraduate scholarship holders, in addition to one professional for administrative support.

⁷ At that time, it was discussed the possibility of creating small animations to be linked to the website, in order to visually build a narrative that demonstrated the restoration work and the analyses carried out, but it was not possible to go ahead with this proposal.

⁸ Our emphasis.

⁹ For more information on the concept of Cultural Citizenship, see Chauí (2006).

¹⁰ The course had the following lecturers: Isabela Ribeiro de Arruda (MP/USP Educational Activities Service), Ina Hergert (MP/USP Paper Sector), Prof. Cecília Helena Salles de Oliveira (MP/USP), Prof. Márcia Rizutto (IF/USP), Cristina Sanches (Senai Theobaldo de Nigris School) and Rodrigo Irponi (Service of Textual Documentation and Iconography, MP/USP).

¹¹ The first exhibition covered, through analyses of material culture from different sources (such as fragments of boats, sketches and canvases), the trips made in the 18th and 19th centuries between Porto Feliz (São Paulo) and Cuiabá (Matto Grosso), which became known as monsoons. The second show, in turn, showed sketches made by Hercule Florence during the expedition led by G. H. von Langsdorff, between 1824 and 1829.

¹² The projects are available at <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/downloads>.

¹³ In all, the laboratory had 22 participants.

¹⁴ Educator Rosemara Celeste Salvador Ribeiro Cassimiro, who until then worked at the Galeria Fórum das Artes in the municipality of Botucatu, from the experience in the Laboratory, prepared her final paper for the course in Cultural Management at SESC São Paulo Research and Training Center. Her dissertation is available for download on the project's website.

References

ARRUDA, Isabela Ribeiro de. **Direitos culturais e museus paulistas: uma análise sobre o direito à participação**. 2017. Final Paper (Specialization in Cultural Project Management and Event Organization), School of Communications and Arts of the University of São Paulo, São Paulo, 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. **Ciências & Letras**, Porto Alegre, n. 27, p. 91-101, 2000.

MUSEU PAULISTA DA USP. **Plano Diretor do Museu Paulista da USP**. [São Paulo], 1989. Original manuscript.

Beyond the letters, between ink and paper: paths and places in Aimé-Adrien Taunay's notebook

João Carlos Cândido Silva Libardi Santos*

* Master's student at the Graduate Program in Social History at the University of São Paulo (PPGHS/USP). Scholarship from the Museu Paulista [Paulista Museum] of the University of São Paulo granted by the Coordination of General Administration of USP (Codage/SP) between 2018 and 2020.

Presentation

After going through the processes of stabilization, restoration and conservation, the notebook that belonged to Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) was photographed, both with conventional and specific equipment, to obtain infrared reflectography (IR) images. From the images obtained, the content of the notebook, before barely visible, was revealed. The attention then turned to the texts and images brought to light.

Two texts were extracted from the notebook sheets: one that had been written with iron gall ink and graphite interspersed – most of the document – and another the graphite that was covered by parts written in ink, sketches of drawings and texts that add up to 13 pages of ninety-three. Both were transcribed by historian Thierry Thomas and translated from French – the language in which, for the most part, they were written – into Portuguese by Prof. Dr. Marcia Valéria Martinez de Aguiar.

From the three resources, images (conventional and IR), transcription and translation, a new stage of studies on the artifact began, to learn what textual information was already registered in it.

On the first two pages, the notebook has a shopping list, which includes food/meal prices, objects², freights³ and resting places, as well as names of people and places where Taunay⁴ passed. From pages 3 to 64 the text was written in the form of a diary, containing information about the places visited and their particularities, such as the landscape, fauna, flora and economy; the characters he was with, as well as situations and stories lived and told to the traveler.

The notebook's records consisted of notes on an incursion from the city of Rio de Janeiro to the Swiss Colony of Morro Queimado (Nova Friburgo) in 1824; various personal writings – anecdotes, philosophical and historical passages, excerpts from poems, Masonic studies and references about daily life in the capital of the Brazilian Empire in 1825 – and sketches of drawings.

As more than half of the pages concern the journey the artist made to the Swiss Colony, including what was revealed with the IR images, the focus of the research was on this part of the document.

1. Journey to the Swiss Colony of Morro Queimado

1.1 Background

The young artist was not the first foreign traveler to take the route that connected Rio de Janeiro to the region that supplied food and raw materials located northeast of the Guanabara Bay – the old Jesuit settlements that became villages – entering the interior of the province towards Minas Gerais, heading to the Cantagalo region, on the banks of the Paraíba do Sul River.

In 1809, this same route was covered by the English businessman John Mawe (1764-1829) and, in 1821, by another Englishman, Gilbert Farquhar Mathison (1803-1854). Both left reports on their travels in the region. In the period when Mawe made the journey, in the place where the Swiss Colony was to be installed, there was the *Fazenda Morro Queimado* [Morro Queimado Farm], as shown in chapter VIII of his *Travels in the interior of Brazil* [...] (MAWE, 1816: 119 -127). Mathison was the first to describe Nova Friburgo and its inhabitants, dedicating to

the locality the first three chapters of his work *Narrative of a visit to Brazil, Chile, Peru, and the Sandwich Islands during the years 1821 and 1822: with miscellaneous remarks on the past and present state, and political prospects of those countries* (MATHISON, 1825: 19-77).

In 1822, Baron Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852) and members of the first phase of his expedition were in Nova Friburgo. From this stay are also known some engravings by Jean-Baptiste Debret (1768-1848) and the *Planta da Vila de Nova Friburgo* [Plan of the Village of Nova Friburgo] (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2010: 201-2) made by cartographer Nester Gravrílovitch Rubtsov (1799-1874).

After them and Taunay, many other travelers were in the region of Colônia Suíça [Suisse Colony]. This place had become a frequent “tourist spot” for every traveler who arrived in the capital of the Empire and had a few spare days during their stay. It was also a destination for some who visited the place for private reasons, in particular out of curiosity around the efforts to settle there free workers of European origin (FRIDMAN, 2010), to develop livestock and agriculture – with attention/intention to coffee growing – activities that, until that moment, were carried out, for the most part, by the enslaved in the region (CARDOSO, 2009; COSTA, 2013; FARIA, 2018).

1.2 The route

Taunay’s journey started in the city of Rio de Janeiro, on June 18th, 1824, a Friday, after having dinner in one of the residences of the Count of Gestas, Aymar Maria Jaques (1786-1827). It was either in the one located in the Tijuca forest, at Alto da Boa Vista, next to his father’s house, Nicolas-Antoine Taunay⁵, or at the

French consulate, located at Rua dos Barnonos, in the most central part of the city⁶. Then he embarked to Praia Grande (now Niterói), on the other side of the Guanabara Bay, accompanied by three people: Louis⁷, whose family lived in the mountainous region where they were going, Martim and a black man that belonged to the Count of Gestas; plus two mules.

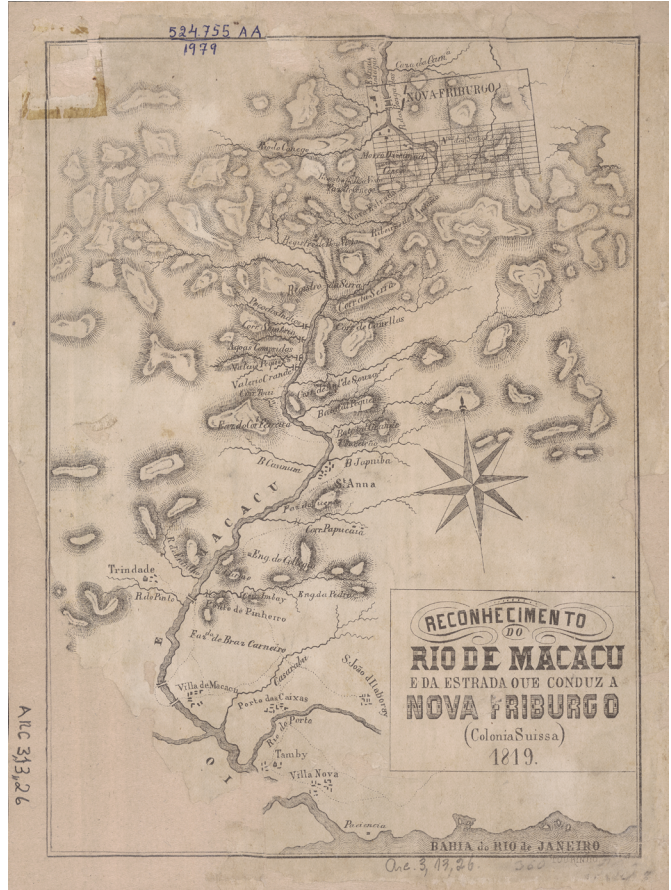
From there, they headed towards São Gonçalo by an overland path flanked by mangroves⁸. The artist comments on the path, “the sun would rise behind the small church of Santa Anna that stood out on the very fruitful edge of the sea in Sertão Vermelho” (TAUNAY, 1824: 5). It was possible to identify the existence of the Sant’Ana church on the road that connected Praia Grande to São Gonçalo⁹. Still in the passage about the arrival in São Gonçalo, where they stayed at a *Venda Grande*, Taunay describes the landscape and illustrates, in the form of a drawing:

Picturesque views of the bay through the hedges, the trees as well as a kind of crowned pasture, when you advance, through the ends of the [Serra dos Órgãos]. House in front of which extends a line of banana trees beyond a large savanna, and on the coast a long line of virgin forest (TAUNAY, 1824-25: 5).

The next stop was in *São João de Taboraí*,¹⁰ where they spent the night at a shop near the church. There the traveler comments, “I slept on a table, cold. Noise [...] you could hear it as if they were in the same room thanks to the common roof of the neighboring huts.” (TAUNAY, 1824-25: 8).

After the difficult rest, Taunay and his companions continued their journey by land, using animal traction, along a path signaled in *Reconhecimento do rio de Macacu e da estrada que*

Figure 1.
Reconhecimento do rio de Macacu e da estrada que conduz a Nova Friburgo: (Colônia Suíça). [Rio de Janeiro]: Lith. from Archivo Militar, 1819. Collection of the National Library Foundation. The red hatch marks the path taken by Aimé-Adrien Taunay in his endeavor



conduz a Nova Friburgo [Recognition of the Macacu River and the road that leads to Nova Friburgo] (Figure 1). The traveler mentions, in a sequence, sites that were located in the valleys of the Caceribu and Macacu rivers – *Ponte de Cacarabu* [*sic*] [Cacarabu [*sic*] Bridge] and *Ponte Pinheiro* [Pinheiro Bridge] – which are shown on the map reproduced above. There is no mention to the crossing of the famous region around the village of Santo Antônio de Sá or Macacu, a crossing point that was common to those who entered Serra dos Órgãos towards the Macacu waterfalls and the Swiss Colony of Morro Queimado (Nova Friburgo).

Shortly after passing through *Ponte Pinheiro*, the travelers stopped at *Venda do Colégio*, “located between the pottery of the Carmelite friars and the *Fazenda do Colégio* [School farm]”. This farm, which once belonged to the *Companhia de Jesus* – with the name of *Fazenda da Papocaya* –, was owned, at the time, by Henrique José de Araújo, the third owner (CARDOSO, 2009). About this character, Taunay makes the following comment:

[...] the *Fazenda do Colégio* that belonged to the Jesuits and was bought at the time of their expulsion by a Portuguese, the 5th or 6th predecessor of the current owner. The latter only resides in times of crisis when there may be something to fear in Rio de Janeiro. So his coming is a political barometer to the small residents of the surroundings who [to the] statements of peace and tranquility that they can [give] they answer that something is going badly. [the] owner is in his mill. (TAUNAY, 1824-25: 10).

In addition, consecutively in his notes, the artist sketched traces of a building, which in a way dialogue with a few words written about

Figure 2. Page 7 of Aimé-Adrien Taunay's Notebook. Conventional photography. Photo: Heitor Florence



Figure 3. Page 7 of Aimé-Adrien Taunay's Notebook. Infrared reflectography. Photo: Elizabeth A. M. Kajiya and Jessica F. Curado



the locality of the College, “the place is beautiful: clean buildings, a cross at the door with a big bell beside them, they seem to still miss the old lords there ”(TAUNAY, 1824-25: 10).

Continuing the journey, the next stop was Santa Anna – present Santana de Japuíba, signposted in *Reconhecimento* [Recognition], as well as in the diary, by a church, which still lies today in the Macacu waterfalls. There, Taunay describes his perceptions about the material universe he brought with him – which should not be exclusive to him, but to so many other travelers who ventured into the interior of Brazil at the time – in the face of the inhabitants he encountered. Thus, according to him, “I was not well dressed enough, just having a bad coat with worn ornaments”. He also described the environment of his stay; this adds more information about the material and social culture in which he was inserted:

[...] horribly lying on a dirty mat, on the floor, in the same antechamber as Louis and the black man, amid a noise of rats coming out of neighboring holes. What did not prevent me from sleeping soundly, wrapped all dressed in my blanket (TAUNAY, 1824-25: 14).

On June 21st, a Monday, Taunay and the others arrived at Colonel Ferreira's property – sometimes referred to as a mill, sometimes as a farm. This figure had already been cited in the same way – as a *coronel* [colonel] *Ferreira*, without first name or other surnames – in several documents before, contemporary and after the writing of the notebook. It appears in the accounts of John Mawe and Gilbert Farquhar Mathison, in newspapers from the 1810s and 1820s, as well as in administrative documents from the Swiss Colony. However, Monsignor Miranda identified

Figure 4. Page 11 of Aimé-Adrien Taunay's Notebook. Conventional photography. Photo: Heitor Florence



Figure 5. Page 11 of Aimé-Adrien Taunay's Notebook. Infrared reflectography. Photo: Elizabeth A. M. Kajiya and Jessica F. Curado



Colonel Ferreira as Francisco Ferreira [da Cunha], holder of the Order of Christ and owner of a large mill in the Macacu waterfalls¹¹.

Colonel Ferreira's property was registered by Taunay in a drawing, "well-established mill with a good water wheel, and a wooden aqueduct to bring water. The mills were running" (TAUNAY, 1824-25: 14).

The artist made another drawing in the sequence, an outline of the plant physiognomy and the inclination of the terrain on the way¹² they followed, leaving Colonel Ferreira's property, towards the Swiss Colony.

Leaving this farm we went over Macucu; it is at some distance from there that the virgin forests and the mountain begin. We climbed a little further on a path whose upper side is as if cut in escarpment and approximately 8 [0] feet high, covered with plants [...] (TAUNAY, 1824-25: 14).

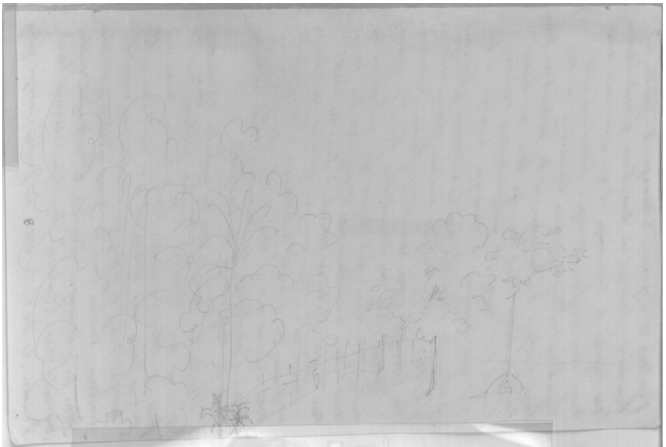
After one day moving along the hillside, the travelers reached the *Venda do Registro debaixo*¹³, which belonged to a Swiss man, and they ate the hunting obtained throughout the day. Taunay talked a little with an employee of the establishment and retired with his cover under the "spicy chill" (TAUNAY, 1824-25: 16). The following day, June 22nd, after having passed through difficult paths that descended the "stony elevation that goes up to the plateau whose [bottom] is Morro-Queimado" (*Id., ibid.*: 16), they arrived at the Swiss Colony.

Taunay made a pilgrimage to the homes of some residents and to some nearby locations¹⁴. He visited and followed the daily lives of Swiss settlers such as *Balman*¹⁵, *Régamier*¹⁶, *Quebremont*¹⁷, *Joyet*¹⁸, *Bazel*¹⁹, *Lapeyre*²⁰, *Tarin*²¹, *Matilin*²², *Tribouillet*²³, *Burnier*²⁴, *Bardy*²⁵; he also made contact with some German settlers,

Figure 8. Page 15 of Aimé-Adrien Taunay's Notebook. Conventional photography. Photo: Heitor Florence



Figure 9. Page 15 of Aimé-Adrien Taunay's Notebook. Infrared reflectography. Photo: Elizabeth A. M. Kajjya and Jessica F. Curado



including the *German pastor*²⁶ and the owner of plot 113²⁷.

The residents of Nova Friburgo lived in the primeval colonial nucleus, where had been the headquarters of Fazenda de Morro Queimado, which, to receive the colonists, was reorganized by erecting four groups of buildings to house them and enable the basic governance of the place (ARAÚJO, 1992: 82-84; JACCOUD, 1987: 56; MELNIXENCO, 2011: 1-12).

After spending a week in the region, Taunay and his other companions started returning to the capital on June 30th. They repeated parts of the outward journey, passing through *registro debaixo, engenho do coronel Ferreira, igreja de Santana, venda do Colégio*. At this point, the travelers diverged from that route, as they went to the *Fazenda do alferes Constantino Barboza* [Farm of Ensign Constantino Barboza] in Sepetiba²⁸. Then they went back to *São João de Taboraí*, revisiting places that had already traveled: *Venda Grande*²⁹ and *Praia Grande*, where they made the crossing to the city of Rio de Janeiro, by boat, on July 3rd. As soon as he arrived, he went to the Count de Gestas' house³⁰ for a meal. Finally, at night, he met his brother near the family's property in Tijuca.

1.3 Contextualization

The 16-day³¹ incursion to the Swiss Colony of Morro Queimado was probably financed by French traders and entrepreneurs, more specifically by the French diplomatic representative, the Count of Gestas, at one of the houses where Taunay begins and ends the journey. Everything indicates that the goal of this foray was to acquire more knowledge about agricultural properties and viable productions to be implemented by French investors, availing themselves of the communication facilitated by

the language, thanks to the francophones settled around stops of Serra dos Órgãos.

As mentioned above, Taunay and the other travelers of that period followed paths already established in the province, which connected localities in the countryside with each other and with the capital. The artist and his companions used boats to cross the Guanabara Bay and mules for large displacements by land. The short distances around the stops were covered on foot.

Along the way, Taunay stayed in shops, lodges, farms, mills and houses – places that was possible to locate today, not as they were, but the spaces where the sites visited by the artist actually were. Sometimes Aimé-Adrien enjoyed good facilities; at other times, he had to sleep on the floor or on tables, in addition to being cold. According to his own account, he was poorly dressed and carried a tiny amount of luggage, such as a notebook, pencil, a blanket and body clothes.

Throughout his writings, the traveler associates each location with people contacted. This network of sociability indicates the wide variety of social types he encountered: diplomats, farmers, slaves, drovers, clerks, foreigners, indigenous people, gypsies, blacks, Catholics, Protestants, among other groups who lived in the regions close to the capital of the Empire of Brazil. Equally diverse were the subjects of the conversations he held and listened to, ranging from anecdotes or everyday events to science, literature, philosophy and politics. Taunay shows interest in being always up to date on events, whether locally or exogenously, as seen in his words:

[...] after having spent fifteen days without hearing about the world's politics or business, nor about Europe's expedition, I found there the excitement and interest

there for the first time (TAUNAY, 1824-25: 60).

Among the information recorded in the notebook, Aimé-Adrien Taunay paid special attention to the food consumed throughout his journey. This is due, perhaps, because food was related to the agricultural universe – which he had possibly went to observe to report to the traders who sent him on a mission –, and to the local fauna and flora – the area that interested him, mainly due to his craft artist of scientific expeditions.

The eastern portion of the Guanabara Bay and the mountain region towards Cantagalo, crossed by the traveling artist, consisted of small and medium-sized properties specialized in the production of subsistence products and supplying for the city of Rio de Janeiro. The traveler observed along the way coffee and sugar cane plantations for foreign trade, especially products such as *cachaça*, brandy and sugar. Other agricultural products grown in those areas, aimed at local consumption, as noted by the traveler were alfalfa, rice, bananas and oranges. In addition, the diet included food obtained from hunting small and medium-sized animals: woodpeckers, jacutingas, partridges, parrots, deer, saruês and armadillos.

Upon arriving in Nova Friburgo, the artist was received mainly by French-speaking Swiss settlers, who offered him dishes of the Swiss culinary tradition, but prepared with local products, such as fresh cheese with corn flour, banana cake, fresh butter spread on corn bread and pancakes.

2. Paper description

The array of information provided by Aimé-Adrien Taunay in his notebook gave rise to an interactive tool that allows viewing, on a map, the points he covered. There, it is possible to associate the chronology and the places described in the notes on a cartographic plan³².

In order to make that possible, all the places mentioned by the traveling artist were surveyed and tabulated. Subsequently, for each location, an attempt was made to find the toponymic reference and the approximate geographical coordinate on contemporaneous maps and charts, as well as in other documents, especially newspapers and administrative records – in the case of the farms and houses, or the plots of land that belonged to several Swiss and German settlers in Nova Friburgo. Much of this information had already been recorded in academic research and by genealogical research groups – descendants of immigrants who wanted to know more about their ancestors' trajectory and sought information from public and family archives for the purpose of dissemination.

In fact, some of the points signaled by Taunay, no matter how they appeared in other contemporaneous documents or even after his writings, were not registered on maps of that period, and/or disappeared due to anthropic and natural transformations.

The location of sites associated with watercourses was one of the most compromised, since several of the rivers mentioned, such as the Macacu and the Caceribu, had their routes redirected; some rivers and streams had their names changed, or were channeled over time (BELTRÃO, 2008; CARNEIRO, 2012; PEDREIRA,

2014; QUAGLINO; ARAÚJO, 2013). Those transformations in the landscape conflict not only with the data in the maps and documents of that time, but also with those of today, since almost none of the water courses in the focused region was named in the program in which the travel data was placed³³.

Final considerations

The information compiled by Aimé-Adrien Taunay can be accessed more easily through the results of the project *O caderno de Aimé-Adrien Taunay: histórias, descobertas e percursos* [The Aimé-Adrien Taunay notebook: stories, discoveries and paths]³⁴. The available resources have a lot to contribute to those who are interested in researching or knowing more about the historical context in which this traveling artist lived and the artifact in question was produced. Contemporary digital tools can help to intertwine different types of content and gather in a single place several data that were previously sparse. This will give those who encounter this universe a broad view that can provide new and different questions about the past in the light of the present.

Notes

² Notebook, pencil, lead and shoes.

³ Mules and boat.

⁴ The surname Taunay appears in this text as referring to Aimé-Adrien [Taunay].

⁵ Place known for having a small waterfall, “cascatinha Taunay” [Taunay little waterfall], named after the residents there.

⁶ The Count of Gestas owned a farm, where it was customary to receive visitors and hold meetings. It was located in Alto da Boa Vista, in the Tijuca forest (NETO; MARTINI, 2012; PERDAS ..., 1824: 44; SM LUIZ XVIII ..., 1824: 4). In fact, the Count also owned a property on 22/76, Rua dos Barbonos, which appears in the newspapers of the time as the address of the **Consul General of France** (CONSULES ..., 1825: 173; AGENTS ..., 1825: 142; IN CHARGE ..., 1827: 196; CONSULES ..., 1829: 141).

⁷ Afonso de Taunay commented in an article that on the journey of 1824, in the lands of Rio de Janeiro, Aimé-Adrien “had a ‘Luiz’ as his travel companion, who we assume was the botanist Luiz Riedel, his great friend [...]” (TAUNAY, 1952: 73). However, this companion had family members in the region of Nova Friburgo as reported by the traveler (TAUNAY, 1824-25: 17, 20). Notwithstanding, it is not known, for now, that Luiz [Ludwig] Riedel had relatives in such parts of Brazil.

⁸ Transition vegetation/coastal ecosystem between terrestrial and marine biomes prevalent in this region, due to the several rivers that flow into the Guanabara Bay.

⁹ The toponym **Sertão Vermelho** [Red backwoods] did not apply to any locality in the vicinity. However, there was in the port region of the village of São Gonçalo a place called Porto Velho, as it appears in **Providências para a jornada da Colonia Suissa desde o Pôrto do rio de Janeiro até á Nova Friburgo** [Proceedings for the Colonia Suissa journey from the Port of Rio de Janeiro to Nova Friburgo], by Pedro Machado de Miranda Malheiro – better known as Monsignor Miranda, the inspector of the Swiss Colony of Nova Friburgo – on **Itinerario do Rio de Janeiro ao Carmo por terra** [Itinerary of Rio de Janeiro to Carmo by land] (TAUNAY, 1824-25: 5), immediately before, on the road, to the local parish church.

¹⁰ A former settlement of São João de Itaboraí, which later, in 1834, was elevated to the category of village; today Itaboraí municipality. This same place was also known as Tapacorá or Itapacora, the name of an existing

mountain in its vicinity (Projeto Macacu, UFF / FEC, 2010). **São João de Taborai** and **Tapa-Coral** are listed on the second page of the notebook, where there is a list of places and measures [?] covered.

¹¹ MAWE (1978); MATHISON (1825: 29); MALHEIRO (1819: 5, 7) (as **Colonel Ferreira**); MALHEIRO (1819: 11-13) (first mention as **Colonel Francisco Ferreira**). The character was identified through a mention in **Diário Fluminense**, February 9th, 1825, which contains the name **Colonel Francisco Ferreira da Cunha** (REPARTIÇÃO..., 1825: 1) Following are other mentions to his name in the collection of the Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional [National Library's Newspapers and Periodicals Library] Library Collection: CAVALLEIROS ... 1819: 5; NEWS ... 1822: 90; S.M. THE EMPEROR ... 1827: 1. In the documentation on immigration in Nova Friburgo, he was mentioned in the following records: LOPES, 1824; ROIZ, 1824; MALHEIRO, 1827.

¹² According to the historian Janaína Botelho (2015), the path covered by travelers, which today includes, in part, the "Caminho do Barão" [Baron's Road], a trail that connects Castália or Pirâmide, in Cachoeiras de Macacu to São Lourenço-Cônego, Nova Friburgo.

¹³ The term **venda do registro debaixo** was not registered by any other previous traveler. It does not appear either in **Reconhecimento do rio de Macacu** [Recognition of the Macacu River [...]] (1819). This last source points to two **registros** [localities] before arriving to the village of Nova Friburgo: **Registro da Serra** and **Registro de Boa Vista**. The first was closer to Colonel Ferreira's property, the second, a little further up the mountain. Memorialist Raphael Jaccoud (1987: 63-64) indicated that the place called "primeiro registro" or "Registro da Serra", later became known as Posto do Pena, a denomination that it still preserves. The author referred to the Pena station or "PT Pena" Cantagalo railway line, belonging to E. F. Leopoldina. As for the "segundo registro" or "Registro da Boa Vista", it came to be called "Posto de Registro", a mandatory stop for trains that went down and up the mountain. Today, just remains the water tank of that station, located in the middle of the forest, where it is possible to reach it by trail.

¹⁴ The traveler made small inroads in nearby places like **Macahié** [Serra de Macaé], **Santa Luzia** and **bas Macahié**. The first location, mentioned on pages 19, 39 and 42 of the manuscript, today bears the name of São Pedro da Serra, a district of the municipality of Nova Friburgo. The second, referred to on page 37, is currently a district of the city of Lumiar. Finally, the third place, mentioned on page 42, would be the northern region of the municipality of Casemiro de Abreu.

¹⁵ Balmat family. Assigned to house no. 15, located in the central part of the village – a place called **Ville** –, and for lot 97. According to Taunay, the

house, which also functioned as a kind of lodge, could be recognized by the “fountain in a vegetable garden” (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

¹⁶ Rigamet family. Assigned to house no. 93, located near **Largo do Pelourinho**, located on the plain between the rivers Cônego and Santo Antonio – a place called **Village du Bas** –, and for lot 6. Mr. Rigamet was “a kind of empirical doctor” in the words of the traveler (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

¹⁷ Quevremont family. Assigned to house no. 9, located on the section next to the road that went to Cantagalo – a place called **Village du Aut** –, and for lot 55. Mr. Quevremont was the “police commissioner”, as Taunay noted (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

¹⁸ Jacques Joye. Assigned to house no. 1 – **Village du Aut**. He was the Catholic priest at the service of the Swiss community, “an educated and kind boy” in the words of the traveler. Despite not having received a plot of land, Taunay registered that it was not possible to make the first contact with this character, as he “was on his farm” (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

¹⁹ Baset family. Assigned to house no. 2 – **Village du Aut**. Jean Baset was the physician of the Swiss Colony; he did not receive a plot of land (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²⁰ Lapaire family. Assigned to house no. 3 – **Village du Aut** –, and to lot 25. Mr. Lapaire was the main person to inform about the local fauna to the French traveler (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²¹ Tardin family. Assigned to house no. 16 – **Ville** –, and to lot 79 (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²² Matilin family. Assigned to house no. 25 – **Ville** –, and to lot 72. Taunay was in the rural property – lot – of that family (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²³ Trouillat family. Assigned to house no. 42 – **Ville** –, and to lot 14. Taunay was in the rural property – lot – of that family (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²⁴ Burnier family. Assigned to house no. 10 – **Village du Aut** –, and lot 54. Taunay commented on the origin and the activity carried out – in Nova Friburgo or in Switzerland [?] – by Mr. Burnier: “good winemaker (from Lauzanne)”. (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²⁵ Bardy family. Assigned to house no. 22 – **Village du Aut** –, and to lot 80 (DOCUMENTOS ..., 1819; ARAUJO, 1992: 84).

²⁶ Friedrich Oswald Sauerbronn. Assigned to house no. 91 – **Village du Bas** –, and to lots 59-60. He was the Lutheran priest – the first to settle in Brazil – at the service of the German Protestant community. Taunay was with him, they drank wine and talked even if “he doesn't understand and doesn't speak French well, which leads to misunderstandings, apart from that, absolutely cordial” (FLUCK, 2013: 1-15; BOEHRER, 2010).

²⁷ Broder family. Assigned to house no. 84 – **Village du Bas** –, and to lot 113. He helped the French traveler when he got lost in the middle of the paths that cut through the colonial lots (BOEHRER, 2010).

²⁸ The place mentioned is possibly associated with **Sambaetiba** – a district in the current municipality of Itaboraí, which had already been mentioned under the name “Fazenda Sambaetiba”, in an 1824 newspaper (VENDAS, 1824: 30). It was published in the newspaper **Diário do Rio de Janeiro** on December 22nd, 1828, a request to “Snr. Alferes Constantino, proprietario da Fazenda de Tambaitiba, queira declarar a sua morada, e onde existe para ser procurado por huma sua Comadre que lhe dezeja fallar” [Mr. Ensign Constantino, the owner of Tambaitiba Farn, wants to declare his address, and where he exists to be sought by one of his Comrades who wishes to talk] (NOTÍCIAS ..., 1828: 71). In 1858, they recorded, in the same periodical, that due to “as pesadas chuvas [...] paralyzaram os trabalhos da estrada no brejo de Cumbica, Escurial, Sambaetiba, Sant'Anna [...]” [the heavy rains... they paralyzed the works on the road in the swamp of Cumbica, Escurial, Sambaetiba, Sant'Anna [...]] (CHRONICA ..., 1858: 1). This road would be used as a base for the route of the Leopoldina railway, being consecutive to the Escurial station that of Sambaetiba (FINGER, 2013).

²⁹ São Gonçalo.

³⁰ See note 4.

³¹ Based on the dates indicated on the notebook sheets.

³² See: <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/roteiro-dos-caminhos/>.

³³ Google Earth.

³⁴ See: <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/>.

References

AGENTES e consules estrangeiros. **Almanach do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 142, 1827.

ARAUJO, João Raimundo de. **Nova Friburgo: o processo de urbanização da “Suíça Brasileira” (1890-1930)**. 1992. Dissertation (Master’s in History) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1992.

BELTRÃO, Maria da Conceição. Ruínas do convento de São Boaventura – Vila de Santo Antônio de Sá: Sítio Arqueológico Fazenda Macacu. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 169, n. 439, p. 181-224, Apr./Jul. 2008.

BOHRER, Nelson Augusto. **Os alemães pioneiros de Nova Friburgo: chegadas em 3 de maio de 1824**. [Nova Friburgo: Fundação Dom João VI, 2010?]. Available at: <https://bit.ly/2Sm2dli>. Access: Apr. 30th, 2020.

BOTELHO, Janaina. Caminho do Barão: na trilha da história. **A Voz da Serra**, [Nova Friburgo], 17 jul. 2015. Coluna História e Memória. Available at: <https://bit.ly/2Sla6xt>. Access: Apr. 29th, 2020.

CARDOSO, Vinicius Maia. **Fazenda do Colégio: família, fortuna e escravidão no Vale do Macacu, séculos XVIII e XIX**. 2009. Dissertation (Master’s in History) – Universidade Salgado de Oliveira, Niterói, 2009.

CARNEIRO, Maria José Teixeira et al. **Histórico do processo de ocupação das bacias hidrográficas dos rios Guapi-Macacu e Caceribu**. Rio de Janeiro: Embrapa Solos, 2012.

CAVALLEIROS na Ordem de Christo. **Gazeta do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 5, May 05th, 1819.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Expedição Langsdorff**. Rio de Janeiro: Trena, 2010. Exhibition Catalog, 23th Feb.-26th Sep. 2010, CCBB.

CHRONICA diária. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 98, p. 1, Apr. 13th 1858.

CONSULES estrangeiros. **Almanach do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 173, 1825.

CONSULES geraes. **Almanak dos Negociantes do Imperio do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 141, 1829.

COSTA, Gilciano Menezes. **A escravidão em Itaboraí: uma vivência às margens do rio Macacú (1833-1875)**. 2013. Dissertation (Master's in History) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

DOCUMENTOS sobre a colonização suíça em Nova Friburgo. [Nova Friburgo: s. n., 1819]. 1 v. com vários registros sobre a colonização suíça em Nova Friburgo. Available at: <https://bit.ly/35j9pKa>. Access: Apr. 30th, 2020.

ENCARREGADOS de negócios. **Almanak dos Negociantes do Imperio do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 196, 1827.

FARIA, Sheila de Castro. Ouro, porcos, escravos e café: as origens das fortunas oitocentistas em São Pedro de Cantagalo, Rio de Janeiro (últimas décadas do século XVIII e primeiras do XIX). **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 26, p. 1-42, 2018.

FINGER, Anna Eliza. **Um século de estradas de ferro: arquiteturas das ferrovias no Brasil entre 1852 e 1957**. 2013. Thesis (Doctorate in Architecture and Urbanism) – Universidade Nacional de Brasília, Brasília, 2013.

FLUCK, Marlon Ronald. A abertura dos portos brasileiros e a implantação do protestantismo permanente no Brasil: as versões contraditórias sobre o seu primeiro pastor. In: ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES, 4., 2013, Maringá, PR. **Anais [...]**. Maringá: GT História das Religiões e das Religiosidades, 2013. Available at: <https://bit.ly/3f1BYAB>. Access: Apr. 30th, 2020.

FRIDMAN, Fania. De núcleos coloniais a vilas e cidades: Nova Friburgo e Petrópolis. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 4.; CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, 5., 2001, São Paulo. [Published papers]. São Paulo: ABPHE, 2001. Available at: <https://bit.ly/2yTYVVC>. Access: 30 abr. 2020.

JACCOUD, Raphael Luiz de Siqueira. **História, contos e lendas da velha Nova Friburgo**. Nova Friburgo: Departamento de Cultura, 1987.

LOPES, Francisco Dias. [Correspondence]. Recipient: Unreadable. Sant'Anna, RJ, Apr. 28th, 1824. Fundação Dom João VI, Cx. At. 1 Cx. An. 4 N. Doc. 283.

MALHEIRO, Pedro Machado de Miranda. [Correspondence]. Recipient: Unreadable. [S. l.], Ago 16th, 1827. Fundação Dom João VI, Cx. At. 5 Cx. An. 17 N. Doc. 1344.

MALHEIRO, Pedro Machado de Miranda. **Providências para a jornada da Colonia Suissa desde o Pôrto do Rio de Janeiro até á Nova Friburgo**. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1819. Available at: <https://bit.ly/2VOUG6B>. Access: Apr. 30th, 2020.

MATHISON, Gilbert Farquhar. **Narrative of a visit to Brazil, Chile, Peru, and the Sandwich islands, during the years 1821 and 1822**: with miscellaneous remarks on the past and present state, and political prospects of those countries. London: C. Knight, 1825.

MAWE, John. **Travels in the interior of Brazil, particularly in the gold and diamond districts of that country, by authority of the prince regent of Portugal**: including a voyage to the Rio de la Plata and an historical sketch of the revolution of Buenos Aires [...]. Philadelphia: M. Carrey, 1816.

MELNIXENCO, Vanessa Cristina. A planta mater: Expedição Langsdorff em Nova Friburgo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 1, 2011, Paraty, RJ. **Anais [...]**. Paraty: CRCH/UFMG, 2011. p. 1-12.

NETO, Francisco Souto; MARTINI, Lúcia Helena Souto. Visconde de Souto, Fazenda Bela Vista e Capela Mayrink. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 173, n. 455, p. 73-90, Apr./Jun. 2012.

NOTÍCIAS particulares. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 90, Sep. 26th, 1822.

NOTÍCIAS particulares. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 71, Dec. 22nd, 1828.

PEDREIRA, Bernadete da Conceição Carvalho Gomes et al. **Aliança entre agroturismo e agricultura familiar em Cachoeiras de Macacu**. Rio de Janeiro: Embrapa Solos, 2014.

PERDAS. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 349, p. 44, Dec. 14th, 1824.

QUAGLINO, Maria Ana; ARAUJO, Alcíria. **Sertões do Macacu**: guia do patrimônio documental da região centro-norte fluminense. Nova Friburgo: Edição do autor, 2013.

RECONHECIMENTO do rio de Macacu e da estrada que conduz a Nova Friburgo: (Colônia Suíça). [Rio de Janeiro]: Lith. do Archivo Militar, 1819. Cartographic material. Available at: <https://bit.ly/2yU0iUg>. Access: Apr. 30th, 2020.

REPARTIÇÃO dos negocios estrangeiros. **Diario Fluminense**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 30, p. 1, Feb. 09th, 1825.

S.M. LUIZ XVIII [...]. **O Spectador Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 49, p. 4, Oct. 22nd, 1824.

ROIZ, João Manoel. [**Ofício**]. Recipient: Unknown. [S. l.], May 11th, 1824. Fundação Dom João VI, Cx. At. 1 Cx. An. 4 N. Doc. 294.

S.M. O IMPERADOR NA SUA VIAGEM Á COLONIA DA NOVA-FRIBURGO [...]. **Gazeta do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 1, Jul. 25th, 1827.

TAUNAY, Aimé-Adrien. **Caderno de Notas**. [S. l.: s. n., 1824-1825]. Manuscrito. Coleção Taunay. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do Museu Paulista da USP.

TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. Um artista malgrado, A. A. Taunay (1803-1828). **Habitat**: revista das artes no Brasil, n. 8, Jul./Sep. 1952, p. 72-75.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE: FUNDAÇÃO EUCLIDES DA CUNHA. **Projeto Macacu, 2010**. Available at: <http://www.projetomacacu.uff.br/historico.htm>. Access: May 4th, 2020.

VENDAS. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 30, Jan. 12th, 1824.

Aimé-Adrien Taunay: an institutional partnership between the Institute Hercule Florence and the Museu Paulista of the University of São Paulo

Francis Melvin Lee*

* Director of the Institute Hercule Florence.

Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) and Hercule Florence (1804-1879) were the official draftsmen on the Langsdorff Expedition in the section known as *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas* [River journey from the Tietê to the Amazon], which ran more than 13,000 km through the states of São Paulo, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso and Pará between 1825 and 1829 (most of it, navigating the rivers Tietê, Paraná, Paraguay, Tapajós and their tributaries)². For that reason, the rediscovery in 2010 of a notebook by Aimé-Adrien Taunay in the “Affonso de Escragnonle Taunay” Collection at the Museu Paulista [Paulista Museum] of the University of São Paulo (MP/USP) was a reason for much celebration at the Institute Hercule Florence (IHF).

Dedicated to collecting, researching, preserving and disseminating historical documents and studies on the 19th century Brazil, in particular the journeys and expeditions undertaken by foreigners in the national territory and the resulting iconographic and scientific productions, the IHF was founded in 2006 by Antonio Florence³, Hercule Florence’s great-great-grandson.

Born in Nice (France) Hercule Florence settled in Brazil after the the “River Journey from the Tietê to the Amazon”, established roots and a family in Campinas (SP), managed his father-in-law’s farm and his own businesses, developed new pictorial and graphic processes, and devoted himself to various inventions – including photography, a technique he discovered in a pioneering way in 1833 – until his death in 1879.

To study Hercule Florence’s life and work and to fulfill the vision statement of being a reference in the articulation of information and an

accessible and reliable source about 19th century Brazil, the IHF does not limit itself to its own bibliographic, archival and artistic collection. It also develops partnerships with academic, museological and cultural institutions. In this way, it seeks to collaborate to the physical and digital preservation of those public collections and to the democratization of their access.

Among the IHF's main achievements are the four versions of the exhibition *O olhar de Hercule Florence sobre os índios brasileiros* [Hercule Florence's look on the Brazilian Indians], held with the support of the Secretariat of Culture and Government of São Paulo State through two tenders of the Projeto de Ação Cultural [Cultural Action Project] (ProAC). The exhibition, designed for the specificities of each one of the museological spaces and the incorporation of local ethnographic collections, was presented at the Brasiliana Guita and José Mindlin Library in 2015. The following year, it was shown at the Historical and Pedagogical Museum "Índia Vanuáre" in the city of Tupã (SP), at the Museum of Contemporary Art of Campinas "José Pancetti" (MACC), and at the Palace Cultural Center, in Ribeirão Preto (SP).

The IHF's virtual platforms offer information about items from its own collection and from others made available by partner institutions. Documents linked to 19th century Brazil, travelers, the Langsdorff Expedition and the Florence family are gradually being brought together at the IHF virtual library, which can be freely accessed at <http://www.ihf19.org.br/pt-br/biblioteca-virtual.asp>. Throughout the year 2020, through a new ProAC public tender, this virtual library received five hundred unpublished documents (mostly from the IHF's own collection) and added features that improved the browsing experience for the visually impaired.

Figure 1. Portrait of Hercule Florence. Institute Hercule Florence, Arnaldo Machado Florence Fund. Photo: IHF



Figure 2. Exhibition *O olhar de Hercule Florence sobre os índios brasileiros.* Brasileira Guita and José Mindlin Library, University of São Paulo, 2015. Photo: Alexandre Andrade



The IHF also engages in the production of printed editions, having published in 2018 the unprecedented full facsimile of the manuscript *L'ami des Arts livré à lui-même. Recherche et découvertes sur différents sujets nouveaux*. Written by Hercule Florence between 1837 and 1859 as an illustrated compendium of his life and work, it is his most important writing endeavor. In addition to his autobiography, it contains the description of his inventions and the final (and only complete) version of *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas (1825-1829)* [River journey from the Tietê to the Amazon (1825-1829)], in which Aimé-Adrien Taunay was the first draftsman.

In its search for documents and works related to the Langsdorff Expedition, in 2010, the IHF located two very promising items at the Museu Paulista (MP/SP): the notebook by Aimé-Adrien Taunay and the notebook of drawings *Album do Matto Grosso* by Alfredo D'Escragnolle Taunay (1843-1899)⁴.

On June 22nd, 2011, the partnership agreement between the two institutions was signed, being the MP/USP represented by its then director Prof. Dr. Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira. The agreement made possible the digitization of the two originals – by the photographer Heitor Florence (using a Hasselblad H2 Digital with back digital Phase One P45, 39 megapixel) – their unbinding, restoration – supervised by Ina Hergert, a specialist in paper conservation at the MP/USP, and carried out by Fernanda Auada, then responsible for the Edson Motta/Senai Conservation and Restoration Laboratory) – and subsequent rebinding⁵.

Figure 3. Exhibition *O olhar de Hercule Florence sobre os índios brasileiros*, held between 2015 and 2016. It can now be visited at <http://www.ihf19.org.br/expo>. Photos of the exhibition, reproductions of the exhibited works and digital materials are available on the website. Photo: IHF



Figure 4. Institute Hercule Florence's virtual library homepage, where documents from the IHF and partner institutions are available: <http://www.ihf19.org.br/pt-br/biblioteca-virtual.asp>. Photo: IHF

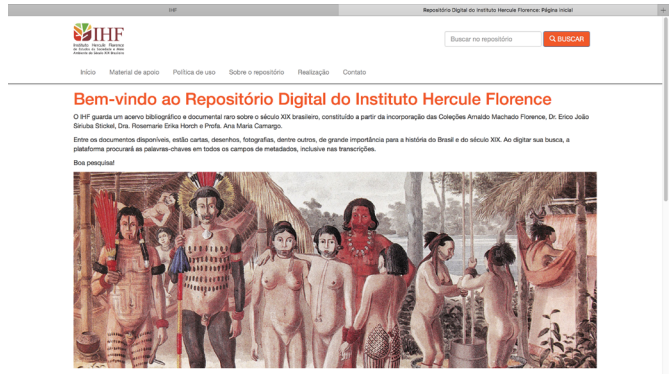
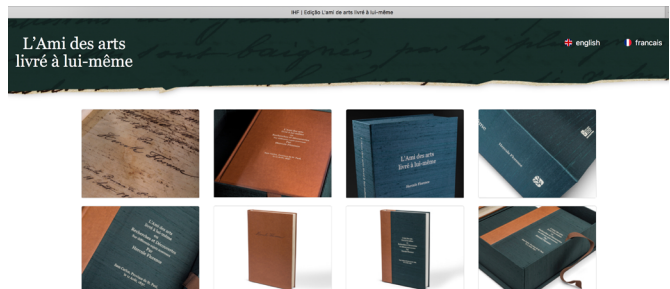


Figure 5. Facsimile edition of Hercule Florence's manuscript *L'ami des arts, livré à lui-même*, accompanied by historical context and indexes. Available for download at <http://www.ihf19.org.br/lami/pt-br/>. Photos: Flávio Sampaio



Despite the acidified and fragile paper (affected by time and by the writing in iron gall ink), the physical and digital preservation of the two originals was ensured, which allowed them to be known by the public.

About Aimé-Adrien Taunay's notebook, at first it was believed that the manuscript had been written during his participation as a draftsman in the Langsdorff Expedition: a (later) annotation on the title sheet indicates that the artist was carrying it when he drowned while trying to swim across the Guaporé River (MT).

It was possible to notice that there were two writings. One visible to the naked eye, recorded in iron gall ink. Underneath it, there was a previous graphite writing, very tenuous, almost unreadable due to erasure and the overlapping of the later writing. The digitization of the manuscript allowed us to examine the visible writing in iron gall ink, which received a diplomatic transcription by historian Thierry Thomas.

The reading – difficult and partial, due to the delicate state of conservation of the original – ended up revealing that the notes referred to a period prior to the Langsdorff Expedition. Several passages, however, remained unreadable, preventing to explore their content to a full extent. In 2014, the IHF was contacted by the MP/USP to learn about the infrared reflectography technique (IRR) offered by the Osiris camera. Such a technique, which highlights the organic elements (that is, the ones that have carbon in their chemical composition), would enable to read the writing in graphite obliterated by the iron gall ink.

Figure 6. Title sheet from Aimé-Adrien Taunay's notebook held at the MP/USP. Photo: Heitor Florence

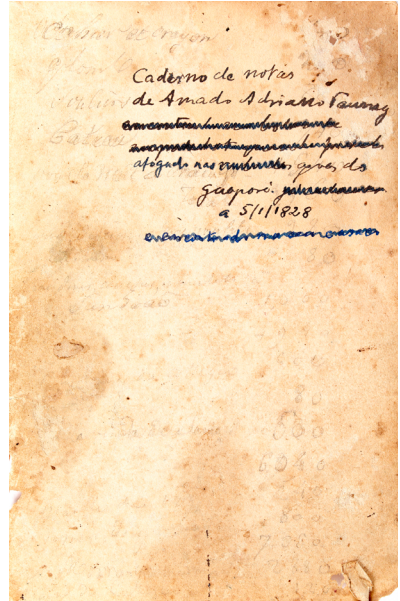
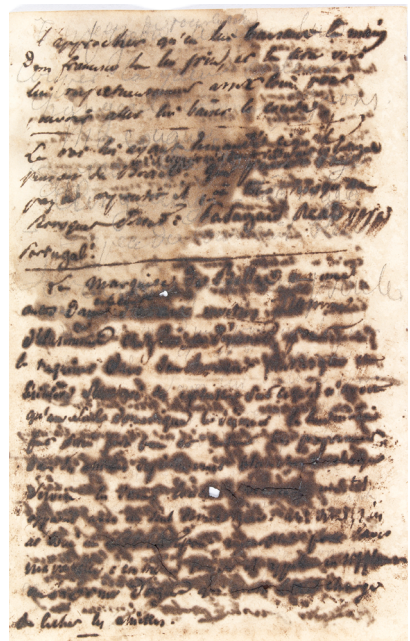


Figure 7. Page 34 of Aimé-Adrien Taunay's notebook: the iron gall ink, commonly used in the 19th century, made difficult the physical stabilization of the original and the reading of its contents. Photo: Heitor Florence



A new partnership was signed between the IHF, MP/USP and the Applied Physics Research Center for the Study of Artistic and Historical Heritage (NAP-FAEPAH), an organ of the Institute of Physics of the University of São Paulo (IF/USP), currently called Laboratory of Archeometry and Sciences Applied to Cultural Heritage. The new digitization of the manuscript, carried out in 2014 and 2015 by Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya and Jessica Fleury Curado, under the supervision of Prof. Dr. Márcia Rizzutto, lived up to the name of the camera and the Egyptian myth of Osiris, revealing the totality of Aimé-Adrien Taunay's graphite writing, as well as the drawings, hitherto barely visible to the naked eye.

The new writing that was revealed by infrared reflectography (IRR) also gained a diplomatic transcription by historian Thierry Thomas. In 2017, when the project started to be coordinated by Prof. Dr. Maria Aparecida de Menezes Borrego of the Museu Paulista, both texts – the first one, legible with the naked eye, and the second, revealed by the Osiris camera – were translated by Prof. Dr. Marcia Valeria Martinez de Aguiar of the Federal University of São Paulo (Unifesp). The transcripts were revised in 2020 and notes and indexes written by Thierry Thomas were added; the translations were also revised.

It was finally possible to study the full content of Aimé-Adrien Taunay's notebook. The studies by João Carlos Cândido Silva Libardi Santos show that those annotations refer to excursions completed by Aimé-Adrien Taunay between June 1824 and early 1825 around the city of Rio de Janeiro (mostly to Morro Queimado)⁶. This historian was also responsible for comparing cartographies and itinerary from that period, and for plotting on a current map, the paths and locations mentioned by the artist.

All of this documentation, in addition to the description of the physical and digital

Figure 8. The photo registers the folio that contains pages 42 (left) and 39 (right), with the text that is visible to the naked eye; it is possible to notice the graphite writing on one of the pages, but its reading is impossible due to stains and erasure. Photo: Heitor Florence

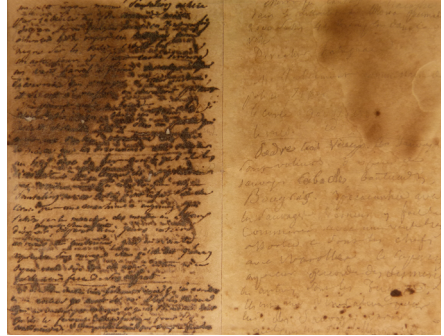


Figure 9. The photo shows the graphite writing revealed by the Osiris camera – including the one that was under the iron gall ink. Photo: Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya and Jessica Fleury Curado

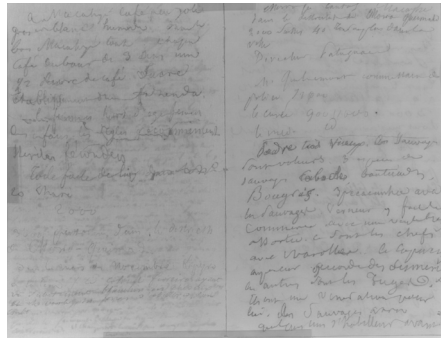


Figure 10. The photo shows the drawing visible to the naked eye on page 3. Photo: Heitor Florence



Figure 11. The photo, taken with the Osiris camera, allows for greater legibility. Photo: Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya and Jessica Fleury Curado



preservation procedures, the historical and scientific research, the papers presented at academic events, and the educational projects, received a specific website, where the public can reconstruct the manuscript's itinerary since its nineteenth-century origin until its incorporation into the collection of the Paulista Museum, and the research derived from its rediscovery. On the website it is also possible to download several files (including reproductions of the originals, their transcriptions and translations): <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/>. To further expand access, in 2020 and 2021 this site received accessibility resources for the visually impaired as well as English and French versions.

The outstanding trajectory of this manuscript and, later, of the academic and scientific research that recovered a content believed to be lost, were presented by the Conservation Sector of the MP/USP in seminars, congresses and exhibitions. The Educational Sector of the MP/USP, during the 15th Meeting USP-School (2018), was able to develop important educational material, together with teachers².

Finally, the results of so many efforts were presented to the public on November 27th, 2019, at the *Seminário Internacional Museu Paulista e as memórias das narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence* [International Seminar "The Paulista Museum and the memories of the narratives of Aimé-Adrien Taunay and Hercule Florence"], accomplished through a partnership between the IHF, MP/USP, and SESC São Paulo.

Believing in the power of institutional association and collaborative work, the partnership between the Museu Paulista of the University of São Paulo and the Institute Hercule Florence does not end with this project; it expands itself to another proposal.

Established in the province of São Paulo after participating in the Langsdorff Expedition,

Hercule Florence continued in the art of drawing and watercolor; his records of the landscapes of the coast and the interior of São Paulo would earn him the epithet, given by Afonso d'Escragnolle Taunay, of “Patriarch of Paulista Iconography”. This is another project dear to the two institutions, which has been under development since 2018 by a team also led by Prof. Dr. Maria Aparecida de Menezes Borrego, which is the object of this international seminar, and of subsequent actions, such as another seminar, an itinerant exhibition and publications to be completed between 2020 and 2022.

Figure 12. The site www.adriantaunay.org.br presents the manuscript and its historical path. It also gathers material on the physical and digital preservation and brings the possibilities of exploration, including a scientific one, of its content. Photo: IHF



APRESENTAÇÃO

-A +A

Este projeto é resultado de parceria entre o Museu Paulista da Universidade de São Paulo e o Instituto Hercule Florence, iniciada em 2011 com a digitalização e o restauro do manuscrito "Caderno de notas de Amado Adriano Taunay encontrado no bolso de afogado nas águas do Guaaporé, a 5/1/1818 e encontrado no seu casaco", pertencente ao acervo do MPUSP.

O documento original encontra-se bastante fragilizado, mas após cuidadosas intervenções de restauro e conservação empreendidas no Laboratório de Conservação e Restauro Edson Motta (SENAR) foi possível deter sua degradação física e assegurar sua preservação para as gerações futuras. Paralelamente, o texto foi transcrito e

Notes

² Aimé-Adrien Taunay participated in the expedition up to Mato Grosso. There he died, victim of drowning in the Guaporé River.

³ See the text **As velhas e novas parcerias que envolvem as famílias Florence e Taunay** [The old and new partnerships involving the Florence and Taunay families], by Antonio Florence, published in this volume.

⁴ When Hercule Florence ended his participation in the Langsdorff Expedition in 1829, he delivered to the Taunay family one of the versions of the account of the journey. Decades later, rediscovered by Alfredo d'Escragnoille Taunay – Aimé-Adrien Taunay's nephew –, this version led to the exchange of correspondence with Hercule Florence and, later, to the translation and publication of the **Esboço da Viagem feita pelo Sr. Langsdorff ao interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829** [Outline of the journey taken by Mr. Langsdorff to the interior of Brazil, from September 1825 to March 1829] in the **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro** [Brazilian Historical and Geographic Institute Review] (1875-1876). Available at: <https://bit.ly/2TQC6K9>. Access: April 20th, 2020.

⁵ See the article **Projeto de conservação e restauro do Caderno de Aimé-Adrien Taunay: escolhas e tratamento** [Conservation and restoration project of Aimé-Adrien Taunay's notebook: Choices and Treatment], by Ina Hergert, Gessonia L. A. Carrasco and Cristina S. Morais.

⁶ See the article **Além das letras entre a tinta e o papel: percursos e locais no caderno de Aimé-Adrien Taunay** [Beyond the letters, between ink and paper: paths and places in Aimé-Adrien Taunay's notebook], by João Carlos Cândido Silva Libardi Santos.

⁷ See the article **Educação em museus: muito além de exposições** [Education in museums: far beyond exhibitions], by Isabela Ribeiro de Arruda and Denise Cristina Carminatti Peixoto.

Hercule Florence

Part 2

Between decontextualization and recontextualization: on the presence of Hercule Florence at the Museu Paulista by Afonso Taunay

Iara Lis Schiavinatto*

* Professor at the State University of Campinas (UNICAMP). This article is the result of a research internship at the Museu Paulista, under the supervision of Prof. Dr. Solange Ferraz de Lima. The research on Hercule Florence as a whole has the support of CNPq / PQ.

This article tries to variegate some relations between the Afonso Taunay's museological project based on the search for an image of the Paulista past supported by the work of Hercule Florence, when Taunay managed a project for the construction of an interpretation São Paulo's past capable of projecting a history of Brazil (BREFE, 2005; ANHEZINI, 2011)². I indicate some aspects about the retrieval of Hercule Florence by Afonso Taunay at the Museu Paulista [Paulista Museum] between the decades of 1910 and 1940. First, I would like to consider the museological ecosystem in which this first process of museologization of Hercule Florence's work took place under Afonso Taunay's baton. It is a process of decontextualizing part of Florence's work to recontextualize it inside the Museu Paulista.

Beforehand, however, it is necessary to clarify some aspects about Florence with regard to museums. The images taken in the set of the Langsdorff Expedition (1821-1829), tied by a strong sense of collection, ruminated in years of scientific trips by Langsdorff, had on the horizon a museological insertion linked to the Saint Petersburg Academy of Sciences. In the practice of natural history, since the mid-seven hundred, the collection of the naturalist was composed with the illustration made *in loco*, to be finished and then duly printed in the research center to which it was addressed. From the start, the scientific expedition had as its fundamental task the construction of an iconographic collection. First hand, the images were taken during the trip and found their final version at the time of publication. The illustration was preferably combined with the object collected from nature and/or the ethnographic one, scratched maps,

and the account of the trip.³ (MANIZER, 1967). The drawing, the collection and the assembly of the pages of the herbarium, with the appropriate parts of the plants, were transformed into illustration matrices to be produced at distance with precision, meeting the needs of being durable and transmitting scientifically valid information. Despite having on the horizon this Academy of Sciences and the printing of the material, throughout the decades of 1820 and 1870, Florence⁴ does not seem to have ventured to send his imagery to any museum and to allocate it there – as Miguelzinho Dutra did in Piracicaba.

Florence was zealous about ways to try to promote the circulation and diffusion of his images to a local, regional, national and European audience. The publication in the *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (RIHGB) of his travel account by the hands of Alfredo Taunay in 1875 reveals that he had left a copy of it with the Taunays and knew this house up close, maintaining, it seems, bonds of friendship and admiration for Charles Augusto Taunay. He was the author of an important manual of agriculture (MARQUESE, 2001), a topic in which Hercule Florence had a close interest, be it due to the civilizing importance he saw in agriculture, or for his personal use in the administration of his property, the *Fazenda Soledade* [Soledade Farm] located in Campinas (MARQUESE, 2016).

Another factor that shows how Florence placed himself in relation to his production is the attempt to get his memory of the photograph making process, by means of diplomatic agents, into good hands in Paris or the concern to publish his study on the invention of polygraphy in Santos. Those gestures reveal a thoughtful calculation about the literate, artistic and scientific circuit in which he sought insertion and recognition.

In São Paulo, the *bandeirante* ideology was established in the 1890s (ABUD, 1985; FERREIRA, 2002; PITTA, 2013⁵). This ideology appears in several ways: related to the historical theme of monsoons, linked to the influence of the Tietê River upon São Paulo State's civilization or still, marked by the definition of an imagery of the *bandeirante* figure. This political culture related to the *bandeirante* was committed to a given view of history⁶. For Afonso Taunay, the real assumption of history is based on the document, which deserves to be discovered and saved. His method favored the documentary analysis under the concepts of origin, authenticity and verisimilitude to constitute a feat dated in its given contemporaneity. The choice of a history of customs, on the part of Afonso Taunay, when recovering Florence, presupposed an evolutionary continuity of historical time in a slow, but disciplined and cumulative rhythm, finally configuring progress.⁷

The publication of the Hercule Florence's biography by Estevão Leão Bourroul⁸ (1900) seems to have met Afonso Taunay's need regarding the accuracy of the facts about his life and his inventions, giving Florence a historical density and a prestige previously unheard of. By retrieving Cesário Motta Júnior's historical and documental argument, Bourroul showed Florence's insertion in a textual lineage of travelers⁹ about the Brazilian nature of the region of Mato Grosso and São Paulo that came from the 17th century with Lacerda and Almeida. In this way, Bourroul detailed Florence's historical importance for this Paulista sociability, thus responding to the recommendation of the important republican politician from the city of Campinas, Campos Salles, and dedicating this work to the memory of Francisco Álvares Machado e Vasconcellos, Hercule Florence's father-in-law¹⁰. Florence's choice of Taunay

solved the gap¹¹ in the order of images regarding São Paulo's past as much as his methodical choice was based on historical research with a strong documentary presence undertaken by Bourroul.

Between the decades of 1910 and 1930, there was a change in both the museology and the order of the archives as to Florence's understanding and visibility. In evidence is the fact that, at the Museu Paulista, the approach to Florence's work was not guided by an ethnographic perspective – as had happened in the Soviet Union with the material of the Langsdorff Expedition at that time¹². Mostly, it was guided by the demands of the Centennial of the Independence, in 1922, conducted by Taunay. He ran the Museum between 1917 and 1945, when he was already a recognized historian.¹³ He defined a vectorized museological project for this centenary, at a time when centenaries played a major role in the policies of national memories and, on the other hand, established a museological policy that contemplated natural history on a smaller level.¹⁴ Altogether, Taunay's main mission was to prepare the Museum for such celebrations.

Between 1917–19, Taunay negotiated with the twins Guilherme and Paulo Florence the loan of a set of works on paper from their father to be reproduced and, thus, to constitute a series of new documentary, photographic and of drawings in watercolor with feather quill, for the Museum. This sense operation must be nuanced. The image streaked with a strong sense of observation and marked by the on-site experience, so often painted in watercolor, migrated to the museum as part of its internal work routine, becoming notably documentary. In general, invisible to the visitor, the copy of a series of images by Florence made by Domingos dos Santos Filho¹⁵ contributed to the elaboration

of a regime of historical truth. To that extent, the photographic series functions as a frame of the gaze that belongs to the past in the present and that frame produces a new context that implies a process, an active act on the image (both before and now) and an affection¹⁶. Photography, in this case, helped to concatenate image and another object (the new commissioned painting, the barge chosen for display next to the painting in room B4 from 1944, for example). They, in turn, elaborated meanings and contributed to the discourse of the museological space – as in the case of room A12 dedicated to the Old Iconography of São Paulo.¹⁷ According to Alves (2003: 237-247), the museum's (photographic) collection would thus have been transformed into raw material for the production of new pieces (in this case, paintings) to be successively incorporated into the museum itself (ALVES, 2003).

Hence, Florence's images are made visible through a triad¹⁸: first, the *museologized imagery series*, as part of a work of visual selection, raised to the condition of historical reference for the painting of customs, with an inherent notion that such a civilizational process took place before the eyes of the visitor in the Museum's decorative program¹⁹. There was a historicizing understanding of the past visible in such rooms between the years 1910 and 1940 that helped to constitute a perception of the present itself²⁰. The second aspect of this triad is the *museum itself, placed in the condition of archive* (BREFE: *op. cit.*), when commissioning and exhibiting the oil paintings, establishing a historical narrative centered on the customs of drovers, the monsoons, the penetration of the territory, the conquest of rivers and borders, as a Paulista feat from the past turned into a Brazilian one, having as its articulating nucleus the figure of the *bandeirante*. The third aspect corresponds to

the Museum's *architecture with its expography*²¹ (BEZERRA, 1992), since such spatial order of rooms devoted to the reproduction of the "oldest known iconographic documents" translating aspects of life in the province of São Paulo for almost a century, according to Taunay, had its historical verisimilitude reinforced by the Museum's spatial layout (for example, the room of this iconography from the São Paulo past was next to the cartography room²²), which gave rise to the historical and documentary perception of what was viewed. The spatial arrangement stressed this notion that the Paulista past was seen. In the operationalization of this triad that started from the production of a photographic documentation to the decorative program of the museological space, Florence, by Taunay's hands²³, was converted into the "Patriarch of Paulista Iconography".

In addition, such visual documents, photographed by Florence's images, and later reproduced in oil on canvas, as specified by Taunay, were recomposed in several "series" gathered in the same wing, according to researcher Carlos Lima Júnior (2018: 4)²⁴. This procedure fed back the notion of an imagery series in the Museum's daily practice, affecting its technical staff to the public.

From the above, there is a notion of a documental, historical and imagetic series operationalizing internally the museological project of what Taunay calls "Patriarch of Iconography Paulista", which gives homogeneity to this visual material. However, before nuancing the notion of series in Florence, because it seems to me that it is different from the one listed here in Taunay, I would underline some aspects of this museological ecosystem in which Florence's work was inscribed in São Paulo.

From the point of view of the circuit and the visibility of the work, it is worth mentioning

that, in Campinas, in the 1870s, there are news that Florence provided a selective distribution of his images to some connoisseurs – farmers, capitalists and politicians who occupied the fore in São Paulo at the turn of the century. In that decade, he advertised in his newspaper the inimitable paper for its retail shop, a commodity that could be used by the buyer in different ways. He also used it as a label on the packaging of the coffee he produced, sacked and marketed, besides understanding, in the general conception of this paper, that it could play the role of currency, constituting the materiality of money itself. That means that Florence gave different commercial uses to the inimitable paper. He could also use some of his depictions and watercolors as motif in his drawing classes given to elite girls from the region who attended the Colégio Florence – that belonged to his wife Carolina – monitored very closely by him.

In São Paulo, Florence was not a complete stranger or a discovery by Afonso Taunay. In correspondence with the director of the Museum, when he had already received an order to enlarge Florence's drawings for oil painting, the painter Benedito Calixto commented that he had images by Florence received as a gift from his own family ²⁵ (Aug 10, 1920). It is also worth mentioning that, in March 1904, Florence was honored on his centenary in the newspaper *Vida Paulista*. He was, above all, studied by Bourroul along the lines of the writings of the Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo [Historical and Geographical Institute of São Paulo] (IHGSP), which became a reference work on Florence. Another fact that deserves to be stressed is the obituary published in memory of Carolina Florence in the *Revista do IHGSP* [IHGSP Review] in 1913. This all points to a reception of Florence by the society of the city of São at the turn of the century, prior to his choice by Taunay

for the Museum. This reception could inform the director and concur to legitimize his option.

Still in São Paulo, it pays to note that the series of paintings based on Florence's photographs drawings and watercolors coupled, in a minor tone, with other works as well as with literate and scientific works and institutions that were then recent in the city²⁶. If in the historic hall and in the west wing of this Museum designed by Taunay were works by the academic painter Oscar Pereira da Silva, this same artist had his paintings newly incorporated into the Escola Politécnica [Polytechnic School]. He also showed in the area dedicated to the history of the IHGSP. Before Taunay, who became a member of the Institute in 1911, he did so in 1909²⁷. Florence began to integrate, through his incorporation into the Museu Paulista, an artistic circuit in consolidation in São Paulo, which was then experiencing its first process of constituting an iconosphere (BARBUY, 2006; PAVAN, 2016). This altered the perception of his work, associating it more with the iconography of São Paulo's past inside the Museum. Such a shift dampened the modern and research sense in his experience as an image-maker. This is because, automatically, he resembled a subject of the São Paulo past who mirrored a certain Brazil.

In a way, Florence's reception changed in the 1940s. The room of this Paulista iconography disappeared from the Museum, although his iconography partly survived in the tiles at the Museu Republicano [Republican Museum] of Itu and in the new Room B4 in 1944. In that period, for the first time, certain images of him taken on the expedition were published with the account of Langsdorff's trip in the 1941 and 1948 editions of publisher Companhia Melhoramentos under the guidance of two of Hercule Florence's sons. Before, part of those images was known in São Paulo thanks to the paintings made for the

Museu Paulista. In this new edition of the travel story, Florence's images are again selected, negotiated, photographed, in order to be, now, printed, once again, by the hands of his children. At the same time, several of his images were also (re)published in works by Afonso Taunay. Part of this series of images that served as a reference to the iconographic project of Taunay for the Patriarch, seen at the Museu Paulista, was edited on printed paper, with the addition of little-known or unpublished images of Florence. There is, then, a kind of turning in the circuit and diffusion of Florence's images (inside the Museum and from the Museum to the book at different times), although part of this change is linked to the historical notion of "Patriarch of Paulista Iconography"²⁸.

Florence's work, in turn, entered the editorial circuit in the 1940s, starting to be combined with the historical densification of the notion of traveler, through editions of their (the travelers) reports, including as titles of the *Brasilianas* of that time. It should be noted that, at the time, Taunay enjoyed a lot of prestige before institutions the size of the National Library, the National Museum of Fine Arts and the IHGB, as well as with historians along the lines of Pedro Calmon and Gilberto Ferrez. In this tone, the image made by Florence or the painting that resulted from it, published in Taunay's books, functioned, in turn, as a new frame for Florence. On the other hand, through the Taunay's works, they easily reached a select intellectual and artistic audience that saw them.

There is another well-known aspect that needs to be mentioned, because it is the vector and background of this museological ecosystem. For Taunay, Brazil was born in the Colony. The academic and historiographical canon that governs us, especially from the 1970s onwards, defines the birth of the nation in the

process of Brazil's emancipation in the early eight hundreds. Therefore, we are facing, then, a museological and expographic action based on the understanding that Brazil was born with the Colony, which accentuates the importance of this sector of the Paulista iconography and shapes its meaning, considering mainly that it was close to the centenary of the Independence and under its centripetal force. This expography showed the vision of the past to this centenary. To that extent, it was charged with a sense of identity, being a civic gesture. Moreover, in this historical, imagetic and museological configuration, the museological discourse was established in its political eloquence and rhetoric of values.

It is worth paying more attention to one aspect of the order of material culture that accompanied this endeavor, in a kind of parallel activity by Taunay. Between the end of the 1910s and the beginning of the 1920s, he negotiated the entry – or not – of objects related to the “coffee archeology” (his term) in the Museum, mostly with elite women of the interior of São Paulo²⁹, but also with the Florence brothers, as he brought such images. With this procedure, which aligned object and oil image³⁰ in the expographic space, Taunay reinforced the historical sense of those images portrayed in oil, crystallizing the truth about the origin of the images, when composing them with such objects or for having possession of them in the Museum (they could be stored). Altogether, this binomial image and object solved the absence of a Paulista iconography claimed by Taunay from the beginning³¹. In addition, the object could tone the notion of oldness of the subject seen in the images. This gave the impression to the visitor that what was seen in the image was, in fact, part of the past. The exposed object confirmed and materialized the image seen. The relevance and historical value of the images gained strength that made

it possible to compare those images with other documentary and material sources. It was as if Taunay's own concept of iconography was in plain view, which attested to his competence as a historian and director of the Museum³². This is because each painting solved the question of the absence of images from the Paulista past, and the expographic set evidenced a past. It was not, however, an absence of theory. On the contrary, Taunay's vision of history operated on the surface of what was seen in the past, in his customs. Thus, inquiring about this process of elaborating the visibility of the Museum – its game of interrelations – denaturalizes this process of visibility of historical time.

In the choices to commemorate Florence, through the commissioning of paintings and of the rooms on the Paulista iconography, Taunay also worked in favor of a certain forgetfulness about him. The unitary sense of the monsoon meaning was reinforced, excluding certain images photographed by the Museum. For example, that of Florence about the political greeting in the public square in the 1830s or his allegory that deals with the civilizational character of the press in São Paulo with an expressive political significance. Moreover, if Taunay saw the general group of images by Florence before photographing the material and/or while negotiating with the children at last, he might have left aside many panels depicting the Amerindians – which reinforces Paulo César Garcez Marins's argument (2017) regarding the pacification of the indigenous history in the Museum's decorative program under the command of Taunay.

If there is a notion of a series of customs with documentary, historical and artistic value in Taunay, I can point out some notions of series in Florence. A subject that, it seems to me, was cherished by him as well as operative as an

image-maker. This notion, in a way, supported Taunay's choices. This is because it pulses in both the notion of series and of scientific illustration, aimed to classify and systematize the world observed on a large scale, recovering a view on nature and archeology with some common elements (HERINGMAN, 2013). The notion of series is fundamental in Natural History and it formulated an image deeply committed to what is seen and to observation, constituted as a cognitive category. The image itself, and inserted in the series, negotiates with the real. There is a notion of series based on this desire for classification and systematization that brings them together, evident in the Langsdorff Expedition and in the concept of documentary and archive cataloging in Taunay.

The Langsdorff Expedition assumed the serial production of images. Langsdorff protected too much the possession of the images taken there and the control of their use – including printings. Such images, from the beginning, were addressed to the St. Petersburg Academy of Sciences. The series organized the cast of images on a theme (fish, the *apiacá*) and a branch of knowledge (botany) and focused on the elaboration of the image itself³³.

Within the theme of serial image, Florence expresses his appreciation for the press culture in an allegory in which Minerva enters São Paulo bringing the press that materializes progress and civility. He worked at Plancher's home in Rio de Janeiro before joining the Langsdorff Expedition and understood the political and social importance of the press culture in Napoleonic Europe, in the Rio de Janeiro 1820 and in the São Paulo from 1830 to 1840, including its revolutionary content. This press culture helps to shape Florence's research process and method in various investigations. The most important ones in the field of printed culture, as pointed out by

Francis Melvin Lee and Thierry Thomas, resided in polygraphy (LEE; THOMAS, 2017; RIZZUTO; LEE; THOMAS, 2019). He named his principles in 1831. The authors summarize polygraphy: it is a printing process based on a wax plate engraved using an ink specially prepared by Florence. Polygraphy assumes a series, a scale production, which can be repeated. Florence worked for years on perfecting this procedure so that he can print several colors simultaneously without the need for a heavy and complex press. Polygraphy, in turn, has a continuity with the Inimitable Papers. So Hercule Florence's spectrum of concern would go, roughly, from how to make the images reproducible to how to make them in a way that he guaranteed they were inimitable. As it appears from his texts, he would complicate something on the plate to make the Paper Inimitable.

To Florence, this theme of series reappeared in other projects of lesser importance, centered in a press culture. For example: his *typo-syllabas* [type-syllables] project aimed to reduce time and effort in printing by investing in the *typo-syllabas* artifact, instead of attaching and assembling the text matrix to be printed with the types affixed to each letter of the alphabet to be inserted in the typographic ruler. He thinks and interferes with the mechanical and visual process of printing, calculating his final image. When working fine, *typo-syllaba* would result in a general economy in the printing process. The investigation of *typo-syllaba* helps us to think of the image-making process in conjunction with its uses.

The polygraphy compared with the *photographie*³⁴, something that Florence did, seems to sharpen the question about the nature of the image, insofar as it brings up research that is not satisfied and constantly asks about technical reproducibility. For him, it seems to me, the pharmacy labels are approached

in a lexicon that goes from polygraphy to *photographie*, without friction between them. Francis Melvin Lee and Thierry Thomas (2017: 123-7) point out that the pharmaceutical label, at the same time a photographic proof, would be a practical example of his research. In this field of tests between polygraphy and *photographie*, serial images would necessarily result. Florence envisions the preparation and execution of an image on paper freed from the pencil and the press. However, he does not dispense with associating the photographic with polygraphy in the lot of his activities. One would not necessarily exclude the other; one does not necessarily seem to be the best process compared to the other. In his writings arranged under the title *L'Ami des Arts*, he does not seem to defend such a position. It is essential to comment on the photographic in it, because the photographic, by nature, has a vocation for the serial image. The named field of the photographic has been in debate since at least the 1800s. Thus, the emergence of the photographic is not restricted or based only on the appearance of the photographic camera or the resolution of the photograph with precision, as occurred in the 1850s, with the positive-negative method³⁵ (BRUNET, 2012). Since Boris Kossov's³⁶ pioneering research (SCHIAVINATTO, 2017), a foundational work in the history of photography in Brazil and Latin America, we know that the method described by Florence results in a photographic object derived from a photosensitive chemical experiment called by Florence as *photographie*. He is inserted in that Euro-American research scenario related to the emergence of the photographic and recognized himself in this field of action. In an unprecedented way, he used the word with pertinence. He named it as a newly discovered genre of image, seeking to communicate its distinctiveness. Knowing the photochemical qualities of matter, Hercule

Florence could draw with light, without using brush/pencil or the press – a central theme in Niépce, Daguerre and Talbot.

This reappears in Adrià Julià's exhibition at the Pinacoteca do Estado de São Paulo – *Nem mesmo os mortos sobreviverão* [Not even the dead will survive]³⁷. Based on Florence's writings, Adrià remade the laboratory and the material experiments of the photographic of Florence, for example the use of gold nitrate, instead of silver nitrate, to reduce the gradual fading of the photographic image or the application of urine as a fixative. In the first work, a large-format photograph, one can see lines traced in light and dark (resulting from the burning of the paper) and, in the process, it comes to the fore how the image impregnates the paper, outlines itself in it, the direction of the logic of press culture. This work, entitled *Exercício para paisagem superposta (#2)I* [Exercise for superimposed landscape (# 2) I], which exposes the image resulting from this photosensitive and image fixation process, is accompanied by an expression of a text based on Florence. Here again, Florence's artifact asks for a social relationship. The sentence dramatizes Florence's singular choice for the situation of a prison. From the sign's point of view, the prison would draw a series of straight lines that would echo across the wide grid lines of Adrià's work. In this choice of the prison by Florence, an act of otherness emerges, insofar as the presence of the prisoner is evoked. In this exhibition at the Pinacoteca, held between October 2019 and February 2020, for the second time after Afonso Taunay's museum project, as far as I can see, Florence becomes the subject of an artistic work exhibited in a cultural equipment of excellence in São Paulo³⁸.

To Florence, the image would be available to circulate in order to, in the images transit and interchangeability, make their meaning

effective. At the same time, he does not shy away from trying to produce a unique object with an intrinsic value in its form, in its matter, in its composition – which is true for both the *photographie* and the Inimitable Paper. If there is a non-uniform character in the experiences carried out by Florence, they make us see that they are directed towards visual objects and procedures. I would venture to say, that they would be to some extent articulated by the need to serialize the images and put them into circulation, characterizing them by their portability and mobility, for their usefulness and aesthetic complexion.

So, discussing this notion of series seems important to me, because it refers to a fundamental difference between Hercule Florence and Afonso Taunay. The latter uses an iconographic series by Florence to raise it to the condition of an imminent documentary, historical and artistic source, rearranging its senses. Thus, it helps to slow down an operative and modern notion of imagery series in Florence under the sign of technical reproducibility. The Taunay series structured by his notion of iconography contributed to inscribe Florence, more and more, in the also modern concept of the artist-traveler (governed by a Figurative and documentary notion of image). Such a version helped to irrigate an understanding of Florence as a man of multiple performances – as Pietro Maria Bardi understood him. In a way, the canvases and expography of São Paulo's iconography at the Museu Paulista contributed to dampen a certain sense of modernity in the whole of Florence's work by publicly establishing a notion of an iconographic series based on a vision of the São Paulo past.

Finally, I would like to take the opportunity to ponder quickly about the beacons of the museological ecosystem in which we

work in this project of the “Patriarch of Paulista Iconography”. From a dense and significant exhibition experience of the Museum, I would venture to say that we studied, in general and as an array, under the notions of archive, curation and book/catalog. They gradually become effective at the doors of a new centenary of the Independence that acquired, through several injunctions, a strategic condition for the Museum. We have an opportunity to nuance, in the space of museological knowledge, the assemblages of temporalities and heterogeneous images of a look from the past in a public experience of historical memory in its diachrony and synchrony. And, I admit, this gesture is, at the same time, a show of affection for the Museu Paulista.

Notes

² The motto of the Historical and Geographic Institute of São Paulo (IHGSP), created in 1894, summarized it: **A História de São Paulo é a História do Brasil** [The History of São Paulo is the History of Brazil].

³ The author specifically addressed the relationship of this equation within the Langsdorff caravan in the Documental Appendices: abbreviations for the titles of the works cited; catalog of pieces brought from Brazil by the Expedition of the academic G. I. Langsdorff; catalog of published works and manuscripts by scholar G. I. Langsdorff; catalog of illustrations. Several passages in Florence's account in that book, explain the links between those elements.

⁴ He was a meticulous illustrator who followed Langsdorff's instructions and realized the importance of the look's accuracy in the sense of observation, yearning to make a good representation of what he had seen.

⁵ Those are fundamental texts, at that time, about this ideal by the physician-historian Cesário Motta Júnior: "Porto Feliz e as 'Monções' para Cuyabá" [Porto Feliz and the 'Monsoons' to Cuyabá], published in the **Almanach Litterario de São Paulo** (1884), and "Da Influência do rio Tietê na civilização de São Paulo" [Of the Influence of the Tietê River in the civilization of São Paulo], in, **Revista do IHGSP** (1895).

⁶ He systematized his notion of history in "Os princípios gerais da moderna crítica histórica" [The general principles of modern historical criticism], in **Revista do IHGSP**, in 1914 (TAUNAY, 1914).

⁷ In addition to the study by Ana Claudia Brefe (2005), the set of essays published under the coordination of Oliveira (2017) and Lima Júnior (2018) supports this notion of historicity promoted by Taunay.

⁸ The journalist Bourroul knew Florence's trajectory by means of his friendship to the family. He had access to his manuscripts and printed papers for the writing of his biography. He emphasized the notion, present in Florence, that the medium had prevented the development of his research and its due recognition in life. Bourroul emphasizes the notion of exile in Florence, based on a poem by Lamartine on the subject, and considers the environment as a determining factor in the author's work and life.

⁹ Motta Júnior, in the texts mentioned above, evidenced a documentation of travelers from the end of the seventeenth century and the beginning of the eighteenth regarding the monsoons. He listed the writings by the mathematician astronomer Francisco de Lacerda e Almeida, by traveler

Auguste de Saint-Hilaire, and by Florence himself. All of them were involved in diplomatic and geopolitical issues. For him, the monsoons would be the river expeditions of private individuals and of the Portuguese monarchy that, after the discoveries of the mines and the creation of the captaincy of Mato Grosso, went regularly to Mato Grosso, from São Paulo, creating a regular traffic between those backwoods. The Paulistas would lead this penetration and integration of the Brazilian territory, especially through the Tietê River as can be seen in the work *Partida da monção* [Departure of a Monsoon] by José Ferraz de Almeida Júnior, a friend of Motta Júnior. Like the rivers, the Paulistas went to the most distant regions. Bourroul revisited this documental nucleus in detail and Taunay quoted it regularly.

¹⁰ Bourroul (1900: 67) cites Cesário Motta Júnior's studies on the monsoons, explaining an understanding of the Paulista past.

¹¹ He addressed this deficiency on more than one occasion. In **Relatório referente ao ano de 1918 enviado a Oscar Rodrigues Alves** [Report for the year 1918 sent to Oscar Rodrigues Alves], in 1919 (TAUNAY, 1919a), in the **Revista do Museu Paulista** that same year (TAUNAY, 1919b) and resumed in **Guia da secção histórica do Museu Paulista** [Guide to the historical section of the Paulista Museum], in 1937 (TAUNAY, 1937).

¹² At the same time, from the perspective of ethnographic studies, between the 1920s and 30s in the Soviet Union, the Langsdorff Expedition archives were rearticulated. In 1925, an exhibition about it was set up at the Anthropological and Ethnographic Museum. Florence's illustrations may have been exhibited, since the list of works displayed included panels on the Bororo, the Apicá, the Munducuku and the Guató – ethnicities that were portrayed by him. The botanical material was transferred from the Botanical Museum of the USSR Academy of Sciences to the Archive of the USSR Academy of Sciences (CHUR, 1981).

¹³ From 1910, Taunay wrote articles about European travelers, the French Mission of 1816 and the Second [Brazilian] Kingdom (MATTOS, 2003). His father, Alfredo Taunay, wrote in 1895 about “Estrangeiros Ilustres e prestimosos” [Illustrious and helpful foreigners] and, in 1902, Hermann von Ihering published the article “Natterer e Langsdorff: exploradores antigos do Estado de São Paulo” [Natterer and Langsdorff: ancient explorers of the State of São Paulo] in the Museum's **Revista**. That is, the theme of the travelers and the need for an art gallery at the Museum was on the agenda before Taunay took over its direction (PITTA, 2013).

¹⁴ In turn, the museum's previous director, Hermann von Ihering, invested more in natural history, although he paid attention to the arts in this institution. He did not necessarily favor the symbolic character of the building. Taunay, however, took on this task and carried it out.

¹⁵ For this imagery series production, see Nascimento (2019).

¹⁶ It is worth exploring the workmanship and the use of quill feather drawings that were dissociated from their context of production, as noted by Ana Paula Nascimento, *idem*.

¹⁷ For the layout of those rooms in the Museum, their duration and changes, see Borrego (2019). The author explains that in the Museu Paulista's Database, the glass negative images of the assemblies of rooms A-9 (1929) and B-4 (1944) are identified as if they were one – the one opened in 1929 and, for this reason, the photographs in both exhibitions are dated from the 1940s.

¹⁸ This proposition is based on Porter (1989); Bal (2007) and Edwards (2009).

¹⁹ To use the term by Cláudia Valladão Mattos, *op. cit.*

²⁰ Solange Lima e Vânia Carvalho (1993) showed this museological and visual logic.

²¹ The west wing of the Museum during this period was composed by the following rooms: the Monsoons, Colonial cartography and old documents, "Consecrated to the past of the city of São Paulo", "Consecrated to the old São Paulo iconography", Old São Paulo iconography, Brazilian antique furniture and old portraits, "Consecrated to the past from the city of São Paulo (reenactment of aspects of the city in 1840)", Primitive art – colonial religious art – antique furniture. Based on Taunay (1937).

²² At the same time, Taunay was negotiating the acquisition, donation, copying and commercialization of maps in that period, aware of the likelihood of the scratched map and the importance of the theme that appeared in the Colonial cartography and old documents room.

²³ For years, Taunay took up this theme of the Patriarch in his publications, associating it with his studies of coffee and monsoons. See Taunay (1954), where the author used this concept on more than one occasion. He defined Daniel Pedro Muller as another patriarch – of numbers (TAUNAY, 1936).

²⁴ The author listed them as follows. About the monsoons: **A benção das canôas, em Porto Feliz** [The blessing of the canoes, in Porto Feliz]; **Carga de canôas, em Porto Feliz** [Loading of canoes, in Porto Feliz]; **A partida de Porto Feliz** [The departure from Porto Feliz]; **Pouso no sertão bruto** [Resting place in the rough backwoods]; **Encontro de duas monções** [Encounter of two monsoons]. About road scenes: **O pouso de Jundiáhy** [The resting place of Jundiáhy]; **Viajante dormindo num rancho, na estrada**

de Sorocaba [Traveler sleeping in a ranch, on the road of Sorocaba]; **O pouso de Juquery** [The resting place of Juquery]; **Viajantes na Província de São Paulo** [Travelers in the Province of São Paulo]; **A ponte do Cubatão e a subida da serra** [The Cubatão bridge and the ascent of the mountains]; **A calçada Lorena, no caminho do Mar** [The Lorena road, on the way to the sea]. On old cane crops, in Campinas: **Côrte do cannavial, junto ao café novo** [Cutting of the cane field, next to new coffee]; **Moagem de canna e Fabricação do assucar no engenho de D. Thereza Pompeu** [Sugarcane milling and sugar manufacturing at Mrs. Thereza Pompeu's mill]. About the Sorocaba fairs: **Côrte de Tropa** [Herd Cutting]; **Tropa brava entrando em Sorocaba** [Wild troop entering Sorocaba]; **Redemoinho de bestas** [Swirl of beasts]; **Tropeiro paulista** [Paulista drover]. About the first coffee plantations in the West: **O carretão** (machina primitiva de beneficiar café) [The carretão (a primitive coffee processing machine)]; **Negros voltando à noite do trabalho** [Black men returning at night from work]; **Negros no eito almoçando** [Black slaves having lunch]; **A fazenda da Cachoeira** [The Cachoeira farm]; **A fazenda da Soledade** [The Soledade farm]; **Derrubada** [The cut down]; **Cafezal novo** [New coffee plantation]. About horseback ridings in Sorocaba: **Entrada das cavalhadas** [Entrance of the horseback ridings]; **Alcancia de cannas** [Cane mud ball throwing]; **Escaramuça de um fio** [One-wire skirmish]; **Escaramuça de dois fios** [Two-wire skirmish]; **Argolinha, vencedor premiado** [Argolinha, the prized winner]; **As cabeças, Mascarada** [The heads, Masquerade]. About clothing: **Senhora rica e sua aia, em Porto Feliz** [Rich lady and her maid, in Porto Feliz]; **Alvares Machado e sua família, em Campinas** [Alvares Machado and his family, in Campinas]; **Mulheres do povo em dia de festa** [Women of the people on a festive day]; **Índios mansos de Porto Feliz** [Tame Indians of Porto Feliz]. Finally: **Entrada para as minas e combate de milicianos de Mogy das Cruzes com botocudos no sertão de Curityba** [Entrance to the mines and combat between militiamen of Mogy das Cruzes and botocudo indians in the Curityba backwoods].

²⁵ See letter from Benedito Calixto to Afonso Taunay, Aug. 10th, 1920 (CALIXTO, 1920). Such gesture from the family leads to think that she tried to publicize Florence's work as did his sons Paulo and Guilherme. When consulted, the Benedito Calixto Museum stated that they are unaware of such images at this time.

²⁶ A list of new cultural and scientific institutions dates from this period: Pinacoteca do Estado de São Paulo [Pinacoteca of São Paulo State], Escola Politécnica [Polytechnic School], Desinfectório Público [Public Disinfectorium], Biblioteca Pública de São Paulo [São Paulo Public Library], Horto Florestal [Forest Garden], Escola de Farmácia [School of Pharmacy] and Instituto Butantan [Butantan Institute].

²⁷ Míriam Silva Rossi (1999) and Ana Paula Nascimento (2010) list a varied and increasingly intense set of new spaces in São Paulo, at the turn of the

century. They contributed to the establishment of a new artistic field and the circulation of images. This expanded and consolidated the visibility of the images, from store windows to art exhibitions, from photographic ateliers to hotels. For an introduction about the relationships between the Pinacoteca do Estado de São Paulo and the Museu Paulista, see the catalog produced by the Pinacoteca do Estado de São Paulo (2016), curated by Valéria Piccoli and Fernanda Pitta.

²⁸ Then there was a change in the heritage understanding of the institutional form about Hercule Florence. In 1946, according to the magazine *O Cruzeiro* of December 19th, 1964, Rodrigo Melo Franco de Andrade, the director of the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [Institute of National Historical and Artistic Heritage] (IPHAN), told Dom Clemente de Maria da Silva Nigra, the director of the Museu de Arte Sacra [Sacred Art Museum] of Bahia, about the existence, in some Soviet museum, of material from the Langsdorff Expedition related to Brazil. In 1963, Dom Clemente confirmed this information on a trip to the former USSR (CHUR, 1981: 12).

²⁹ Lygia de Resende, Esmerenciana de Andrade, Gertrudes de Aguiar, Maria Pompeu de Camargo, Otacília Freitas Washington, for example.

³⁰ Solange Lima and Vânia Carvalho (1993), pointed out that the size of the oil painting gave a greatness to the theme of the past that the paper panel could not express. In other words, the size and materiality of the objects were decisive factors in the elaboration of the semantics of the Paulista past for this historian.

³¹ This argument was taken up by Leila Florence when commenting on this commission on reproductions of Hercule Florence works to Aurélio Zimmermann, Sílvio Alves, Zilda Pereira, Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva, because his delicate drawings on paper were transposed and reinterpreted, which brought priceless importance to the dissemination of this scarce slice of São Paulo's agricultural iconography (FLORENCE, 2010: 195).

³² Claudia Valladão also noted this in her study of the Museum's central wing in the Taunay administration.

³³ Art historian Valéria Piccoli (2017: 253-7) showed the installation of the watercolor *Habitation des Apicacs* [Home of the Apicac], dated 1828, from a series of isolated drawings that carry information that is visually observed and thus, transmitted. Here, the characters are brought together in a space.

³⁴ He participates in this process of multiple photographic inventions on the Atlantic axis. Between 1832 and 1833 he devoted himself to the study and a series of experiences in this field. The great study on the subject remains the work by Boris Kossoy (2006).

³⁵ I would highlight the recent studies by Ariella Aïsha Azoulay (2019) on this epistemic problem and on the dissemination and promotion of the photographic as a practice in the colonial world of travel, Turazzi (2019). In the direction of these studies, it seems to me that inquiring about the emergence of the photographic also represents inquiring about the history of the photographic and its writing protocols. Thus, we have an opportunity to tint the photographic amid the notion of series worked on by Hercule Florence.

³⁶ I trace a general balance of the forms of remembrance of Hercule Florence: Schiavinatto (2017).

³⁷ I thank the artist and curator Fernanda Pitta for more than one enlightening conversation about this path of redoing Hercule Florence's imagery experience.

³⁸ It is worth remembering that during Boris Kossoy's term at the Museu da Imagem e do Som [Museum of Image and Sound] (MIS) in São Paulo, in the early 1980s, there was an Hercule Florence Room.

References

- ABUD, Kátia Maria. **O sangue itomorato e as nobilíssimas tradições**. A construção de um símbolo paulista: o bandeirante. 1985. Doctoral thesis – University of São Paulo, São Paulo, 1985.
- ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru: Edusc, 2003.
- ANHEZINI, Karina. **Um metódico à brasileira**: história da historiografia de Afonso Taunay (1911-1939). São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History, Unlearning Imperialism**. London: Verso, 2019.
- BAL, Mieke. Exhibition as Film. In: MACDONALD, Sharon; BASU, Paul (ed.). **Exhibition Experiments**. Oxford: Blackwell, 2007.
- BARBUY, Heloisa. **A cidade-exposição**: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914. São Paulo: Edusp, 2006.
- BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Perspectivas sobre a representação das monções no Museu Paulista e no Museu Republicano de Itu. **Midas**, v. 10, 2019. Available at: <https://bit.ly/2UXwAoU>. Access: Apr. 3rd, 2020.
- BOURROUL, Estevão Leão. **Hercules Florence (1804-1879)**: ensaio histórico-literário. São Paulo: Typ. Andrade Mello, 1900.
- BREFFÉ, Ana Claudia. **Museu Paulista**: Afonso Taunay e a Memória Nacional, 1917-1945. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.
- BRUNET, François. **La Naissance de l'Idée de Photographie**. Paris: PUF, 2012.
- CALIXTO, Benedito. **[Correspondence]**. Recipient: Afonso Taunay. São Vicente, Ago. 10th, 1920. Serviço de Documentação Histórica e Iconografia (SVDHICO) do Museu Paulista da USP.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, v. 1, p. 147-178, 1993. Available at: <https://bit.ly/2X5exzx>. Access: May 5th, 2018.

CHUR, L. A. (coord.). **Lista da Expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821-1829**. Brasília: MEC/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

COLEÇÕES em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

EDWARDS, Elizabeth. **Photographs and History: Emotion and Materiality**. In: DUDLEY, Sandra (ed.). **Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations**. London: Routledge, 2009.

FERREIRA, Antônio Celso. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições e invenção histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FLORENCE, Hercule. Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829. Traduzido por Alfredo d'Escragnon Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 38, pt. 1, p. 337-449, 1875 (1st part); t. 38, pt. 2, p. 231-285, 1875 (2nd part); t. 39, pt. 2, p. 157-182, 1876 (3rd part). Available at: <https://bit.ly/3lmwuDC> (1st part); <https://bit.ly/3bail2l> (2nd part); <https://bit.ly/3gABEbf> (3rd part). Access: Aug. 25th, 2020.

FLORENCE, Leila (org.). **Céus: o teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence**. São Paulo: Florescer Produções Culturais, 2010.

HERINGMAN, Noah. **Sciences of Antiquity: Romantic Antiquarism, Natural History and Knowledge Work**. London: Oxford University Press, 2013.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

LEE, Francis Melvin; THOMAS, Thierry. **L'Ami des Arts et la "Photographie dorée"**. In: HERCULE Florence: Nouveau Robinson. Mônaco: Nouveau Musée National de Monaco; Humboldt Books, 2017.

LIMA JÚNIOR, Carlos. **Da pena ao pincel: o passado (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva**. Anais do Museu Paulista: história e cultura material, v. 26, p. 1-40, 2018. Available at: <https://bit.ly/2Xb84TN>. Access: March 4th, 2019.

MANIZER, Guenrikh Guenrikhovitch. **A Expedição do acadêmico G. I. Langsdorff ao Brasil (1821-1828)**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

MARINS, Paulo César Garcez. O Museu da paz: sobre a pintura histórica do Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena Salles de (org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita de**

Between decontextualization and recontextualization: on the presence of Hercule Florence at the Museu Paulista by Afonso Taunay

história e historiografia - séculos XIX e XX. São Paulo: Museu Paulista, 2017. Available at: <https://bit.ly/355W5uF>. Access: Aug. 27th, 2020.

MARQUESE, Rafael (org.). **Manual do agricultor brasileiro**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MARQUESE, Rafael. Exílio escravista; Hercule Florence e as fronteiras do açúcar e do café no Oeste Paulista (1830-1879). **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 24, n. 2, p. 11-51, 2016. Available at: <https://bit.ly/2Rbe6jt>. Access: Jul. 27th, 2017.

MATTOS, Claudia Valladão. Da palavra a imagem: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 6, n. 1, p. 123-145, 1999. Available at: <https://bit.ly/2wR6Jzh>. Access: Jul. 10th, 2016.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O salão nobre do Museu Paulista e o teatro da história. In: **COMO explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992.

MOTTA JÚNIOR, Cesário. Porto Feliz e as 'Monções' para Cuyabá. **Almanach Literário de São Paulo**, v. 7, p. 131-151, 1884. Available at: <https://bit.ly/3icUx50>. Access: Set. 9th, 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista**: as aquarelas de José Domingos dos Santos Filho. In: **Seminário Nacional do Centro de Memória – Unicamp**, 9, 2019, Campinas (SP). [Published papers]. Available at: <https://bit.ly/2vGKKIE>. Access: Jan. 23rd, 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929). In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos: arte brasileira do Império à República**. Rio de Janeiro: Edur-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, t. 2. Available at: <https://bit.ly/3h230aK>. Access: Aug. 27th, 2020.

OLIVEIRA, Cecilia Helena Salles de (org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay**: escrita da história e historiografia - séculos XIX e XX. São Paulo: Museu Paulista, 2017. Available at: <https://bit.ly/355W5uF>. Access: Aug. 27th, 2020.

PAVAN, Mateus. **Jules Martin, litógrafo**: catálogo iconográfico de um comerciante de imagens em São Paulo. 2016. Dissertation (Master's in History) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2016. Available at: <https://bit.ly/2Z8yK70>. Access: Aug. 27th, 2020.

PICCOLI, Valéria. **Hercule Florence et l'Utilité de l'Art**. In: HERCULE Florence: Nouveau Robinson. Mônaco: Nouveau Musée National de Monaco; Humboldt Books, 2017.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Coleções em diálogo**: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo. Curadoria de Valéria Piccoli e Fernanda Pitta. São Paulo: Pinacoteca, 2016.

PITTA, Fernanda. **“Um povo pacato e bucólico”**: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior. 2013. Thesis (Doctorate in Arts) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Available at: <https://bit.ly/3i5lkOo>. Access: Aug. 27th, 2020.

PORTER, Ganni. The Economy of Truth: Photography in the Museum. **Ten-8**, v. 34, p. 20-33, 1989.

RIZZUTO, Marcia de Almeida; LEE, Francis Melvin; THOMAS, Thierry. Revelando Hercule Florence, o amigo das artes: análise por fluorescência de raios X. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, v. 27, p. 1-32, 2019. Available at: <https://bit.ly/3dSuXRX>. Access: Nov. 22nd, 2019.

ROSSI, Míriam. Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, v. 6-7, p. 83-119, 1999. Available at: <https://bit.ly/34eS8kX>. Access: May 10th, 2019.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. Apontamentos para uma breve história intelectual do fotográfico: sobre Hercule Florence. **Atlante: revue d'études romanes**, n. 7, p. 408-431, 2017. Available at: <https://bit.ly/34aCDdD>. Access: Apr. 3rd, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Guia da secção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1937.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Os princípios gerais da moderna crítica histórica. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, v. XVI, p. 323-344, 1914. Available at: <https://bit.ly/2EZINcH>. Access: Aug. 27th, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao ano de 1918**: apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Museu Paulista, 15 jan. 1919a.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao ano de 1918**: apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso

Between decontextualization and recontextualization: on the presence of Hercule Florence at the Museu Paulista by Afonso Taunay

d'Escragnolle Taunay. Revista do Museu Paulista, São Paulo, t. XI, p. 891-928, 1919b. Available at: <https://bit.ly/3jLi8uP>. Access: Aug. 27th, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Um patriarca da estatística no Brasil. **Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio**, year II, n. 21, 1936.

TURAZZI, Maria Inez (org). **O Oriental-Hydrographe e a fotografia: a primeira expedição ao redor do mundo com uma "arte ao alcance de todos"** (1839-1840). Montevidéu: Centro de Fotografia, 2019.

Hercule Florence, Afonso Taunay and the monsoons room at the Museu Paulista (1944-1947)

Maria Aparecida de Menezes Borrego*

* Historian. Professor at the Museu Paulista – USP.

In March 1944, seven exhibitions conceived by Afonso d'Escragnolle Taunay were opened at the Museu Paulista. Four of them were composed mostly of canvases commissioned from various painters during his tenure (1917-1945). As matrices, were drawings by the French artist Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879) who, after participating in the Langsdorff Expedition in the early 19th century, had taken up residence in Campinas, in the province of São Paulo, where he lived until the end of his life. Among those exhibitions was room B-4 dedicated exclusively to the monsoons, in the words of the director. The purpose of this article is to analyze the assemblage of room B-4 taking into account the approach to the theme at the Museum over the years, the collection selected to be part of the exhibition, and the institutional conjuncture experienced in the 1940s, which promoted the reorganization and remodeling of the exhibition rooms aimed at the celebrations for the 50th anniversary of the Museu Paulista in 1945, the last year of Taunay's administration due to compulsory retirement.

River trips in rooms A-12 and A-9

Since the beginning of Afonso Taunay's administration at the Museu Paulista, he made efforts to acquire artifacts related to the monsoons² and to commission paintings with motifs alluding to the river trips that took place between Porto Feliz and Cuiabá in the 18th and 19th centuries with the purpose of displaying them in the institution's exhibition rooms. The initiatives sought to materialize Taunay's intentions to present the history of the

territorial expansion of Brazil as the work of the *sertanistas*³ of the captaincy of São Paulo, being the monsoons considered by him as the final stage of the *bandeiras*⁴. Such goals had already been announced when he effectively joined the Historical and Geographical Institute of São Paulo (IHGSP).

In his inaugural speech given on July 5th, 1912, Taunay praised the expansion of the American territory towards the West by the movement of Paulistas, from the beginning of colonization until the “first quarter of the 18th century, [when] the Cuyabano [Cuiaban] district and the core of the continent were annexed to the empire of the five”.⁵ To assess the “titanic work of expansion and conquest”, the speaker glorified the role of the men of São Paulo in the construction of Brazil:

In addition, what a magnificent empire is this captaincy of São Paulo, with more than three million and five hundred square kilometers, from where seven circumscriptions of the Brazilian Confederation were to emerge, some of them larger than the territory of two and three of the most powerful states in central Europe! (TAUNAY, 1913: 90).

Such words expressed his affinity with the guidelines of the IHGSP, which, since the first issue of its institutional journal, published in 1895, explained that “The history of São Paulo is the history of Brazil itself” (ANHEZINI, 2011: 111).

Taunay was also well acquainted with the monsoons route, towards the far west of the Brazilian territory from São Paulo, for personal reasons. First, it had been traveled by his great-uncle Aimé-Adrien Taunay (1803-1828), during the Langsdorff Expedition (1825-1829)⁶, at a time when the regular monsoons

that had supplied the interior of Portuguese America throughout the 18th century were declining. Second, his father, Alfredo Taunay – the viscount of Taunay –, had been responsible for the translation of one of the narratives left by Hercule Florence about that scientific journey. It was published in 1875 in the *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* [Review of the Brazilian Historical and Geographic Institute] and was entitled “Esboço da viagem feita pelo Sr. de Langsdorff pelo interior do Brasil, desde Setembro de 1825 até março de 1829. Escrito em original francês pelo 2^o desenhista da comissão científica Hercule Florence” [Outline of the journey taken by Mr. von Langsdorff through the interior of Brazil, from September 1825 to March 1829. Written originally in French by the second draftsman of the scientific commission Hercule Florence].

If in 1829 Florence himself delivered travel notes to the Taunay family⁷, in 1918, his sons, Paulo and Guilherme, were the ones who delivered new papers of his authorship to the director of the Museu Paulista, Afonso Taunay, then, in the form of drawings about the Langsdorff Expedition and other themes, executed throughout Hercule’s life. In that same year, in an article published in the newspaper *O Estado de S. Paulo*, Taunay emphasized the importance of Florence for the Paulista colonial past because his drawings were “the oldest iconographic documents of the interior of São Paulo” (TAUNAY, 1918b: 6).

The letter that Taunay sent on April 30th, 1918, to the Secretary of the Interior, Oscar Rodrigues Alves, to whom the Museum was subordinated, shows that the drawings offered were not gifts, but rather loans, since he paid the institution’s draftsman, José Domingues dos Santos Filho (1866-?), 130\$000 for “two feather quill drawings copied from others, originally by Hercule Florence, about the old monsoons of

Porto Feliz for the new exhibition” (TAUNAY, 1918a). The content of the missive also indicates that before having been displayed on canvases at the Museum, the themes related to the monsoons, as portrayed by Florence, were copied using feather quill drawings and exposed. Those, in turn, served as matrices for the paintings commissioned by Taunay to contemporaneous painters (NASCIMENTO, 2019).

As the paintings were getting ready, Taunay started to send José Domingues’ drawings as gifts to friends and authorities, an action that is confirmed in the letter addressed to Rodrigues Alves, on July 9th, 1919, in which he communicates having handed

in person, yesterday, to Hon. Mr. Candido Motta, worthy Secretary of Agriculture, two drawings reproducing scenes of old Porto Feliz, which he plans to use for the monument designed in that city; those drawings as I had the opportunity to inform you, produced by the Museum’s draftsman, and once on display, are now being replaced by copies that I commissioned as oil paintings (TAUNAY, 1919b)⁸.

Quickly, the drawings were transformed into canvases, as proven by the receipts sent to the artists. In June 1919, Taunay informed Rodrigues Alves about the payment of 600\$000 to Aurélio Zimmermann (1854-1920) for “two oil paintings related to the old monsoons” (TAUNAY, 1919a) - *Benção das canoas* [Blessing of the Canoes] and *Pouso no Sertão* - queimada 1826 [Resting place in the backwoods – field burning]. In 1920, he reported to the new Secretary of the Interior, Alarico Silveira, that he had purchased “from the painter Oscar Pereira da Silva [1867-1939] at a price of 3:300\$000

three large paintings representing scenes of the old monsoons and of a stretch of the sea way” (TAUNAY, 1920). The three paintings are *Carga de canoas* [Canoe loading], *9º Encontro de monções no sertão* [9th Gathering of monsoons in the backwoods], painted from drawings by Florence, and *Partida de Porto Feliz* [Departure from Porto Feliz], conceived from a watercolor by Aimé-Adrien Taunay, *A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê* [The departure of the Langsdorff Expedition, on the Tietê River] (1825), The last one was offered by the Florence brothers to Taunay, according to an article he published in *Habitat* magazine about the adventures of his great-uncle, considered as an “unsuccessful artist”:

From the originals regarding the Baron of Langsdorf’s expedition, sent in large copies to Russia, some remained in Brazil in the hands of Hercules Florence. His children, my dear friends Dr. Guilherme Florence, the eminent geologist, and Prof. Paulo Florence, an inspired composer, presented me with four great drawings: *A Largada da Monção Langsdorff, de Porto Feliz* [The Departure of the Langsdorff Monsoon, from Porto Feliz], *Urubus reis devorando uma carniça* [King vultures devouring a carrion], *Anhuma* and *Seriema* (TAUNAY, 1953a: 40).

The original drawings, many of them small and in black and white, lacked the degree of ennoblement, respectability and prestige that the paintings held, and, as such, they did not guarantee the desired pedagogical effectiveness; hence, Taunay asked the artists to enlarge them (LIMA; CARVALHO, 1993; LIMA JÚNIOR, 2015: 112). This was even the argument used by the director in the *Guia da Secção Histórica do Museu*

Paulista [Guide of the Historical Section of the Museu Paulista]:

Thus, the Director of the Museum decided to copy exactly the drawings of the illustrious naturalist in oil paintings, enlarging them to make them more understandable, while preserving all the documentary characteristics that make them so precious. Hence, the collection of canvases reproduced by different artists and subordinated to different series (TAUNAY, 1937: 79).

The reference to the “old monsoons” in administrative documents as objects of representation in the paintings indicates that the aspects documented by traveling artists in a scientific journey during the 1820s were viewed by Taunay as authentic elements of every monsoon aimed at supplying, settlement or mineral prospecting taking place throughout the 18th century. The drawings contained what the director of the Museum understood as traces of authenticity, which could serve a greater truth, as reminded by Claudia Valladão de Mattos (2003), Ana Claudia Brefe (2005), Paulo César Garcez Marins (2007) and Carlos Rogério Lima Júnior (2018). Thus, because they had traveled on the old monsoon route, Hercule and Adrien were able to bequeath a series of records that would serve to provide information about the journey from which, at the time of the commissioning, almost nothing had survived.

So much that seems to be true that Afonso Taunay did not even mention in his memoranda the moments experienced by members of the Langsdorff Expedition as the true sources of observation, for the draftsmen, transposed to the canvases. In other words, in the absence of a pictorial documentation about the monsoons

Figure 1. View 1 of
room A-12⁹
1920s – Museu
Paulista Collection –
USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 2. View 2 of
room A-12
1920s – Museu
Paulista Collection
- USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



themselves, Taunay created a monsoon iconography (PARDIM, 2005; HESSEL, 2006) with whatever he had that was closer to the river expeditions. In this case, a scientific expedition that held a material and navigation resemblance to that of the 18th century monsoons, since it had traveled the same route, used similar boats, and spent the same travel time. Their goals and character, however, were different.

The five large canvases that focus on the theme of river trips, whose matrices were drawings by Florence and Aimé-Adrien Taunay, were exhibited for the first time in room A-12, located on the first floor of the building dedicated to the Old Paulista Iconography inaugurated in 1920, but completed when the Museu Paulista reopened in 1922 to celebrate the Centennial of the Independence (Figures 1 and 2).

On the narrow sidewalls, there were small pictures of human types from Porto Feliz captured by Florence in the 19th century. On the left side, the canvases *Índio civilizado de Porto Feliz* [Civilized Indian of Porto Feliz], *Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826* [Women of the people in Porto Feliz, 1826] and *Dama de Porto Feliz com mucama* [Lady of Porto Feliz with maid], executed by Niccoló Petrilli (? -?), in 1920. On the opposite wall, there were the canvases by Adrien Henri Vital van Emelen (1868-1943), *Caboclas no sertão do Tietê* [Caboclas in the Tietê backwoods] and *Velho centenário de Porto Feliz* [Centenarian man of Porto Feliz]. Above were *Retrato do Capitão-mór de Itu Vicente da Costa Taques Góes Aranha* [Portrait of Captain-major of Itu, Vicente da Costa Taques Góes Aranha], by Benedito Calixto (1853-1927). Van Emelen's paintings were made from the drawings presented in Hercule Florence's *Carnet de Dessins* – the Paris Album –, kept in the National Library of France and partially photographed by the writer Alberto Rangel by Taunay's request (TAUNAY, 1921).

As soon as the director had the photographic panels in hand, he began commissioning several paintings from artists who provided services to the Museum, who promptly started the work (TAUNAY, 1922c: 737). According to the 1922 cash book, the payment to van Emelen for “three small paintings” was prior to November 1921 (TAUNAY, 1922a: 1).

It should be noted that, on the same wall displaying the large canvases that portrayed aspects of the Langsdorff Expedition, were also exhibited *Entrada para as minas* [Entrance to the mines] and *Combate de Botocudos em Mogi das Cruzes* [Botocudo Combat in Mogi das Cruzes], commissioned to Oscar Pereira da Silva. Those canvases were based, respectively, on an anonymous print from the book *História geral do Brazil* [General History of Brazil] (1857) by Francisco Adolfo Varnhagen, and on a print by Jean-Baptiste Debret (1827) (LIMA JÚNIOR, 2015: 136), which, according to Taunay, related to a “very poor” *bandeirante* iconography (TAUNAY, 1922 *apud* LIMA JÚNIOR, 2015: 136)¹⁰. Additionally, in the course of the 1920s, squeezed between the canvases depicting bandeiras and monsoons, was the painting *Casa de Antonio Raposo Tavares* [Antonio Raposo Tavares’ House], commissioned to João Baptista da Costa (1865-1926)¹¹ (Figure 3).

By placing the eight canvases side by side, Taunay created a visual narrative that explained the process of São Paulo’s territorial expansion in a chronological succession punctuated by the predominant *bandeiras* in the 17th century¹², the monsoons in the 18th century, and the Langsdorff’s scientific journey in the 19th century. All that without taking into account the different purposes that animated the expeditions.

It is interesting to note that, although the room walls were covered with paintings about the most varied aspects of the Paulista past,

most of them had in common their origin, the Hercule Florence's drawings. His portrait hung above the other canvases – not a coincidence –, meant a material evidence of his role as “Patriarch of Paulista Iconography” attributed to him by Taunay. That was an epithet mentioned countless times over the years in the press, official documents and captions of paintings in the Museum's rooms.

The numerous glass negatives available of room A-12 indicate that the arrangement of the exhibition on the Old São Paulo Iconography underwent changes throughout the 1920s. The relocation of some canvases and the removal of the five related to the monsoons, as well as the one that referred to Raposo Tavares, can be explained by a new exhibition arrangement after the canvases *Partida da monção* [Departure of the monsoon] (1897) by José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), and *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro, 1500* [The disembarkation of Pedro Álvares Cabral in Porto Seguro, 1500] (1902) by Oscar Pereira da Silva, returned from the *Pinacoteca do Estado de São Paulo* in 1929. Silva's canvas would not only take the place that had been previously destined to exhibit aspects of the Langsdorff Expedition made by Oscar Pereira da Silva and Aurélio Zimmermann, but also, the large sidewall would be filled with more works commissioned by Taunay during the 1920s, related to the theme of the horseback riding tournaments and fairs in Sorocaba, registered by Florence (Figure 4).

The five canvases that represented the loading of the canoes, the departure, navigation, place of resting and gathering with other vessels were then moved to the A-9 room specially prepared to receive the *Partida da monção* [Departure of the monsoon], also inspired by Florence, according to Taunay. In a newspaper article written about this canvas, in 1943, he told

Figure 3. Room A-12 – Highlight of the insertion of the canvas *Ruínas da casa de Antonio Raposo Tavares*, by João Batista da Costa. 1920s – Museu Paulista Collection – USP. Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



Figure 4. Room A-12 – Highlight of the canvas *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro, 1500* (1902), by Oscar Pereira da Silva. Post 1929 – Museu Paulista Collection – USP. Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



that it was Florence's son, Dr. Ataliba – already deceased at that time –, who reported that “upon seeing the drawings by the illustrious Tietê navigator [Hercule Florence], in 1825, Almeida Júnior became enthusiastic, hence the idea of executing a great composition that represented a monsoon scene”. To prove this affiliation, the director commented on the existence of two studies by the painter that preceded the large canvas, being one of them “really inspired by Florence's drawing, a live testimony taken on the spot when preparing the canoes, moored to the ‘Porto’ [port], next to the ‘Paredão’ [large wall] of the old Araritaguaba ‘”(TAUNAY, 1943a: 2)¹³.

Room A-9, dedicated to the monsoons and to Almeida Júnior, was inaugurated in 1929 on the first floor and remained assembled until 1939, when it gave way to the Almeida Júnior Gallery, organized at the request of the São Paulo federal interventor [state's authority], Adhemar de Barros. The artifacts that composed the exhibition space named “relics of the monsoons” in the inventory sent by the Museu Paulista to the National Historical and Artistic Heritage Service (SPHAN) in 1938, were the bow of a canoe, three anchors, a bar of iron and a cauldron. The room also displayed a crystal amphora with water taken from the Tietê River, supported by a carved bronze vase and decorated with three anhumas – a common bird in the monsoon region – sculpted by the Italian artist living in Brazil, Elio Di Giusto (1894-1935), as well as Almeida Júnior's easel and the paint box.

The Almeida Júnior iconography still included the canvases *A conversão de São Paulo* [St. Paul's Conversion] – applied to the ceiling – and *Retrato do Dr. Prudente José de Moraes Barros* [Portrait of Dr. Prudente José de Moraes Barros]. The monsoon nucleus, besides the canvases transferred from room A-12, consisted of *Casa de Antonio Raposo Tavares* [Antonio

Figure 5. View 1 of Room A-9 – 1930s – Museu Paulista– USP
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



Figure 6. View 2 of Room A-9 - 1930s – Museu Paulista– USP
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



Raposo Tavares' House] by João Baptista da Costa – who had already kept them company in the previous room –, *Bandeirante na selva* [Bandeirante in the jungle], and *Missionários ensinando os índios* [Missionaries teaching the Indians] by Henrique Bernardelli (1858-1936) (Figures 6 and 7).

Although this environment was intended to be thematically more specific than the one in room A-12, displaying more canvases with motifs alluding to the *bandeirantes* next to those that portrayed moments of the Langsdorff Expedition, the idea of a *continuum* between the *bandeirante* and the *monçoeiro* movements was reinforced. Through a museographic discourse, Taunay updated the conception presented in 1912 at the IHGB about the history of São Paulo and of Brazil, ratified in his historiographical production, especially in *História Geral das Bandeiras Paulistas* [General History of the *Bandeiras Paulistas*], written between 1924 and 1950, and whose last volume finishes with the monsoon narratives of the first half of the 18th century.

However, such arrangement would not be repeated in the assemblage of room B-4, inaugurated in 1944, on the second floor of the Museu Paulista, dedicated exclusively to monsoons.

The monsoon room (B-4) at the “Casa do passado paulista” [House of the Paulista Past]

To understand the opening of room B-4 – which was not isolated – we must first take into account the context experienced by the institution in the early 1940s, which corresponds

to what Ana Cláudia Brefe (2005: 268-285) called “the third and the last phase of the Taunay’s administration”.

This movement of new exhibition settings was related to the availability of twelve rooms on the second floor, emptied after the relocation of the collections from the zoology section. For years, Taunay insisted on the separation of the collections of history and natural sciences. Finally, the decree 9918 of January 11th, 1939, separated the Museu Paulista from the Zoology Section, which became an autonomous division, the Department of Zoology of the State of São Paulo. In order to accommodate the new service, the state’s authority Adhemar de Barros ordered to rise a building at short distance from the “Palácio do Ipiranga” [Ipiranga Palace] on Nazaré Avenue (TAUNAY, 1946: 29), which until today houses the Museum of Zoology of the University of São Paulo. However, the transfer of the collections took more than a year being completed only at the end of 1941, which meant that the rooms that housed them remained closed for public visitation (TAUNAY, 1943b: 26).

As soon as the move took place, Taunay started asking the authorities for resources to open the exhibition spaces. To the Secretary of Traffic and Public Works, Luis de Anhaia Melo, he asked, on July 7, 1942, for funds for the painting of at least five rooms, whose walls were “very stained and of very bad appearance”; it did not require “cementone painting, just whitewashing, to make their appearance more homogeneous” (TAUNAY, 1942). The most immediate justification for the renovation of the rooms at that time was the bad impression that those rooms closed could cause to the “crowds of visitors” expected at the Museum on account of the Eucharistic Congress held in São Paulo city from September 3rd to 7th of that year.¹⁴

To solve those problems – closed rooms and public discontent –, on May 6th, 1942, even before that request, Taunay had already proposed the Secretary of Finance to turn part of the proceeds of *História Natural do Brasil* [Natural History of Brazil] by George Marcgraf, a work edited by the Museu Paulista, to the “acquisition of oil paintings and other objects from collections, intended mostly to the assemblage of exhibition rooms, now vacant, as a result of the removal of the zoological collections to the Department of Zoology” (ROBBE, 1942). However, not only the exhibitions were not opened as planned, the rooms were not entirely ready either, because although they were whitewashed, they still needed to have their floors scraped and oiled (TAUNAY, 1943b: 26).

In May 1943, when Taunay sent a project to supplement the funds of institutional endowment to the Secretary of Education and Public Health – to whom the Museu Paulista became subordinate in the 1930s –, he regretted still having twelve large rooms closed. That situation generated “continuous complaints from visitors, sometimes in an unpleasant tone” and had contributed to the decrease in public afflux in the last two years (TAUNAY, 1943c). This time, the complaint was answered, because on July 30th, the decree 13489 established the opening of special credit at the Department of Treasury, “to pay expenses for the assembly of new rooms of the Museu Paulista, to be opened to the public this current year” (SÃO PAULO, 1943).

Even approved, the funds were insufficient to meet the Taunay’s ambitions, whose expectations regarding the opening of the exhibitions on the second floor that year would again be frustrated. In January 1944, he still regretted the meager budgetary resources allocated to the Museum, “the reason why, after

so many months, it was not yet possible to open to the public the upper floor of the building where the zoological collections, removed to the Department of Zoology, were once located”. This would only partially materialize, on March 1st, 1944, with the opening of seven rooms (TAUNAY, 1944a).

Although it took a long time to open such rooms for visitors, during this period, Taunay tried to conceive and prepare new exhibitions aimed at the upcoming commemoration of the 50th anniversary of the Museu Paulista. The fulfillment of such ephemeris would be predominant in the requests for financial resources he addressed to public and private authorities, especially for the payment of artists commissioned to paint canvases for the new spaces.

Some of the formulae already used to organize the first rooms of the museum were repeated in the new rooms: a wide exhibition of paintings, commissioned according to the director’s careful advice, which pointed out not only the themes, but said how those should be treated in terms of iconography. It is even possible to affirm that a true “iconographic fever” took over the museum, in an attempt to fill the empty spaces left by the departure of the natural sciences collections. (BREFE, 2005: 269).

By commissioning those works, Taunay sought to fill in the gaps related to themes about the past of São Paulo conjointly exhibited in the rooms opened in the 1920s. The dozens of paintings made in the early 1940s allowed to present those themes as series, also giving them individual spaces in the Museum. This exhibition project assumed a memorial character, both institutional and personal, as Taunay sought

not only to resume the history of the Museum over fifty years, but also, to build the memory of his own administration, reorganizing and expanding themes that were dear to him. It was his historiographical production that acquired museographic contours crowning the end of his professional life as director of the Museum, which he named as “Casa do Passado Paulista” [House of the Paulista Past], in a speech given in 1926, when a letter written by José de Anchieta came to the institution (TAUNAY, 1926: 5).

This image would be resumed and emphasized by him in letters to mayors of several cities in the state of São Paulo, in which he requested they acted as patrons, sponsoring works that represented the localities they governed, most of which were registered by Hercule Florence in the first half of the 19th century.

Could this Town Hall, which you so zealously oversee, come to the aid of the Museu Paulista, contributing to the making of this painting that would thus evoke your beautiful, so traditional city, in the group of exhibitions at the Museu Paulista, which is a *permanent gallery for Brazilians and foreigners of the great Paulista past*, foreshadowing its greatest present? (TAUNAY, 1943d).

By means of this rhetoric, Taunay intended to convince the representatives of Limeira, Campinas, Atibaia, Piracicaba, Sorocaba, Tietê, Jundiaí, Porto Feliz, Itu, Amparo, Mogi das Cruzes, Bananal, Lorena, Taubaté, Guaratinguetá, Pindamonhangaba, Aparecida, São José dos Campos, Jacareí, São Vicente, Itanhaém, and Santos, to whom letters were sent in 1943, of the importance of immortalizing the cities in the Museum – “which is *the point*

where the expressions of the Paulista tradition are concentrated” (TAUNAY, 1943e) – from an old view of each one of them, highlighting their long-standing participation in the history and progress of São Paulo. Each contribution should correspond to the value of a painting – Cr\$ 900,00 – and, for the mayors to have a source from where to obtain the donation and to justify the expense, he suggested to the general director of the Department of Municipalities, Gabriel Monteiro da Silva, that he recommended the administrators to “pay those expenses through the ‘overall’ funds” (TAUNAY, 1943e), for which he obtained acquiescence.

It was during the preparation of room B-7, dedicated to the “iconography of the oldest cities” and inaugurated in 1944 with more than 30 canvases that Taunay requested to the mayors of Porto Feliz and Tietê financial aid for making pictures (TAUNAY, 1943f, 1943g). Although the argument he used was the same, those municipalities would not be represented in the room about the numerous cities in the state, but in the new monsoon room, because, as Taunay explained,

for many years I have been gathering elements related to Porto Feliz and the monsoons to exhibit them publicly at the Museu Paulista. Now, with the expansion of the Museum and its exhibitions, I reserved a room exclusively for documents of old Porto Feliz and the monsoons (TAUNAY, 1943f).

If, on the one hand, the assemblage of room B-4 can be enclosed in the activity of commissioning canvases about cities in São Paulo State aiming at the celebrations of the Museum’s 50th anniversary, on the other, the elucidation to Mayor José Pais da Mota indicates the importance

that, since the beginning of his administration, Taunay gave to Porto Feliz, the monsoons' port of embarkation. An entire room to the city was a privilege only reached by Sorocaba – the center of the troop fairs of yore – and by São Paulo – the capital of the state – in the group of rooms opened in 1944. The narrative on the museum's second floor was also manifested in the contiguity of the rooms that chronologically connected the actions of the Paulista *bandeirantes*, *monçoeiros*, troop conductors, coffee farmers, artists, and businessmen, as observed by the numbering order – an increasing one – of the exhibition spaces:

Room B-4: Dedicated to the monsoons

Room B-5: Dedicated to troops and drovers, road scenes, fairs and horseback riding in Sorocaba, etc.

Room B-6: Beginnings of coffee plantation in S. Paulo

Room B-7: Old documentation on numerous cities in the State

Room B-8: Dedicated to conductor Antonio Carlos Gomes

Room B-9: The oldest sights of the city of S. Paulo (TAUNAY, 1944b: 26-7).

According to the institutional report for 1943, the rooms were opened thanks to the combination of successful strategies initiated by Taunay to raise funds for the assemblage of the exhibitions, “with the resources from the sale of Marcgrave's work, aid from the Museum's own funds , subsidies from city mayors ” (TAUNAY, 1944b: 26).

However, what actually had a decisive impact in the conception of the new exhibition dedicated to the monsoons was the publication, in 1941, by Companhia Melhoramentos, of *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829* [River journey from the Tietê to the Amazon, from 1825

Figure 7. View 1 of
Room B-4
1940s
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 8. View 2 of
Room B-4
1940s
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 9. View 3 of
Room B-4
1940s
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael





Figure 10. Oscar Pereira da Silva
Hercules Florence,
1922
Oil on canvas, 71 x
60.5 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 11. Oscar Pereira da Silva
Carga de canoas,
1920
Oil on canvas, 100 x
140 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 12. Oscar Pereira da Silva
9º Encontro de monções no sertão,
1920
Oil on canvas, 95.5 x
173 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael

Figure 13. Oscar Pereira da Silva
Partida de Porto Feliz,
1920
Oil on canvas, 140 x 170 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



Figure 14. Aurélio Zimmermann
Benção das canoas,
1919
Oil on canvas, 100 x 135 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



Figure 15. Aurélio Zimmermann
Pouso no sertão –
queimada, 1826, 1919
Oil on canvas, 100 x 135 cm
Museu Paulista - USP
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



to 1829], by Hercule Florence, that for the first time was in a book format, illustrated with many of his drawings. Once again it was Paulo Florence who gave the director the images – currently at the Cyrillo Florence Collection – that would be transposed to the canvases and filled room B-4. This would also have, as matrices to the new paintings, two creations by Taunay and a watercolor by Miguelzinho Dutra.

The orders were commissioned in 1943 to Zilda Pereira (?-?), Nair Opromolla de Araújo (1914-1982) and Silvio Alves (1926-?). That same year, Opromolla and Alves participated in the 9th Paulista Salon of Fine Arts¹⁵. They were awarded, respectively, a bronze medal and an honorable mention in the painting category, which indicates the projection and recognition, at least locally, of those new artists commissioned to portray, at that moment, aspects of the monsoons and of the region from where the expeditions left and the places they passed by. In order to have an idea of the representativeness of the new paintings in the room as a whole, they corresponded to nine canvases out of a total of twenty-one, which means almost 50% of the exposed iconography.

Part of the room reissued the exhibitions of room A-12, dedicated to the Old Paulista Iconography, and room A-9, dedicated to monsoons and to Almeida Júnior, but now restricted to the theme of river trips, the city of Porto Feliz and its people (Figures 8, 9 and 10).

Once again, Hercule Florence was at the top, in a prominent place, as a proud father of his children, in this case, the pictures painted from his drawings. The caption on the canvas has this unmistakable meaning: “Hercule Florence Patriarch of Paulista Iconography (Nice 1804 Campinas 1879) Painter Oscar Pereira da Silva” (Figure 11). On the same wall, adjacent to it, are the first large canvases painted on the monsoons in the years 1919 and 1920 by Oscar Pereira da Silva, *Carga de canoas* [Canoe

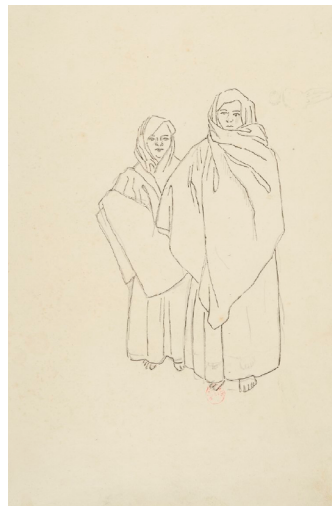
Figure 16. Adrien van Emelen
Caboclas no sertão do Tietê, 1921
Oil on canvas, 52 x 35 cm.
Museu Republicano
Convenção de Itu – USP
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



Figure 17 (left).
Hercule Florence
1826
Panel n. 89 - album
© National Library of France



Figure 18 (right).
Hercule Florence
1820s
Panel n. 37 - album
© National Library of France



loading] (Figure 12), *9º Encontro de monções no sertão* [9th Gathering of monsoons in the backwoods] (Figure 13) and *Partida de Porto Feliz* [Departure from Porto Feliz] (Figure 14). Also, the ones by Aurélio Zimmermann, *Benção das canoas* [Blessing of the canoes] (Figure 15) and *Pouso no sertão – queimada, 1826* [Resting place in the backwoods – field burning] (Figure 16).

On two narrow walls, there were small pictures of human types that, interestingly and coincidentally, had also filled the also narrow walls of room A-12 in the 1920s. Those were now flanking the large works, *Dama de Porto Feliz com mucama* [Lady of Porto Feliz with maid] and *Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826* [Women of the people in Porto Feliz, 1826], by Niccoló Petrilli, as well as *Caboclas no sertão do Tietê* [Caboclas in the Tietê backwoods] and *Velho centenário de Porto Feliz* [Centenarian man of Porto Feliz], by Adrien Henri Vidal van Emelen. In these two, it is possible to detect Taunay's intervention in the composition of the images made from Florence's drawings, originally in the Paris Album, which came to him by means of Alberto Rangel in the form of photographs, as mentioned earlier.

The director's interference on the paintings commissioned for the Museum was researched widely and deeply by Solange Ferraz de Lima and Vânia Carneiro de Carvalho (1993). In their study, they analyzed the recreation of the Paulista colonial past through pictorial representations having as matrices photographs of the city of São Paulo taken by Militão Augusto de Azevedo in the second half of the 19th century. In the same sense, with regard to the paintings on river trips made by Oscar Pereira da Silva and Aurélio Zimmermann, the scholars Marcela Marrafon de Oliveira (2007: 87-89) and Carlos Rogério Lima Júnior (2018: 10-14) pointed to changes in the representation of the vessels flags when they were transposed to the canvases. An attempt to convert the Russian scientific expedition

Figure 19. Adrien van Emelen
Velho centenário de Porto Feliz, 1921
Oil on canvas, 47 x 29.5 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu – USP
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



Figure 20 (left).
Hercule Florence
1820s
Panel n. 31 - album
© National Library of France



Figure 21 (right).
Hercule Florence
1820s
Panel n. 32 - album
© National Library of France

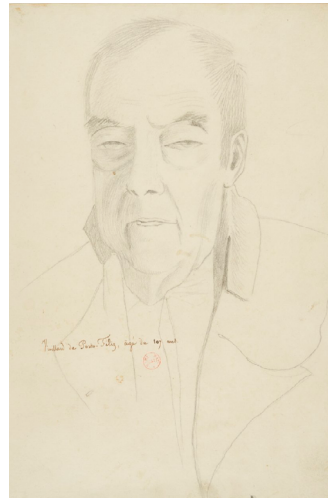




Figure 22. Niccolò Petrilli
Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826, 1920
 Oil on canvas, 69 x 53 cm
 Museu Paulista - USP
 Reproduction: Helio Nobre, José Rosael

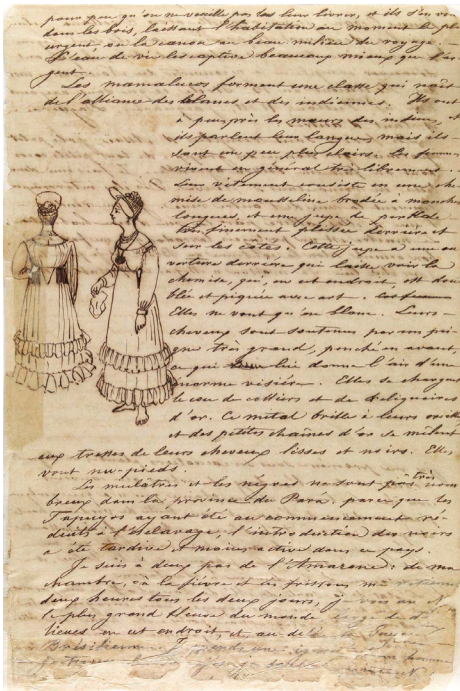


Figure 23. Hercule Florence
L'Ami des Arts livré à lui-même, 1837-1859, p. 418
 © Instituto Hercule Florence

into a monsoon – like so many others – of the Brazilian Empire.

Regarding the works by Adrien Henri Vidal van Emelen in room B-4, it is evident the arrangement of the compositions using a combination of elements previously separated in the drawings. When comparing the canvases commissioned by Taunay to the panels in the Paris Album, Ana Paula Nascimento noticed that the characters of *Caboclas no sertão do Tietê* [Caboclas in the Tietê backwoods] (Figure 17) were joined from panels n. 89 (Figure 18) and n. 37 (Figure 19) of the National Library of France Collection.

It is possible that the female Figures had not even coexisted in the same space as portrayed, since the first one appears in the Album in a sequence of images from the journey already underway, after the departure from Porto Feliz, so much so that in the upper right corner of the drawing it is written in pencil “Camapuan, 20 octobre 1826”, which refers to the passenger supply warehouse on the monsoon route. Something similar took place on the canvas *Velho centenário em Porto Feliz* [Centenarian man of Porto Feliz] (Figure 20), composed by joining the head (Figure 21) with the body (Figure 22) of a 107-year-old man, according to a note in French on panel 31 of the Paris Album

Unlike the large canvases that show aspects of the Langsdorff Expedition, the paintings of human types – also called, by Taunay, “customs” or “clothing” – required that the painters filled the scene in which the characters were portrayed. This indicates that the “documental characteristics” that the director claimed to keep on the commissioned canvases were selected by him at the expense of others. In the case of van Emelen, this procedure was necessary because the works were conceived from disconnected sketches. With regard to the painting by Niccoló Petrilli, *Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826*



Figure 24. Niccoló Petrilli
Dama de porto Feliz com mucama, 1920
Oil on canvas, 75 x 54.5 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



Figure 25. Niccoló Petrilli
Índio civilizado de Porto Feliz, 1920
Oil on canvas, 75 x 55.2 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael

Figure 26. Niccoló
Petrilli
**Família Álvares
Machado, 1920**
Oil on canvas, 78.2 x
90.8 cm
Museu Paulista - USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 27. José
Domingues dos Santos
Filho
**Álvares Machado e
sua família**
(based on an original
work by Hercules)
Florence, 1918
Watercolor, 24 x 30
cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Ana
Paula Nascimento



[Women of the people in Porto Feliz, 1826] (Figure 23), the setting was essential because the matrix was inserted in the middle of the text in Hercule Florence's diary, *L'Ami des Arts livre à lui-même*, written between 1837 and 1859, when he was already living in Campinas (Figure 24).

In order to compose the painting, it is very likely that Petrilli based his work on two others that he had painted in 1920, at the request of Taunay. Both were related to the surrounding landscape and to the clouded blue sky that he inserted on the canvas *Dama de Porto Feliz com mucama* [Lady of Porto Feliz with maid] (Figure 25) and *Índio civilizado de Porto Feliz* [Civilized Indian of Porto Feliz] (Figure 26), since the respective matrices did not have the firmament originally. It is worth noting that the colors of the clothing of those characters were also modified when transposed to the canvases.

Finally, in this series, although Taunay did not include it among the types, was the only canvas presenting a domestic interior from the 19th century, depicting the *Família Álvares Machado* [Álvares Machado Family] (Figure 27), Hercule Florence's father-in-law, residing in Porto Feliz. As soon as the original entered the Museum it was also copied by José Domingues dos Santos Filho in 1918, and this copy, in turn, served as matrix for Niccoló Petrilli. On the lower left corner of the watercolor, the initials of the Museum's draftsman, J.D.S.F., and on the right corner "Segundo desenho orig.¹ de Hercules Florence" [According to Hercule Florence's original drawing] (Figure 28).

Exhibited along the human types, but related to the monsoon theme, there were two canvases created from Taunay's imagination – *O monstro fluvial Piracangava* and [The fluvial monster Piracangava] and *Canoa fantasma no rio Tietê* [Ghost canoe on the Tietê river] –, according to the instructions in the letter written in 1943 to

Nair Opromolla, that included sketches of his own hand. Regarding the monster's representation, he suggested:

In a very misty environment (like the one in 'Partida da Monção') the canoe men in a frightened attitude, standing, their hands on their foreheads, trying to see through the mist, look at the apparition in astonishment.

As a representation of the monster you can sketch a snake of enormous size, very thick, almost perpendicular to the plane of the waters in which its wide open huge eyes according to what (...) Ulrico Schmidel said, according to what the Indians told him, lived on the banks of the Tietê and was immense (TAUNAY, 1943h).

As pointed out by Sonia Leni Chamon Pardim (2005: 225-227) and Marcela Marrafon de Oliveira (2007: 100-101), the Pirataraca monster, to which Taunay refers, is a combination of two beings. First, an extraordinary creature – the “Bicho Grande do Poço de Pirataraca no Rio Tietê” [Big creature of the Pirataraca well on the Tietê river], mentioned by Teotônio José Juzarte in his *Diário de navegação* [Navigation Diary], where he described his journey towards the Presídio do Iguatemi [Iguatemi Fort], in 1769. Second, the monstrous snake “Schue-Eyba-Tuescha” spotted by Ulrich Schmidel during his wanderings throughout the Spanish and Portuguese Americas between 1534 and 1554. If Juzarte's account placed the creature in the spatial context of the monsoons, the more detailed description by Schmidel characterized the monster's dimensions and its actions.

The idea of placing a huge snake with its head out of the water is very close to the memories of that German traveler on Portuguese-American

soil, recorded in his *Histoire véritable d'un voyage curieux, fait par Ulrich Schmidel de Straubing dans l'Amérique ou le Nouveau monde, par le Brésil, et le Rio de la Plata depuis l'année 1534 jusqu'à 1554* [The true story of a peculiar journey, taken by Ulrich Schmidel of Straubing in America or the New World, in Brazil, and the River Plate from 1534 to 1554].

Leur territoire [nação Biesae] est traversé par une rivière nommée Urquan, où j'ai remarqué un grand nombre de serpents, qu'on appelle en espagnol shue-Eyba-Tuescha (sic). J'en ai vu un qui avait seize pas de long, et dont la circonférence était de quatre brasses. Ces reptiles sont très-dangereux: ils enlacent avec leur queue les hommes ou les animaux qui se baignent dans la rivière, les entraînent au fond et les dévorent. *On les voit souvent élever leur tête au-dessus de l'eau et regarder autour d'eux s'ils peuvent découvrir un homme ou un animal pour en faire leur proie* (our emphasis) (SCHMIDEL, 1837: 244).

Schmidel's chronicle was published for the first time in 1567 and repeatedly reprinted in German over the last decades of the 16th century by the printing houses Levinus Hulsius and Theodore de Bry, whose editors altered the text and added illustrations. Over the years, the work gained versions in Latin, Dutch, Spanish, French and English, reaching around 42 publications until mid-20th century (KALIL, 2008: 150-151).

The French versions, dated 1837, and an illustrated one in German from 1599, were available at the Museu Paulista's library¹⁶. Taunay probably read them when he wrote about the legends and hauntings of the Tietê river since the beginning of his administration¹⁷. There was a mention to the gigantic snake in his speech À

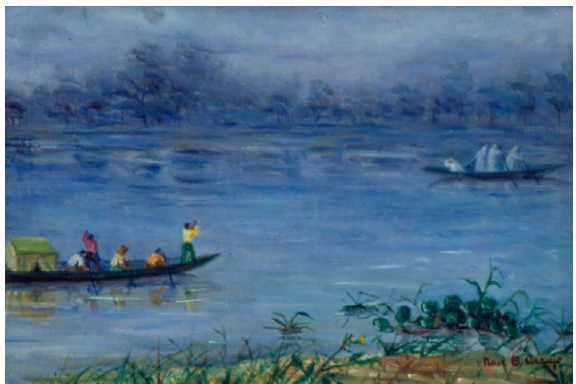
Figure 28. Nair Opromolla
Monstro do mar,
undated
Charcoal on paper,
24.9 x 34.2 cm
Museu de Arte de
Ribeirão Preto
Pedro Manuel-
Gismondi
Reproduction: Maurício
Froldi



Figure 29. Nair Opromolla
O monstro fluvial
Piracangava, 1943
Oil on canvas, 29.4 x
43.5 cm
Museu Paulista - USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 30. Nair Opromolla
Canoa fantasma no
rio Tietê, 1943
Oil on canvas, 29.2 x
43 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



glória das monções [To the glory of the monsoons] given at the inauguration of the Monument to the Monsoons, in Porto Feliz, on April 26th, 1920: “Already in the 16th century, Ulrico Schimidel, the German adventurer, spoke of the tremendous snakes from your valley: the Schueyebatuescha, pythons, a fathom in diameter!” (TAUNAY, 1979 [1920]: 137). Taunay would go back to the theme in his book *Zoologia fantástica do Brasil* (séculos XVI-XIX) [Fantastic Zoology of Brazil (16th-19th centuries)], published in 1934 by Companhia Melhoramentos. There, he dedicates a chapter to “Ulrico Schmidel and his Schue-eya-tuescha”, “a terrible reptile, very dangerous, which with its tail laced men and animals bathing in the rivers, and dragged them to the bottom” (TAUNAY, 1934: 76).

Like Schmidel’s works, Juzarte’s *Diário de navegação* [Navigation Diary] was part of the Museu Paulista’s library, entering it after the acquisition of the Eduardo Prado Collection by Armando Prado in 1916¹⁸. In addition, the documental value that Taunay attributed to it can be measured by the publication of this manuscript in the first volume of the journal *Anais do Museu Paulista*, launched in 1922. According to the preface by the director, it “aimed particularly the dissemination of works from the [History of Brazil] section, and the publication of documents incorporated into the Museum’s collection”. (TAUNAY, 1922b: III).

A drawing by Nair Opromolla, *Monstro do mar* [Monster of the sea] (Figure 29), which belongs to the Ribeirão Preto Art Museum Pedro Manuel-Gismondi, indicates that the painter made other sketches on the same motif. The lack of dates, however, prevents from asserting that it was a preliminary study of *O monstro fluvial Piracangava* [The fluvial monster Piracangava] (Figure 30).

A similar process can be detected in the composition of the canvas *Canoa fantasma no Rio*

Tietê [Ghost canoe on the Tietê river] (Figure 31), presented by Taunay, throughout his career, as a *nau catarineta*:

[...] in a scenario like this, to represent another scene from the traditions of the Tietê of Monsoons: that of the mysterious canoe, a sort of *nau catarineta* of rivers. In a stretch of the misty river two canoes in the distance [sketch] in the front blurred Figures of men's backs, dressed in white, following was a garrison of rowers, all rowing by force and in the bow a man standing blowing a huge horn (TAUNAY , 1943h).

The narratives about the *nau catarineta* date back to the beginning of the Portuguese navigations in the modern era and discuss the misfortunes experienced by ship crews and passengers during sea crossings, involving drift and disappearance of vessels, diabolic temptations and divine intervention.

Many stories of the *naus catarinetas* were known to Taunay, who had resorted to this topos when talking about Araritaguba and the river trips in his speech *À glória das monções* [To the glory of the monsoons], mentioned above. He would go back to this subject in several writings, so much so that in the book *Non ducor, duco*, published in 1924, he linked the distressing situations experienced by the Italian missionaries Miguel Angelo de Gattina and Dionisio de Carli de Piacenza, on their way to Pernambuco in 1666, to a *nau catarineta*. There he says, "From the long nights of the crossing, the Capuchins were left, among others, with the knowledge of one of the most famous stories of maritime folklore: the *Nau Catarineta*, of which they give an absolutely different variant from those we generally know" (TAUNAY, 1980: 168).

It is interesting to comment that, although Taunay wrote the book based on Auguste Saint-Hilaire's work, the French naturalist had made no mention to this crossing, but only to the friars' comments about the Paulistas. The initiative was taken by Taunay himself "in the old and well-known Churchill travel encyclopedia, *A Collection of Voyages and Travels*, whose third edition is from London, 1744" (TAUNAY, 1980: 167). That was exactly the edition that belonged to the Museu Paulista's library, as well as the other two works that served as a basis for the construction of the canvas about the Piracangava monster. This indicates the importance of the rich institutional bibliographic collection that qualifies the Museum, his place of speech, as a center of knowledge production, fundamental for the development of his research¹⁹.

As can be seen, the design of the two canvases not only met a demand restricted to the context of the opening of room B-4. They were also deeply related to Taunay's interests in the monsoons as a theme and in the appreciation of the Tietê River for the configuration of the national territory since the 1910s. In this case, that would be a new aspect of Taunay's historiographical production, taken as a matter of document character, providing subsidies, not only for the exhibition arrangement, but also for the director's artistic creation.

Taunay finished the instructional text to the painter, dated August 27th, 1943, informing that "In the Museum's Monsoon Room, you will find all the necessary documents for the composition of the sketches" (TAUNAY, 1943h). The mention to the room means, first, that the future room B-4 was already partially set at that time, due to his attempts to open exhibitions of the second floor that year, manifested in numerous letters to his superiors. Second, that he took not only the iconographic matrices as

Figure 31. Silvio Alves
Vista de Porto Feliz,
1826, 1943

Oil on canvas, 50 x
90 cm

Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 32. Silvio Alves
Porto Feliz, 1943

Oil on canvas, 61 x
100 cm

Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 33. Silvio Alves
Sítio do Capitão José
Manoel

Porto Feliz, 1839,
1943

Oil on canvas, 49,2 x
60 cm

Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 34. Miguel
Arcanjo Benício Dutra
Sítio do Capitão José
Manoel abaixo do
Porto Feliz, 1839

Watercolor on paper, 11
x 19 cm

Museu Republicano
Convenção de Itu –
USP

Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



documents for being coeval – or close – to the monsoon movement, but also the paintings commissioned had to show verisimilitude to the originals.

When investigating the dates of the commissions placed to Silvio Alves and Zilda Pereira, we attest that many of them were from before August 1943. Not a month had passed after he sent the letter to the mayor of Porto Feliz asking for support in making a painting with the view of the city, in early April, 1826, we already find him asking the Secretary of Education and Public Health for permission “to spend the amount of fifteen hundred *cruzeiros* on the purchase of two oil paintings by painter Mr. Silvio Alves, representing ‘Porto Feliz’ in 1826” (TAUNAY, 1943i). Those paintings correspond to *Vista de Porto Feliz, 1826* [View of Porto Feliz, 1826] (Figure 32) and *Porto Feliz, 1826* (Figure 33), the first of the new lot of paintings on the monsoons as a theme, based on Hercule Florence’s drawings, published in 1941 in *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas* [River journey from the Tietê to the Amazon].

On the same wall, there was the canvas *Sítio do Capitão José Manoel, Porto Feliz, 1839* [Farm of Captain José Manoel, Porto Feliz, 1839] (Figure 34), made by Silvio Alves in 1943, according to the date indicated by the painter himself. In this case, the watercolor that had served as a matrix was *Sítio do Capitão José Manuel abaixo do Porto Feliz* [Farm of Captain José Manuel below Porto Feliz], by Miguel Arcanjo Benício Dutra (1812-1875) (Figure 35). The works on the city of Itu by the artist entered the Museu Paulista in 1936, gathered in an album provided by the Secretariat of Education, “containing a magnificent collection of watercolors of ancient aspects of the city of S. Paulo, of Ytú, of old farms in the Province of S. Paulo, popular types from 1840 etc.” (TAUNAY, 1937: 70).

Figure 35. Zilda Pereira
Desencalhe de canoa,
1826, 1943
Oil on canvas, 56 x
80 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 36. Zilda Pereira
Pouso de monção
à margem do Tietê,
1826, 1943
Oil on canvas, 45 x
70 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 37. Zilda Pereira
Vista de Camapuã,
1826, 1943
Oil on canvas, 56 x
80 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



They quickly became exhibition materials for rooms A-12 and A-15 as well as references given to painters by Taunay in the 1940s for the reproduction of motifs on canvases. The director laid the authenticity of the landscapes and characters portrayed on the age of the pieces and on the innocence of Miguelzinho Dutra's traces. Following the same reasoning and argument used to value Florence's importance with respect to the antiquity of the drawings, Taunay thus referred to Dutra's watercolors: "They are the oldest local iconographic documents and have real value due to the naivety of his art" (TAUNAY, 1937: 59).

Silvio Alves also transposed to the canvas the episode about the stranding of two canoes of the Langsdorff Expedition and the sailors' efforts to refloat them. That occurred on June 6th, 1826, and it was recorded by Florence (Figure 36), both textually and iconographically. However, it was not his canvas that appeared in room B-4, but rather *Desencalhe de canoa*, 1826 [Refloating of a canoe, 1826] (Figure 37), by Zilda Pereira, to whom the painting was also commissioned²⁰.

On *Viagem fluvial*, we read "The Chimbó and the Perova [canoes]²¹ ran aground on a reef: the crew jumped into the water and at great cost managed to get them out of the rocks" (FLORENCE, 2007: 36). It was exactly this one, the event that Taunay wanted to have displayed, as shown in the work's caption: "Encalhe do 'Chimbó' e da 'Perova' (Canoões da Expedição de Langsdorff no Tietê (1826) por Zilda Pereira e conforme desenho de Hércules Florence)" [Stranding of 'Chimbó' and 'Perova' (Large canoes of the Langsdorff Expedition on the Tietê (1826), by Zilda Pereira and according to a drawing by Hércules Florence)].

The scenes selected by Taunay related to aspects of the Langsdorff expedition to be portrayed in this room – such as the problems

Figure 38. Zilda
Pereira
Pirapora de Curuçá,
1826 (Hoje Tietê),
1943
Oil on canvas, 56 x
80 cm
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 39. Hercule
Florence
1820s
Panel n. 42 – album
© National Library of
France



Figure 40. MAPPA
do Continente das
Capitanias do Mato-
-Grosso, de Goyaz, e
de S. Paulo [...] **Map 137,** Taunay
Collection
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



of river navigation and the moments of rest for passengers and crew (Figure 38) – were very similar to the material conditions of any monsoon trip, which converted them into marks of authenticity (BORREGO, 2019a). In addition, the fact that the pictures bear in their own title the year in which Florence recorded the scenes guaranteed them the status of a historical document, in Taunay's view, for the verisimilitude with the matrices and the quality of the execution (LIMA; CARVALHO, 1993: 149).

In addition to Porto Feliz, the cities honored in room B-4 were Camapuã and Tietê, whose old views were painted by Zilda Pereira based on Florence's drawings published in *Viagem fluvial, 1941 – Vista de Camapuã, 1826* [View of Camapuã, 1826] (Figure 39) and *Pirapora de Curuçá, 1826 (hoje Tietê)* [Pirapora de Curuçá, 1826 (today Tietê)] (Figure 40). One should notice, however, that the second drawing was part of the Paris Album (Figure 41) and was already in Taunay's possession since the 1920s. The transposition onto canvas included a Cr\$900,00 grant to be obtained from the mayor of Tietê, Olegário de Camargo. The amount was requested amid the demands for funds from municipalities aimed at the inauguration of "a gallery with the oldest iconographic documents relating to the first cities of our state" [...] "From Tietê, I suppose that the oldest ones are those by Hercule Florence, a French painter who was there shortly after 1840" (TAUNAY, 1943g).

To complete the room's iconography, Taunay exposed two maps representing the monsoon route, whose originals date from the second half of the 18th century. The importance he attributed to cartography goes back to his early years as head of the institution, when he ordered copies of dozens of colonial maps related to what would become the Brazilian territory, that were kept in national and foreign

Figure 41. Canoão
[Large canoe] (bow)
Museu Paulista – USP
Reproduction: Claudio
Rother



Figure 42. Cauldron
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figures 43 and 44. Anchors
Museu Paulista – USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



archives. Still in 1917, he inaugurated room A-10, dedicated to the territorial expansion of Brazil, composed of a series of cartographic materials. In 1922, he published *Collectanea de Mappas of Cartographia Paulista Antiga* [Map Collection of the Old Paulista Cartography], where “all the letters with representations of the São Paulo territory between the years 1612 to 1837 that Taunay had managed to gather were reunited”. (BEIER JÚNIOR, 2020).

The first map of room B-4 called *MAPPA do Continente das Capitancias do Mato-Grosso, de Goyaz, e de S. Paulo, com a configuração mais exacta, até agora, de todas as Terras, Rios, e Serras; principalmente dos dous caminhos, hum pelos rios, outro por terra, de S. Paulo para o Cuiabá* [Map of the Mainland of the Captaincies of Mato-Grosso, of Goyaz, and of S. Paulo, with the most exact configuration, so far, of all the Lands, Rivers, and Mountains; mostly of the two paths, one by the rivers, the other one by land, from São Paulo to Cuiabá], dates from 1764 and has no explicit authorship (Figure 4.2).²² It represents the fluvial and terrestrial connections between Cuiabá and the coast in the context of the territorial disputes between Portugal and Spain on American soil. In fact, the map highlights the river trip from São Paulo to Cuiabá, between 1750 and 1751, taken by Antonio Rolim de Moura, the future count of Azambuja, governor of the newly created captaincy of Mato Grosso.

On the lower left corner of the map, it is written “Copiado pelo Capitão da 1ª Classe do Estado Maior M.^{el} Fran.^{co} Coelho de Olivr.^a Soares” [Copied by the Captain of the First Class of the Military Staff Marshal Francisco Coelho de Oliveira Soares] and, on the lower right corner, “Em agosto de 1853 no Archivo Militar da Corte, A.Cl. 1ª N. 8” [In August 1853 at the Court’s Military Archive, A.Cl. 1st N. 8], but right in the center we have that it was “Copiado por H.

Barbuy em 2-6-1944” [Copied by H. Barbuy on 2-6-1944]²³. This last information shows that Taunay continued to send professionals, even in the 1940s, to archives to reproduce maps of interest. At that moment, his eyes were not only on the monsoon route, but also on the captaincy of Mato Grosso in the 18th century.

According to his article “Cartografia monçoeira” [Monsoon Cartography], published in the *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, on October 30th, 1949, we know that the referred map was in the Mapoteca do Itamaraty [Map Collection of the Ministry of Foreign Affairs] (TAUNAY, 1949: 2), where he had probably sent Hermogenes Barbuy to copy it. Barbuy was a professional lithographer and worked at the Geographical and Geological Institute of the State of São Paulo (IGG), where he started as an engraving artist in 1938, having remained there until 1959, when he retired at the age of 70.²⁴ This appointment indicates that the relations between the Museu Paulista and the IGG – which performed the functions of the former Geographical and Geological Commission (1886-1931) –, so crucial when the Museum was created, remained active after 50 years of its existence.

The second map, *Mappa do Leito dos Rios Taquary, Cuxim, Camapoam, Varador de Camapoam, Pardo, Paraná, Tieté e Cam.º de terra desde a Freguesia d N. S. May dos Homens de Araraytaguaba athe a Cidade de S. Paulo* [Map of the riverbeds of Taquary, Cuxim, Camapoam, Varador de Camapoam, Pardo, Paraná, Tietê and land road from the parish of Our Lady Mother of Men from Araraytaguaba to the City of S. Paulo], is authored by Francisco José de Lacerda e Almeida (1753-1798), was from 1788-1789. Cartographically it represents the last stages of the astronomer’s trip between Vila Bela and São Paulo, by order of Governor Luis de Albuquerque de Melo Pereira and Cáceres.

In the same article about the cartography of the monsoons, Taunay stated, first, “the originals of this remarkable piece are in the map archive of the Museu Paulista”. Immediately, he brings into question the authorship of the map that belongs to the institution. The reason is the lack of a sheet corresponding to the navigation of the rivers Paraguay, Porrudos and Cuiabá, and concludes: “perhaps it was not made by the illustrious Brazilian astronomer” (TAUNAY, 1949: 2). The fact is that the original map is currently in the Reserved Section of the Municipal Public Library of Porto²⁵.

In the center of the room were exhibited a canoe bow (Figure 42), a cauldron (Figure 43) and two anchors (Figures 44 and 45) that had already been exposed in room A-9 – dedicated to the monsoons and Almeida Júnior, opened in 1929 – and belonging to the collection of the Museu Paulista since the beginning of Taunay’s administration²⁶.

The description of the assemblage of room B-4 reveals that in the space of this exhibition the museographic project executed by Taunay did not have any references to the *bandeirantes*, which suggests that he was seeking to remove the monsoons from the *bandeiras* in the visual narrative. An inspection of his writings published in the press in the early 1940s indicates that he actually focused on the monsoon theme, especially in the articles of *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, to which he contributed, regularly, since the 1920s. This collaboration was even an important supplement of his income.

In the context of the preparation and inauguration of room B-4, Taunay published five articles focused on river trips and their characters. In the edition of May 30th, 1943, readers were offered an “Iconography of the Monsoons”, addressing the Langsdorff Expedition. Besides, an account on Hercule

Florence's importance for the history of Brazilian customs, especially in São Paulo and Mato Grosso, the publication of his reports by the viscount of Taunay and by the publishing house Companhia Editora Melhoramentos, "richly illustrated". Finally, the French artist's compositions about the trips and the monsoon regions, with emphasis on the piece *Benção das canoas* [Blessing of the canoes], which would have inspired Almeida Júnior to paint *Partida da Monção* [Departure of the Monsoon] (TAUNAY, 1943j: 2). The following week, June 6th, his article discussed paintings in the "Museu Paulista Gallery", being the first, *Partida da monção*. The author reinforced the link between Florence's watercolor and Almeida Júnior's painting based on the testimony of Florence's own son and the preliminary studies that the painter from the city of Itu made for the execution of the canvas. The other works described in the article, however, contained motives that alluded to the *bandeirantes* and their actions, such as Domingos Jorge Velho, *Combate de bandeirantes e índios* [Combat between *bandeirantes* and Indians], *A retirada do Cabo de São Roque* [Retreat from Cabo de São Roque], *O grande ciclo do ouro* [The great gold cycle], *Entrada para as minas* [Entrance to the mines] (TAUNAY, 1943a: 2)²⁷. Still on the iconography of river trips, on January 30th, 1944, he published the article "A grande via secular de Oeste" [The great secular way to the West], in which he valued the role of the Tietê River in the national history since the beginning of colonization (TAUNAY, 1944c: 2).

Shortly after the opening of room B-4, on April 23rd, 1944, his article "Ainda monções [Still the monsoons] was published. There, Taunay told and transcribed excerpts from Antonio Rolim de Moura's journey towards Cuiabá, from Parati passing through São Paulo and the monsoon route in the middle of the 18th century.

The work was entitled *Relação da viagem que fez o Conde de Azambuja, D. Antonio Rolim, da cidade de S. Paulo para a Vila de Cuiabá em 1751* [Account of the journey made by the Count of Azambuja, D. Antonio Rolim, from the city of S. Paulo to the Vila de Cuiabá in 1751] (TAUNAY, 1944d: 2). The following month, May 21st, he narrated the impressions of a monsoon passenger in the 1780s that Taunay identified as Diogo de Toledo Lara Ordonhes (TAUNAY, 1944e: 2). It is worth mentioning that Taunay had already dealt with those characters throughout his historical production, having devoted himself, for example, to write Ordonhes' biography that, already in 1925, was part of volume II of the *Anais do Museu Paulista*. In 1944, he would include in his work, *Assuntos de três séculos coloniais* [Themes of three colonial centuries], an account by a Paulista *juiz de fora* [an colonial judge] (Ordonhes) in Cuiabá. This work was published in 1945, in the *Anais do Museu Paulista*, volume XII. Both narratives would also become part of the collection *Relatos monçoeiros* [Monsoon narratives] (TAUNAY, 1953b)²⁸.

Although dedicated to commenting on the historical events circumscribed mostly to the 18th and 19th centuries in the articles in *Jornal do Commercio*, Taunay still associated the monsoons with the *bandeiras* in his written production. In the article consecrated to the *Galeria do Museu Paulista* [Museu Paulista Gallery], for example, when he selected the paintings, Taunay juxtaposed the historical phenomena in a temporal succession as if they were of the same nature. With greater emphasis, he took *monçoeiros* for *bandeirantes*, when naming those who left Araratiguaba, as follows, "So the priest who blesses the bandeirantes on the bank of the river is none other than the virtuous and esteemed vicar of Itu, Father Miguel Correia Pacheco" (TAUNAY, 1943a: 2).

Specifically with regard to the exhibition in room B-4, the association of the scientific

expedition with the *monçoeiro* movement and between this and the *bandeirismo* is evidenced in the article written for the newspaper *O Estado de S. Paulo*, on March 24th, 1944, aimed at publicizing the themes and collections exhibited in the new rooms open at the Museu Paulista. After listing the iconographic material of the room dedicated “exclusively to monsoons”, Taunay stated that the cauldron placed inside the bow corresponded to “a large pot that served the *bandeirantes* for a long time”. Now, if the caption referring to the artifacts in the room contained the words, “Beque de proa de canoão, âncoras e caldeirão usados nas monções” [Large canoe bow, anchors and cauldron used in monsoons] (TAUNAY, 1944f: 6), one can only conclude that, for him, *bandeirantes* and *monçoeiros* were the same characters at different moments of the territorial expansion, and the scenes captured by Florence’s pencil and brush were the visual representation of what, for Taunay, would be the final stage of the *bandeiras*.

Notwithstanding the differences in the exhibition settings, during the 1940s, the mantle of *bandeirantismo* continued to cover other exhibition rooms on the first and second floors of the Museu Paulista, and on the peristyle and the monumental staircase. That happened in a way that deprived the monsoons of their specificities – supplying of populations, foundation of villages, settlement of the territory and search for precious metals, through regular river trips from 1720 onwards, carried out by merchants, *sertanistas*, practitioners, military engineers, mathematicians, naturalists, draftsmen, and authorities, both colonial and metropolitan.

As a conclusion: the Hercule Florence Room and the Taunay administration

Although out of the direction of the Museu Paulista due to his compulsory retirement, Taunay continued to dedicate himself to his monumental *História Geral das Bandeiras Paulistas* [General History of the *Bandeiras Paulistas*], composed of 11 volumes. He also published articles in newspapers, using them as vehicles for the dissemination of the facts of the Brazilian past and the collections and exhibitions at the Museu Paulista. In the edition of Sunday, April 27th, 1947, Taunay published in the *Jornal do Commercio* the article “Telas e estátuas do Museu Paulista” [Canvases and statues of the Museu Paulista]. He divided it into three topics: first, the Hercule Florence Room; second, *Bandeirantes* in the jungle (Henrique Bernardelli); third, the Statue of Raposo Tavares (Luigi Brizzollara) (TAUNAY, 1947: 2). As a conclusion, I will resume the first topic as a synthesis of Taunay’s thoughts on the monsoons and the way he mobilized the theme throughout his term at the institution.

First, it should be mentioned that the Hercule Florence Room corresponds to the B-4 room, opened in 1944. The fact that Taunay started to identify it by the artist’s name reveals that he considered it “entirely dedicated to the monsoon iconography”. Above all, because it was conceived and arranged from what Florence had managed to register in his drawings and watercolors about the historical phenomenon, made on the first half of the 19th century. They encompassed the stages of a river expedition, views from locations on the monsoon route, and human types of the Porto Feliz and Camapuã

regions. Taunay paid tribute to the man whose work was decisive to achieve his own exhibition project at the Museu Paulista. On the one hand, based on the active collection of documents and artifacts from São Paulo's past, on the other, on the massive reproduction of textual, iconographic and cartographic sources from the 16th to the 19th centuries in copies to be displayed to the public. When paying tribute to the "Patriarch of Paulista Iconography", Taunay illuminated his own way of making history and of building memories at the Museum.

As for the acquisition and exhibition of artifacts, one should notice that, different from the iconographic document that can be recreated, verisimilarly to a primordial source of recognized plastic quality, objects did not admit replicas. They were relics of events and characters from the past. So much so that the bow was described as "the last wreckage of the flotillas that sailed between Porto Feliz and Cuiabá", being qualified, therefore, as a remnant, a material vestige, an evidence and a proof of the existence of the monsoons. The cauldron, in turn, appeared as an "extremely precious piece", because it was a tool, "in which many and many meals were cooked by the pioneering sailors of the Tietê and other rivers on their heroic journey".

Like religious relics, this exhibition of objects aimed at preserving the memory of the deeds of great erstwhile men, evoking intangible values. In room B-4, these Figures were *monçoeiros*, explicitly identified as *bandeirantes* navigators, whose qualities, highlighted by the trailblazing myth built by Taunay, molded fearless, pioneering, adventurous, intimidated, heroic men (ABUD, 1986). At the Museu Paulista, those adjectives eclipsed the violence, the killings, the enslavement of indigenous people, the territorial depopulation perpetrated by the *bandeirantes* (MARINS, 2017).

As mobilized by Taunay, the bow and the cauldron were not presented as historical documents, but rather as historical objects, in the sense used by Ulpiano Bezerra de Meneses, to whom

in our society, it [the historical object] is characterized, whatever its intrinsic attributes, by a previous and immutable sense that impregnates it, derived, not from those attributes, but from an external contamination with some transcendental reality [...]. They are singular and auratic objects, following Benjamin's expression or, more precisely, non-fungible. They cannot be replaced by copies or objects of equivalent attributes. They are excluded from circulation and not only have their use value drained, but they also bring sacrilege to any occasional practical use (MENESES, 1994: 18).

They also fit in the category of semiophores, of which Krzysztof Pomian talks about, that correspond to "*objects that are worthless, in the sense just specified, but that represent the invisible, are endowed with a meaning*" (POMIAN, 1984: 71). As Regina Abreu rightly put it, semiophores take on the role of "bridges between generations, legacies that allow us to glimpse an invisible world" (ABREU, 1997: 45). Let us not forget, however, that the mediation established by such objects is "of an existential (and non-cognitive) order between the visible and the invisible, other spaces and times, other bands of reality" (MENESES, 1994: 18).

In room B-4, the invisible world would be one in which men traveled very long distances on a network of river paths, defying adverse situations imposed by nature and by the indigenous populations and, during resting

Figure 45. Antonio Luiz Gagni
Miguel Antunes Maciel e Antonio Antunes Lobo defende do Payaguás a sua monção (1726), Dec. 1940
Tile, 100 x 112 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu – USP
Reproduction: Irit Chernizon Tommasini



Figure 46. Antonio Luiz Gagni
Derrota dos Payaguás no ataque feito á monção de Jeronymo Gonçalves Meira (janeiro de 1740), Dec. 1940
Tile, 135 x 135 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu – USP
Reproduction: Irit Chernizon Tommasini



periods, they fed and rested in order to regain strength to the “heroic journey”. In Taunay’s project, “materiality is considered as an evocative element of this memory that we want to preserve and disseminate. Its documentary potential, now defended by material culture studies, was not considered” (MARTINS, 2012: 40).

As for the reproduction of sources of various types, one must say that, in Florence’s case, the drawings were taken as historical documents to be copied from the moment they reached Taunay’s hands, in the 1910s, through the French artist’s children. This was corroborated in October 1928, in an article written by the director for the magazine *Ilustração Brasileira*: “Thus, the drawings by Hercule Florence, almost contemporaneous to the days of the independence, have the highest documentary and evocative value” (TAUNAY, 1928: 28). In 1943, he reinforced this conception, disclosing his *modus operandi* for the assemblage of room B-4, in which “several large canvases were made, truly respecting the documents” (TAUNAY, 1943j).

In the article from 1947, however, the canvases themselves gained the attribute of historical testimonies, insofar as the room was described as the gathering of “more than twenty documents of which only two are not from Hercule Florence’s pencil and brush” (TAUNAY, 1947: 2). Already in the first paragraphs he attests having taken the commissioned paintings as iconographic documents for being accurate reproductions, “rich in details”, from 19th century matrices of someone who saw, experienced and recorded what was there.

Due to the pedagogical character of painting and the impact of visual production, Taunay believed that canvases on the theme of monsoons should not be limited to reproductions of images made in previous centuries, such as

Hercule Florence's drawings and Miguelzinho Dutra's watercolors. The textual references also became "a magnificent source of inspiration for painters and an almost virgin source". To certify its authenticity, he resorted to internal and external criticism procedures of the documents recommended by the methodical school of Langlois and Seignobos (ANHEZINI, 2009). However, when sources were scarce, their credibility was based on the probity and intelligence of the authors (LIMA; CARVALHO, 1993), hence the preference for narratives by civil, ecclesiastical and traveling authorities.

From the colonial texts, Taunay had only succeeded in transposing to the canvas legendary subjects from the accounts by Teotônio Juzarte and Ulrich Schmidel, already covered in this study. However, he suggested that hagiological themes told by Pedro Taques and Father Belchior de Pontes and many other subjects related to the hardships of river trips had the potential to produce "excellent pictorial documents such as the terrible monsoon battles with the Paiaçuá and the Guaicuru" (TAUNAY, 1947: 2). Precisely, he managed to represent some of those episodes on the tile panels of the Museu Republicano Convenção de Itu, commissioned to ceramist Antonio Luis Gagni (1897-1970), in the 1940s. Those are *Miguel Antunes Maciel e Antonio Antunes Lobo defende do Payaguás a sua monção* (1726) [*Miguel Antunes Maciel and Antonio Antunes Lobo defend the monsoon from the Payaguá* (1726)] (Figure 46) and *Derrota dos Payaguás no ataque feito á monção de Jeronymo Gonçalves Meira (janeiro de 1740)* [*Defeat of the Payaguá in the attack on the monsoon of Jeronymo Gonçalves Meira (January 1740)*] (Figure 47).

For Taunay, the reasons to inspire painters abounded; what was missing, in fact, was an artistic environment that fostered the initiative of "some generous individuals and lovers of

tradition to help the progress of the monsoon gallery in the Ipiranga [Museum], which so exalts our tradition of energy in the territorial constitution of our enormous Brazil” (TAUNAY, 1947: 2). When proposing patronage, he resorted to a successful practice used throughout his term (BREFE, 2005: 269), including in room B-4, when funds were transferred from two municipalities for the elaboration of paintings with old views of cities to be displayed on the walls of the Museu Paulista. Finally, by emphasizing that the monsoon gallery had been designed to exalt the Paulista tradition – “our tradition” – of expanding borders, and that the *monçoeiros* were *bandeirantes* navigators, Taunay returned to the heart of the speech he gave in 1912, at the Historical and Geographical Institute of São Paulo, in which he dealt with the conquest and expansion of the Brazilian territory by the inhabitants of the [Paulista] plateau. In view of those words, it appears that room B-4 – the monsoons room, Hercule Florence room – was conceived as the realization of an old dream, of a life project, in short, as the museographic materialization of his vision of the history of São Paulo and of Brazil formulated more than 30 years before, unshakable throughout the period.

This journalistic article may have been the last flash of room B-4. On March 7th, 1947, nineteen canvases from the Almeida Júnior Gallery were requested for exhibition at the *Pinacoteca do Estado de São Paulo* and the room A-9 was dismantled. According to the 1947 institutional report,

As the artistic paintings from the Almeida Júnior Gallery were relocated to the Pinacoteca do Estado, a room was used for the exhibition of two showcases. In the center is armor from the early days of the colony and on the side, gold pans and

mining objects. There were also canvases of historical interest, painted by the Paulista master. Moreover, there is the General Map of the *Bandeiras Paulistas*, as well as Figures related to *bandeirantismo*. The bow of a canoe and other utensils used by the Paulistas on their river trips were transferred to the room where “Partida da Monção” [Departure of the Monsoon] is located as well as copies of paintings by Hércules Florence (HOLANDA, 1948: s. p.).

As can be seen, with the transfer of the collections back to room A-9, Afonso Taunay’s formula about the chronological sequence of rooms and the exhibition arrangement of the *bandeiras* – monsoons – Expedition Langsdorff in the Museu Paulista of Sérgio Buarque de Holanda, repeated itself.

Notes

² Anchor and fragment of a canoe found on the banks of the Tietê River near the old port of Ararituaba (TAUNAY, 1917).

³ Men who penetrated in the backwoods of Brazil during the colonial period in search of wealth and Indians and learned with the natives how to overcome the natural obstacles of the territory.

⁴ Expeditions that departed from São Paulo captaincy towards the interior of Brazil in the 17th century and the beginning of the 18th century with the main goal of capturing Indian for slave labor in the villages and agricultural fields.

⁵ The “império das quinas” [empire of the five] refers to the Portuguese empire, because, in heraldry, the corners correspond to the five small shields stamped on the arms of Portugal, which represent the victory of Afonso Henriques over the five Moorish kings of Seville, Badajoz, Elvas, Évora and Beja in the battle of Ourique in 1139. Taunay would use the same expression in the speech *À glória das monções* [To the glory of the monsoons], given at the opening of the Monument to the Monsoons, in Porto Feliz, on April 26th, 1920. To reinforce the epic character attributed by him to the Paulista expansion, Taunay thus used the term: “If, for the empire of the five, the Portuguese took hold of the coast that is now ours, it was the Brazilian, and above all, the Paulista who incorporated the immensity of the central lands into this territory” (TAUNAY, 1979 [1920]: 128).

⁶ Sponsored by the Russian Tsar Alexander I, the expedition intended to map the fauna, flora, rivers, and minerals of almost unknown regions of the Brazilian Empire from the Tietê to the Amazon. The team, led by Count von Langsdorff, consul of Russia, was composed by zoologist Édouard Ménétries, botanist Ludwig Riedel, astronomer Nester Rubtsov, first draftsman Aimé-Adrien Taunay and second draftsman Hercule Florence, who documented their impressions of the landscape, the Indians, the territory and the scientific journey itself in texts and drawings.

⁷ Due to the tragic death of Aimé-Adrien who drowned in the Guaporé River in 1828, after the end of the trip, Florence went to the Taunay family home in Rio de Janeiro to handle them his daily notes, so that the parents and siblings of his late companion could know how the expedition worked. Those were the notes published by the viscount of Taunay in the *Revista do IHGB*.

⁸ Commissioned by Candido Nazianzeno Nogueira da Motta, from Porto Feliz, and the Secretary of Agriculture, Commerce and Public Works of the government of the state of São Paulo, chaired by Altino Arantes, the

Monument to the Monsoons was inaugurated on April 26th, 1920. The work has a rostral column made of granite on an exedra. On the inner face of the back of the semicircular stone bench, sculptor Amadeu Zani molded three bas-reliefs in bronze with visual representations of the monsoons: **Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá** [Departure of a mercantile expedition from Porto Feliz to Cuiabá], by Hercule Florence, 1826; **A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê** [The departure of the Langsdorff Expedition, on the Tietê River], by Aimé-Adrien Taunay, 1825; and **Partida da monção** [Departure of the monsoon] by José Ferraz de Almeida Júnior, 1897. At the top, the column is decorated with cornices, supporting an armillary sphere, garnished by the cross of the Order of Christ.

⁹ The arrangement of the pictures on the walls of room A-12 (Figures 1 and 2) was exactly the same as in 1922, the way the room appeared in the magazine **Ilustração Brasileira**, year 3, n. 28, December 25th, 1922, in an article signed by Afonso Taunay entitled “O Museu Paulista” [The Paulista Museum].

¹⁰ When referring to those two canvases in the **Guia da Seção Histórica do Museu Paulista** [Guide to the Historical Section of the Paulista Museum], fifteen years later, Taunay does not associate them with **bandeirantismo**, commenting only: “Here are some pictures that are very popular in our country” (TAUNAY, 1937: 80).

¹¹ It is not too much to remember that the bandeirante Raposo Tavares had already been consecrated in a large sculpture in Carrara marble, by Luigi Brizzolara, placed in the hall of the Museu Paulista.

¹² Raposo Tavares died in 1659, almost 200 years before the Langsdorff Expedition.

¹³ More recently, Carlos Rogério Lima Júnior (2018) questioned the association between the works of Almeida Júnior and Florence in the face of a correspondence by Benedito Calixto.

¹⁴ According to Taunay (1942), “Now, in these conditions, coming them from all corners of Brazil, and probably from the River Plate region, our museum reduced to half a dozen rooms, will certainly bring this fact to the greatest discredit of our establishment and as a reflex, to the good credit of S. Paulo”.

¹⁵ The 9^o Salão Paulista de Belas Artes [9th Paulista Fine Arts Salon] opened on April 20th, 1943 at the Prestes Maia Gallery, in São Paulo.

¹⁶ The French and German versions of the work correspond respectively to the OR⁷⁴² and OR⁰¹⁶² classifications of the Collection of Rare Works of the Museu Paulista Library.

¹⁷ It should be noted, however, that Assis Gentil de Moura had already written an article on Schmidel's itinerary from Paraguay to Santo André da Borda do Campo in volume III of the **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**. There, he not only commented extensively about the gigantic snakes mentioned by the traveler – without describing them – but also suggested that the Urquã River was the Tietê (MOURA, 1911: 171).

¹⁸ Currently, the **Diário da navegação do Rio Tietê, Rio Grande Paraná, e Rio e Gatemy em que se dá rellação de todas as cousas mais notaveis destes rios, seu curso [e] su distancia** [Diary of Navigation of the Tietê River, Grande Paraná River, and Iguatemi River in which all the most notable things of these rivers are related, their course [and] its distance] is classified as OR[^]0093 of the Collection of Rare Works of the Museu Paulista Library.

¹⁹ To give an idea of the rarity of the work, even today, at the University of São Paulo, the only two libraries that have Churchill's volumes are the Museu Paulista and the Brasiliana Guita and José Mindlin Library, incorporated to the University of São Paulo only in 2005. Currently, **A Collection of Voyages and Travels, some now First Printed from /original Manuscripts, others now First Published in English: in six volumes with a general preface giving an account of the progress of navigation from its first beginning** is classified as OR[^]771^v.1-6 in the Collection of Rare Works of the Museu Paulista Library.

²⁰ The practice of supplying the same matrix to more than one artist had also occurred with another of Florence's drawings, **Indien civilisé avec ponche** [Civilized Indian with a poncho] which ended up generating two paintings: Niccoló Petrilli's **Índio civilizado de Porto Feliz** [Civilized Indian of Porto Feliz] (1920), and **Índio com ponche** [Indian with poncho] (1944), by Nair Opromolla.

²¹ The names of the vessels alluded to the types of woods used as raw materials for the construction of the canoes – **ximboúva** and **peroba** – common in the region of Ararituaba and surroundings in the 18th and 19th centuries.

²² The original is currently in the Army's Historical Archive, in Rio de Janeiro, allotment 09.04.2012. The map was handwritten in Chinese ink and watercolor on paper, and measures 45.8 x 65.2 cm.

²³ As room B-4 was opened in March 1944 and the copy of the map dates from June of that year, it is evident that the cartographic piece was inserted later. In fact, its positioning below Nair Opromolla's paintings "in a space that was left" is quite different from the place given to Lacerda e Almeida's map, at the center of the adjoining wall, surrounded by canvases, which seems, therefore, planned from the beginning.

²⁴ Information kindly provided by his granddaughter, Heloisa Barbuy. According to her, currently, “there are in the collection of the Geological Museum of the State Geological Institute, 40 maps signed by draftsman H. Barbuy in the 1940s, a period in which the Geographic and Geological Institute was in charge of carrying out the territorial recognition of the State of São Paulo, in compliance with the Decree-Law n. 311, of March 2nd, 1938, from the federal government ”(BARBUY, 2020)

²⁵ Handwritten map in Chinese ink and watercolor on three glued sheets, dimension 61 x 200 cm, allotment C-M & A – 19 (17). According to Mario Clemente Ferreira, “This map illustrates the diary of Francisco José de Lacerda e Almeida present in Code 464, of the Municipal Public Library of Porto, sheets 19-23” (FERREIRA, 2019)

²⁶ About the trajectory of the bow at the Museu Paulista and at the Museu Republicano Convenção de Itu, see BORREGO et al. (2019b)

²⁷ The titles of the works in the collection of the Museu Paulista did not usually find an exact match with the canvases mentioned by Taunay in the newspaper articles, to which he referred to, based on a main character or on the motif it represented. In this case, the works at the Museu Paulista Gallery corresponded, respectively, to **Domingos Jorge Velho e o locotenente Antonio F. de Abreu** [Domingos Jorge Velho and the lieutenant Antonio F. de Abreu] (1903), by Benedito Calixto: **Combate de Botocudos em Mogi das Cruzes** [Botocudo combat in Mogi das Cruzes] (1920), by Oscar Pereira da Silva: **Retirada do Cabo de São Roque** [Retreat from Cabo de São Roque] (1927), by Henrique Bernardelli: **Ciclo do ouro** [Gold cycle] (1922), by Rodolfo Amoedo: **Bandeirantes a caminho das Minas** [Bandeirantes on the way to Minas] (1920), by Oscar Pereira da Silva.

²⁸ The narratives of Antonio Rolim de Moura and Diogo de Toledo Lara Ordonhes would also be part of the work **Relatos monçoeiros**, organized by Taunay and published by Livraria Martins in 1953 to commemorate the 4th Centenary of the City of São Paulo. There, the narratives that presented the Tietê River as the main character of the trips were interspersed with reproductions of the paintings that the director had commissioned during his term as the director of the Museu Paulista, six of which were made especially for room B-4. On this subject, see the article by Jean Gomes de Souza in this book (2020).

References

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.

ABUD, Katia Maria. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições**: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante. 1986. Thesis (Doctorate in History) – Faculty of Philosophy, Letters, and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 1986.

ANHEZINI, Karina. **Um metódico à brasileira**: história da historiografia de Afonso de Taunay (1911-1939). São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BARBUY, Heloísa. **Re: Informações sobre Hermogenes Barbuy**. Recipient: Maria Aparecida de Menezes Borrego. [unlocated], May 11th, 2020. 1 electronic message.

BEIER JÚNIOR, Rogério. Sobre mapas e história: Taunay e a formação da coleção cartográfica do Museu Paulista. In: CINTRA, Jorge Pimentel; SCHNEIDER, Alberto (org.) **Afonso de Taunay e o Museu Paulista**: cem anos de um projeto de memória (1817-2017). São Paulo: Museu Paulista: Intermeios, 2020 (in press).

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes **et al.** Trajetória e reconstituição digital de uma canoa do Museu Paulista - USP. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, São Paulo, v. 27, p. 1-41, 2019b.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Perspectivas sobre a representação das monções no Museu Paulista e no Museu Republicano de Itu. **Midas**: museus e estudos interdisciplinares, Évora, v. 10, 2019a. Available at: <https://journals.openedition.org/midas/1784>. Access: Aug. 27th, 2020.

BREFE, Ana Cláudia. **Museu Paulista**: Afonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

FERREIRA, Mario Clemente. **Re: Identificação de mapas nas exposições**. Recipient: Maria Aparecida de Menezes Borrego. [unlocated], Oct. 24th, 2019. 1 electronic message.

FLORENCE, Hercules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829**. Translation by the Viscount of Taunay. Brasília: Senado Federal, 2007.

HESSEL, Rodolfo. **Iconografia monçoeira: imagens e ideologia**. 2006. Dissertation (Master's in History) – Pontifical Catholic University of São Paulo, São Paulo, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Relatório de atividades referente ao ano de 1947**. São Paulo: APMP/FMP, 1948.

KALIL, Luis Guilherme Assis. **A conquista do Prata: análise da crônica de Ulrico Schmidl**. 2008. Dissertation (Master's in Cultural History) – Institute of philosophy and Human Sciences, State University of Campinas, Campinas, 2008.

LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 26, p. 1-40, e34, 2018.

LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. **Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado colonial**. 2015. Dissertation (Master's in Brazilian Cultures and Identities) – Institute of Brazilian Studies (IEB), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

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

MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 44, p. 77-104, 2007.

MARINS, Paulo César Garcez. O museu da paz: sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista, 2017. p. 159-181.

MARTINS, Mariana Esteves. **A formação do Museu Republicano Convenção de Itu (1921-1946)**. 2012. Dissertation (Master's in Social History) – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2012.

MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 123-145, 1999. Available at: <https://bit.ly/3hHxHD4>. Access: Aug. 30th, 2020.

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

MOURA, Assis Gentil de. O caminho do Paraguai a Santo André da Borda do Campo. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 13, p. 165-180, 1911.

NASCIMENTO, Ana Paula. Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista: as aquarelas de José Domingues dos Santos Filho. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP, 2019, Campinas. **Anais [...]**. Campinas, 2019. Available at: <https://bit.ly/2YAnnET>. Access: Jun. 10th, 2020.

OLIVEIRA, Marcela Marrafon de. **Paquequer, São Francisco e Tietê: as margens dos rios e a construção da nacionalidade**. 2007. Dissertation (Master's in History) – Institute of Philosophy and Human Sciences, State University of Campinas, Campinas, 2007.

PARDIM, Sonia Leni Chamon. **Imagens de um rio: um olhar sobre a iconografia do rio Tietê**. 2005. Dissertation (Master's in Arts) – Institute of Arts, State University of Campinas (Unicamp), Campinas, 2005.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

ROBBE, João Alberto. [Memorandum]. Recipient: Secretário da Educação e Saúde Pública do Estado de São Paulo. São Paulo (SP),

Sep. 1st, 1942. 1 memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 184.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto-Lei n. 13.489, de 30 de julho de 1943**. Abre, na Secretaria da Fazenda, a Secretaria de Estado Educação e Saúde Pública, um crédito especial de Cr\$ 42.190.00, para ocorrer as despesas de montagem de novas salas do Museu Paulista, no corrente ano. São Paulo: Assembleia Legislativa, 1943. Available at: <https://bit.ly/2YkQjAA>. Access: Jun. 10th, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondence**]. Recipient: Nair Opromolla. São Paulo, Aug. 27th, 1943h. 1 Letter. APMP/FMP, Correspondence Series, File 190.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondence**]. Recipient: Prefeito Municipal de Porto Feliz. São Paulo, Dec. 17th, 1917. 1 Letter. APMP/FMP, Correspondence Series, File 104.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Alberto Rangel. São Paulo, Feb. 10th, 1921. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 113.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Diretor das Municipalidades do Estado de São Paulo. São Paulo, Apr. 13th, 1943e. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 189.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Prefeito Municipal de Limeira. São Paulo, Feb. 5th, 1943d. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 187.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Prefeito Municipal de Porto Feliz. São Paulo, Mar. 24th, 1943f. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 188.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Prefeito Municipal de Tietê. São Paulo, Apr. 19th, 1943g. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 189.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Secretário de Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo. São

Paulo, Jul. 7th, 1942. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 185.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Secretário da Educação e Saúde Pública do Estado de São Paulo. São Paulo, May 10th, 1943c. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 189.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Secretário da Educação e Saúde Pública do Estado de São Paulo. São Paulo, Jan. 22nd, 1944a. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 192.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Secretário da Educação e Saúde Pública do Estado de São Paulo. São Paulo, Apr. 5th, 1943i. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 189.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Secretário do Interior do Estado de São Paulo. São Paulo, Apr. 30th, 1918a. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 106.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Secretário do Interior do Estado de São Paulo. São Paulo, Jun. 1919a. 1 Memorandum. APMP/FMP, Correspondence Series, File 108.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Secretário do Interior do Estado de São Paulo. São Paulo, Jul. 9th, 1919b. 1 Memorandum. APESP, SI_9G7_C6981_Of124.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Secretário do Interior do Estado de São Paulo. São Paulo, Jul. 17th, 1920. 1 Memorandum. APESP, SI_9G7_C6983_Of122.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. À glória das monções. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 75, p. 126-141, 1979.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. A grande via secular de Oeste. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, year 117, n. 96, Jan 30th, 1944c. p. 2.

- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Ainda monções. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, year 117, n. 172, 23 abr. 1944d. p. 2.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Autographo do Padre Anchieta. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, year 52, n. 17.227, Apr. 23rd, 1926. p. 5.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cartografia monçoieira. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 123, n. 26, Oct. 30th, 1949. p. 2.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Comemoração do cincoentenário da solene instituição do Museu Paulista no Palácio do Ipiranga**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1946.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cousas de nossa terra. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, year 9, n. 98, Oct. 1928. p. 28.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Diogo de Toledo Lara Ordonhes. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, year 117, n. 196, May 21st, 1944e. p. 2.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Discurso de posse pelo Dr. Afonso d'E. Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 17, p. 89-91, 1913.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Galeria do Museu Paulista. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, year 116, n. 208, Jun. 6th, 1943a. p. 2.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Guia da secção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Nacional, 1937.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Iconografia das monções. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, year 116, n. 202, May 30th, 1943j. p. 2.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Livro-caixa**. São Paulo: APMP/FMP, 1922a.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Museu Paulista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, year 70, n. 22.863, Mar. 24th, 1944f. p. 6.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Notícias de São Paulo (1565/1820)** [2. ed. de **Non Ducor, Ducor**; prefácio e notas de Odilon Nogueira de Matos]. Campinas: Department of History of the Pontifical Catholic University of Campinas (Puccamp), 1980. p. 146-236.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Origem e expansão de S. Paulo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, year 44, n. 14.531, Oct. 11th, 1918b. p. 6.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Outras aventuras de um artista malogrado: Adriano Taunay. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 11, p. 38-43, 1953a.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Prefácio. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. I, p. III-VI, 1922b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório de atividades referente ao ano de 1921**. São Paulo: APMP/FMP, 1922.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório de atividades referente ao ano de 1936**. São Paulo: APMP/FMP, 1937.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório de atividades referente ao ano de 1942**. São Paulo: APMP/FMP, 1943b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório de atividades referente ao ano de 1943**. São Paulo: APMP/FMP, 1944b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatos monçoeiros**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatos monçoeiros**. São Paulo: Martins, [1953b].

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Telas e estátuas do Museu Paulista. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 120, n. 174, Apr. 27th, 1947. p. 2.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Zoologia fantástica**. São Paulo: Melhoramentos, 1934.

TERNAUX-COMPANS, Henri. **Voyages, relations et mémoires originaux pour servir a l'histoire de la decouverte de l'Amérique. Histoire véritable d'un voyage curieux, fait par Ulrich Schmidel de Straubing**. Paris: Arthus Bertrand, 1837.

Acknowledgments

For the elaboration of this text, I made use of the exquisite research work by the CODAGE-USP fellows Ana Luiza Brolio de Paula, Beatriz Andreoli Vargas de Almeida Braga, Bruno Verneck and Tiago Grizzoli Coffone, coordinated by Ana Paula Nascimento within the scope of the agreement established between the Museu Paulista and the Institute Hercule Florence between 2019-2020 to achieve the execution of the project “Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography”. Without the survey and digitization of documents made by that team, by the tireless Dr. Nascimento in the Historical Documentation and Iconography Service of the Museu Paulista, in the State of São Paulo Archive, and online publications, and by a her precise organization of the material in online files, this article could not have been written during the Covid-19 pandemic. I also thank Leticia Macellari, a Fapesp Research grant holder for Technical Training I, under my responsibility (processes 2019/02502-0 and 2018/03118-6), who reconstructed the three-dimensional B-4 exhibition room in *SketchUp*, and Jean Gomes de Souza, who followed the paths of certain canvases through the exhibition rooms of the Museu Paulista during the Taunay administration. Finally, I am indebted to Jorge Pimentel Cintra, José Rogério Beier Júnior and Mario Clemente Ferreira who skillfully identified the maps reproduced on the walls of the 1944-1947 monsoons’ room.

**The monsoons of the historian of
the bandeiras. Relatos monçoeiros,
by Afonso d'Escragnolle Taunay
(Livraria Martins Editora, 1953)**

Jean Gomes de Souza*

* Historian. Master's student in History at the Graduate Program in Social History of the University of São Paulo. Scholarship from the São Paulo State Research Support Foundation [FAPESP].

Introduction

In 1953, publisher and bookseller José de Barros Martins launched the ninth volume of the Biblioteca Histórica Paulista [Paulista Historical Library], entitled *Relatos monçoeiros* [Monsoon accounts]. Directed by historian Afonso d'E. Taunay², the collection consisted of an offering, by Livraria Martins Editora, to the events of the Fourth Centennial of the City of São Paulo, celebrated in 1954. Thus, between 1952 and 1954, the publisher released ten titles concerning the history of São Paulo, seven of them being reissues and three still unpublished, including the work in question³.

It was Taunay who collected the texts and wrote the introduction and notes to this volume composed of about 270 pages, corresponding the studies of its organizer to approximately one third of them. The work, which is illustrated, includes 17 images. Eleven of them consist of reproductions of canvases belonging to the collection of the Museu Paulista [Paulista Museum], executed in the first half of the 20th century from drawings by Hercule Florence and Aimé-Adrien Taunay, commissioned by Afonso d'E. Taunay to several artists during the period when he was in charge of that institution.

This paper aims to investigate the editorial project that guided the preparation of *Relatos monçoeiros*, to examine how the selection of texts and images in this work reveals the conception that Afonso d'E. Taunay had of the historical monsoon episode, and to understand to what extent the way in which the 1953 edition presents itself to the reader induces to certain readings and, consequently, to specific interpretations of this episode of São Paulo history.

Relatos monçoeiros [Monsoon accounts]

According to Houaiss (2009: 1639), in his *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* [Houaiss Dictionary of the Portuguese Language], the word “relato” [account] consists of a written or oral exposition of an event. The word “monção” [monsoon], in turn, is of Arab origin. Its first record in Portuguese dates from 1513, being used to designate the periodic wind that blows mainly in Southeast Asia for many months (*Ibid.*: 1310), which conditioned the navigation of the Portuguese in the Indian Ocean. However, in Portuguese America, the word came to refer, in general, to the river expeditions that occurred in the 18th and 19th centuries connecting São Paulo to Cuiabá, organized according to the rivers flood regime. Thus, by taking into account the book title, we would have in this volume written exhibitions about the river journeys that connected São Paulo to Cuiabá in the 18th and 19th centuries.

Sérgio Buarque de Holanda, who was also devoted to that theme in his works *Monções* (2014) and *Caminhos e fronteiras* (2017), recognized that, although, in a certain way, the monsoons are an extension of the history of the *bandeiras paulistas*⁴, they constitute a singular episode in the Brazilian history, precisely because they differed in terms of goals, of ways of penetrating the territory, means of locomotion, and with regard to the complexity of human attitudes and behaviors determined by those means. Therefore, while the bandeiras aimed at searching for gold, capturing and enslaving indigenous people, and, for those purposes, they mainly took advantage of marches over land paths, the monsoons, in turn, had a mercantile character and used regularly and continuously the flow of rivers. Buarque de Holanda is also emphatic when considering the disciplinary effect that both

rivers and dugout canoes had on the traditionally adventurous spirits of those men.

Thus, what were the texts gathered by Taunay under the common title of *Relatos monçoeiros*? They are the following: *Letter do capitão general e governador do Paraguai Dom Luis de Céspedes Xeria a Felipe IV sobre sua navegação no Tietê e no Paraná* [Letter from the Captain General and Governor of Paraguay Dom Luis de Céspedes Xeria to Felipe IV about his navigation in the Tietê and the Paraná rivers] (1628); seven of the nine texts known as *Notícias práticas das minas de Cuiabá e Goiás na capitania de São Paulo* [Practical News from the mines of Cuiabá and Goiás in the captaincy of São Paulo], which is a documental set written by several authors, collected and assembled by the mathematician Father Diogo Soares in the first half of the 18th century; *Relação da viagem que fez o conde de Azambuja, D. Antonio Rolim, da cidade de S. Paulo para a vila de Cuiabá em 1751* [Report on the journey made by the Count of Azambuja, D. Antonio Rolim, from the city of S. Paulo to the village of Cuiabá in 1751]; *Letter de um passageiro de monção* [Letter from a monsoon passenger] (1785); *Diário da navegação do rio Tietê, rio Grande, e rio Gatemi, pelo sargento-mor Theotônio José Juzarte* [Navigation diary of the Tietê River, Rio Grande, and Gatemi River, by Sergeant Major Theotônio José Juzarte] (1769–1771).

That is a diverse documental corpus with regard both to the periods covered – 17th and 18th centuries – and to the final goals and destinations of the narrated journeys. If we adopt the definition of “monção” [monsoon] as conceived by Sérgio Buarque de Holanda, only *Notícias práticas* would suit it, since Céspedes Xeria traveled from São Paulo to Paraguay in 1628 to assume the position of governor of this locality, D. Antônio Rolim undertook his trip from São Paulo to Cuiabá in 1751 to serve as governor of the captaincy of Mato

Grosso, Diogo Ordonhes, author of the *Letter de um passageiro de monção* [Letter of a monsoon traveler] went to Cuiabá in 1785 to take the position of *juiz de fora* [independent judge], and Theotônio José Juzarte went to Iguatemi in 1769 at the behest of Morgado de Mateus, leading a delegation aimed at populating this region.

In view of this, we face the following question: what, then, would be the element common to all those texts that made Afonso d'E. Taunay to bring them together as a work under the same title? It is, therefore, the navigation of the Tietê River, one of the main passages for the Paulistas to the western part of Portuguese America in the 18th century – the “great secular way to the West”⁵ – the main character in Taunay’s writings from the work analyzed here.

Throughout the texts of the introductory studies – adaptations of articles published by the author in the *Jornal do Commercio* from Rio de Janeiro, in the 1940s and 1950s and which also appear in the second part of volume XI of *História geral das bandeiras paulistas* [General history of the *bandeiras paulistas*] (1950)⁶ – Afonso d'E. Taunay seeks to emphasize the importance of the people of São Paulo in the construction of the territory that today corresponds to Brazil. He spares no effort in describing the monsoon episode as having a unique originality not only in the annals of the nation, but also of the universe. In this sense, the Tietê River holds a unique position among all Brazilian rivers, as it figures as the means that allowed Paulistas to extend the borders of “Brazil” to the West.

José Nilo B. Diniz (2013: 128), when he dedicated to representations of the Tietê River in São Paulo historiography, highlights how Afonso d'E. Taunay and his confreres at the Historical and Geographical Institute of São Paulo (IHGSP) saw the Tietê as “the natural path that enabled

the occupation and the march towards the Brazilian West”. So, under this conception, the definition of the country’s borders had already been determined by the displacement of the *bandeirantes*, thanks to the fact that nature had reserved this unique place for the people of São Paulo. Taunay (1953: 7) strives to highlight the difficulties for the navigation of the old Anhembi River to the detriment of the “Amazon lake-like placidity” or the “huge unimpeded stretches” of the São Francisco and Paraná rivers, which makes the Paulistas’ saga even more commendable because they were able to navigate a river that presented itself as an adversary.

Thus, for Afonso d’E. Taunay, the historical relationship that Paulistas established with the Tietê River could be characterized as the struggle for the domination of the turbulent waters of that river by those people. In addressing their use for the generation of electricity after the end of the monsoons and the scientific exploration voyages, he describes it as

[...] if the Hellenic river god of Tietê has rebelled against those who ravaged his domains disturbing his tranquility, but ultimately *subdued*, he is forced to allow the *daring humans* to take advantage of his enormous strength (TAUNAY, 1944b : 2, emphasis added).

In the paragraph that follows this excerpt, the author goes even further, as he qualifies the Tietê as an “*obliged and recalcitrant servant of the entradas⁷ and bandeiras*” and “*a tamed divinity to serve the greatness of São Paulo and Brazil*”. In Taunay’s 20th century, the “power plants that subjugated the energy of the Entradas River” would be responsible for supplying the millions of *kilowatts* required by the new stage in São

The monsoons of the historian of the bandeiras. *Relatos monçoeiros*, by Afonso d'Escragnolle Taunay (Livreria Martins Editora, 1953)

Paulo's history, the industrial phase (1944b: 2, emphasis added).

It is justified, then, to bring together such diverse texts in the same volume, insofar as this process was guided by a conception according to which the history of the monsoons is the history of the navigations on the Tietê River. Thus, the *Letter de Céspedes Xeria* [Letter from Céspedes Xeria] dated 1628, is the oldest known written narrative about the navigation of the Tietê, although, when dealing with the decline of the monsoons in the last years of the seven hundreds due to the fall of gold production from the mines of Cuiabá, Afonso d'E. Taunay (1953: 80) accuses the existence of "more than two centuries" of those journeys, which implies the recognition of the 16th century as the initial landmark of the monsoons, a century in which, according to that historian, the first *bandeira* would also have occurred⁸.

The monsoons iconography "the most remarkable documentary contribution of Hércules Florence, unique and irreplaceable"

There are 17 illustrations in *Relatos monçoeiros*, as mentioned above, all of them printed in black and white, on special paper, filling an entire page with no information on the back. Both the choice for a better quality paper and the size of the images are elements that help to understand the importance of those reproductions in the editorial project developed for the volumes in the São Paulo Historical Library⁹.

From that total, 11 consist of canvases commissioned to several artists by Afonso d'E.

Taunay as director of the Museu Paulista. Those works were made from the images of those who held the position of draftsmen with the expedition carried out by the Baron of Langsdorff in the 1820s: Aimé-Adrien Taunay and Hercule Florence. To the second, Afonso d'E. Taunay credited the title of "Patriarch of Paulista Iconography".

Aimé-Adrien Taunay's work contains only one canvas, *Partida de uma monção de Porto Feliz* [Departure of a monsoon from Porto Feliz], by Oscar Pereira da Silva (Figures 1 and 2). From Florence's drawings, we find, *Pirapora, hoje cidade do Tietê* [Pirapora, today Tietê city] (Figures 3 and 4), *Encalhe de canoa no Tietê* [Canoe stranding in the Tietê] (Figures 5 and 6), *Monção abicada para o repouso noturno* [Monsoon beached for nocturnal resting] (Figures 7 and 8) and, by Zilda Pereira, *Vista de Camapuan* [View of Camapuan] (Figures 9 and 10). By Aurélio Zimmermann, *Benção das canoas de uma monção pelo vigário de Porto Feliz* [Blessing of monsoon canoes by the vicar of Porto Feliz] (Figures 11 and 12), and *Pouso de monção à margem do rio Pardo* [Monsoon resting place on the banks of the Pardo river] (Figures 13 and 14) and two paintings entitled as *Vista de Porto Feliz em 1826* [View of Porto Feliz in 1826] (Figures 15 to 18), by Silvio Alves. Also by Oscar Pereira da Silva, *Carga das canoas de uma monção em Porto Feliz* [Loading of monsoon canoes in Porto Feliz] (Figures 19 and 20) and *Encontro de duas monções no rio Paraguai* [Encounter of two monsoons in the Paraguai River], (Figures 21 and 22).

Afonso d'E. Taunay assumed the direction of the Museu Paulista to prepare it for the events of the Centennial of the Brazilian Independence. Even before the festivities, throughout the year 1920, he endeavored to offer the public iconographic documents of the history of São Paulo, exhibiting them in room A-12 of the Museum, destined to the *Old Iconography of São Paulo*. Among those composing the exhibition was

The monsoons of the historian of the bandeiras, Relatos monçoeiros, by Afonso d'Escragnole Taunay (Livreria Martins Editora, 1953)



Figure 1. Oscar Pereira da Silva. **Partida de uma Monção de Porto Feliz [Partida de Porto Feliz]**, 1920. Oil on canvas. 110 x 140.5 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael

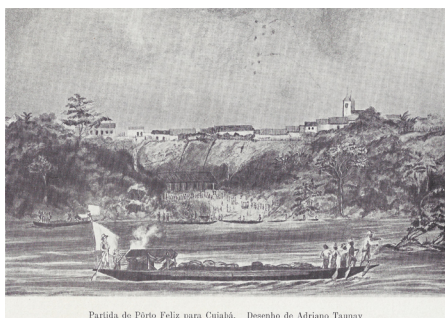


Figure 2. **Partida de Porto Feliz para Cuiabá.** FLORENCE, 1941

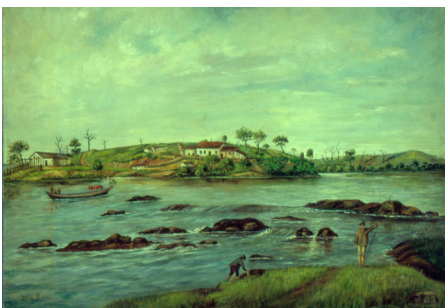


Figure 3. Zilda Pereira. **Pirapora, hoje cidade do Tietê [Pirapora do Curuçá, 1826 (hoje Tietê)]**, 1945. Oil on canvas. 56 x 80 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael

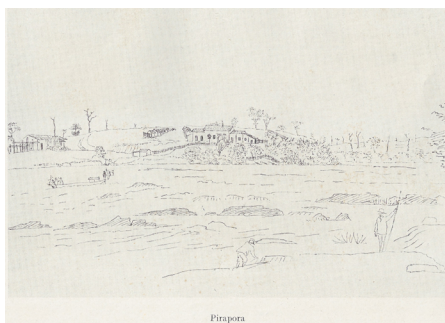
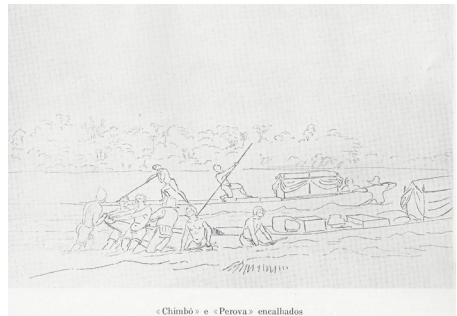


Figure 4. **Pirapora.** FLORENCE, 1941

Figure 5. Zilda Peireira. **Encalhe de canoa no Tietê [Desencalhe de canoa, 1826],** [1940-1945]. Oil on canvas. 56 x 80 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael



Figure 6. Stranded “Chimbó” and “Perova”. FLORENCE, 1941

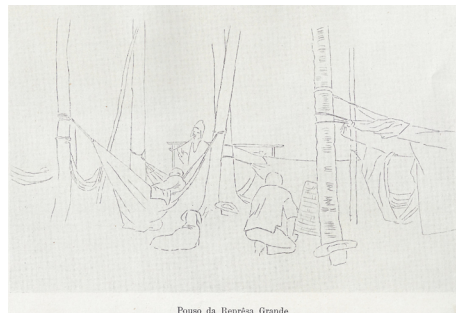


«Chimbó» e «Perova» encallados

Figure 7. Zilda Pereira. **Monção abicada para o repouso noturno [Pouso de monção à margem do Tietê, 1826],** [1943]. Oil on canvas. 45 x 75 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael



Figure 8. Pouso da Reprêsa Grande. FLORENCE, 1941



Pouso da Reprêsa Grande

The monsoons of the historian of the bandeiras, Relatos monçoeiros, by Afonso d'Escragnolle Taunay (Livreria Martins Editora, 1953)



Figure 9. Zilda Pereira. **Vista de Camapuan (1826)**, [1943]. Oil on canvas. 66 x 106 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael

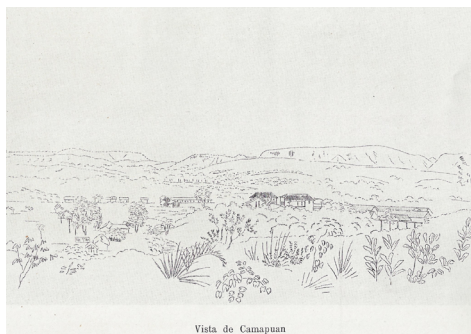


Figure 10. Vista de Camapuan. FLORENCE, 1941



Figure 11. Aurélio Zimmermann. **Benção das canoas de uma monção pelo vigário de Porto Feliz [Benção das canoas (Porto Feliz)]**, 1919-1920. Oil on canvas. 101.5 x 134 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael



Figure 12. Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá. FLORENCE, 1941

Figure 13. Aurélio Zimmerman. **Pouso de monção à margem do rio Pardo [Pouso no sertão - Queimada, 1826],** 1919-1920. Oil on canvas. 100 x 135 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael



Figure 14. Rio Pardo. **Queimada nos campos.** FLORENCE, 1941

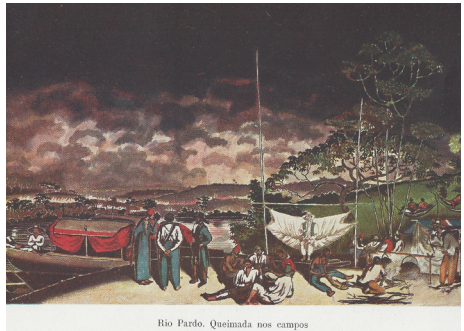


Figure 15. Sílvio Alves. **Vista de Pôrto Feliz em 1826, [1943].** Oil on canvas. 50 x 90 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael



Figure 16. Pôrto Feliz. **Vista do rio.** FLORENCE, 1941



The monsoons of the historian of the bandeiras. Relatos monçoeiros, by Afonso d'Escragnolle Taunay (Livreria Martins Editora, 1953)



Figure 17. Silvio Alves. **Vista de Pôrto Feliz em 1826 [Porto Feliz, 1826], [1943].** Oil on canvas. 61 x 100 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael.

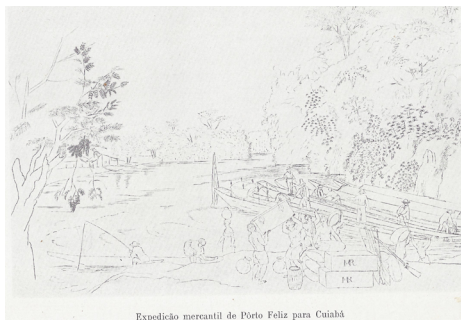


Figure 18. Porto Feliz. FLORENCE, 1941

Pôrto Feliz. Vista do rio



Figure 19. Oscar Pereira da Silva. **Carga das canoas de uma monção em Pôrto Feliz [Carga de canoas], 1920.** Oil on canvas. 100 x 140 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael



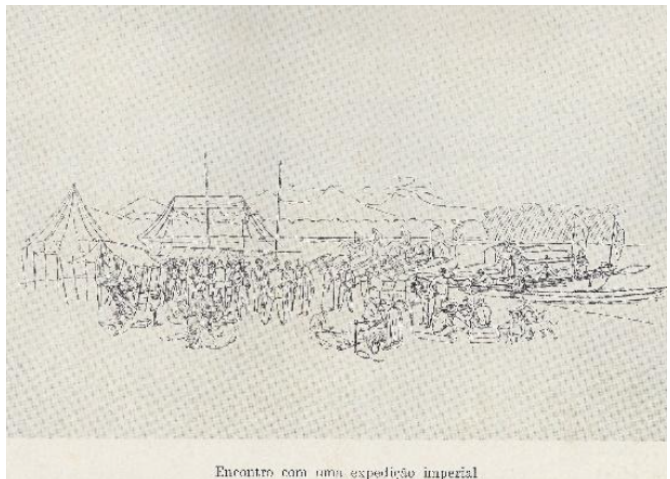
Expedição mercantil de Pôrto Feliz para Cuiabá

Figure 20. Expedição mercantil de Pôrto Feliz para Cuiabá. FLORENCE, 1941

Figure 21. Oscar Pereira da Silva. **Encontro de duas monções no rio Paraguai [9º Encontro de monções no sertão]**, 1920. Oil on canvas. 95.5 x 173 cm. Reproduction: Hélio Nobre/ José Rosael



Figure 22. Encontro com uma expedição imperial. FLORENCE, 1941



<i>River Journey</i> , 1941	<i>Relatos monçoeiros</i> , 1953	Museu Paulista Collection
<i>Pirapora</i>	Pirapora, hoje cidade do Tietê – A. desenho de Hércules Florence – (Museu Paulista Gallery)	<i>Pirapora do Curuçá, 1826 (hoje Tietê)</i>
<i>Partida de Pôrto Feliz para Cuiabá</i>	Partida de uma Monção do Porto Feliz – Ap. A. Adriano Taunay – Oil by Oscar Pereira da Silva – (Museu Paulista Gallery)	<i>Partida de Porto Feliz</i>
<i>Vista de Camapuan</i>	<i>Vista de Camapuan (1826)</i> – Ap. um desenho de Hércules Florence	<i>Vista de Camapuã</i>
<i>Partida de uma expedição mercantil de Pôrto Feliz para Cuiabá</i>	Benção das canoas de uma monção pelo vigário de Porto Feliz – Oil by Aurélio Zimmermann – Ap. Hércules Florence – (Museu Paulista Gallery)	<i>Benção das canoas (Porto Feliz)</i>
<i>Expedição mercantil de Pôrto Feliz para Cuiabá</i>	Carga das canoas de uma Monção em Porto Feliz – Ap. Hércules Florence – Oil by Oscar Pereira da Silva – (Museu Paulista Gallery)	<i>Carga de canoas</i>
<i>Encontro com uma expedição imperial</i>	<i>Encontro de duas monções no rio Paraguai</i> – Desenho de Oscar Pereira da Silva, segundo original de Hércules Florence (Coleção do Museu Paulista)	<i>9º Encontro de monções no sertão</i>
<i>Rio Pardo. Queimada nos campos</i>	Pouso de monção à margem do Rio Pardo – Ap. Hércules Florence – Oil by Aurélio Zimmermann – (Museu Paulista Gallery)	<i>Pouso no sertão – Queimada, 1826</i>
<i>Vista de Pôrto Feliz</i>	Vista de Porto Feliz em 1826 – Original de Hércules Florence – Oil by Sílvio Alves – (Museu Paulista Gallery)	<i>Vista de Porto Feliz, 1826</i>
<<Chimbó>> e <<Perova>> encahados	Encalhe de canoa no Tietê – Desenho de Hércules Florence – (Museu Paulista Gallery)	<i>Desencalhe de canoa, 1826</i>
<i>Pôrto Feliz</i>	Vista de Porto Feliz em 1826 – Ap. Hércules Florence – Oil by Sílvio Alves – (Museu Paulista Gallery)	<i>Porto Feliz, 1826</i>
<i>Pouso da Reprêsa Grande</i>	Monção abicada para o repouso noturno – Original de Hércules Florence – (Museu Paulista Gallery)	<i>Pouso de monção à margem do Tietê, 1826</i>

Table 1. Comparative table of the titles in the canvases made from the drawings by Hercule Florence and Aimé-Adrien Taunay

the monsoon series, formed by paintings such as *Benção das canoas* [Blessing of the canoes], *Carga das canoas* [Loading of canoes], *9º Encontro de monções no sertão* [9th Gathering of monsoons in the backwood], *Partida de Porto Feliz* [Departure from Porto Feliz] and *Pouso de monção* [Resting place of monsoon], as informed by Carlos Lima Junior (2018): 3-4)¹⁰.

The decision to exhibit the paintings based on the drawings, instead of presenting the original ones, was based, according to Vânia Carneiro de Carvalho and Solange Ferraz de Lima (1993), on Taunay's concept of the greatest effectiveness for the pedagogical function of an image when exposed as a colored canvas of a large proportion, since such elements could enhance the understanding of the work. In addition, there is the prestige that painting traditionally enjoyed in museums, more easily credited with "the status of an authentic piece" (CARVALHO; LIMA, 1993: 152).

All the drawings that originated the canvases are found in the first illustrated edition of *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas* [River journey from the Tietê to the Amazon], by Hercule Florence, a work organized by Paulo and Guilherme Florence¹¹, Hercule's sons, and published by Editora Melhoramentos in 1941. It is worth noting the difference in the titles attributed to the drawings with regard to those in the canvases previously mentioned, as they appear in *Relatos monçoeiros*. In addition, it is necessary to consider that the titles also differ from the ones given to works in the collection of the Museu Paulista.

Now, from this table it is evident that what was supposed to be *Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá* [Departure of a commercial expedition from Porto Feliz to Cuiabá] became *Benção das canoas de uma monção pelo vigário de Porto Feliz* [Blessing of the monsoon canoes by the vicar of Porto Feliz]; *Expedição*

mercantil de Porto Feliz para Cuiabá [Commercial expedition from Porto Feliz to Cuiabá] became *Carga de canoas de uma monção em Porto Feliz* [Loading of monsoon canoes in Porto Feliz]; and *Pouso da Reprêsa Grande* [Resting place of Represa Grande] became *Monção abicada para pouso noturno* [Monsoon beached for nocturnal resting], just to name a few examples. Even though the research has not yet enabled us to establish the original titles of the drawings – if any –, it is a fact that when the canvases having them as matrices were used in *Relatos monçoeiros* [Monsoons accounts], these, in turn, were named in a way that represented them monsoon scenes.

To Afonso d’E. Taunay (1943), the importance of the drawings by Hercule Florence and Aimé-Adrien Taunay rests on the realization that they are valuable documents for the history of customs in São Paulo and Mato Grosso states. The selection of drawings to be enlarged on the canvases, but especially those that were chosen to appear in *Relatos monçoeiros*, was based on the fact that they record the details of the river navigation from Tietê to Cuiabá.

In *Iconografia das monções* [Iconography of the Monsoons] (1943) Taunay highlights four canvases, precisely because they offer “a very interesting picture of customs from a century ago, at the time of those heroic voyages”. *Benção das canoas* [Blessing of the canoes] is itself “extremely interesting for the study of the customs and garments of that time”. *Pouso de monção* [Monsoon resting place] displays the picturesque scene of a group of travelers who are eager to have dinner and rest at night. *Partida de uma monção* [Departure of a monsoon] “perfectly reproduces the general aspect of the legendary old monsoon city that has kept the same profile until today”. 9^o *Encontro de monções no sertão* [9th Gathering of monsoons in the backwoods] shows beaches with boxes,

bags, bales, people preparing their food, others talking, resting and dedicating themselves to the most diverse tasks.

As explained by Vânia Carneiro de Carvalho and Solange Ferraz de Lima (1993: 148), to Taunay, the historicity of the document is limited to the criteria of authenticity and verisimilitude, “to its contemporaneity with the historical fact or framework experienced and to its plausibility”. According to the abovementioned historians, the documentary criticism of iconographic sources was made by Taunay from the confrontation of those with the textual sources, and, in the absence of the second one, he resorted to the plastic qualities of the works, judging them from their proximity to the historical reality (*Ibid.*: 149).

The History of Customs was the way by which Afonso d'E. Taunay understood and wrote the History of Civilizations, dedicating himself to the research on the exploration and settlement of the territory, as well as on the habits of the societies (ANHEZINI, 2011: 65). As shown by Karina Anhezini, Taunay was *methodical in a Brazilian way*, so, for him, the past is in the document, and the historian must deal with them in order to make them intelligible. As a creator of a mosaic, in this conception, the historian “composes an image by inlaying small pieces of different colors” (*Ibid.*: 63).

Even though Taunay conceives the function of iconographic documentation as complementary to that of textual documentation, as advocated by Carvalho and Lima (1993), in the case of *Relatos monçoeiros* there is no direct relationship between the texts and the accompanying images, except in the case of *Monção abicada* [Beached monsoon] which corresponds to a passage in *Diário da navegação* [Navigation Diary] where Juzarte describes a resting place. Therefore, it is noticeable that the

use of those images in the volume in question has a strictly illustrative character, a treatment that is traditionally given to images in the history produced in the West, as pointed out by Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2003).

Although on the stretch that went from Porto Feliz to Cuiabá the Langsdorff Expedition had traveled the path consolidated by the monsoon fleets in the late 1720s, used the traditional monoxyl canoes and passed by towns and cities whose development was due to the traffic that connected São Paulo to Cuiabá, it is known that the journey was organized with the purpose of studying both the fauna and flora of the Empire of Brazil, not for the commercial supply of the Cuiabá River region or to establish settlements there. Therefore, Taunay used images from the 20th century, made from drawings produced in the 19th century, to illustrate texts written in the 17th and 18th centuries.

The association between the Langsdorff Expedition and the monsoons, as well as of those with the *bandeiras*, made by Afonso d'E. Taunay, is not restricted to the textual level. When evaluating the role of this historian as the creator of the exhibitions related to the monsoons at the Museu Paulista, Maria Aparecida de Menezes Borrego (2019) found that this connection is clearly established in the set of works exhibited in room A-9, consecrated to the monsoons and to Almeida Júnior, an exhibition that took place between the years 1929 and 1939. This is because next to the canvases of the monsoon series that previously composed room A-12 (Old Iconography of São Paulo), and the objects that made up the museographic discourse, such as the bow of a canoe and an amphora containing water from the Tietê river, there were paintings by João Batista da Costa and Henrique Bernadelli that represented the *bandeirantes'* performance (*Ibid.*: 7-8).

In 1944 a new room was opened, the

B-4, dedicated exclusively to the monsoons. According to Borrego (2019: 11), in this room Taunay reinforces the connection between the Langsdorff Expedition and the monsoons. This is because not only most of the canvases on display were made from drawings by Hercule Florence and Aimé-Adrien Taunay, but also because the portrait of Florence painted by Oscar Pereira da Silva (1922), in which was the inscription “Patriarca da Iconografia Paulista” [Patriarch of Paulista Iconography], was placed on top of one of the walls of that space. Although the association between bandeiras and monsoons is less evident in this exhibition, it is still present. This is because, as the historian points out, at the end of the text that presents the exhibition published in the newspaper *O Estado de S. Paulo*, Taunay mentions the existence of a pot that served the *bandeirantes* for a long time as one of the objects displayed in the room (*Ibid.*: 11).

If the texts that compose *Relatos monçoeiros*, distinctive with regard to the purpose of the narrated journeys and to the period in which they took place, were brought together under the same title for presenting the navigation on the Tietê River as a common element, the images chosen to illustrate this work seem to have their use justified for being the oldest known ones about the monsoon route, the navigations on the Tietê, for displaying scenes of everyday life usually described in textual narratives, and for getting closer to the realities exposed in them. That is why Taunay (1953: 39) highlights the “very remarkable documentary contribution of Hércules Florence, unique and irreplaceable”.

The monsoon episode: “inserted with the greatest relief in the annals of bandeirantismo”

Finally, we would like to draw attention to the elements that make up the formal design of *Relatos monçoeiros* as published in 1953 in a hardcover edition¹². That is because we approach covers and stamps, elements on which we are dwelling here, as editorial paratexts, that is, they surround and prolong the texts in order to present them to the public – both in the sense of showing them and of making them present through a book (GENETTE, 2018: 9). With that, we aim to emphasize that the relationship that Afonso d’E. Taunay establishes in this volume between the bandeiras and the monsoons is both *verbatim* and material, and also to show that this book is connected to a larger project: that of the collection to which it belongs.

The covers of the volumes in the hardback edition of the Biblioteca Histórica Paulista [Paulista Historical Library] were mostly composed in red, the only details in other colors being found on the spine: two blue bands with golden edges close to the ends, in which at the top it is possible to read the organizer’s name horizontally, in gold letters, and at the bottom the title of the work. In the center, there is a small golden sword, surrounded by a belt and a buckle of the same color; below, there is an indication of the work’s position in the collection (Figure 23).

On the front cover, the information, image and decorations are all in low relief, so that the red color is the only one present. In the center, we read the inscription “Biblioteca Histórica Paulista”, surrounded by an ornament. Below, a representation of the church of the Jesuit School

The monsoons of the historian of the bandeiras. Relatos monçoeiros, by Afonso d'Escragnolle Taunay (Livreria Martins Editora, 1953)

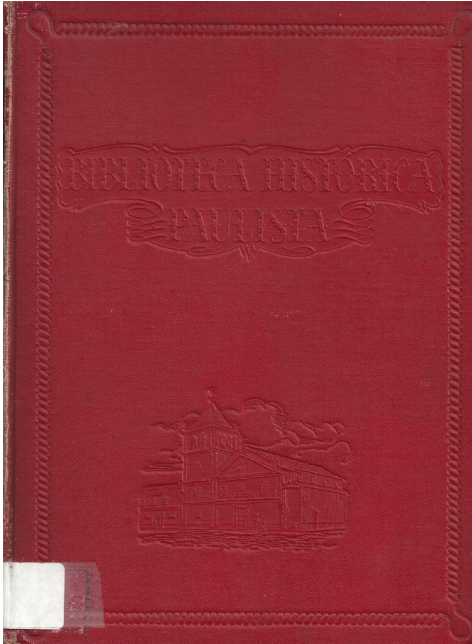


Figure 23 (left). Spine of *Relatos monçoeiros* (1953). Reproduction: José Renato Magarido Galvão

Figure 24 (right). First cover of *Relatos monçoeiros* (1953). Reproduction: José Renato Magarido Galvão

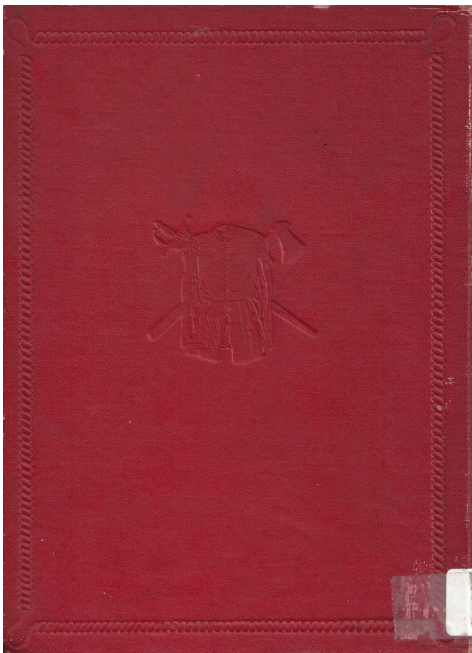


Figure 25. Fourth cover of *Relatos monçoeiros* (1953). Reproduction: José Renato Magarido Galvão

Figure 26. Drawings by José Wasth Rodrigues in *Vida e morte do Bandeirante* (1943).
Reproduction: José Renato Magarido Galvão

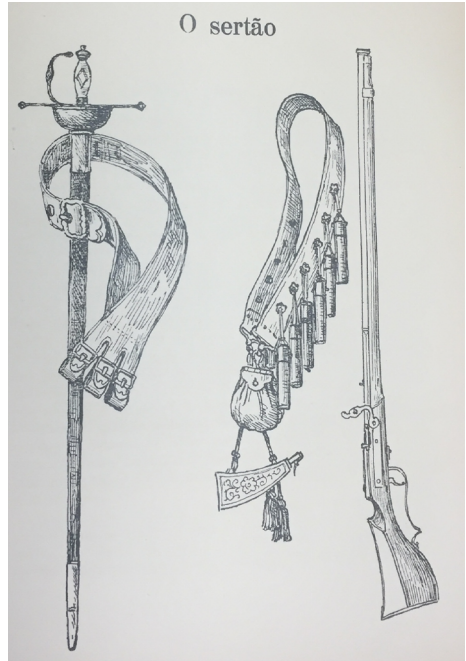
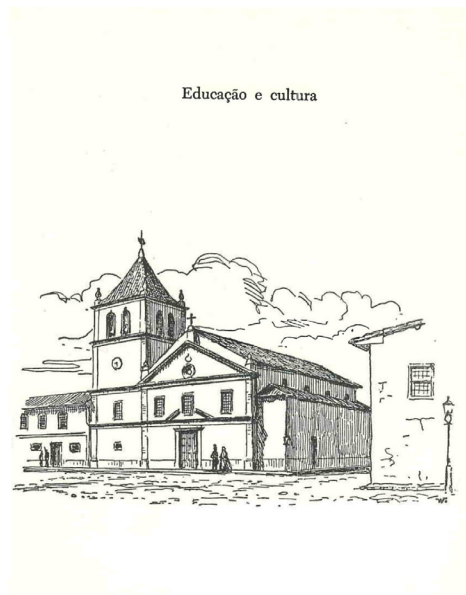


Figure 27. Drawing by José Wasth Rodrigues in *Vida e morte do Bandeirante* (1943).
Reproduction: José Renato Magarido Galvão



The monsoons of the historian of the bandeiras. Relatos monçoeiros, by Afonso d'Escragnolle Taunay (Livreria Martins Editora, 1953)

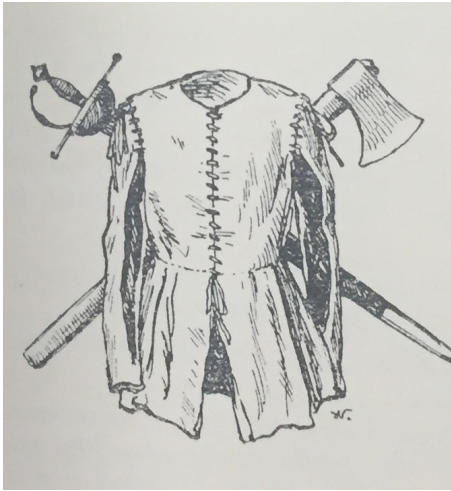


Figure 28. Drawing by José Wasth Rodrigues in *Vida e morte do Bandeirante* (1943).
Reproduction: José Renato Magarido Galvão

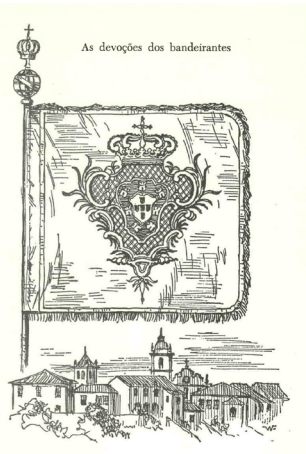


Figure 29. Stamp of the Paulista Historical Library collection.
Author's reproduction

Figure 30. Drawings by José Wasth Rodrigues in *Vida e morte do Bandeirante* (1943).
Reproduction: José Renato Magarido Galvão

of São Paulo (Figure 24). On the back cover, we see in the center a gibbon in low relief, commonly used in the representations of the bandeirantes and, behind it, a sword and an ax (Figure 25). All the drawings on the front cover, spine and back cover are by José Wasth Rodrigues and served as an illustration for several passages of *Vida e morte do Bandeirante* [Life and Death of the Bandeirante] (1943), by Alcântara Machado, also published by Livraria Martins Editora (Figures 26, 27 and 28).

On the fifth page of *Relatos monçoeiros*, even before the title page, there is a stamp of the collection: the 18th century banner of the Senate of the City Council of São Paulo over a view of the city from the Carmo floodplain (Figure 29). This illustration is also authored by José Wasth Rodrigues, just as it was used in the opening of the chapter “As devoções dos bandeirantes” [The devotions of the bandeirantes] in Alcântara Machado’s work mentioned above (Figure 30). Below that is printed “CONTRIBUIÇÃO DA LIVRARIA MARTINS EDITORA ÀS COMEMORAÇÕES DO IV CENTENÁRIO DA FUNDAÇÃO DE SÃO PAULO” [Contribution of Livraria Martins Editora to the Celebrations of the Fourth Centennial of the Foundation of São Paulo]. As Gérard Genette (2018: 26) explains, the collections consist of a “more intense specification” of the editorial stamp, and the collection stamp has the function of immediately indicating to the reader the type of work that appears before him. In this case, the stamp of the Paulista Historical Library not only refers to colonial São Paulo, but also to the celebrations of the city’s four hundred years of foundation.

According to Silvio Lofego, the production of the celebrations for the Fourth Centennial was intended to project and affirm an image of the city of São Paulo to the rest of the country, in order to consolidate the leadership of the city in the national scene. The commission created

to carry out this undertaking connected strictly to sectors such as industry and commerce, responsible for the city's economic vigor in the 1950s, who were interested in the success of the celebration. The goal was not only to present São Paulo as a city celebrating a jubileum, "but as one of the most modern metropolises on the planet" (LOFEGO, 2004: 52).

The celebrations of the Fourth Centennial were structured on two pillars: the construction of the history of São Paulo through the publication of new studies or reissues that were consistent with the purposes of the organizing committee, and the creation and dissemination of advertisements based on those same studies. When analyzing the advertisements linked to the ephemeris, Silvio Lofego (2004: 113) identified that the one produced by private entities "establishes a direct relationship with São Paulo's tradition and memory; in these, icons of São Paulo's history, such as the Indians, Jesuits and, especially, the *Bandeirantes* are common." With the exception of the first ones, the others are present on the book hardcovers of the Paulista Historical Library collection.

Kátia M. Abud (1985: 208), when studying the construction of the *bandeirante* as a Paulista symbol, concluded that he was remembered and mobilized whenever the need to integrate the Paulista population arose. According to Maria Isaura P. de Queiroz (1992: 85), with the 1932 Revolution, this symbol, which previously encompassed only the four centuries-old families (famílias "quatrocentonas") and circulated restrictively among Paulista scholars, started to incorporate also "the one who, building the future, shows himself worthy of his ancestors", who, regardless of his origin, characterized himself as bold, forerunner, indomitable and conqueror.

Paulo Garcez Marins, when examining the figure of the *bandeirante* throughout the first half

of the twentieth century, argues that already in the 1940s the discourse in vogue was no longer that of the *bandeirante* as a source of pride, but rather the exaltation of the “spirit of the *bandeiras*”. For this historian, São Paulo’s anniversary in 1954 would be both the culmination of the use of *bandeirante* allegories and

[...] the moment in which one could glimpse the exhaustion of the past as a formulator of a future already unavoidably led by new social agents and cosmopolitan cultural expressions, whose links with the old Paulista symbols would quickly tear apart during the second half of the 20th century (MARINS, 1998-1999: 13).

Due to the ephemeris, “in this movement of demarcating the Paulista identity”, as Lofego qualified it (2004: 160), numerous publications concerning the history of São Paulo, in its most varied aspects, were put into circulation in the book market. Some of them, subsidized by the organizing committee of the festivities, displaying the following words on the cover: “PUBLICAÇÕES COMEMORATIVAS SOB O ALTO PATROCÍNIO DA COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO” [Commemorative Publications under the High Sponsorship of the Commission of the Fourth Centennial of the City of São Paulo]. Besides the titles of the Paulista Historical Library, which also gained an edition under the high sponsorship, were featured *Dicionário de bandeirantes e sertanistas do Brasil* [Dictionary of *Bandeirantes* and *Sertanistas* of Brazil], by Francisco de Assis Carvalho Franco, *Letters dos primeiros jesuítas do Brasil* [Letters from the first Jesuits in Brazil], by Serafim Leite, and *Biografia crítica da etnologia Brasileira* [Critical biography

of Brazilian ethnology], by Herbert Baldus, all from 1954. It is noteworthy that several other publishing houses, such as Melhoramentos and José Olympio, contributed by publishing titles related to the theme.

José de Barros Martins (195-: s. P.) had a clear vision of the project for his Paulista Historical Library. With it, he intended to offer the public “old texts from our paulística” that were already sold out, to bring to light “the glorious and ancient facts of the History of São Paulo”, and, for that, he spared no effort and did not hesitate in face of necessity to invest the large capital that the venture required. Among the works offered, considered by him as “true bibliographical rarities”, were *Apontamentos* [Notes] by Azevedo Marques, *Nobiliarquia* [Nobiliary] by Pedro Taques, and *Memórias* [Memories] by Frei Gaspar¹³. As for the other volumes, the editor saw them as “indispensable for the knowledge of the history of our land” (MARTINS, 1953: 38).

First of all, for Martins (195-: unpagged), the collection was an expression of admiration and affection given to “our ancestors, explorers and builders of the Nation”. However, it was not the Brazilians in general that the publisher and bookseller referred to as their ancestors, but the Paulistas. In addition to the quote above, whose context is the “words of the editor” that open the collection’s catalog, the epigraph of that same publication, are the words used by the viscount of São Leopoldo that say: “The history of the Captaincy of São Vicente will be the general history of Brazil ”(MARTINS, 195-: unpagged). When commenting about the Paulista Historical Library in an interview, Martins (1953: 38) once again used the viscount’s sentence; however, he then affirmed that “the study of the History of São Paulo is the study of the History of Brazil itself”.

In short, even before accessing the textual content of the work, the reader is faced with an artifact entirely in red, a warm color, associated with strength, with blood. If on the front cover, the engraved image is that of the symbol that represents the foundation of the city of São Paulo, on the spine and on the back cover, we have two swords, an object linked to the fights and battles fought. The ax, on the back cover, serves to open paths through the forests, to cut trees for making the most diverse items. Finally, we see the doublet that protects the body of the one who wields swords and axes in favor of the construction of São Paulo: the *bandeirante*, who, as an adjective, was mobilized for the celebrations of the Fourth Centennial in order to amalgamate a new Paulista identity in face of the diversity of inhabitants that made up the city of São Paulo at that time.

Content, form and meaning: by way of conclusion

Although Afonso d'E. Taunay did not explicitly define in his writings what he meant by "monsoon", the way in which he composed the ninth volume of the Paulista Historical Library reveals some evidence about his conception of this chapter in the history of São Paulo and of Brazil. By bringing together, under the same title, texts and images that narrate and represent journeys differentiated both temporally and in their goals, the historian presents the seventeenth and nineteenth centuries as a chronological marker for the monsoons, even though, in one of the introductory studies, their origins date from the 16th century, as already mentioned. In addition, he explains that the purpose of those journeys is

not what defines them, but the means on which they took place: the navigation of the Tietê River.

By placing symbols associated with the foundation and construction of the city of São Paulo, as well as with the bandeiras, the cover of *Relatos monçoeiros* materially expresses what is textually reinforced to those willing to read the work – the insertion of the monsoons with the greatest emphasis in the annals of *bandeirantismo* (TAUNAY, 1953: 14).

As D. F. McKenzie (2018: 23) teaches us, if the medium influences a message in all senses, we must be aware of the relationship between *form*, *function* and *symbolic meaning* of a text, of a book. For all those aspects, we understand that the way chosen by Afonso d'E. Taunay to organize *Relatos monçoeiros* establishes a continuum between the realities that the texts communicate and the images he used. That implies not only the emptying of their respective contexts of production, but also the obfuscation of the historical agents involved in them, reinforcing a historical discourse that comprises the construction of the Brazilian territory from the performance of the brave, heroic and intrepid Paulista, especially the *bandeirante*¹⁴.

Notes

² Afonso d'Escragnole Taunay (1876-1958) directed the Museu Paulista from 1917 to 1945. He was a professor of the chair of History of Brazilian Civilization at the University of São Paulo from 1934 to 1937, a member of the Historical and Geographic Institute of São Paulo (IHGSP), the Brazilian Historical and Geographic Institute (IHGB), and the American Historical Association, as well as an immortal of the Brazilian Academy of Letters. José de Barros Martins (1953: 38), in an interview given in 1953, described “the great historian” Afonso d’E. Taunay as “the most able man to direct and guide the Paulista Historical Library”.

³ Those are: **Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo** [Historical, geographical, biographical, statistical and newsworthy from the Province of São Paulo], in two volumes, by Manuel Eufrásio de Azevedo Marques (vol. I, 1952); **Peregrinação pela província de São Paulo** [Pilgrimage through the province of São Paulo], by Augusto Emílio Zaluar (vol. II, 1953); **Memórias para a história da capitania de São Vicente** [Memories for the history of the captaincy of São Vicente], by Frei Gaspar da Madre de Deus (vol. III, 1953); **Nobiliarchia paulistana histórica e genealógica** [Historical and genealogical Paulista Nobiliarchy], in three volumes, by Pedro Taques de Almeida Paes Leme (vol. IV, 1953); **Viagem às províncias do Rio de Janeiro e São Paulo** [Travel to the provinces of Rio de Janeiro and São Paulo], by Johann Jakob von Tschudi (vol. V, 1953); **Segunda viagem à São Paulo e quadro histórico da província de São Paulo** [Second trip to São Paulo and historical chart of the province of São Paulo], by Augusto de Saint-Hilaire (vol. VI, 1953); **Relatos sertanistas** [Sertanistas accounts], organized by Afonso d’E. Taunay (vol. VII, 1953); **Memória sobre a viagem do porto de Santos à cidade de Cuiabá** [Memory about the trip from the port of Santos to the city of Cuiabá], by Luiz D’Alincourt (vol. VIII, 1953); **Relatos monçoeiros** [Monsoon accounts], organized by Afonso d’E. Taunay (vol. IX, 1953); **Notícias das minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania** [News from the mines of São Paulo and the backwoods of the same captaincy], by Pedro Taques de Almeida Paes Leme (vol. X, 1954). Volumes VII, IX and X are unpublished. On the Paulista Historical Library, see Stein (1954) as well as Borrego; Souza (2019).

⁴ **Bandeiras paulistas** are understood to mean private expeditions that, departing from the captaincy of São Paulo, in the colonial period, entered the interior of Portuguese America in search of metals and precious stones, and to enslave indigenous people from different nations to be used as captive labor.

⁵ Title of article published in two parts in **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, by Afonso d’E. Taunay (1944a: 2; 1944b: 2). It is noteworthy that

The monsoons of the historian of the bandeiras. Relatos monçoeiros, by Afonso d'Escragnonle Taunay (Livreria Martins Editora, 1953)

this same article, whose origin goes back to the 1920s booklet **À glória das monções** [To the glory of the monsoons], is also included in volume XI of **História geral das bandeiras paulistas** [General History of the bandeiras paulistas] and in **Relatos monçoeiros** [Monsoon accounts].

⁶ Although the case mentioned in the previous note is the most significant one, given the fact that it consists in the appropriation of parts of the same text in different contexts over thirty years, at least fourteen of the twenty chapters that compose the introductory study made by Taunay for **Relatos monçoeiros** were published in the **Jornal do Commercio** of Rio de Janeiro, with different titles, in 1943 (1), 1944 (2), 1949 (4) and 1950 (7). For the relationship between **Relatos monçoeiros** and **História geral das bandeiras paulistas**, see Borrego: Souza (2019).

⁷ Even though they had the same purposes as the bandeiras – prospecting for precious stones and metals, and enslaving indigenous people – the **entradas** differed in terms of financing, since they were funded by the Portuguese government, and the expeditions' point of departure was the coast.

⁸ Although for Afonso d'E. Taunay the 17th century is **par excellence** the century of the **bandeiras**, he affirmed that the year 1562 corresponds to the date of the “first official news of a **bandeira** operating with elements gathered in Vincentian territory”, that of Brás Cubas and Luis Martins (TAUNAY, 1951?: 17).

⁹ Andrea Pellegram (1998: 111) defends the existence of two types of message, the **overt message** (created and disseminated with an intention) and the **latent message** (determined by the physical and sensorial qualities of the object). Therefore, she considers that the type of message that the paper may or may not convey is limited by its physical attributes.

¹⁰ Given the fact that this work is dedicated to the study of **Relatos monçoeiros**, we chose to refer to the canvases by the titles that Afonso d'E. Taunay gave them in the book analyzed here in order to facilitate the reader's understanding, even if such titles have been cited differently by the sources from which we draw, as is the case of the work by the author in question

¹¹ According to a survey conducted by Prof. Dr. Ana Paula Nascimento, whom I thank for sharing the article in which Taunay (1943: 2) wrote for the first time about the iconography of the monsoons. This same article was reused both in the composition of a new text entitled **Lendária e iconografia das monções** [Legends and iconography of the monsoons], published in the same newspaper on December 22th, 1950, as for chapter XI of the **Relatos monçoeiros**.

¹² The analysis of the cover of the paperback edition of **Relatos monçoeiros** and the official seal of the collection can be seen in Borrego: Souza (2019).

¹³ It is noteworthy that, as Kátia Maria Abud (1985) pointed out in her doctoral thesis, the works by Frei Gaspar da Madre de Deus and by Pedro Taques de Almeida Paes Leme cited by Martins were essential sources for those historians devoted to the theme of the **bandeiras** in the first half of the 20th century and were responsible for the construction of both the historic **bandeirante** and the **bandeirante** symbol.

¹⁴ On the idea of building Brazil by the action of Paulistas, see Abud (1999).

References

ABUD, Katia Maria. A idéia de São Paulo como formador do Brasil. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; IOKOI, Zilda Gricoli (org.). **Encontros com a história**: históricos e historiográficos de São Paulo. São Paulo: Editora Unesp, 1999. p. 71-80.

ABUD, Katia Maria. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições**: a construção de um símbolo paulista: o bandeirante. 1985. Doctoral (Thesis in History) – University of São Paulo, São Paulo, 1985.

ANHEZINI, Karina. **Um metódico à brasileira**: a história da historiografia de Afonso de Taunay (1911-1939). São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Perspetivas sobre a representação das monções no Museu Paulista e no Museu Republicano de Itu. **Midas**, Évora, Portugal, v. 10, p. 1-21, 2019. Available at: <https://bit.ly/3dLcrKb>. Access: May 13th, 2020.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes; SOUZA, Jean Gomes de. Os percursos das Notícias Práticas das Minas de Cuiabá e Goiás na capitania de São Paulo (séculos XVIII-XX). **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 266-291, Jan. 2019. Available at: <https://bit.ly/3bqVTWA>. Access: May 13th, 2020.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, São Paulo, v. 1, n. 1. p. 147-178, 1993. Available at: <https://bit.ly/3gfHtLc>. Access: August 19th 2020.

DINIZ, José Nilo Bezerra. Representações do Tietê na historiografia paulista. **Revista Latino-Americana de História**, São Leopoldo, RS, v. 2, n. 8, p. 126-140, Oct. 2013. Available at: <https://bit.ly/2WtkPzi>. Access: May 13th 2020.

FLORENCE, Hercule. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas**, de 1825 a 1829. São Paulo: Melhoramentos, 1941.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Monções e capítulos de expansão paulista**. Organização: Laura de Mello e André Sekkel Cerqueira. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LIMA JÚNIOR, Carlos. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 26, p. 1-40, 2018. Available at: <https://bit.ly/3dC3m6o>. Access: May 13th, 2020.

LOFEGO, Silvio Luiz. **IV Centenário da Cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro**. São Paulo: Annablume, 2004.

MACHADO, Alcântara. **Vida e morte do bandeirante**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 6/7, p. 9-36, 1998-1999. Available at: <https://bit.ly/2WQrfR7>. Access: May 13th, 2020.

MARTINS, José de Barros. Palavras do editor. In: CATÁLOGO da Biblioteca Histórica Paulista. São Paulo: Livraria Martins Editora, [195-]. Unpaged.

MARTINS, José de Barros. [Entrevista]. **FLAN: o jornal da semana**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 38-39, 1953.

MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliografia e a sociologia dos textos**. Translation: Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

MENESES, Ulpiano Bezerra Toledo de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-23, 2003. Available at: <https://bit.ly/3czZnal>. Access: May 13th, 2020.

PELLEGRAM, Andrea. The message in paper. In: MILLER, Daniel (ed.). **Material cultures: why some things matter**. London: University College London, 1998. p. 103-120.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. **Revista USP**, São Paulo, n. 13, p. 78-87, 1992. Available at: <https://bit.ly/2T1loaG>. Access: May 13th, 2020.

STEIN, Stanley J. Biblioteca Histórica Paulista. **The Hispanic American Historical Review**, Durham (EUA), v. 34, n. 4, p. 493-501, nov. 1954. Available at: <https://bit.ly/32skSpZ>. Access: August 25th, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. A grande via secular de Oeste. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, v. 117, n. 96, p. 2, Jan 23th, 1944a.

The monsoons of the historian of the bandeiras. Relatos monçoeiros, by Afonso d'Escragnolle Taunay (Livraria Martins Editora, 1953)

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. A grande via secular de Oeste. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, v. 117, n. 102, p. 2, Jan. 30th, 1944b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **História geral das bandeiras paulistas**. Tomo XI. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1950.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Iconografia das monções. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, v. 116, n. 202, p. 2, May 30th, 1943.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatos monçoeiros**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **História das bandeiras paulistas**. São Paulo: Edições Melhoramentos, [1951].

In images and in words: Hercule Florence and Afonso Taunay

Ana Paula Nascimento*

* Art historian. Collaborating researcher at the Museu Paulista.

I give you all these details because I never think it is of minor importance to document ourselves, if not for lack of mutual trust because dying belongs to men; we pass but our institutions stay.

(TAUNAY, 1926)

To document. But, what? Processes, procedures, choices?

For any research, documents – either textual, iconographic or otherwise – are essential. The work presented here brings up some of the questions investigated throughout the research that is part of the project Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista [“Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography”]. This was accomplished through a partnership between the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP) and the Instituto Hercule Florence [Institute Hercule Florence] (IHF). A cooperation aimed at qualifying part of the painting collection in the MP/USP based on an in-depth study of the works commissioned by Afonso Taunay (1876-1958) to several artists working in São Paulo, having Hercule Florence’s drawings and watercolors as matrices (1804-1879).

As constantly pointed out (LIMA; CARVALHO, 1993; BREFE, 2005; LIMA JÚNIOR, 2015), something that is possible to verify in a large part of the Museum’s correspondence produced during the Taunay administration (1917-1945), among his practices was the commission of paintings and sculptures based on previous matrices. Those included illustrations published in reports by naturalists

and scientists who toured the Brazilian territory throughout the 19th century after the opening of the ports (1808), and drawings and engravings by traveling artists from the same period.

With regard to Hercule Florence, Taunay uses fragments from the coast, the Paulista capital and, mainly, from the interior of the state of São Paulo and the river path between Porto Feliz and Cuiabá, in addition to parties, customs and human types. In this way, he elaborates, so to speak, a “visual History” of part of the themes and periods that he sought to highlight inside the monument building, with the paintings based on the Florence drawings contributing to the organization of exhibition rooms with specific themes. Most of the undertaking was successful, with the commissions concentrated in two different periods. The first, between 1918 and 1922, whose goal was the celebrations of the Centennial of the Independence and the reopening of the monument building. The second, between 1943 and 1945, a period in which several rooms were inaugurated, in view of the celebrations of the 50th anniversary of the inauguration of the Museu Paulista.

Below, I present some of the questions that arose during the investigation and that allowed to deepen the study on the strategies used in the Museu Paulista, especially by Afonso Taunay, with regard to the themes/exhibitions of some rooms of the Museum. In addition, how his close relationship with Hercule Florence’s production influenced choices, reinforced narratives and how Florence’s drawings circulated beyond the Museu Paulista. I will focus on the reproducibility, on the circulation of images and texts to reinforce discourses inside and outside the Museum, on “inspirations”, changes and, finally, the occupation of some series in dedicated rooms.

Florence at Museu Paulista, before Taunay

There are in his children's hands several colored drawings, mostly of animals and birds, which he expertly executed.

(IHERING, 1902: 32)

In edition number five of the *Revista do Museu Paulista* from 1902, Hermann von Ihering (1850-1930) publishes “Natterer e Langsdorff: exploradores antigos do Estado de São Paulo” [Natterer and Langsdorff: ancient explorers of the State of São Paulo]². The article had the support of Alexandre Riedel (? -?), the son of German botanist Luiz Riedel (1790-1861), and Ataliba Florence (1855-1937)³, Hercule Florence's son, who was responsible for the loan of the watercolors that were transposed in drawing (IHERING, 1902: 14)⁴ by Johann Natterer (1787-1843), Georg Heirinch von Langsdorff (1774-1852) and Ludwig Riedel (1790-1861)⁵. The text is a compilation of previously published writings about the two naturalists and the respective expeditions for which they were responsible. After a brief introduction, he narrates the itinerary of Natterer's travels and works, the latter sent afterwards to the Vienna Museum⁶. Ihering takes as basis the work of the naturalist himself and on a biographical note written by Emílio Augusto Goeldi (1859-1917) for the first volume of the *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnografia* [Bulletin of the Museum of Natural History and Ethnography of the State of Pará], 1896, “Retrato de Johannes von Natterer” [“Portrait of Johannes von Natterer”]. With regard to Langsdorff and the

expedition known by his name, Ihering relies, largely, on the writings by Alfredo d'Escragnoille Taunay (1843-1899), the viscount of Taunay, father of Afonso Taunay, who translated two originals by Florence. One of them was, "Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829" [Outline of the journey taken by Mr. von Langsdorff through the interior of Brazil, from September 1825 to March 1829] originally written in French by the second draftsman of the scientific commission, Hercules Florence. The other was, "Zoophonia: memoria escrita em francez pelo sr. Hercules Florence no anno de 1829" [Zoophonie: a memory written in French by Mr. Hercules Florence in the year 1829]. Likewise, he paraphrases two pages of "A cidade de Matto-Grosso (antiga Villa-Bella): o rio Guaporé e a sua mais illustre victima – estudo historico" [The city of Matto-Grosso (former Villa-Bella): the Guaporé river and its most illustrious victim – historical study], by Alfredo d'Escragnoille Taunay, published in 1891⁷. This is an essay where a biographical family fact – the drowning in the Guaporé River of Florence's travel companion and the author's uncle, Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) – enabled the viscount of Taunay to recall the landscape of Villa-Bella⁸ and its surroundings. The account mixes facts related to the loved one known only from the family stories and, equally, the history of the region, scene of several battles of the War of Paraguay, in which he was a prominent military personality. In some pages, Ihering focuses on the Langsdorff Expedition, using once again the viscount's writings, especially the preface to the translation of "Esboço..." [Outline...]⁹. In another article, published in volume 58 of the same magazine (second half of 1895), "Estrangeiros illustres e prestimosos que concorreram com todo o esforço e dedicação

para o engrandecimento intellectual, artistico, moral, literario, economico, industrial, commercial e material do Brazil desde os principios deste seculo até 1892” [Illustrious and helpful foreigners who concurred with all their effort and dedication to the intellectual, artistic, moral, literary, economic, industrial, commercial and material aggrandizement of Brazil from the beginning of this century until 1892], the same author presents a series of short biographies of personalities of different nationalities, including those cited in the article under analysis. Regarding Florence, he also cites the vast biography about the artist, elaborated by Estevam Leão Bourroul (1859-1914), launched in 1900. It is possible to corroborate the intense circulation of writings between intellectuals and the matters surrounding the sciences, territory and history, having as medium, for the dissemination of this knowledge in that period, the publications issued by historical institutes and scientific institutions. Also evident are the relationships among different members of the French community in Brazil, especially the Taunays, with Hercule Florence. Those encompassed the translations of the manuscripts by the Viscount of Taunay, the insertion of passages about Florence in other writings and, especially, the dissemination of the drawings in the magazine itself, as well as the existence of several originals held by the artist’s heirs.

The preparations of 1922 in a world of images: from copies to enlargements

Fortunately, Florence, who died in 187[9], left to his sons – who so honor his memory, continually praising their father’s name – his sketch albums. From them [the sketch albums] large oil canvases were made, faithful to the documents (my emphasis), which today are exhibited at the Museu Paulista.

(TAUNAY, 1928a: 18)

Three months after undertaking the direction of the Museu Paulista, in February 1917, Taunay hired the artist-photographer José Domingues dos Santos Filho (1886-?), who was in charge of reproducing photographs of the most diverse works in glass negatives, of copying several maps, because he also worked as a cartographer. Besides, he carried out scientific drawings and at least one series composed of 12 watercolor drawings, most of them based on works by Hercule Florence¹⁰ (NASCIMENTO, 2019). The Museu Paulista has still five of those watercolors, four of them based on the works by Hercule Florence that, for a brief period, were in the room A11, the one “Consagrada ao passado da cidade de São Paulo” [“Consecrated to the past of the city of São Paulo”], opened in October 1918:

As it was not yet possible to bring together all the elements that should appear in this collection, which, little by little, will be brought together, there are, in the new room,

provisionally, several reproductions of the precious series of drawings due to Hercules Florence, the illustrious French naturalist [...].

These drawings by Hercules Florence are perhaps the oldest iconographic documents from the interior of São Paulo and reproduce curious aspects of the canna mills in Campinas, monsoon scenes in Porto Feliz, etc.

The Museum owes such valuable and interesting testimonies about our ancient customs to the children of the eminent French traveler, Messrs. Dr. Guilherme Florence and conductor Paulo Florence¹¹. (ORIGIN, 1918: 6).

Those works were later replaced by larger canvases, which had the same drawings as matrices (Figures 1, 2 and 3). So far, no picture of this assembled room has been found, but everything indicates that José Domingues himself was responsible for making the negatives of Hercule Florence's works that were lent by two of the artist's children, as mentioned by Taunay, the twins Paulo (1864-1949) and Guilherme Florence (1864-1942). That took place in at least three waves, possibly between 1917 and 1918, as can be seen from the letter to Paulo Florence: "I return the panels from the 2nd shipment to which I include some precious drawings from your illustrious father. I have already sent you some copies to which others follow. Thank you one more time. I wait impatiently for the third shipment" (TAUNAY, 1918). In another letter, also for Paulo ([1918]), Taunay states that Florence's drawings are of incomparable value for the "iconographic history of São Paulo" and that everything that those friends lent, he would photograph to reproduce in paintings, expressing that he would start with the portraits of Senator Vergueiro¹², Regent Feijó¹³ and the monsoon scenes.

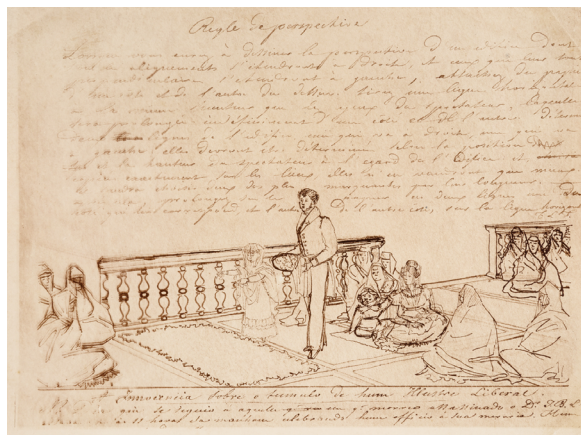


Figure 1. Reproduction of drawing by Hercule Florence, undated Photograph, 17.5 x 23 cm
Donation Lourenço Granato, 1927 – Museu Paulista USP - Fundo [Fund] Museu Paulista
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael



Figure 2. José Domingues dos Santos Filho
A inocência sobre o túmulo de um liberal (based on an original work by Hercules Florence), [1918]
Watercolor, 23 x 30 cm
Museu Paulista USP – Fundo [Fund] Museu Paulista
Reproduction: Ana Paula Nascimento



Figure 3. Alfredo Norfina
Inocência no túmulo de um liberal, 1920 (from the *Exéquias de Libero Badaró*, by Hercule Florence), 1920
Oil on canvas, 59.5 x 95 cm
Museu Paulista USP – Fundo [Fund] Museu Paulista
Reproduction: Helio Nobre, José Rosael

José Domingues' watercolors seem to have been used as an intermediate stage – narrow-cut copies –, while Taunay structured the project for 1922¹⁴. When replaced by paintings in the exhibition space, some were donated to personalities, to the city of Porto Feliz and to the Biblioteca Nacional [National Library] as gifts or even as acknowledgment or barter¹⁵. However, despite working on this, let us say, preliminary process, it seems that José Domingues' main collaboration for the dissemination of Florence's works was making of glass negatives, possibly more than one of each work. Those negatives were directed to the Museum's archive and to the commissioned artists so they could make the "definitive" canvases. They were also sent as gifts to authorities and close people, like the Florence brothers themselves, as shown in the excerpt transcribed above, from Guilherme Florence's letter to Taunay, dated November 28th, 1921. There, he first thanks in his own name and that of his brother, Paulo, for the offering of photographs of Hercule Florence's works from another array located in Paris, which we will later discuss. It reads, "Paulo and I very much appreciate the photographic reproductions of drawings by my father (Resting Place and Church Interior) that you were kind enough to send us" (Figure 4).

It is worth mentioning that this is a common practice of the period, since Benedito Calixto (1853-1927) also had photographs of Hercule Florence's work, offered by the artist's own family:

[...] I have the collection of "Florence's drawings" that the family gave me as a present, some time ago, when I was in Campinas. I don't know if it is complete; there are ten: "O Engenho" [The Mill], - *Plantação de canna em 1840*" [Sugar

Bbl. e pub.

São Paulo 28 de Novembro de 1921.

Querido amigo D.^o Taunay.

Muito obrigado pela presença
do volume XII da Revista do Mu-
seu Paulista, altamente inter-
essante e útil pelos trabalhos
que contém. Recebi-o chegando
de viagem, motivo pelo qual
não lhe agradei antes.

Parbo e eu apreciamos
muito as reproduções photo-
gráficas de desenhos de meu
Pai (Povo e História de Iperjã)
que o amigo teve a gentileza
de nos enviar. Penhorado a-
gradeço-lhe também esta
prova de amizade.

Cria-me sempre
seu amigo obrigado
H. Florence.

Figure 4.
Letter de Afonso
Taunay para Guilherme
Florence, November
28th, 1921. Fundo
[Fund] Museu Paulista.
Reproduction: Ana
Paula Nascimento

Cane Plantation in 1840] with a good study of trees and fields, - “*Descanso de Tropa em Jundiáhy*” [Troop Resting in Jundiáhy], - “*Um porto de embarque e Estrada*” [Embarkation Port and Road] (it does not say the place), - “*Estudo de águas tranquilas*” [Study of Calm Waters], (idem) [, -] “*Costumes do sertão – 1826*” [Customs of the Hinterland – 1826], - “*Índios guanás*” [Guaná Indians], - “*Bela cascata*” [Beautiful Waterfall] (?) 18 June 1826. - “*Expedição do Porto de Cuiabá*” [Expedition of the Port of Cuiabá], - and finally another very interesting study that has no title or date and that seems to be a Departure of a monsoon from Ararytayguaba or any other point in the Tietê [river] that the good Museum has been reproducing [...] ¹⁶. (CALIXTO, 1920a).

According to Calixto’s letter to Taunay, the availability of drawings should be elective, given that the family seemed to have offered Taunay many other drawings, who he considered as “scrapbooks” when compared to the material sent to Russia during the Lagnsdorff Expedition period (1825–1829). That was seen as a definitive material, with the best drawings, differently from what he had obtained from the family, the group composed of “many sketches and even unfinished drawings” (TAUNAY, 1921a: 1303). A good part of what the Florence brothers lent to Taunay, was transposed to oil on canvas. However, many other photographed drawings remain only in the institution archives: the ones on the plant species, some landscapes, the representations of blacks and the portraits and scenes of Hercule Florence’s family members.

Directly from Paris, copies of an album

Recently, the Board of the Museum received a photographic copy of numerous drawings by Hercules Florence, collected in an album owned by the National Library of Paris.

Several artists reproduced all those photographic elements. Among them, we mention Mr. Aurelio Zimmermann, Oscar P. da Silva, Benedicto Calixto.

(TAUNAY, 1923a: 737)

The correspondence about another album – *Expédition au Brésil de la mission russe du Commandant Langsdorff: 1824-1829*/album de croquis dessinés par Hercule de Florence –, hereinafter called the “Paris album”, begins in the second half of 1920. The material was found by Alberto do Rego Rangel (1871-1945)¹⁷, an engineer, writer, diplomat and Taunay’s friend. The negotiations took place through letters. The first one is a response to Taunay (1920a), in which Rangel sends a long letter about the review he had made of the Florence album belonging to the National Library of France, describing the cover, inscriptions and the succinct indication of all 111 numbered panels. The most used word in the entire letter is “unfinished”. According to the literary, “[...] the album is full of foreshortenings, all so to speak unfinished. It is very much the image of that tragic mission of the maddened Slavic, swallowed up by the hinterland. It will not be worth reproducing it all [...]” (RANGEL, 1920a: 2). He suggests 20 panels, which he considered “historical and even anthropological documents”

(*Ibidem*: 2). He ends by emphasizing the opinion about Florence, as a modest artist, unable to finish his works, dispersed among the themes, who bequeathed a mere “book of scribbles, blurs almost worthless [...]” (*Ibidem*: 5). The located answer dates from February 10th, 1921. In it, Taunay makes no mention to Rangel’s unflattering comments regarding the located material, and affirms, “[...] By reading this index, I could verify that this collection must contain true gems for the iconographic reconstruction of São Paulo’s past” (TAUNAY, 1921b: 1). He submits a list with 37 panels to be photographed, ignoring his friend’s suggestions, and selects only 11, complemented with other works. He asks for multiple copies, availing on the opportunity to expand his knowledge about such works. Thus, in addition to keeping a copy in the Museum’s archives, he sends another one to the artists to fulfill the orders, and gives the pieces as presents to authorities, institutions and friends. He also advances the goal of reaffirming a visual culture that he hopes to consolidate from the enlargements in painting (with the corrections, additions and omissions that it deems necessary), acting on several fronts simultaneously. In a new missive from Taunay to Rangel, from May 5th, 1921, he asks about the reproduction of Hercule Florence’s drawings (TAUNAY, 1921c). After five days, the diplomat sends an epistle to the director of the Museu Paulista, apparently a reply to the February letter, informing that the photographs had already been sent to São Paulo (RANGEL, 1921). On May 31st (TAUNAY, 1921d) of that same year, the director of the Museu Paulista announced the arrival of the material and communicates that he had already handed the photographs – probably a set of copies – to the then president of the State, Washington Luis (TAUNAY, 1921d). One of those photographs¹⁸ (Figure 5) was located in the Washington Luis Collection, held in the Museu

Republicano Convenção de Itu [Republican Museum Convention of Itu].

There is a numerical and thematic difference between the list and the negatives in the Museu Paulista Collection. There are 40 photographs of 39 drawings¹⁹. However, part of what was requested in the second letter has not yet been located²⁰. There is also the inclusion of nine panels not requested at least from the material that was located²¹. Originated from this material, in addition to the separate photographs, there is in the collection of the Museu Paulista, a group organized in the *Álbum de fotocópias dos desenhos de Hercule Florence* [Photocopy Album of the drawings by Hercule Florence]²². The cover page provides the most complete indication of this notebook: “Photocopy album of the drawings of Hercules Florence concerning the Baron de Langsdorff’s expedition – 1825-1829”. In this small, hardcover volume, 14 x 24 cm, of the 40 images from the Paris album, 37 are included in the volume, possibly composed of one of the four copies sent by Alberto Rangel. The photographs are organized, more or less, by themes: human types (mestizos, blacks and Indians), boatmen, landscapes, animals, resting places and views of Santos and Cubatão, constructions. Of the total, 11 drawings/watercolors gave rise to nine paintings, most done between 1921 and 1922²³ (Table 1), emphasizing that the two composed works, whose photographs refer to the original album, are side by side. I emphasize that the images referring to most of the human types, especially Indians and blacks, landscapes, and animals were not used, as had occurred with the group that came from the family.

The set offered by Paulo and Guilherme Florence and the material from the National Library of Paris made it possible to make several series of paintings for two rooms at the Museu Paulista, both inaugurated in the celebrations of the centenary of the Independence, in 1922.

Figure 5.

Reproduction of panel
n. 114 from de "Paris
album"

Photograph. Museu
Republicano
Convenção de Itu -
USP - Washington Luis
Collection

Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Image	Panel	Image	Painting data
	4 Untitled		Adrien Vital van Emelen <i>Cena do Porto de Santos</i> , 1826 , [entre 1921 e 1922] Oil on cotton, 54 x 71.1 cm Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista
	5 Untitled		José Wasth Rodrigues <i>Casas velhas de Santos</i> , 1826 , 1922 Oil on canva, 46 x 61 cm Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista
	6 <i>Vue du Hameau de Cubatão</i>		Benedito Calixto <i>Vista de Cubatão</i> , 1826 , 1922 Oil on canva, 81 x 120 cm Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista
	12 Untitled		Adrien Vital van Emelen <i>Tropeiros à beira da estrada</i> , 1830 , [entre 1921 e 1922] Oil on canva, 46 x 68.8 cm Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista
	20 <i>Repos d'un troupe [illegible] qui transporte [illegible] à Santos</i>		Franta Richter <i>Pouso de tropeiros em Cubatão</i> , 1826 , [1922] Oil on canva, 111.5 x 146.5 cm Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista
	31 <i>Vieillard de Porto Féliz, agé de 107 ans</i> 32 Untitled		Adrien Vital van Emelen <i>Velho centenário de Porto Feliz</i> , [between 1921 and 1922] Oil on canva, 47 x 29.5 cm Museu Republicano Convenção de Itu da Universidade de São Paulo

Table 1: List of panels from the “Paris album” and the respective paintings from the Museu Paulista. © National Library of France and reproduction of paintings Helio Nobre, José Rosael

	<p>89 Camapuam, Octobre 20th, 1826 37 Untitled</p>		<p>Adrien Vital van Emelen <i>Caboclas no sertão de Tietê</i>, [between 1921 and 1922] Oil on canva, 52 x 35 cm Museu Republicano Convenção de Itu da Universidade de São Paulo</p>
	<p>42 <i>Pyrapóra</i></p>		<p>Zilda Pereira <i>Pirapora do Curuçá, 1826 (hoje Tietê)</i>, 1945 Oil on canva, 56 x 80cm Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista</p>
	<p>114 Untitled</p>		<p>José Wasth Rodrigues <i>Igreja de Santo Antonio, 1826</i>, [entre 1921 e 1922] Oil on canva, 100 x 80 cm Museu Paulista da USP - Fundo Museu Paulista</p>

Table 1 (continuation):
List of panels from the
"Paris album" and the
respective paintings
from the Museu
Paulista. © National
Library of France
and reproduction of
paintings Helio Nobre,
José Rosael

The series and 1922

A-12, A-13, A-14, A-15, A-16 are five new rooms that I will now open for the centennial celebrations. In the first two, exposed will be the series of paintings that reproduce scenes of the old São Paulo's life, the monsoons, the beginnings of coffee farming, cane culture, road aspects, horseback ridings, religious ceremonies, family scenes, characteristic types, etc, making use of the reproduction of numerous prints and old drawings, above all, the very precious drawings by Hercules Florence, the patriarch of Paulista iconography. (TAUNAY, 1922a: 692)

From the first groups made available both by Florence's family members and the material sent by Alberto Rangel from Paris, were organized several "series"²⁴ (Table 2a and 2b), most of them based on works by Florence²⁵. In 1922, Taunay had them exposed in room A-12²⁶, *Consagrada à antiga iconografia paulista* [Consecrated to the Old Paulista Iconography], "Cavalhadas em Sorocaba, em 1830" [Horseback Ridings in Sorocaba, in 1830], "Cenas de igrejas" [Scenes of Churches], "Monções, navegação para o Mato Grosso" [Monsoons, Navigation to Mato Grosso], "Primeiras fazendas de café no oeste de São Paulo" [First Coffee Farms in the West of São Paulo] and "Tipos antigos" [Old Types]. In room A-13, *Iconografia antiga paulista* [Old Paulista Iconography], "Antigas fazendas de cana" [Old Sugarcane Farms], "Cenas de estradas" [Road Scenes], "Feiras de Sorocaba" [Sorocaba Fairs] and "Vistas de Santos antigo" [Old Views of Santos] (TAUNAY, 1922b: unpagged; *Idem*, 1923a: 737)²⁷. Those series were conceived at least from

Table 2a: Room A-12 and works based on works by Hercule Florence in the respective series

	Room A-12	"Consagrada a antiga iconografia paulista"
Series	Artist	Works
"Cavalhadas em Sorocaba, em 1830"		
	Alfredo Norfini	. Triptych "Cavalhadas em Sorocaba: 1830: Alcância das canas, Desfile de cristãos e mouros, Argolinha", [1920]
	Henrique Távola	. Cavalhadas em Sorocaba - Alcância de canas, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba - Corte de cabeça, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba - Corte de cabeça, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba - Desfile de cavalos, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba - Mascarados na arena, 1930, [1920] . Cavalhadas em Sorocaba - Palanques e desafios, 1930, [1920]
"Cenas de igrejas"		
	Alfredo Norfini	. Inocência no túmulo de um liberal (from the Exéquias de Libero Badaró, by Hercule Florence), 1920
	José Wash Rodrigues	. Igreja de Santo Antonio, 1826, [between 1921 e 1922]
"Monções, navegação para o Mato Grosso"		
	Aurélio Zimmermann	. Bênção das canoas (Porto Feliz), 1920 . Pousa no sertão - Queimada, 1826, 1920
	Oscar Pereira da Silva	. Carga de canoas, 1920 . 9º Encontro de monções no sertão, 1920
"Primeiras fazendas de café no oeste de São Paulo"		
	Alfredo Norfini	. Construção de açude, Fazenda Cachoeira - Campinas, 1921 . Derrubada na Fazenda Cachoeira - Campinas, 1840, 1920 . Fazenda da Barra - Campinas, 1840, 1920 . Fazenda Soledade - Campinas, 1830, 1920 . Volta do eito - Fazenda Cachoeira, 1840, 1920
	Henrique Távola	. Descanso no eito - Campinas, [1920]
"Tipos antigos"		
	Adrien Vital van Emelen	. Caboclas no sertão do Tietê, [entre 1921 e 1922] . Velho centenário de Porto Feliz, [entre 1921 e 1922]
	Benedito Calixto	. Retrato do Capitão-mór de Itu, Vicente da Costa Taques Góes Aranha, c. 1903
	Nicolló Petrilli	. Dama de Porto Feliz com mucama, 1826, [1920] . Família Álvares Machado, 1826, [1920] . Índio de ponche, 1835, [entre 1920 e 1922] . Mulheres do povo em Porto Feliz, 1826, [1920]

	Room A-13	“Iconografia antiga paulista”
“Antigas fazendas de cana”		
	Alfredo Norfini	. <i>Fazenda Cachoeira - Canavial, 1840, 1920</i>
	Benedito Calixto	. <i>Moagem da cana - Fazenda Cachoeira - Campinas, 1830, 1920</i>
	Niccoló Petrilli	. <i>Engenho Cachoeira - Fabricação de açúcar, 1826, [1920]</i>
“Cenas de estrada”		
	Adrien Vital van Emelen	. <i>Tropeiros à beira da estrada, 1830, [between 1921 and 1922]</i>
	Franta Richter	. <i>Pouso de tropeiros em Cubatão, 1826, [1922]</i>
	Henrique Távola	. <i>Pouso na ponte de Jundiá, 1825, [1920]</i> . <i>Pouso no Juqueri, 1835, [1920]</i>
	Oscar Pereira da Silva	. <i>Calçada de Lorena, 1826, 1920</i>
“Feiras de Sorocaba”		
	Franta Richter	. <i>Rodeio de tropa - Sorocaba, 1832, [1920]</i>
	Henrique Távola	. <i>Corte da tropa - Feira de Sorocaba, 1930, [1920]</i>
“Vistas de Santos antigo”		
	Adrien Vital van Emelen	. <i>Cena do Porto de Santos, 1826, [between 1921 and 1922]</i>
	Benedito Calixto	. <i>Vista de Cubatão, 1826, 1922</i>
	Henrique Távola	. <i>Casas velhas de Santos, 1826, 1922</i>

Table 2b: Room A-13 and works based on works by Hercule Florence in the respective series

1920 on, according to a report (*Idem*, 1921a: 1203). One should notice that to this set, Taunay added, in A12, the portrait of Hercule Florence, the only work of this kind in the room, placed at the top, as if observing the paintings made from his drawings.

Florence had drawings inserted in the series, that is, in sets of drawings and paintings that have a greater sense of completeness than of the unit. In the ones listed above, featuring are different forms of commerce, parties, landscapes, production methods, farms, anonymous characters performing daily activities, a universe quite diverse from other orders from that period, whose focal points are the “heroes” (I here refer to the *bandeirantes*) or political personalities. In short, the ones “with a name”.

Would such paintings be mere enlarged copies or inspirations for new works? Would enlarging be just to change the scale?

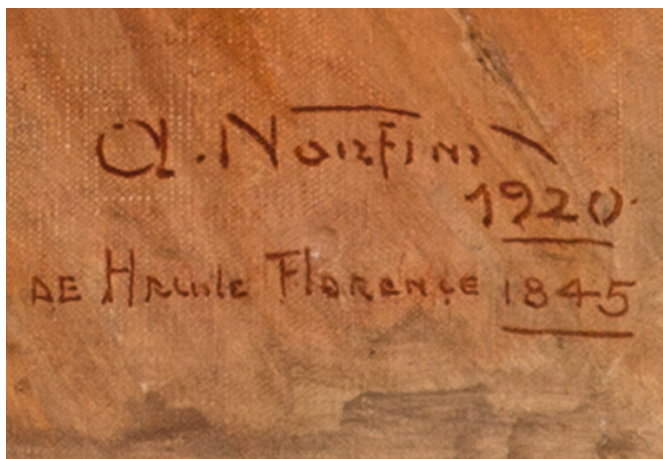
Despite Taunay’s claims, who said that those paintings should be “read” as documents created from scientific drawings – therefore, close to what happened in the past – when one observes the works commissioned next to the drawings, many changes can be noticed. Some have already been analyzed, such as the exchange of the Russian flag for the Brazilian one in *Carga de canoas* [Canoe Loading] and in 9^o *Encontro de monções no sertão* [9th Gathering of Monsoons in the Backwoods], both by Oscar Pereira da Silva and 1920 (1867-1939) (TARASANTCHI, 2006: 87-8; LIMA JÚNIOR, 2018: 12). There are many other changes, some quite apparent, such as the insertion of the landscape and the removal of the dog on the right side in *Tropeiros à beira da estrada*, 1830 [Troopers by the Road, 1830], [between 1921 and 1922] by Adrien Vital van Emelen (1868-1943). In addition, there is the inclusion of people, mules and ox carts in *Vista de Cubatão*, 1826 [View of Cubatão, 1826], 1922, by Benedito Calixto²⁸, or the placement of a dog on the foreground to the

left in *Pouso na Ponte de Jundiáí*, 1825 [Resting Place at the Jundiáí Bridge], [1920], by Henrique Távola (1851-?). The image of a woman sitting with her back turned was removed from the lower central part in *Igreja de Santo Antonio*, 1826 [St. Anthony's Church, 1826], [between 1921 and 1922], by José Wash Rodrigues (1891-1957). In *Calçada de Lorena*, 1826 [Road in Lorena, 1826], 1920, by Oscar Pereira da Silva, both clouds and a fragment of a tree were added on the right of the picture. There are also assemblages as in the paintings by van Emelen, *Caboclas no sertão de Tietê* [Caboclas in the Tietê Backwoods, [between 1921 and 1922], and *Velho centenário de Porto Feliz* [Centenarian Man of Porto Feliz], [between 1921 and 1922]. In both works, the artist uses more than one panel from the Paris album. He gives prominence to the characters and adds backgrounds to create a sense of depth, as he does in many other paintings, such as *Inocência no túmulo de um liberal* [Innocence at the Grave of a Liberal], by Alfredo Norfini (1867-1944), *Rodeios de tropa – Sorocaba*, 1832 [Troop Rodeos – Sorocaba, 1832] by Franta Richter (c.1883-1964); *Corte de tropa – Feira de Sorocaba* [Herd Cutting – Sorocaba Fair] by Henrique Távola²⁹, all from 1920. The landscape in *Mulheres do povo em Porto Feliz*, 1826 [Women of the People in Porto Feliz, 1826], [1920], by Niccoló Petrilli (? -?), an artist who also made two paintings from the same panel: *Dama de Porto Feliz com mucama*, 1826 [Lady of Porto Feliz with Maid, 1826], [1920], and *Índio de ponche*, 1835 [Indian with Poncho, 1835], [between 1920 and 1922]³⁰. From the period of the commissions for the celebrations of the Centennial of the Independence, some works bring indications that they were based on Florence's works. This is the case at least in *Fazenda da Barra – Campinas*, 1840 [Barra Farm – Campinas, 1840], 1920, by Alfredo Norfini³¹. By the same painter are, *Construção*

Figure 6a.
Alfredo Norfina
**Fazenda Cachoeira –
Canavial, 1840, 1920.**
Oil on canvas, 100.5 x
140.5 cm
Museu Paulista USP
– Fundo [Fund] Museu
Paulista
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Figure 6b.
Emphasis on the
signature.
Museu Paulista USP
– Fundo [Fund] Museu
Paulista
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



de açude – Fazenda Cachoeira – Campinas [Weir Construction – Cachoeira Farm – Campinas], 1921³²; *Derrubada na Fazenda Cachoeira – Campinas, 1840* [Cutting Down at Cachoeira Farm – Campinas, 1840] 1920³³; *Fazenda Cachoeira – Canavial, 1840*, [Cachoeira Farm – Sugarcane Plantation, 1840], 1920³⁴ (Figure 6); *Inocência no túmulo de um liberal (a partir de Exéquias de Libero Badaró, de Hercule Florence)* [Innocence at the Grave of a Liberal (from *Exéquias de Libero Badaró*, by Hercule Florence)], 1920³⁵; *Volta do eito – Fazenda Cachoeira, 1840*, [Return from Brushing the Fields – Cachoeira Farm, 1840], 1921³⁶. Also, *Moagem de cana – Fazenda Cachoeira – Campinas, 1830* [Sugarcane Milling – Cachoeira Farm – Campinas, 1830], 1920, by Benedito Calixto³⁷; *Casas velhas de Santos, 1826* [Old Houses of Santos, 1826], 1922, by Wasth Rodrigues³⁸, and *9º Encontro de monções no sertão* [9th Gathering of Monsoons in the Backwoods], 1920, by Oscar Pereira da Silva³⁹.

Between inaugurations: the donation of Lourenço Granato

In October 1927, the Museu Paulista receives as a donation from Lourenço Granato⁴⁰. It includes a set of 16 photographs of drawings by Hercule Florence, another 26 on agricultural subjects, nine old books and an edition of the newspaper *A Província de São Paulo* dated November 16th, 1889, i.e., a copy of the commemorative edition of the proclamation of the Republic (TAUNAY, 1928b: 63). A list made after 12 years (ROBBE, 1939: 2) corrects quantities⁴¹ and lists the donated items. With regard to Hercule Florence's drawings and watercolors, the donated lot comprised 13 photographs – one of them with two images –, containing the following designations⁴²: *Partida de monção* (“*Expédition mercantile de Porto Feliz por Cuyabá*”) [Departure of Monsoon (“Mercantile Expedition from Porto Feliz by Cuyabá”)]; *Pouso de monção (à noite)* [Monsoon Resting Place (at Night)]; *Antiga fazenda de Antônio Manuel Teixeira, à margem do Jaguarí, a 5 léguas de S. Carlos do Pinhal* [Antônio Manuel Teixeira's Former Farm, on the Banks of the Jaguarí, 5 Leagues from S. Carlos do Pinhal]; *Trabalho de escravos num canavial (1848)* [Slave Work in a Cane Field (1848)]; *Derrubada e plantação (1845)* [Cutting Down and Plantation (1845)]; *Antigo engenho de cana, em S. Carlos (1840)* [Old Sugar Cane Mill, in S. Carlos (1840)]; *Fabricação de açúcar e rapadura (“Sítio de Da. Thereza, 26 Maio 1843”)* [Sugar and Rapadura Production (“Mrs. Thereza's Farm, May 26th, 1843”)]; *Modo de pegar um animal bravo, na roça* [Way of Catching an Angry Animal, in the Field]; *Família roceira em pescaria* [Rural Family Fishing], *Habitação indígena* [Indigenous Housing]; *Como os selvagens fabricavam a farinha*



Figure 7 (left).
Miguelzinho Dutra
**Capitão-mór de Itu,
Vicente da Costa
Taques Góes Aranha,**
undated
Watercolor on paper,
16 x 10.5 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu-USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael

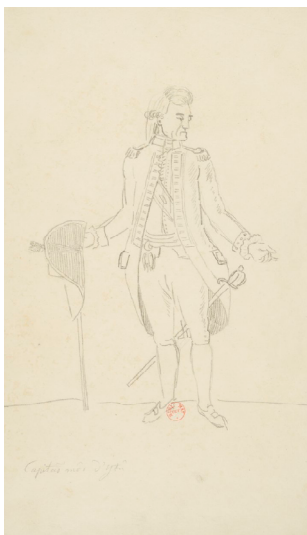


Figure 8 (right).
Hercule Florence
1820s
Panel n. 38 - album
© National Library of
France



Figure 9.
Benedito Calixto
**Retrato do Capitão-
mór de Itu, Vicente
da Costa Taques Góes
Aranha, c. 1903**
Oil on canvas, 95 x
64.5 cm
Museu Republicano
Convenção de Itu-USP
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael

de mandioca [How the Savages made Manioc Flour]. On the costumes worn in the province of São Paulo (1826) are, *Senhora de Porto Feliz, com a sua mucama* [Lady of Porto Feliz, with her Maid] – and – *Índio civilizado, de Porto Feliz* [Civilized Indian, from Porto Feliz]. Finally, *A inocencia sobre o túmulo de hum Illustre Liberal* [Innocence at the Grave of an Illustrious Liberal] (Scene of the Funeral of Libero Badaró). So far, only five photographs belonging to this group have been found⁴³. They are, *Habitação dos Apiacás, no Juruena* [Housing of the Apiacá, in Juruena]; *Untitled [Escravos trabalhando no corte de árvores]* [Slaves working on Cutting Trees], 1845; *A inocência sobre o túmulo de um ilustre liberal* [Innocence at the Grave of an Illustrious Liberal] 1830; *Preparo da farinha* [Preparation of Flour]; *Expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá* [Mercantile Expedition from Porto Feliz to Cuiabá], 1826. It is worth mentioning that most of the photographed drawings had already been transposed to canvases during the preparation for the celebrations of the Centennial of the Independence⁴⁴. The exceptions are the two works that deal with indigenous housing and habits and *Família roqueira em pescaria* [Rural Family Fishing], which was adapted to ink by Silvio Alves only in the 1940s, *Fazendeiros pescando, 1840* [Farmers Fishing, 1840], 1943]. The donation demonstrates that the circulation of photographs of the works by Hercule Florence continues for decades and the Museu Paulista seems to be a conversion center to concentrate the reproductions in the most diverse formats, selecting and resignifying facts, landscapes and characters on canvases.

Circulation of images and Florence beyond the museum

The circulation of images cannot be understood as an isolated phenomenon, practiced only at the Museu Paulista, despite its strong centrality in the period examined here.

Perhaps by coincidence or knowledge, Hercule Florence and Miguelzinho Dutra (1812-1875)⁴⁵ carried out works from nearby regions, same geographical accidents, farms, the Festa do Divino [Feast of the Divine Holy Spirit] and, equally, of the same character, Vicente da Costa Taques Góes and Aranha (? -1825), captain-major of Itu between 1779 and 1825.

The Museu Republicano Convenção de Itu has an important collection of watercolors from an album by Miguelzinho Dutra transferred from the Museu Paulista. Among them, that of the captain-major of Itu⁴⁶. In the “Paris album” Florence portrayed the same politician and there is in the collection of the Museu Republicano a portrait of Vicente Taques made by Benedito Calixto, incorporated in the collection of the Museu Paulista in 1903 (Figures 7, 8 and 9). Which work would be the basis for the latter?

Let us go to the words. The letter from Benedito Calixto to Taunay, dated April 9, 1919, states that the portrait of the captain-major had been copied from an old watercolor obtained as a model by Antonio de Toledo Piza (1818-1905). Such information is also part of the correspondence between Calixto and Toledo Piza. According to the *Catálogo do arquivo histórico do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* [Catalog of the Historical Archive of the Historical and Geographic Institute of São Paulo]⁴⁷ (1976: 275), in the file “Benedito Calixto

de Jesus”, there are some letters exchanged between Toledo Piza and Benedito Calixto that relate to the completion of the *Retrato do Capitão-mór de Itu* [Portrait of the Captain-major of Itu]. In the first one, dated July 8th, 1902, Toledo Piza, writing about *Partida da monção* [The Departure of the Monsoon], by José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), states that the painter obtained neither the portrait with the physiognomy of a captain-major, nor his clothing. He reports that he was shown the portrait of a captain-major of Itu and Porto Feliz, who probably watched the monsoon departures. In the same letter, he asks whether Calixto would like to make a portrait of such a captain in a 70 x 60 cm painting for the Museu do Ipiranga and asks for the price. In another letter, also from July 1902, Toledo Piza declares that he would talk to Bento Bueno about the authorization to reproduce the portrait of the captain-major in oil. At the beginning of the following year, on January 3rd, in a new script, he requests the return of the portrait of the captain-major who he had lent to Calixto and asks for a reproduction of the painting. Information about the loan of the character’s figure also appears in an article written by Luiz Piza during Calixto’s exhibition at Casa Aguiar, São Paulo, in 1903. There, the painting of the captain-major was shown alongside *Domingos Jorge Velho e o locotenente Antônio F. de Abreu* [Domingos Jorge Velho and the Lieutenant Antônio F. de Abreu], both acquired for the Museu Paulista that year:

Benedicto Calixto was happier, because he had a colorful, old, miniature portrait to guide him, which I, after a few years of incessant inquiries, managed to discover in the possession of one of the descendants of the same captain-major and which was reproduced with fidelity in a beautiful painting of 60 centimeters

by 80, equally worthy of going to the State Museum, appearing alongside the others who are there, by the same author and the late Almeida Júnior (PIZA, 1903: 2).

The mention of the painting's model also appears in the section "Offers made to the Museu Paulista" in a summary of the Museu Paulista report for the year 1903. There, the donation by the Secretariat of the Interior is informed: "[...] the other captain-major of Itú, Vicente Aranha (1779) according to a miniature of that time" (IHERING, 1907: 18).

It does not seem to be the miniature, the work by Miguelzinho Dutra. How many other images of that character circulated during that period? There is also another watercolor about him, belonging to the collection of the Museu Histórico Nacional [National Historical Museum], Rio de Janeiro, acquired in 1922 (the inauguration of that museum) in São Paulo from the collection of J. J. Raposo, a collector who claimed to have been the watercolor made by Hercule Florence. In a letter, that Taunay wrote on July 14th, 1944, to Gustavo Barroso⁴⁸, at that time was the director of the Museu Histórico Nacional, declares:

The painting by Calixto that we have here happens to have been copied from an original by Hercules Florence, but I have my doubts that Florence saw the Captain-major, as he himself left Rio on September 3rd, 1825 towards Santos and S. Paulo. He says that from S. Paulo he went to Jundiaí where he spent a whole month long. In the meantime, Vicente Taques died, as Azevedo Marques says, reporting that he passed in September 1825. I asked Florence's last son [Paulo], who knows his father's work very well and he informed

me that he never found it among the drawings of his father any portrait of the Captain-major.

There is yet another circumstance to consider. There is an old drawing at the Museum of Itú that I acquired from a descendant of the old Ituan painter Manuel [sic Miguel] Benício Dutra. It is positively the portrait of the Captain-Major and copies have certainly been made (my emphasis), one of which served Calixto, as I want to believe. It is a very rustic watercolor by a great artist. As this Miguel was an Ituan and started to paint very early, it is credible that the original of the portrait is his (TAUNAY, 1944).

Had Taunay forgotten the copies that came from the National Library of Paris and the presence of the captain-major's figure in the "Paris album"? How about the negative of such work in the Museum? There are still other questions: would the watercolor at the Museu Histórico Nacional be a copy of that of the Museum of Itu, or vice versa? Alternatively, were they both by Miguelzinho Dutra? Did Florence know Miguelzinho Dutra and copied the drawing of Vicente Taques from him when visited Itu, in 1826? Had Taunay changed his mind over time?

Years earlier, in 1926, Taunay wrote a brief text on the centenary of Vicente da Costa Taques Goes and Aranha's death⁴⁹. There he cites the lecture given by Father José M. Monteiro, at the Paula Souza Literary Union, in which he recalls the meeting between the penultimate captain-major of Itu with Prince Regent D. Pedro I, the drawing by Hercule Florence, and the painting by Benedito Calixto:

Passing through Ytú shortly before his death [by Vicente da Costa Taques Goes

and Aranha], Hercules Florence, the never too much praised patriarch of our iconography, painted him in a gala uniform in one of the very rare portraits of our colonial men.

Our museum [Paulista] has an excellent copy of this drawing, in oil, by Benedito Calixto, exhibited at the solemn session of October 12th, by special concession to the Hon. Mr. Dr. José Lobo, Secretary of Interior, at the request of Gremio Litterario Paula Souza [Paula Souza Literary Union] (TAUNAY, 1927a: 362).

The letter to Gustavo Barroso is an isolated fact and, if it had not been partially published in the *Anais do Museu Histórico Nacional* [Annals of the National Historical Museum] (CARVALHO, 1943), it would probably not be known more widely. Always Florence, “the Father of Paulista Iconography” has a prominent production, often to the detriment of the artists themselves and of the paintings in the Museum’s collection. Even here, Taunay only removes the authorship of the work that served as a model for Calixto.

In addition to the paintings, Taunay publishes Florence’s works through the printed media, in newspapers, magazines and participating in the first illustrated edition of *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas* [River Journey from the Tietê to the Amazon] (1941)⁵⁰. He publishes very similar texts of his own in more than one medium, such as the series of articles “Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas” [Unprecedented or Little Known Things of Ours]⁵¹ in *O Jornal* of Rio de Janeiro during a good part of 1923, in which he highlights several works from the Museu Paulista from drawings by Hercule Florence⁵². With a similar theme, another series is published in 1928, “Coisas da nossa terra” [Things of Our Land]⁵³,

now by the *Ilustração Brasileira*. After two years, the same magazine republishes “Coisas inéditas ou pouco conhecidas: feira de Sorocaba – 1830. Córte de tropa” [Unpublished or Little Known Things: Sorocaba Fair – 1830. Herd Cutting] (Henrique Távola) (TAUNAY, 1930: 41). In the 1930s and 1940s, he focused on long articles about horseback riding in the interior of São Paulo in *Ilustração Brasileira* (*Idem*, 1937b: 14-5) and *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro (*Idem*, 1943b: 2). In the same way, he possibly assists in the publication of Florence’s original texts, as in the translation of texts on the horseback ridings that accompany the drawings on the theme, made available by Paulo and Guilherme Florence (HERCULES, 1937: 30)⁵⁴. Finally, as an example, Taunay discusses, once again, the “Patriarch of Paulista Iconography” in a long article entitled “Memories of Hercules Florence”. Also published by *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, on January 20th and 27th, 1946 (TAUNAY, 1946a and b: 2), when he was already retired from the Museu Paulista, Taunay disserts on the biography of the artist-inventor, the drawings transposed into paintings for the Museum, the portraits of personalities and, finally, the texts by Florence. Taunay’s excerpt was used to present the translation of the beginning of the naturalist’s autobiography, *The Inventor in Brazil*⁵⁵, prepared by Evangelina Machado Florence (1870-?), Hercule’s granddaughter.

The inaugurations of the 1940s: the series became rooms....

There are many new rooms in the Museum [...] Others are dedicated to coffee, the interior of São Paulo, the customs of São Paulo, the troopers of Sorocaba, all very well evoked on canvases made in the light of documents.

(THE OLD MAN, 1945: 22)

The 1940s is the least studied period of the Taunay administration at the Museu Paulista. Perhaps, because this was a less prominent moment for the institution and also to the array of Taunay's activities as a consolidated historian, writer, and a member of several institutions such as, the Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo [Historical and Geographical Institute of São Paulo], the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro [Brazilian Historical and Geographic Institute], the Academia Brasileira de Letras [Brazilian Academy of Letters] and the Academia Paulista de Letras [Paulista Academy of Letters]. Besides, the documentation that relates to that period was less studied and explored by the researchers who have studied the different aspects of the institution.

Along its trajectory, the Museu Paulista went through several divisions and adaptations of the collection. In 1905, part of the paintings in the institution was transferred to the Liceu de Artes e Memorandums de São Paulo [Lyceum of Arts and Crafts of São Paulo]. That constituted the initial nucleus of the Pinacoteca do Estado de São Paulo. In 1927, the botany section was

incorporated into the Instituto Biológico [Biological Institute] and, in 1939, it was the turn of the zoology section to be included in the newly created Departamento de Zoologia [Department of Zoology], for which a building was erected on Nazaré Avenue, São Paulo, close to the building-monument, opened in 1942⁵⁶. The removal of the zoological material vacated 12 rooms on the second floor of the building, where such collections were previously exhibited. Despite the lack of resources – a constant in almost all the administration, except for the celebrations of the Centenary of the Independence –, some rooms began to be prepared by Taunay as early as 1942, aiming at the celebrations of 50th anniversary of the Museum's opening.

[...] These six rooms could be immediately reopened to the public if the Museum received a small monetary aid. We have elements to occupy their walls but they are very deficient for now. I think it would be more awkward to open them to the public, each with a few paintings scattered across the vastness of its walls (TAUNAY, 1943c: 26).

In 1943, after requesting additional funds several times, Taunay obtains a special credit and he commissions several paintings, including some based on drawings by Hercule Florence, to Franta Richter, Silvio Alves (1926-?), Henrique Manzo (1896-1982), José Canella Filho (1897-1942), Zilda Pereira, among others (NASCIMENTO, 2020a: 47). The commissions were carried out mostly by younger artists. Some of them performed other works for the Museum⁵⁷. During that period, Taunay had considerably expanded the iconographic sources, the study and the survey that he carried out throughout his term as head of the Museu Paulista. This, largely, enabled to expand the series initially

proposed in the 1920s, which composed the rooms inaugurated for the celebrations for the Centennial of the Independence. In the beginning of 1944, nine exhibition rooms were inaugurated, after the dismantling of some of those opened in 1922. According to that year's report (TAUNAY, 1945: unpagged), the first room (B-1) was dedicated to the arms collection; the second (B-2), to religious relics; the third (B-3), to objects of countrymen, drovers, cowboys and hunters⁵⁸; the fourth (B-4) to iconography and relics on the monsoons and the navigations to Mato Grosso; the fifth (B-5) to horseback riding, road scenes and fairs in Sorocaba, ranging from the troops lives to resting places and drovers. The sixth one (B-6) was consecrated to the beginnings of the coffee culture in São Paulo; the seventh (B-7), to the oldest cities in the State – Santos, Itu, Sorocaba, Jundiaí, Mogi das Cruzes, Guaratinguetá, Atibaia, Aparecida –; the eighth (B-8) was monographic to Carlos Gomes (MUSEU, 1944b: 7); the ninth (A-13), to panoramic aspects of São Paulo city and its missing heritage. It is, undoubtedly, the second largest number of inaugurations in the Museum, only smaller than that which occurred in 1922. Particularly interesting here are rooms B-4, B-5, B-6 and B-7 for which many works based on Florence's drawings were mobilized new or revamped concepts⁵⁹. Despite the lack of iconographic references, some articles appeared about the reopening of practically an entire wing of the Museum. Room B-4, "Monções"⁶⁰ [Monsoons], dedicated to the iconography of the fluvial navigations between São Paulo and Mato Grosso, was composed of 24 works, commissioned in the 1920s⁶¹, being five of them of large dimensions. Those were, *Carga de canoas* [Canoe Loading], 1920, *9º Encontro de monções no sertão* [9th Gathering of Monsoons in the Backwoods], 1920, *Benção dos canoões* (Porto

Figures 10 and 11.
Views of room B-5,
"Tropas e tropeiros.
Feiras de Sorocaba",
c. 1944

Museu Paulista USP.
Reproduction: Helio
Nobre, José Rosael



Feliz) [Blessing of the Canoes (Porto Feliz)], 1920, *Pouso no sertão – Queimada*, 1826 [Resting Place in the Backwoods – Field Burning, 1826], 1920, and *Partida de Porto Feliz* [Departure from Porto Feliz], 1920-1921⁶². Also from that period were customs scenes of Porto Feliz such as those by Adrien Vital van Emelen, *Caboclas no sertão de Tietê* [*Caboclas* in the Backwoods of Tietê], [between 1921 and 1922], and *Velho centenário de Porto Feliz* [Centenarian Man of Porto Feliz], [between 1921 and 1922]. By Niccoló Petrilli were, *Dama de Porto Feliz com mucama*, 1826, [Lady of Porto Feliz with Maid, 1826], [1920], *Índio de ponche*, 1835, [Indian with Poncho, 1835], [between 1920 and 1922], and *Mulheres do povo em Porto Feliz*, 1826, [Women of the People in Porto Feliz, 1826], [1920]. From those new compositions, among others, were, *Porto Feliz*, 1826, [1943] and *Vista de Porto Feliz*, 1826 [View of Porto Feliz], [1943], by Silvio Alves; and *Pirapora do Curuçá*, 1826, 1945⁶³, *Pouso de monção à margem do Tietê*, 1826 [Monsoon Resting Place on the Banks of the Tietê, 1826], [1943], *Vista de Camapuã*, 1826 [View of Camapuã], [1943], and *Desencalhe de canoa*, 1826 [Canoe Unstranding, 1826], [1943], by Zilda Pereira. In addition, there were the incomplete barge, maps of the monsoon route and, by Oscar Pereira da Silva, the portrait of Hercule Florence, added as a sort of eyewitness to what he depicted in drawings and words, a work that had been also carried out for the celebrations of the Centennial of the Independence. Another room, the B5, “Tropas e tropeiros. Feiras de Sorocaba” [Troops and Troopers. Sorocaba Fairs] (Figures 10 and 11), comprised the horseback ridings in Sorocaba, in 1830, scenes of the Sorocaba fairs, of resting places by the Caminho do Mar [Sea Way], of roads from São Paulo to Rio de Janeiro, São Paulo to Sorocaba, São Paulo to Campinas, and of the daily life of the troopers on the coast and in the

Brazilian interior. In this room, in addition to works based on Debret and the new commissions, on matrices by, for example, Miguelzinho Dutra and Abreu de Medeiros (?-?) almost every work is based on drawings by Hercule Florence, most of which commissioned still in the 1920s. Those are the entire series by Henrique Távola on the horseback ridings in Sorocaba, in 1830, and Norfini's triptych on the same theme, exposed in a new configuration. Also based on Florence's drawings, are other works by Távola, such as, *Pouso na Ponte de Jundiáí, 1825* [Resting Place at the Jundiáí Bridge, 1825], [1920], *Pouso do Juqueri, 1835*, [Resting Place of Juqueri], [1920], and *Corte da tropa – Feira de Sorocaba* [Herd Cutting – Sorocaba Fair], [1920]. By Oscar Pereira da Silva there was *Calçada de Lorena, 1826* [Road in Lorena], [1920], and from Adrien Vital van Emelen, *Tropeiros à beira da estrada, 1830* [Troopers by the Road, 1830], [between 1921 and 1922]. By Franta Richter were, *Pouso de tropeiros in Cubatão, 1826* [Troopers Resting Place in Cubatão, 1826], [1922], and *Rodeios de tropa – Sorocaba, 1832* [Troop Rodeos – Sorocaba, 1832], [1920]. The only order from Florence's work made specifically to that room was *Rancho de tropeiros – São Félix, 1836* [Troopers Ranch – São Félix, 1836], [1943], by Zilda Pereira.

In turn, room B-6 featured the old iconography of sugar cane and coffee crops. Despite other iconographic sources, those from Florence are in abundance. Again the works carried out in the 1920s by Norfini were exhibited in a new arrangement, as well as *Moagem de cana – Fazenda Cachoeira – Campinas, 1830* [Sugarcane Milling – Cachoeira Farm – Campinas, 1830], 1920, by Benedito Calixto, and *Engenho Cachoeira – Fabricação de açúcar, 1826* [Cachoeira Mill – Sugar production, 1826], [1920], by Niccoló Petrilli. Several works were commissioned for this room, most of them to Henrique Manzo.

Those are *Cafezal da Fazenda Ibicaba, 1850* [Coffee Plantation at the Ibicaba Farm, 1850], c. 1944, *Engenho da Cachoeira – Campinas, 1839* [Cachoeira Mill – Campinas, 1839], 1943, two *Fazenda in Campinas, 1840* [Farm in Campinas, 1840], 1944, *Fazenda Ibicaba – Limeira, 1845* [Ibicaba Farm – Limeira, 1845], 1943, and *Fazenda Soledade – Campinas, 1870*⁶⁴ [Soledade Farm – Campinas, 1870], [1940s]. Also, by Silvio Alves, *Fazenda de café em Campinas, 1840* [Coffee Farm in Campinas, 1840], c. 1943. Finally, room B-7, “Consagrada ao passado de outras cidades paulistas” [Consecrated to the Past of other Cities in São Paulo]. This is perhaps the one with the highest number of new orders and with the most varied bases⁶⁵. The main purpose was to portray the oldest cities in São Paulo, many of them part of the Estrada Real [Royal Road]⁶⁶ – Aparecida, Areias, Atibaia, Bananal, Bertiooga, Bom Jesus do Pirapora, Campinas, Guaratinguetá, Itanhaém, Itu, Jacareí, Limeira, Lorena, Jundiaí, Mogi das Cruzes, Pindamonhangaba, Santos and Taubaté (MUSEU, 1944a: 6). Two of the canvases presented there were on display since 1922: *Cena do Porto de Santos, 1826* [Scene of the Port of Santos, 1826], [between 1921 and 1922], by Adrien Vital van Emelen, and *Casas Velhas de Santos, 1826* [Old Houses of Santos, 1826], 1922, by José Wash Rodrigues. The commissions that relate to Florence were carried out by Antonio Luiz Gagni (1897–1990)⁶⁷, *Vista de Sorocaba, 1830* [View of Sorocaba, 1830], [1943]; José Canella Filho, *Vista de Itu em 1831* [View of Itu in 1831], 1942; Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1889–1964), *Construção da matriz de Campinas* [Construction of the Campinas Mother Church], 1943; and Silvio Alves, *Fábrica de ferro de Ipanema* [Iron Factory of Ipanema], [1944], *Pirapora, 1830*, [between 1943 and 1944], and *Vista de Limeira* [View of Limeira], 1944⁶⁸. In his correspondence, reports and articles circulated

by the press, Taunay mentions Paulo Florence's⁶⁹ unique contribution in helping to assemble some rooms (MUSEUM, 1944b: 7; *Idem*, 1944a: 6), after the musician, once more, lends his father's originals to be reproduced in photographs for this new step of the project. According to a receipt (Figure 12) called "Hercules Florence – iconografia paulista" [Hercules Florence – Paulista Iconography], the 31 drawings were lent on January 30th, 1943 and returned on the 6th of the following month⁷⁰. This document, together with the location of a new set of photocopies⁷¹, made it possible to understand, together with the location of other loans⁷², the strategies for organizing the new exhibition halls opened between 1944 and 1945.

In this set, one of the drawings had already been transposed to canvas in the 1920s⁷³. Most of them only became part of the institution's archive as photographs of the drawings⁷⁴. From ten of the photographed drawings were commissioned paintings, some of which are mentioned above (Table 3).

Some works also seem to have been reproduced at the same time as the 1943 loan. However, they do not appear on the mentioned receipt⁷⁵. They are, *Americanos sulistas emigrados, Campinas, 1835* [Southern American Emigrants, Campinas, 1835], 1945, by Maria José Botelho Egas (Figures 13 and 14), and *Fábrica de ferro de Ipanema* [Iron Factory of Ipanema], [1944], by Silvio Alves (Figures 15 and 16). There are other commissioned paintings whose glass negatives seem to be part of the collection lent by Paulo and Guilherme Florence to the institution between 1917 and 1918. Those are *Vista de Sorocaba, 1830* [View of Sorocaba, 1830] (1943), by Antonio de Luiz Gagni, and the set of five works by Henrique Manzo that includes *Cafezal da fazenda Ibicaba, 1850* [Coffee Plantation on Ibicaba Farm, 1850], c. 1944, *Engenho da Cachoeira –*

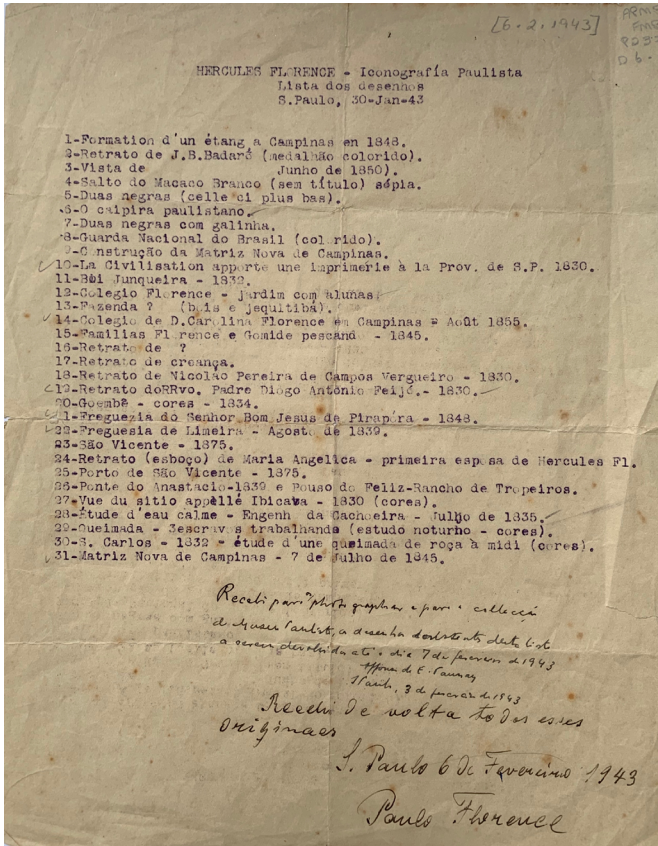


Figure 12. Receipt of the works loaned by Paulo Florence to Afonso Taunay, "Hercules Florence - Iconografia Paulista", January 30th and February 6th, 1943. Fundo [Fund] Museu Paulista. Reproduction: Ana Paula Nascimento

Table 3. Hercule Florence's drawings transposed to canvas. List elaborated from Paulo Florence's receipt to Afonso Taunay, 1943

	Drawing	Artist	Painting executed
1	2- Retrato de J.B. Badaró	Nair Opromolla	Retrato de Libero Badaró, 1945
2	3- Vista de..... Junho de 1850)	Silvio Alves	Fazenda de café em Campinas, 1840, c. 1943
3	12- Colegio Florence - jardim com alunas	[Silvio Alves]	Colégio Florence - Campinas, 1840, [1944.]
4	15- Famílias Florence e Gomide pescando - 1845	Silvio Alves	Fazendeiros pescando, 1840, [1943]
5	18- Retrato de Nicolao Pereira de Campos Vergueiro - 1830	Túlio Mugnaini	Retrato de Nicolau Campos Vergueiro (Senador, Regente do Império), 1945
6	21- Freguezia do Senhor Bom Jesus de Pirapóra - 1848	Silvio Alves	Pirapora, 1830, [entre 1943 e 1944]
7	22- Freguesia de Limeira - Agosto de 1939	Silvio Alves	[Vista de Limeira], 1944
8	26- Ponte do Anastacio - 1839 e Pouso do Feliz - Rancho de Tropeiros	Zilda Pereira	Rancho de tropeiros - São Felix, 1836, [1943]
7	27- Vue du sitio appellé Ibicava - 1830	Henrique Manzo	Fazenda Ibicaba - Limeira, 1845, 1943
8	31- Matriz Nova de Campinas - 7 de Julho de 1845	Paulo Vergueiro Lopes de Leão	Construção da matriz de Campinas, 1943

Campinas, 1839 [Cachoeira Mill – Campinas, 1839], 1943, *Fazenda em Campinas, 1840* [Farm in Campinas, 1840], [1944], and *Fazenda Soledade – Campinas, 1870* [Soledade Farm – Campinas, 1870], [1940s]. There is also a painting by Zilda Pereira with a matrix based on the Paris album, *Pirapora de Curuçá, 1826* (hoje Tietê) [Pirapora de Curuçá, 1826 (today Tietê)], 1945. By the same artist, there are two more paintings based on the drawings by Florence reproduced in the first edition of the book *Viagem fluvial* [River Journey] edited by Melhoramentos publishing house. They are, *Pouso de monção à margem do Tietê, 1826* [Monsoon Resting Place on the Banks of the Tietê, 1826], [1943], and *Vista de Camapuã, 1826* [View of Camapuã, 1826], [1943]. Two paintings by Silvio Alves whose drawings were reproduced also in *Viagem fluvial: Porto Feliz, 1826*, [1943] and *Vista de Porto Feliz, 1826* [View of Porto Feliz, 1826], [1943].

As in the previous period, titles, dates and elements are changed. There are insertions and exclusions. As a constant, the reference to Hercule Florence in the captions of the exhibited works and in the reproductions of the Museum's paintings in books, magazines and newspapers. He also uses copies by students, possibly made when he was a professor at Colégio Florence, as if they were works by the Patriarch⁷⁶, always emphasizing the name of the French artist.

In relation to Florence, it seems that again the project trespassed the walls of the Museu Paulista: at a time close to the loan of drawings and watercolors, a brief letter from Taunay to Paulo Florence brings new information to merge words and images:

I have already typed the translation made by your sister-in-law of the autobiography of your illustrious father, to whom the Museu Paulista specially owes so much the

most relevant services.

If she has other things ready, she can send them to me to start preparing material for the iconography book (TAUNAY, 1943).

What would the iconography book be? A compilation of all the iconographic material collected by Taunay throughout his entire term as head of the Museu Paulista? Or, was it related to the book that, according to the viscount of Taunay (1948: 18) [*Viagem fluvial*], Hercule Florence himself had already organized around 1860 with more than 300 drawings, waiting only for printing²⁷?

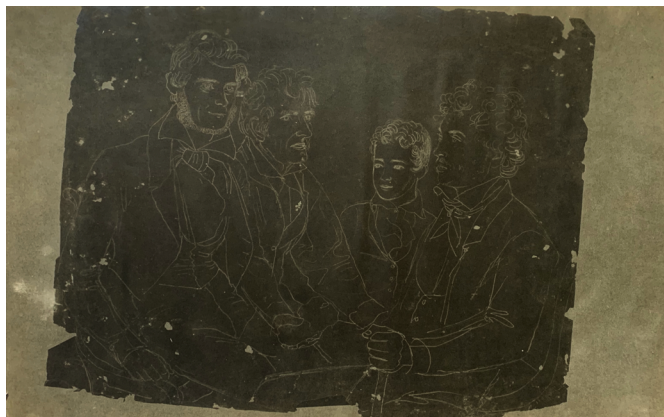


Figure 13.
Reproduction of
drawing by Hercule
Florence, undated
Photocopy, 22.5 x
35.5 cm
Donation Afonso Tau-
nay – Museu Paulista
USP – Fundo [Fund]
Museu Paulista
Reproduction: Ana
Paula Nascimento



Figure 14.
Maria José Botelho
Egas
**Americanos sulistas
emigrados -
Campinas, 1835, 1945**
Oil on canvas, 50.2 x
70.3 cm
Museu Paulista USP
– Fundo [Fund] Museu
Paulista. Reproduction:
Helio Nobre, José
Rosael

Figure 15.
Reproduction of
drawing by Hercule
Florence, undated
Photocopy, 20 x 30 cm
Museu Paulista USP
– Fundo [Fund] Museu
Paulista
Reproduction: Ana
Paula Nascimento



Figure 16.
Silvio Alves
**Fábrica de ferro de
Ipanema, [1944]**
Oil on canvas, 50 x
90 cm
Museu Paulista USP
– Fundo [Fund] Museu
Paulista. Reproduction:
Helio Nobre, José
Rosael



Words, drawings, series and rooms: Florence and Taunay at the Paulista Museum

Taunay publicizes Florence through the paintings he commissions for the Museum based on the works of the artist-inventor and through the writings he publishes on topics that are dear to his own studies and to the institution he directs, or even excerpts from Florence himself. Still, partly, as illustrations of the books in which he in some way engaged in the elaboration. Much of Florence's work was compatible with Taunay's project for several rooms in the Museum in the two periods studied here – the 1920s and 1940s, especially the sets related to the Langsdorff Expedition (opening and expanding the territory) and to the Paulista interior (local settling, economic cycles, festivities and local types). The inclusions, substitutions or reinforcements of elements considered emblematic or important for the expected context, the transposition of the drawings' records, the photographs of the drawings themselves or the watercolors onto the pictorial supports results in a recycling of meanings, convenient whether for the celebratory museum project as for the Taunay pedagogic one.

The circulation of images helps to expand what is already known in the Museum and the institution becomes (re)known in other media and places. A discourse that is always very similar, which reiterates Florence's importance as a naturalist draftsman, focused on the natural and human sciences, inventions, economic processes and sensitivities, in addition to having dwelled for most of life in the state of São Paulo.

Other interests and research were left in the background but they are also represented,

such as nature and daily life, themes that become dear to artists of the second half of the 19th century in a broader way.

All of these characteristics, combined with the possibility of accessing a large number of drawings, led Taunay to create the epithet “Patriarca da Iconografia Paulista” [Patriarch of São Paulo Iconography].

However, not only Taunay tries to add so many references about Florence. Those images circulated before Taunay became the Museum’s director, such as those reproduced by Ihering in the *Revista do Museu Paulista*, the photographs that Benedito Calixto already had, and during the period studied here, the photographs donated by Lourenço Granato. In addition to the reference to Hercule Florence, the appreciation expands to the family, especially to the brothers Guilherme and Paulo, always remembered as the great advocates of their father’s work.

Part of the photographed drawings were “enlarged” on the canvases. Those were organized mostly as series. In turn, the series were expanded into theme rooms.

The rest became part of the Museum’s archive, even if with incomplete references. The images and the consultation of the portion of the textual collection made this work possible, only because “documenting” is fundamental since we pass but the institutions remain.

There is much to explore with regard to that subject. However, several processes and strategies were explained, as well as the periods of convergence of orders, not only for this set of works, but also for so many other commissioned during the Taunay’s term as head of the *Museu Paulista*.

Notes

² That same year the text was published offprint.

³ Ataliba Florence was the eldest son of Hercule Florence's second marriage to Carolina Krug Florence (1828-1913). He graduated in medicine in Heidelberg, Germany, specializing in ophthalmology. He married Olívia Bueno de Moraes, a former student at Colégio Florence. After residing in São Paulo, he returned to Germany, where he was the Brazilian consul in Dresden (FLORENCE NETO, 2008). Throughout the 1920s and 1930s, there is a considerable exchange of correspondence between Ataliba Florence and Afonso Taunay in the documentation of the Museu Paulista.

⁴ The watercolors transposed into drawings belong to the Cyrillo Hércules Florence Collection.

⁵ The article also features a drawing of the bust of Hercule Florence, based on the best-known photo of the naturalist/artist/inventor.

⁶ Ihering must refer to the Vienna Zoological Office, which later joined the Naturhistorisches Museum Wien, opened to the public in 1889 (EXPEDITIONS, [2020]).

⁷ A The publication came out in a book published by Laemmert and, in the same year in the second part of issue 54 (LIV) of the **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**.

⁸ Vila Bela da Santíssima Trindade was the first capital of Mato Grosso, when the province of São Paulo was dismembered. Founded in 1752, it had regional importance for a period, when it declines because of constant diseases and difficult access. In 1820, it starts to share the provincial administration with Cuiabá, which was completely transferred to the second in 1835.

⁹ The viscount of Taunay had already used part of the text in the preface to the translation of the original, by Hercule Florence, **Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829** [Outline of the Journey Taken by Mr. Langsdorff in the Interior of Brazil from September 1825 to March 1829].

¹⁰ From the collection of the Museu Paulista, José Domingues' watercolors based on works by Hercule Florence are, **A inocência sobre o túmulo de um liberal** [Innocence at the Grave of a Liberal], 1918: **Álvares Machado e**

sua família [Álvares Machado and his Family], 1918; **Moagem de cana em Campinas** [Sugarcane Milling in Campinas], [1918]; **Sítio de D.^a Thereza. 26 de Maio 1843** [Mrs. Thereza's Farm, May 26, 1843] (1918). Based on the watercolor by Aimé-Adrien Taunay, **A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê** [The Departure of the Langsdorff Expedition, on the Tietê River] (1825), **José Domingues made Partida de Porto Feliz para Cuiabá, 1826** [Departure from Porto Feliz to Cuiabá, 1826], c.1918.

¹¹ The second and third paragraphs of this quote were used in other texts, such as, for example, in the report of the Museu Paulista referring to 1918 (TAUNAY, 1919a: 902).

¹² The **Retrato de Nicolau Campos Vergueiro** [Portrait of Nicolau Campos Vergueiro] was made only in 1945 by Túlio Mugnaini (1895-1975).

¹³ The **Retrato do padre Diogo Feijó** [Portrait of Father Diogo Feijó], by an unknown author and with no date determined so far. There are portraits of both of them in the arches of the molding of the skylight in the staircase of the Museu Paulista, but those do not have Florence's drawings as matrices. One is by Oscar Pereira da Silva (1867-1939), **Retrato do padre Antônio Diogo Feijó** [Portrait of Father Antônio Diogo Feijó], 1925; the other is by Domenico Failutti (1872-1923), **Retrato de Nicolau Campos Vergueiro** [Portrait of Nicolau Campos Vergueiro], 1925.

¹⁴ My thesis is that the project had many comings and goings until it assumed the final possible configuration.

¹⁵ The donated pieces have not been found yet. However, at least those that were offered to Porto Feliz returned to the Museum in the 1940s: "Unfortunately, they are original, only prints (emphasis added) that I offered to Mayor Eugenio Mota if I remember well, in 1921 or 1922 when I commissioned oil paintings on the same subjects for the Museum gallery. They were executed by the draftsman José Domingues dos Santos Filho whose initials are inscribed on the works (TAUNAY, 1943a).

¹⁶ Although it is not possible to specify the works listed, the pieces are possibly the following pieces from the Cyrillo Hércules Florence Collection, respectively, **Moenda de açúcar movida por bois** [Sugar Mill Moved by Oxen], 1840; Untitled [**Escravos trabalhando no corte das árvores**] [Slaves Working on Tree Cutting], 1845, or **Engenho da Cachoeira. Corte da cana-de-açúcar** [Cachoeira Mill. Sugar Cane Cutting], 1848; **Vista da colônia alemã da fazenda Ibicaba** [View of the German Colony of the Ibicaba Farm], 1850, or Untitled [**Amparo – Fazenda de Florence ao luar da madrugada**] [Amparo – Florence's Farm in the Moonlight at Dawn], undated; **Pouso de Jundiá, perto da ponte** [Resting Place of Jundiá, near the Bridge] undated; **Porto Feliz vista do rio** [Porto Feliz Seen from the

River], undated; Untitled [**Encontro dos rios Tietê e Piracicaba/Ilha da Barra de Piracicaba, Queimada dos campos, Rio pardo**] [Confluence of Rivers Tietê and Piracicaba /Barra de Piracicaba Island; Burning of the Fields, Rio Pardo], undated. Also, Untitled [**Cena de acampamento**] [Campsite Scene], undated; **Índios guanás** [Guaná Indians], 1830; **Salto de Itu, 1840**; [**Expedição mercantil de Porto Feliz a Cuiabá**] [Commercial Expedition from Porto Feliz to Cuiabá], undated; **Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá** [Departure of a Mercantile Expedition from Porto Feliz to Cuiabá], 1830 (FLORENCE, 2009). Regarding the last work, Benedito Calixto refers to the painting **Benção das canoas (Porto Feliz)** [Blessing of the Canoes (Porto Feliz)], 1920, by Aurélio Zimmermann (1854-1920). It is also worth mentioning that Caleb Faria Alves was able to find in possession of Benedito Calixto's family, a photograph of a drawing made by Florence about the horseback ridings in Sorocaba (Parade of horses). He also located in a private collection the painting **Um engenho de canas em Campinas em 1836 na Fazenda de D. Tereza M. do Amaral Pompeu** [A Sugar Cane Mill in Campinas in 1836 at Mrs. Tereza M. do Amaral Pompeu's Farm], based on a drawing by Hercule Florence (2003: XXIV e 334). Taunay sent this photograph to Calixto, as indicated in a letter (1920b).

¹⁷ This fact was mentioned previously by Ana Claudia Fonseca Brefe (2005: 110-1) and by Lima Júnior (2018: 20).

¹⁸ Regarding panel 114, **Interior da Igreja de Santo Antonio** [Interior of St. Anthony's Church], the same forwarded to Guilherme Florence, according to the letter mentioned above (FLORENCE, 1921).

¹⁹ The drawing of the **Cachoeira de Itu** [Itu Waterfall] (panel backs 15 and 16) appears with two numbers in the collection of the Paulista Museum.

²⁰ Namely, **Burros. Esboço** [Donkeys. Sketch] (panel 21), **Gado. Esboço** [Cattle. Sketch] (panel back 25), **Cannas emplumadas. Em Pirapora. A lapis e tinta. Incompleto** [Feathered Cane. In Pirapora. Pencil and ink. Incomplete] (panel 37), **Canoa. Esboço** [Canoe. Sketch] (panel 40), **Paizagem de um quilombo. Incompleto** [Quilombo Landscape. Incomplete] (panel 117), *Idem*. 24 de Junho de 1827 [Idem, June 24th, 1827] (panel 118), **Esboço de uma paisagem de montanhas** [Sketch of a Mountain Landscape] (panel back 131). The titles here are the ones used by Alberto Rangel in the letter mentioned above.

²¹ Of those, the five suggested by Alberto Rangel are, **Retrato de tapuya a bico de penna. Desenhado d'après nature em Camapuan** [Portrait of Tapuya with Feather Quill. Drawn d'Après Nature in Camapuan] (panel 87); **Retrato de um cayapó. Aquarella. Incompleto** [Portrait of a Cayapó. Watercolor. Incomplete] (panel 88); **Mestiça de Camapuan. 20 de Outubro**

de 1826. **Esboço a bico de penna** [Mestizo from Camapuan. October 20th, 1826. Sketch with feather quill] (panel 89); **Retrato de um homem branco. A lapis. Esboço. (Bigode, mosca, suissa pequena. Cabellos fortes e revoltosos. Será o retrato do próprio Hércule?)** [Portrait of a White Man. Pencil. Sketch. (Mustache, fly, small swiss beard. Strong and rebellious hair. Is it the portrait of Hercule himself?)] (panel 92, actually, Aimé-Adrien Taunay's portrait); **Esboço de um busto de mulher. Preta bahiana** [Sketch of a Woman's Bust. Black Bahian Woman] (panel 115). Also, **Mulheres guanás sentadas. A lapis. Incompleto** [Guaná Women Sitting. Pencil. Incomplete] (panel 96); **Mulheres guatós. A lápis. Incompleto** [Guató Women. Pencil. Incomplete] (panel 98); **Cabana de Guatós. A lapis. Incompleto** [Guató Hut. Pencil. Incomplete] (panel 100), and **India bororo e filho. A bico de penna. Começado a aquarelar** [Bororo Indian Woman and Son. Feather Quill. Started to be colored] (panel 108).

²² The material was suggested by Ricardo da Mata Barbosa from the Serviço de Documentação Histórica e Iconográfica [Historical and Iconographic Documentation Service] (SVIDHCO) of the Museu Paulista, to whom I am thankful.

²³ Of this set, the only drawing used in the 1940s is panel 42, **Pirapora** board, which served as the basis for the painting by Zilda Pereira (?-?), **Pirapora do Curuçá, 1826 (hoje Tietê)** [Pirapora do Curuçá, 1826 (today Tietê)], 1945.

²⁴ Taunay works in the same period, between 1918 and 1922, with another series, the one dedicated to Old São Paulo, organized mainly from photographs by Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) – a series that was studied by several researchers especially after the intense analysis performed by Solange Ferraz de Lima and Vânia Carneiro (1993).

²⁵ Drawings and prints by other artists or appearing in travellers' publications were also transposed onto canvases. For example, works by Adolfo de Varnhagen (1816-1878), Carlos Rath (1802-1876), Daniel Parrish Kidder (1815-1891), James Cooley Fletcher (1823-1901), Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Johann Moritz Rugendas (1802-1858) and John Mawe (1764-1829).

²⁶ The names of the rooms follow the name used in the **Guia da seção histórica do Museu Paulista** [Guide to the Historical Section of the Museu Paulista] (TAUNAY, 1937a).

²⁷ Taunay in different publications organizes the works of the rooms in series (1922a; 1923a; 1937a). Based on the Museum's report for 1920 (1920a: 1303), Carlos Lima Júnior, both in his master's dissertation and in an article (LIMA JÚNIOR, 2015: 109-110; *Idem*. 2018: 4), provides details of the series

organized for rooms A-12 and A-13. He does so, however, in an unbounded manner, i.e., without any separation between the works connected to other iconographic sources and the ones related to Florence, which is the focus of this investigation.

²⁸ On the drawing by Hercule Florence on Cubatão, the painter of the São Paulo coast expresses himself: “Vae ahi uma reprod. phot. do quadro da ‘Freguezia de Cubatão’, que, como verá, tem detalhes importantes que escaparam ao Hercules Florence. A topographia do local é essa, garanto-lhe” [There goes a photographic reproduction of the painting ‘Freguezia de Cubatão’, which, as you will see, has important details that have escaped Hercules Florence. This is the topography of the place, I assure you.] (CALIXTO, 1922).

²⁹ It is important to point out that **Rodeios da tropa – Sorocaba, 1832** [Troop Rodeos – Sorocaba, 1832] and **Corte da tropa - Feira de Sorocaba** [Herd Cutting – Sorocaba Fair] have as matrices the same drawing composed of two parts: at the top the herd cutting, in the center the text: “Coupe d'une Tropa / 'pas le droit de choisir: les mules de sont me- / léés avec les autres: when the seller doesn't l'oeil / est exerts voit qu'il a passé à peu-près le nombre de / mules que l'arbeteur vent séparer, il le jette au / milieu: celles qui ont passé, continuent de courrir, / et les autres l'arrêtent tout court comme désorien”; at the bottom, the rodeo and, in the center of the lower margin “Rede-moinho” [Swirl].

³⁰ The matrix of this work is part of the Cyrillo Hércules Florence Collection: **“Manto de pano. Negra com baeta de pano de lã ordinária e Índio civilizado com poncho”** [Cloth Cloak. Black with Ordinary Woolen Cloth and Civilized Indian with Poncho], 1826 (CARELLI, 1995: 16-7).

³¹ On the lower right corner: “Norfini S. Paulo 1920 // Reprodução do original de // Hercules Florence” [Norfini S. Paulo 1920 // Reproduction from the original by // Hercules Florence].

³² On the lower right corner: “A. Norfini 1921 // de H. Florence” [A. Norfini 1921 // by H. Florence].

³³ On the lower right corner: “A. Norfini 1920 // [Unreadable] // de H. Florence 1840” [A. Norfini 1920 // [illegible] // by H. Florence 1840].

³⁴ On the lower right corner: “A. Norfini // 1920 // de Hercule Florence 1845” [A. Norfini // 1920 // by Hercule Florence 1845].

³⁵ On the lower right corner: “A. NORFINI 1920 // [Unreadable] de Hercules Florence // [Unreadable]” [A. NORFINI 1920 // [illegible] by Hercules Florence // [illegible]].

³⁶ On the lower right corner: “A. Norfini // 1921 // de H. Florence” [A. Norfini // 1921 // by H. Florence].

³⁷ On the lower right corner: “B Calixto. Desenho original de H. FLORENCE - 1830” [B Calixto. Original drawing by H. FLORENCE – 1830].

³⁸ On the lower left corner: “J.W.R.922 // de um desenho de // H. Florence” [J.W.R.922 // from a drawing by // H. Florence].

³⁹ On the lower right corner: “Oscar P. Da Silva 1920 - // D'APRÈS E. FLORENCE”.

⁴⁰ Lourenço Granato (? -1943) was an agronomist trained in Italy. When he immigrates to Brazil, he holds several positions in institutes dedicated to agronomy in São Paulo state. He was the author of more than 170 monographs on agricultural diffusion and collaborated with newspapers and magazines (DR. LOURENÇO, 1943, p. 5). He was part of several committees in his professional career, as being a general consultant for the General Committee of the Second Centenary of Coffee (UM TELLEGRAMA, 1927, p. 7), also in 1927, which may be indicative of the donation made.

⁴¹ According to the document: 25 photographs and 2 prints on subjects related to agriculture.

⁴² Titles used in the aforementioned document. It is noteworthy that there is a great variation in the titles used for the same work or for a given exhibition room. We opted, as far as possible, to use the denominations contained in the institutional database and in publications of the Museum itself.

⁴³ According to the adopted convention, I use the titles attributed by the Museu Paulista.

⁴⁴ Following the list drawn up in 1939, I here feature the paintings executed and originated from the drawings reproduced in the photographs donated by Lourenço Granato. Those are, by Alfredo Norfini, **Fazenda da Barra – Campinas, 1840** [da Barra Farm – Campinas, 1840], 1920, **Fazenda Cachoeira – Canavial, 1840** [Cachoeira Farm – Sugar Cane Plantation, 1840], 1920, **Derrubada na Fazenda Cachoeira – Campinas, 1840** [Cutting Down at Cachoeira Farm – Campinas, 1840], 1920, and **Inocência no túmulo de um liberal** [Innocence at the Grave of a Liberal], 1920. By Aurélio Zimmermann, **Benção dos canoões (Porto Feliz)** [Blessing of the Canoes (Porto Feliz)], 1920 and **Pouso no sertão - Queimada, 1826** [Resting Place in the Backwoods – Field Burning, 1826], 1920. By Benedito Calixto, **Moagem de cana – Fazenda Cachoeira – Campinas, 1830** [Sugarcane Milling – Cachoeira Farm – Campinas, 1830], 1920. By Henrique Távola, **Corte da tropa – Feira de Sorocaba** [Herd Cutting – Sorocaba Fair], [1920]. Finally, by Niccoló Petrilli, **Engenho Cachoeira – Fabricação de açúcar, 1826** [Cachoeira Mill – Sugar Production, 1826], [1920], **Dama de Porto Feliz com mucama, 1826** [Lady of Porto Feliz with Maid, 1826], [1920], and **Índio de ponche, 1835** [Indian with Poncho, 1835], [between 1920 and 1922].

⁴⁵ Artist and musician contemporary to the French artist, with no academic background and lifelong resident of Itu and Piracicaba.

⁴⁶ It is worth mentioning that Taunay himself, in a late text written after the death of Washington Luis, a politician who had greatly helped the project for the Museu Paulista with which he had family ties. In a way, he connects Hercule Florence and Miguelzinho Dutra, when he says, “To this most precious **florenciana** [by Florence] contribution I was lucky to be able to add another comprehensive and excellent one, that comes from a collection of extremely interesting pieces, the watercolors by a primitive Paulista and Ituan painter, Miguel de Arcanjo Benício da Anunciação Dutra. They represent the old Paulista environment, around 1840, farms, villages, crops etc., numerous originals made available to the Museum Board of Directors by the distinguished painter Alípio Dutra, the grandson or great-grandson of Benício Dutra” (TAUNAY, 1957: 1).

⁴⁷ A file collected by the Arquivo Público do Estado de São Paulo [Public Archives of the State of São Paulo].

⁴⁸ Barroso (1958: 3) takes up the question in an article for *Revista Cruzeiro*, “The price of an imperial laugh”.

⁴⁹ Also published that same year as an offprint entitled, **Antigos aspectos paulistas** [Old Paulista Aspects] (TAUNAY, 1927b: 43-6).

⁵⁰ The first illustrated edition of Hercule Florence’s text was organized by brothers Guilherme and Paulo Florence and published by Editora Melhoramentos. It included a preface by Afonso Taunay, an introduction by Ataliba Florence and the introductory text by Alfredo Taunay – the same published before in the **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**.

⁵¹ Some articles appear as “Cousas nossas ineditas ou pouco conhecidas” [Unpublished or Little Known Things of Ours].

⁵² With reproductions, by Aurélio Zimmermann, **Benção dos canoões** [Blessing of the Large Canoes] (TAUNAY, 1923b: 3) and **Pouso no sertão – Queimada** [Resting Place in the Backwoods – Field Burning] (Id., 1923c: 3). By Oscar Pereira da Silva, **Carga de canoas** [Loading of Canoes] (Id., 1923d: 3) and **9º Encontro de monções no sertão** [9th Gathering of Monsoons in the Backwoods] (Id., 1923e: 3). By Henrique Távola, **Corte da tropa – Feira de Sorocaba** [Herd Cutting – Sorocaba Fair] (Id., 1923f: 3). By Franta Richter, **Pouso de tropeiros em Cubatão** [Resting Place of Troopers in Cubatão] (Id., 1923g: 3). By Benedito Calixto, **Moagem de cana – Fazenda Cachoeira - Campinas, 1830** [Sugarcane Milling – Cachoeira Farm – Campinas, 1830] (Id., 1923h: 3).

⁵³ With reproductions by Aurélio Zimmermann, **Benção dos canoões** [Blessing of the Large Canoes] (TAUNAY, 1928c). By Oscar Pereira da Silva, **Carga de canoas** (Id., 1928a) [Loading of Canoes (Id., 1928a)] and **9º Encontro de monções no sertão** [9th Gathering of Monsoons in the Backwoods] (Id., 1928d).

⁵⁴ The entire translation of Hercule Florence's text on the horseback ridings is reproduced in the column "Revistas das revistas" of the newspaper **O Estado de S. Paulo** (TAUNAY, 1937b: 3) and in Taunay's article "Cavalhadas brasileira e sua iconografia" [Brazilian Horseback Ridings and their Iconography] (Id., 1943b: 2).

⁵⁵ From his birth, the period in which he lived in Europe, his arrival in Brazil and works with Mr. Plancher. The translation is interrupted when the Langsdorff Expedition begins.

⁵⁶ Building of the Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo [Zoology Museum of the University of São Paulo], designed by Christiano Stockler das Neves (1889-1982).

⁵⁷ Henrique Manzo acted as a restorer based on specific demands. José Canella Filho, for instance was a draftsman at the Zoology Department.

⁵⁸ Rooms B-1, B-2 and B-3 were organized by João Alberto José Robbe (?-?), who became an assistant in the national history section of the Museu Paulista from 1936. This professional was responsible for organizing several temporary exhibitions aimed at characters from national history, in addition to making inventories of history collections. He remains in office until 1948. Despite the relevant contributions to the institution, we found little information about him.

⁵⁹ There were fewer works based on the drawings of Hercule Florence in room B-7.

⁶⁰ The titles used for the rooms follow those used in the publication about the Museum's 50th anniversary.

⁶¹ Then exhibited in room A-12. It is worth mentioning the vast study by Maria Aparecida Borrego on the representation of the monsoons at the Museu Paulista and at the Museu Republicano Convenção de Itu both in published (2019; 2020) material and in an article prepared for this publication.

⁶² Based on a drawing by Aimé-Adrien Taunay.

⁶³ This date comes from information found about the payment for that work. Perhaps it was ready in 1944, but the amount came only later.

⁶⁴ That had belonged to Florence.

⁶⁵ Mostly based on Debret but still on Miguelzinho Dutra, Abreu Medeiros, Henry Chamberlain (1796-1844) and also by unidentified authors

⁶⁶ Although there are many works based on Florence, the highlight in this room is the use of matrices from Debret's watercolors, after the sending of photographs of these works by this artist, from a set then recently acquired by Raymundo Ottoni de Castro Maia on the "Viagem ao Sul" [Journey to the South] (NASCIMENTO, 2020b).

⁶⁷ Gagni was also in charge of all the iconographic tiles at the central lobby and the staircase of the Museu Republicano Convenção de Itu that will not be addressed here.

⁶⁸ Other works whose matrices are related to Hercule Florence were exhibited in other rooms but in smaller numbers, such as in B-14, "Velhas igrejas de São Paulo, cenas religiosas, arte religiosa colonial" [Old Churches of São Paulo, Religious Scenes, Colonial Religious Art] and in old portraits, both inaugurated in 1945. In room B-15, "Cenas antigas da vida comum" [Old Scenes of Common Life], paintings of human types were transferred, plus the painting by Maria José Botelho Egas (?-1973), **Americanos sulistas emigrados - Campinas, 1835** [South American Emigrants – Campinas, 1835], 1945.

⁶⁹ Guilherme Florence had passed away in October 1942 (FALECIMENTOS, 1942: 5). Perhaps that is why there is no mention to him.

⁷⁰ The photocopies were probably made by João Alberto José Robbe, who was then an assistant at the national history section: "In the first months [1943], I also did internal photographic services (development, copying, reproductions, etc.)" (ROBBE, 1944: s/p.).

⁷¹ This lot is formed basically from what was cataloged as negative photocopies.

⁷² Like the previously mentioned one by Debret, from the Castro Maia collection.

⁷³ Following the numbering of the receipt: 1- **Formation d'un étang, a Campinas en 1848** [Formation of a Weir, Campinas in 1848]: Alfredo Norfini, **Construção de açude, Fazenda Cachoeira – Campinas** [Weir Construction, Cachoeira Farm – Campinas], 1921.

⁷⁴ Apparently, 20 drawings. According to the number in the receipt reproduced here: 4- **Salto do Macaco Branco** [on the Jaguari River] (untitled); 5- **Duas negras (celle ci plus bas)** [Two Black Women (this one,

shorter)]; 6- **O caipira paulistano** [The Paulistan Country Bumpkin]; 7- **Duas negras com galinhas** [Two Black Women with Chickens]; 8- **Guarda Nacional do Brasil** [National Guard of Brazil]; 9- **Construção da Matriz Nova de Campinas** [Construction of the New Mother Church of Campinas]; 10- **La Civilisation apporte une imprimerie à la Prov. de s.P., 1830** [The Civilization Brings a Printing Press to the São Paulo Province, 1830]; 11- **Boi Junqueira – 1839** [Junqueira Ox – 1839]; 13- **Fazenda ? (bois e jequitibá)** [Farm? (Oxen and Jequitibá Tree)]; 14- **Colegio de D. Carolina Florence em Campinas a Açut 1855** [Mrs. Carolina Florence School in Campinas in August 1855]; 16- **Retrato de ?** [Portrait of ?]; 17- **Retrato de creança** [Child Portrait]; 19- **Retrato do Rvo. Padre Diogo Antonio Feijó** [Portrait of Reverend Father Diogo Antonio Feijó] - 1830; 20- **Goembê – cores – 1834** [Goembê – colors – 1834]; 23- **São Vicente – 1875**; 24- **Retrato (esboço) de Maria Angelica – primeira esposa de Hercules Florence** [Portrait (sketch) of Maria Angelica – Hercules Florence’s First Wife]; 25- **Porto de São Vicente – 1875** [Port of São Vicente – 1875]; 28- **Étude d’eau calme – Engenho da Cachoeira – Julho de 1835** [Study of Calm Waters – Cachoeira Mill – July 1835]; 29- **Queimada – 3 escravos trabalhando (estudo noturno – cores)** [Field Burning – 3 Slaves Working (Night Study – colors)]; 30- **S. Carlos - 1832 - étude d’une queimada de roça à midi** [S. Carlos – 1832 – Study of a Field Burning at Noon].

²⁵ I state that because of the appearance of the photographs taken, the date of the works, and the lack of information about the paintings.

²⁶ With regard to Antonio Luiz Gagni’s work, **Vista de Sorocaba, 1830** [View of Sorocaba], [1943], in which, in the original that comes from the Florence family, on the lower left corner is the inscription, “dessiné par un élève” (drawn by a student). Also in the matrix for José Canella Filho’s work, **Vista de Itu em 1831** [View of Itu in 1831], 11942, on the lower left corner is “copié par un élève” (copied by a student). There are also different matrices of most of the works: one of the drawing photographs of the exterior part of the Colégio Florence and **Queimada – 3 escravos trabalhando** [Field Burning – 3 Slaves Working (night study – colors)].

²⁷ Could this be the manuscript *L’Ami des Arts Livré à lui-même*, written in French between 1837 and 1859?

References

ÁLBUM de fotocópias dos desenhos de Hercule Florence. [São Paulo]: APMP/FMP, [192?].

ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru: Edusc, 2003.

BARROSO, Gustavo. Segredos e revelações da história do Brasil. O preço duma gargalhada imperial. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 49, p. 35, Sep. 20th, 1958. Available at: <https://bit.ly/3ro60Ve> Access: Dec. 19th, 2019.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Perspetivas sobre a representação das monções no Museu Paulista e no Museu Republicano de Itu. **Midas: museus e estudos interdisciplinares**, Évora, v. 10, 2019a. Available at: <https://bit.ly/2UXwAoU>. Access: Aug. 27th, 2020.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. **Viagens fluviais em exposições**. [São Paulo]: Museu Republicano Convenção de Itu/ Museu Paulista da USP, 2020. Available at: <http://bit.ly/3rhx1JQ>. Access: Sep. 14th, 2020.

BREFFÉ, Ana Claudia Fonseca. **O Museu Paulista: Afonso de Taunay e a memória nacional**. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

BOURROUL, Estevam Leão. **Hercules Florence (1804-1879): ensaio histórico-literário**. São Paulo: Andrade, Mello & Comp., 1900.

CALIXTO, Benedito [**Letter**]. Recipient: Afonso Taunay. São Vicente, Apr. 09th, 1919. APMP/FMP, Correspondence Series, File 108.

CALIXTO, Benedito [**Letter**]. Recipient: Afonso Taunay. São Vicente, Aug. 10th, 1920a. APMP/FMP, Correspondence Series, File 112.

CALIXTO, Benedito [**Letter**]. Recipient: Afonso Taunay. São Vicente, Aug 31th, 1920b. APMP/FMP, Correspondence Series, File 112.

CALIXTO, Benedito. [**Letter**]. Recipient: Afonso Taunay. São Vicente, Jan 16th, 1922. APMP/FMP, Correspondence Series, File 116.

CARELLI, Mario (apres.). **A descoberta da Amazônia: os diários do naturalista Hércules Florence**. São Paulo: Marca d'Água, 1995.

CARVALHO, Nair de Moraes. O capitão-mór do Itu. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 331-8, 1943. Available at: <https://bit.ly/2KUQAaM>. Access: Jul. 20th, 2020.

CATÁLOGO do Arquivo Histórico do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. São Paulo: IHGSP, 1976, p. 275.

DR. LOURENÇO Granato. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, year 69, n. 22.793, p. 5, Dec. 29th, 1943. Available at: <http://bit.ly/38wuqTW>. Access: Nov. 10th, 2020.

EXPEDITIONS in the 19th Century. Naturhistoriches Museum Wien. Available at: <http://bit.ly/37KSx1K>. Access: Nov. 19th, 2020.

FALCIMENTOS. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 116, n. 6, p. 5, Oct. 07th, 1942. Available at: <http://bit.ly/3aD7vJd>. Access: Jan. 15th, 2019.

FLORENCE, Guilherme. [Letter]. Recipient: Afonso Taunay. São Paulo, Nov. 28th, 1921. APMP/FMP, Correspondence Series, File 115.

FLORENCE, Hercule. Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829. Traduzido por Alfredo d'Escagnolle Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 38, pt. 1, p. 337-449, 1875 (1st part); t. 38, pt. 2, p. 231-285, 1875 (2nd part); t. 39, pt. 2, p. 157-182, 1876 (3rd part). Available at: <https://bit.ly/3lmwuDC> (1st part); <https://bit.ly/3bail2l> (2nd part); <https://bit.ly/3gABEbf> (3rd part). Access: Aug. 25th, 2020.

FLORENCE, Hercule. [Expédition au Brésil de la mission russe du Ct Langsdorff : 1824-1829]/ album de croquis dessinés par Hercule Florence. [S. l.: s. n., 1824-1829]. Available at: <http://bit.ly/34AMjzx>. Access: Oct. 11th, 2019.

FLORENCE, Hercule. **L'Ami des arts livré à lui-même ou Recherches et découverts sur différents sujets nouveaux**. São Paulo: Instituto Hercule Florence, 2015. Available at: <http://bit.ly/3hbCD3P>. Access: Aug. 17th, 2020.

FLORENCE, Hercule. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas**, de 1825 a 1829. São Paulo: Melhoramentos. 1941.

FLORENCE, Hercule. Zoophonia: memoria escrita em francez pelo sr. Hercules Florence no anno de 1829 e traduzida em 1877 por Alfredo d'Escagnolle Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 39, pt. 2, p. 321-336, 1876. Available at: <https://bit.ly/3jhAjlc>. Access: Aug. 25th, 2020.

FLORENCE, Leila (cur.). **Hercule Florence e o Brasil**: o percurso de um artista-inventor. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. Exhibition Catalog, Dec. 12nd, 2009-Mar. 14th, 2010. Pinacoteca do Estado.

FLORENCE NETO, Antonio. Os filhos de Hércules. In: FLORENCE NETO, Antonio. **Hercule Florence**: L'Ami des Arts. [S. l.], March 23th, 2008. Available at: <http://bit.ly/38cA1Qd>. Access: Nov. 12th, 2020.

GUIDO, Ligia Souza. A farda vermelha do capitão-mor de Itu: memória e materialidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP, 9., 2019, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: CMU, 2019. [p. 1-12]. Available at: <https://bit.ly/2LXiYsF>. Access: Mar. 12th, 2020.

HERCULES Florence e as cavalhadas de 1830 em Sorocaba. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, year 15, n. 31, p. 30, Nov. 1937. Available at: <http://bit.ly/2LSgv2H>. Access: May 12th, 2019.

IHERING, Hermann von. Natterer e Langsdorff: exploradores antigos do Estado de São Paulo. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. 5, p. 13-34, 1902. Available at: <http://bit.ly/3aAu9II>. Access: Nov. 12th, 2020.

IHERING, Rodolpho von. O Museu Paulista nos annos de 1903 a 1905. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. 7, p. 1-30, 1907. Available at: <http://bit.ly/2LXk4oh>. Access: May 28th, 2020.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, São Paulo, v. 1, p. 147-307, 1993. Available at: <https://bit.ly/2DDMzU4>. Access: Jul. 10th, 2020.

LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. Da pena ao pincel: o passado paulista (re) criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, São Paulo, v. 26, p. 1-40, 2018. Available at: <https://bit.ly/2DPAiw1>. Access: Mar. 15th, 2019.

LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. **Um artista às margens do Ipiranga**: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional. 2015. Dissertation (Master's in Brazilian Cultures and Identities) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Available at: <http://bit.ly/2WHpVjW>. Access: Mar. 18th, 2019.

MUSEU Paulista: abertura de novas salas. Recinto consagrado ás monções. Iconografia das cidades mais antigas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, year 70, n. 22.863, p. 6, March 24th, 1944a. Available at: <http://bit.ly/3pilA2L>. Access: May 8th, 2019.

MUSEU Paulista: exposição de novas coleções. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, year 70, n. 22.858, p. 7, March 18th, 1944b. Available at: <http://bit.ly/3mMgN89>. Access: Mar. 14th, 2019.

NASCIMENTO, Ana Paula. Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista: as aquarelas de José Domingues dos Santos Filho. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP, 9, 2019, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: CMU, 2019. [p. 1-12]. Available at: <https://bit.ly/2YAnnET>. Access: May 14th, 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. Hercule Florence e Afonso Taunay: ontem e hoje no Museu Paulista. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 39, 2019, Pelotas, RS. **Anais [...]**. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2020a. p. 40-52. Available at: <https://bit.ly/3nMOZDB>. Access: Dec. 04th, 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. Jean-Baptiste Debret no Museu Paulista, anos 1940: as pinturas consagradas ao passado de outras cidades paulistas. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 15., 2020, São Paulo. **Anais [...]**. [São Paulo: ANPUH-SP], 2020b. [p. 1-11]. Available at: <https://bit.ly/34D64GI>. Access: Oct. 09th, 2020.

ORIGEM e expansão de S. Paulo: uma interessante exposição de coleções históricas no Museu Paulista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, year 44, n. 14.531, Oct. 11th, 1918. p. 6. Available at: <http://bit.ly/37LVdfy>. Access: Mar. 15th, 2019.

O VELHO Museu Paulista. Mais de vinte mil pessoas [...]. **Correio Paulistano**, São Paulo, year 92, n. 27.404, July 29th, 1945. p. 22. Available at: <http://bit.ly/3ajVySd>. Access: Nov. 22nd, 2020.

RANGEL, Alberto. [Letter]. Recipient: Afonso Taunay. Paris, Set. 13th, 1920a. APMP/FMP, Correspondence Series, File 112.

RANGEL, Alberto. [Letter]. Recipient: Afonso Taunay. Paris, May 10th, 1921. APMP/FMP, Correspondence Series, File 113.

REVISTAS das revistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, year 63, n. 20.907, Dec. 1st, 1937b. p. 3. Available at: <http://bit.ly/3b9VV8x>. Access: Sep. 10th, 2019.

ROBBE, João Alberto José. **Fotografias e estampas doadas pelo Dr. Lourenço Granato**. São Paulo: [s. n.], Apr. 19th, 1939. 3 f. APMP/FMP.

ROBBE, João Alberto José. **Relatório do assistente, chefe da secção de História Nacional. Trabalhos do ano de 1943**. In: TAUNAY, Afonso

d'Escragnolle. Relatório referente ao ano de 1943: apresentado ao sr. dr. Sebastião Nogueira de Lima dignissimo secretario da Educação e Saude Pública, pelo diretor do Museu Paulista Afonso de E. Taunay. São Paulo: Museu Paulista, Jan. 31st, 1944, unpagued.

UM TELLEGRAMA de Pernambuco. In: SEGUNDO Centenário do Café: homenagem à memória do agrônomo Gustavo d'Utra. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, year 53, n. 17.751, Oct. 21st, 1927. p. 7. Available at: <http://bit.ly/35bC9FQ>. Access: Nov. 10th, 2020.

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

TAUNAY, Afonso. [**Letter**]. Recipient: Alberto Rangel. São Paulo, Feb. 10th, 1921b. APMP/FMP, Correspondence Series, File 113.

TAUNAY, Afonso. [**Letter**]. Recipient: Alberto Rangel. São Paulo, May 5th, 1921c. APMP/FMP, Correspondence Series, File 113.

TAUNAY, Afonso. [**Letter**]. Recipient: Alberto Rangel. São Paulo, May 31st, 1921d. APMP/FMP, Correspondence Series, File 113.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Letter**]. Recipient: [Alípio de] Miranda Ribeiro. São Paulo, Aug. 16th, 1926. APMP/FMP, Correspondence Series, File 128.

TAUNAY, Afonso. [**Letter**]. Recipient: Paulo Florence. São Paulo, Mar. 4th, 1918. APMP/FMP, Correspondence Series, File 105.

TAUNAY, Afonso. [**Letter**]. Recipient: Paulo Florence. São Paulo, Apr. 8th, 1943d. APMP/FMP, Correspondence Series, File 189.

TAUNAY, Afonso. [**Letter**]. Recipient: Paulo Florence. São Paulo, [1918]. APMP/FMP, Correspondence Series, File 107.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Gustavo Barroso. São Paulo, Jul. 14th, 1944. APMP/FMP, Correspondence Series, File 193.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Renato Pires. Itu, Jun. 12th, 1943a. APMP/FMP, Correspondence Series, File 189.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cavalhadas brasileiras e sua iconografia. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, year 117, n. 15, Oct. 17th, 1943. p. 2. Available at: <http://bit.ly/3939p3g>. Access: Oct. 19th, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Coisas inéditas ou pouco conhecidas: feira de Sorocaba - 1830. Córte de tropa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, year

11, n. 115, Mar. 1930. Unpaged. Available at: <http://bit.ly/3rVxaDk>. Access: Aug. 23rd, 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, Apr. 18th, 1923b. p. 3. Available at: <http://bit.ly/2Mrzr8J>. Access: Nov. 11th, 2020.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas: encontro de duas monções no sertão bruto (1826). **O Jornal**, Rio de Janeiro, year 5, n. 1.335, May 18th, 1923e. p. 3. Available at: <http://bit.ly/3ock1U4>. Access: Nov. 23rd, 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas: feira de Sorocaba – 1830. Côte de tropa. **O Jornal**, Rio de Janeiro, Jul. 1st, 1923f. p. 3. Available at: <http://bit.ly/3oc4F1G>. Access: Nov. 23rd, 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas, ineditas ou pouco conhecidas: os tropeiros, no Caminho do mar, em 1826. **O Jornal**, Rio de Janeiro, Dec. 9th, 1923g. p. 3. Available at: <http://bit.ly/3892bLX>. Access: Nov. 23rd, 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Coisas nossas ineditas ou pouco conhecidas: um engenho de canna em Campinas, 1830. **O Jornal**, Rio de Janeiro, Jun. 16th, 1923h. p. 3. Available at: <http://bit.ly/2Xb6iB4>. Access: Nov. 23rd, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Comemoração do cincoentenário da solene instalação do Museu Paulista no Palacio do Ipiranga**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1946.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cousas da nossa terra. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, year IX, n. 95, Jul. 1928a. p. 18. Available at: <http://bit.ly/38a4AGa>. Access: Nov. 23rd, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cousas da nossa terra. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, year 9, n. 97, Sep. 1928c. s/p. Available at: <http://bit.ly/2XcfN2A>. Access: Aug. 23rd, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Cousas da nossa terra: encontro de duas monções no sertão bruto (1826). **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, year 9, n. 98, Oct. 1928d. s/p. Available at: <http://bit.ly/2MmjNvl>. Access: Aug. 23rd, 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Cousas nossas ineditas ou pouco conhecidas: Hercules Florence – a carga das canoas de uma monção para Cuyabá – 1826. **O Jornal**, Rio de Janeiro, year 5, n. 1.314, Apr. 24th, 1923d. p. 3. Available at: <http://bit.ly/3ncgQud>. Access: Nov. 23rd, 2019.

T[AUNAY, Afonso d'Escragnolle]. Cousas nossas ineditas ou pouco conhecidas: Pouso de uma monção no sertão bruto, por Hercules Florence. **O Jornal**, Rio de Janeiro, May 5th, 1923c. p. 3. Available at: <http://bit.ly/3b3ViNW>. Access: Nov. 18th, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Documentação sobre cavalhadas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, year 15, n. 22, Feb. 1937. p. 14-5. Available at: <http://bit.ly/2KT8PgK> and <http://bit.ly/3rV85rQ>. Access: Jul. 15th, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Guia da secção historica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937a.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Memórias de Hercules Florence. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, Jan. 20th, 1946a. p. 2. Available at: <http://bit.ly/35bUaEa>. Access: Oct. 30th, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Memórias de Hercules Florence. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, Jan. 27th, 1946b. p. 2. Available at: <http://bit.ly/3o8sCqJ>. Access: Oct. 30th, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Novas salas de exposição. Preparação ao Centenario. In: TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Relatório referente ao anno de 1921: apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo diretor em comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Museu Paulista, Jan 31st, 1922a. p. 692. Available at: <http://bit.ly/3rQrj1Z>. Access: Oct. 24th, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. O centenário de Vicente da Costa Taques Goes e Aranha (1825-1925). **Annaes do Museu Paulista**, São Paulo, v. 3, p. 361-4, 1927a. TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. O centenário de Vicente da Costa Taques Goes e Aranha (1825-1925). In: TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Antigos aspectos paulistas**. São Paulo: Diário Oficial, 1927b. p. 43-6.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. O Museu Paulista. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, year III, n. 28, Dec. 25th, 1922b. Available at: <http://bit.ly/38908px>. Access: Oct. 23rd, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatorio referente ao anno de 1918**: apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo: Museu Paulista, Jan. 15th, 1919a. p. 902. Available at: <https://bit.ly/38cvZav>. Access: Oct. 24th, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatorio referente ao anno de 1920**: apresentado [...] ao ex.mo snr. secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo

director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Museu Paulista, Jan. 18th, 1921a. p. 1303. Available at: <https://bit.ly/2XGG2Yf>. Access: Oct. 24th, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao ano de 1922:** apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, doutor Alarico Silveira, pelo director em comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo: Museu Paulista, Jan. 23rd, 1923a. p. 737. Available at: <https://bit.ly/2Xbd3CW>. Access: Oct. 24th, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao ano de 1927:** apresentado [...] ao excellentissimo senhor secretario do Interior, doutor Fabio de Sá Barreto, pelo director do Museu Paulista Affonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Museu Paulista, Jan. 1928b.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao ano de 1942:** apresentado ao sr. dr. Theotônio Monteiro de Barros Filho dignissimo secretário da Educação e Saude Pública, pelo diretor do Museu Paulista, Afonso de E. Taunay. São Paulo: Museu Paulista, Jan. 31st, 1943.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **Relatório referente ao ano de 1944:** apresentado ao sr dr. Sebastião Nogueira de Lima, dignissimo secretário da Educação e Saude Pública, pelo diretor do Museu Paulista, Afonso de E. Taunay. São Paulo: Museu Paulista, Jan. 31st, 1945.

TAUNAY, Afonso de E. Washington Luis. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, Oct. 13rd, 1957. p. 1. Available at: <http://bit.ly/2KTe05c>. Access: Aug. 18th, 2017.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. **A cidade de Matto-Grosso (antiga Villa-Bella):** o rio Guaporé e a sua mais illustre victima - estudo historico. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1891. Available at: <http://bit.ly/2ME7Lhj>. Acesso em Mar. 31st, 2020.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. A cidade de Matto-Grosso (antiga Villa-Bella): o rio Guaporé e a sua mais illustre victima - estudo historico. **Revista Trimestral do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**, vol. LIV, part II, Rio de Janeiro, Typ. Laemmert & C., 1891. p. 1-108. Available at: <http://bit.ly/2JKsbEO>. Access: Nov. 12th, 2020.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. A expedição do cônsul Langsdorff ao interior do Brasil. In: FLORENCE, Hercules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas:** de 1825 a 1829. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1948. p. 17-32.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. Estrangeiros illustres e prestimosos que concorreram com todo o esforço e dedicação para o engrandecimento

In images and in words: Hercule Florence and Afonso Taunay

intellectual, artistico, moral, literario, economico, industrial, commercial e material do Brazil desde os principios deste seculo até 1892. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 58, pt. 2, 1895. p. 225-248. Available at: <http://bit.ly/3ohmYCK>. Access: Nov. 12nd, 2020.

TOLEDO PIZA, A[ntonio]. Os palmares. **Correio Paulistano**, Feb. 28th, 1903. p. 2. Available at: <http://bit.ly/3pKakwi>. Access: Sep. 18th, 2020.

Commissions and ephemeris: a journey through Hercule Florence's vision in the eyes of Afonso d'Escragnolle Taunay

Ana Luiza Brólio*, Beatriz Braga**, Bruno Verneck***
and Tiago Coffone****

* History student at the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences] (FFLCH/USP). A Codage/USP fellow for the project "Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista" ["Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography"] in 2019.

** A Codage/USP fellow for the project "Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista" ["Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography"] between 2019 and 2020.

*** Master's student in Spanish and Hispanic-American Literature at the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences (FFLCH/USP). A Codage/USP fellow for the project "Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista" ["Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography"] between 2019 and 2020.

**** History student at Anthropology at the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences] (FFLCH/USP). A Codage/USP fellow for the project "Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista" ["Hercule Florence: Paulista iconography"] between 2019 and 2020.

The Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] is an institution of a complex historical trajectory, initially placed in the early days of the Republic. Having its construction considered finished in 1890, as a monument to the Independence, the building where the Museum resides did not have a definite purpose, and the installation of the Museu Paulista, on the building's premises, only took place in 1894. As a monument to the Independence, and in view of the fact that the Museum's regulatory decree (SÃO PAULO: 1894) assigned it the function of celebrating the memory of great personalities who rendered services to the nation, one could assume that the institution was created with the purpose of becoming a historical museum. The delimitation of a historical narrative amid the turmoil of a still nascent Republic, however, became more complicated as the hegemony of the narrative of national history was still in a fierce dispute, and not well defined. Thus, the institution's regulatory decree, despite determining that the Museu Paulista would have a memorial character, established as its main purpose not the field of national history, but the study of South American natural history, especially that of Brazil. Zoologist Hermann von Ihering (1850-1930) was in charge of the Museum from 1895 to 1916, and in his term he favored the collections of natural sciences, with little attention to the arrangement and conservation of the objects in the museum space, something that would be strongly criticized (TAUNAY, 1918) by the third director⁵ of the Museum, Afonso d'Escragnolle Taunay (1876-1958).

Taunay's administration, between 1917 and 1945, initiated a thematic inflection in

the institution on the eve of the celebration of the Centennial of the Independence, in 1922, which did not happen by chance. São Paulo's elite, enriched by coffee production throughout the 19th century, disputed with other political groups, such as the former imperial nucleus of Rio de Janeiro, for the hegemony of the national narrative, especially after the proclamation of the Republic. The disengagement of the zoologist Ihering succeeded by Taunay⁶, a historian by trade, put the national and the Paulista history at the center of the discourse of the Museu Paulista. Taunay's appointment, in turn, came as much for his résumé as for his relationships. He was married to Sarah de Souza Queiroz (1886-1966), the daughter of an important coffee grower in São Paulo, who had strong connections with the Partido Republicano Paulista [Paulista Republican Party] (PRP) (BITTENCOURT, 2017). Taunay, himself, also descended on one side from a distinguished family of coffee growers from the Paraíba valley, Rio de Janeiro state, and on the other side from a French lineage of artists, who came to Brazil in 1816. The political interest in a specific national narrative gains more defined contours, as shown in Taunay's personal correspondence, when the negotiations for his appointment to the board of the Museu Paulista start to surface. Taunay himself acknowledges the importance of the recommendation, albeit unofficial², of Washington Luis (1869-1957) to Oscar Rodrigues Alves (1884-1934), then the Secretary of the Interior, in effecting his appointment (ANHEZINI, 2002-2003: 39).

Under the auspices of the Paulista political class, the valorization of São Paulo's perspective in the consolidation of a national narrative started to define part of the construction of the Museum's collection, systematically established by Taunay. The multiplicity of musealized elements meets the pedagogical mission coupled

with the new museological project, with great focus on iconographic documents. Taunay's commissions of oil paintings inspired by the images of the French artist-inventor Hercule Florence (1804-1879) are part of this project. Thus, Florence's works compete as one of the main iconographic sources of the historical narrative undertaken by the then director of the Museu Paulista, so that it is interesting to reflect upon the reason why Taunay grants Florence the epithet "Patriarch of Paulista Iconography".

This text is the partial result of the research carried out within the scope of the Hercule Florence project, "Patriarch of Paulista Iconography", a partnership between the Museu Paulista and Institute Hercule Florence (IHF). The text aims to reflect on the appropriation and transformation of Florence's drawings and paintings when transferred to canvases, seeking to highlight the place and importance of the French polygraph in Taunay's project of building a national history. The commissions, we argue, revolved around two events: the celebrations for the Centennial of the Independence, in 1922, and the preparations for the 50th anniversary of the Museu Paulista, in 1945.

The Celebrations of the Centenary of the Independence

The preparations aiming the celebrations for the Centennial of the Independence required Taunay to make profound changes in the arrangement of the Museu Paulista, which, in the end, led the institution to become one of the main research centers and historical museums in the country. A man of many institutions, Taunay created around him a fruitful network

of sociability, which included researchers and representatives of national and international institutions, through which the Museu Paulista received a large number of historical documents. Taunay was concerned with obtaining absolutely faithful copies (facsimile) of the researched historical documents, and the collected documentation was not only used as exhibition material, but also as a source of historiographical production (BREFE, 2002-2003: 85). That is, based on his position amid the intellectual ' of that time, Taunay articulated the sending of important documents to the Museu Paulista, which not only became objects of exhibition, but also supported the director's historiographical production – and consequently, his publications – as well as the iconographic production he led. Throughout the analysis of the institutional correspondence during Taunay's administration, came to the fore the centrality of partnerships with researchers, historians and personalities of importance in enabling Taunay's access to historical information and documents, as well as the circulation of his historiographical production and the iconography that supported it.

The first mobilization by Taunay of the images of the French traveler occurred between 1917 and 1918 by means of two of Florence's sons, Paulo (1864-1949) and Guilherme (1864-1942), responsible for making his father's drawings available to Taunay. As early as 1918, orders for canvases inspired by Florence's drawings went from strength to strength. In a report to the Secretary of the Interior, Oscar Rodrigues Alves (TAUNAY, 1919), he informs about the opening of a new exhibition hall, focused on São Paulo's past, for which 26 paintings were commissioned, some of which to Benedito Calixto, José Wash Rodrigues, Alfredo Norfini, among others. Due to the lack of resources and in order to complete the reproductions of Florence's iconography

for the opening of the exhibition room, Taunay also asks the draftsman-photographer José Domingues dos Santos to render a series of watercolors reproducing those made by Florence (NASCIMENTO, 2019). With the drawings and paintings based on and inspired by Florence's work, at the end of the report to the Secretary of the Interior, Taunay mentions the reproduction of a "precious series of drawings owed to Hercule Florence", which, according to the Museum's director would be, perhaps, "the oldest iconographic documents of the interior of São Paulo" (TAUNAY, 1919: 8). Those interested him for the representations of sugar mills, coffee farms and monsoon scenes. In 1923, in a newspaper article⁸, Taunay would once again appreciate the importance of Florence's records, stating:

[...] Florence's drawings, which are almost contemporary to the Independence days, have the highest documentary and evocative value. They expose us to aspects of São Paulo and Matto-Grosso States about which we would not have the slightest news, as there was not, besides Florence and Adriano Taunay, anyone who fixed them in picturesque documents. Thus, without the meritorious French artists nothing would remind us of this glorious navigation of the central rivers thanks to which our borders were taken to the heart of the continent (TAUNAY, 1923: 3).

Florence's iconography came to contribute to Taunay's historiographical and museological project, which sought to show how the Independence would have been a consequence of the opening of the national territory by the

bandeirante (BREFE, 2002-2003: 96). However, Florence's images, unlike the large panels and portraits that appear on the axis and central staircase of the Museu Paulista, do not represent great personalities, but anonymous subjects, drovers, slaves, among others, portrayed in everyday scenes and amidst landscapes of the Paulista interior (Figure 1). In other words, on the eve of the celebrations for the Centennial of the Independence, Taunay combines the achievement of two complementary museum projects that displayed a distinct and hierarchical character: whereas on the axis and the central staircase – the most prestigious places – the works commissioned featured leaders of the Independence whose names and memories were raised to the position of celebration, on the side exhibition rooms, the museological narrative focused on the presentation of paintings and drawings aimed at the iconographic recovery of São Paulo's past, customs and landscapes. For the preparation of some of those settings, Taunay mobilized Florence's iconography with great impetus and exaltation, and in them perhaps the name of the matrix of the images, that is, of Hercule Florence himself, was more important than those of the artists commissioned, or of the subjects represented in the paintings. In addition to the expographic routes, the images were also shown in his publications and newspaper articles, which repeatedly placed Florence as one of the greatest representatives of Paulista iconography. Florence's drawings were selected for reproduction following, among other criteria, the vehicle chosen by Taunay: paintings to be exhibited at the Museu Paulista, images that would appear in his historiographical publications or that would reach the newspapers, along with texts that the director published regularly.

However, even in the first years of his administration, in 1919, a discovery deepens

Figure 1. Alfredo Norfini
Construção de açude,
Fazenda Cachoeira -
Campinas, 1921
Oil on canvas,
98x143.5 cm. Fundo
[Fund] Museu Paulista.
Photo: Helio Nobre,
José Rosael



Taunay's relationship with Hercule Florence's iconographic production. Alberto Rangel (1871-1945), a diplomat, writer and close friend, writes him communicating the location of an album of drawings by Florence in the catalog of prints of the National Library of Paris, hitherto unknown, neither to the Taunays or the Florences. Rangel (1920) sends Taunay a list of 111 subjects concerning the illustrations by the French draftsman, to which Taunay responds by requesting the sending of photographs of part of the images, emphasizing that the collection could contain true gems for the iconographic reconstitution of São Paulo's past (TAUNAY, 1921).

This first wave of orders⁹, centered on the celebration of the Centennial of the Independence, had the support and interference of Washington Luis. Elected president of the State in 1920, he was responsible for the intense budgetary contribution to the Museu Paulista (LIMA; CARVALHO, 1993), which made possible to order large-scale paintings by prestigious artists. Among the ones commissioned between the end of the 1910s and the beginning of the 1920s to reproduce Florence's illustrations are Aurélio Zimmermann (1854-1920), Adrien van Emelen (1868-1943), Alfredo Norfini (1867-1944), Benedito Calixto (1853-1927), Franta Richter (1872-1964), Henrique Távola (1851-?), José Wasth Rodrigues (1891-1957), Niccolò Petrilli (? -?), and Oscar Pereira da Silva (1867-1939). By those artists, approximately 40 canvases inspired by Florence's drawings and paintings are today in the collection of the Museu Paulista. The only painters that appear in both waves are Henrique Távola and Franta Richter, so the production dates for some of the works they elaborate remain to be determined, since the orders focus on the two periods analyzed here, the first being between 1917 and 1927 and the second after 1939.

Were it not for Távola's *Cavalhadas in Sorocaba – CortedeCabeça, 1830* [Horsebackridings in Sorocaba – Head cutting, 1830], delivered in 1927 (TÁVOLA, 1927), one could delimitate the first paintings commissioned to commemorate the Centennial of the Independence to 1924, since, despite Taunay's efforts to finish all the preparations and organization of the collection by 1922, many consignments did not make it to the celebrations. The research hypothesis is that Taunay had ordered the canvases to Távola years before, but only managed to make the payment in 1927¹⁰. Despite Washington Luis having gathered state efforts to make funds available in considerable amounts aiming the preparation of the Museu Paulista for the Centennial of the Independence, the resources from the State Treasury came in periodic contributions, so that Taunay had to administer the expenditure according to budget availability.

Washington Luis' participation was not restricted, however, to assuring funds. It also extended to interventions in the plastic concept of the orders. A lawyer by training and a historian, he had a trajectory and historiographical methods similar to those of Taunay, with regard to the strategies of iconographic production, sending to the Museu Paulista everything he received and considered interesting. In addition, it was his the proposal to create the Museu Republicano Convenção de Itu [Republican Museum Convention of Itu], in São Paulo's interior, which took place in 1923.

The interference in the works commissioned also came from Taunay himself. By analyzing the institutional correspondence of the Fundo [Fund] Museu Paulista [Paulista Museum Fund], it was possible to gather a series of documents that corroborate the close orientation that Taunay devoted to the artists. The director's participation in the composition

of the works ranged from historiographical indications or orientations to changes in names, dates, colors, Figures, including editing and joining different Florence drawings in new compositions¹¹. Perhaps one of the most incisive changes resulting from the director's intervention in the production of the canvases was the transformation of the Russian flag in Florence's original, into a Brazilian flag, in Oscar Pereira da Silva's *Partida de Porto Feliz* [Departure from Porto Feliz] (1920) (LIMA JÚNIOR, 2018: 10-13). Taunay's interventions, however, were not always followed. The most controversial case involved artist Niccoló Petrilli, who refused to change the colors of a painting that had already been handed over to the Paulista Museum. The director asked the colors of the painting to be changed so that "the background matches the other paintings" (TAUNAY, 1922), to which Petrilli refused, stating that the subordination of the colors of the piece to the environment characterized a decorative painting, which was not the case in his work (PETRILLI, 1922).

After the celebrations: the political and budget crisis

After the celebrations of the Centennial of the Independence, the Museu Paulista, especially due to the political rise of Getúlio Vargas (1882-1954) in the 1930s, would go through a phase of budgetary scarcity, which definitively undermined the development of ongoing projects. In addition to the budgetary issues, however, the direction of the Museu Paulista went to great lengths to manage not only the historical collection, but also the collections

of natural sciences. This included coordinating and sending teams of naturalists to expeditions around the country to collect specimens, as well as to gather, edit and write works to be published in the *Revista do Museu Paulista*. Still in 1926, in a letter to the Secretary of the Interior (TAUNAY, 1927), Taunay mentions the need to move the zoological and ethnographic collection in view of the limited space of the building, which was in line with other efforts, at that time, to distinguish historical museums from museums of natural history¹². The mention is important because, in addition to anticipating a process that would only be carried out from 1938 onwards, it explains that the director's conception of the Museu Paulista was markedly characterized by his historical leanings.

Despite the timid mentions to the political crisis that then affected the country¹³, in a memorandum dated April 21st, 1931, Taunay shows the seriousness of the financial situation: the budget had been reduced from 75 to 40 *contos de réis*¹⁴. The ongoing projects were interrupted, including the commission of canvases based on Florence's drawings. According to a receipt, the last delivery occurred in 1927, as mentioned above. However, the relationship between the director of the Museu Paulista and Florence's legatees seems to remain very close even during this period. In a series of letters that go from January 8th to 19th, 1929, between Júlio Prestes and Taunay, the then president of São Paulo state writes about a coffee plantation plague, whose mention he had found in the writings of the Viscount of Taunay, father of the Museum's director. Up to now, the motivation for Prestes' inquiry is unknown, since his letters are not included in the Fundo [Fund] Museu Paulista, but Taunay's responses reveal an intimate relationship not only with Prestes, but also with the Florences. To track down the aforementioned

plague, at the request of the President of the State, Taunay says: "I turned to Hercule Florence's children who promised to search amid their valuable paternal archive, to see if they discover details about such coffee bug". In a letter to Prestes, Hercule Florence is described by Taunay as an "eminent naturalist", "to whose memory our State and Brazil owe so much gratitude" (TAUNAY, 1929). If commissions based on Florence's originals declined during the 1930s, the same cannot be said of the relationship between the Museum's director and the French draftsman's family.

With regard to the works carried out by the direction of the Museu Paulista in the 1930s, the analysis of Taunay's institutional correspondence pointed to the development of several bibliographic projects concerning especially the life of Bartolomeu de Gusmão – the flying priest –, and the various volumes of the director's *História do café no Brasil* [History of Coffee in Brazil]. Taunay's presence at the Museu Paulista, however, is less frequent, mostly because of his participation in other institutions, such as the Academia Brasileira de Letras [Brazilian Academy of Letters]. That was also the case when he was at the Itamaraty [Ministry of Foreign Affairs] in 1929, a determining factor to be away from the Museu Paulista for long periods, having to split his time between São Paulo and Rio de Janeiro.

Despite the execution, at that time, of the ambitious Almeida Júnior room¹⁵, it is only at the end of the 1930s that the Museum starts to reformulate its collection and restarts to invest in acquisitions. In 1938, the zoological collection of the Museu Paulista was transferred to the newly created Department of Zoology of the Biological Institute, formalized by Decree 9918 of 1939, an action signaled by Taunay a decade earlier. The removal of the collection, starting in

1939, opened new opportunities for the Museu Paulista, especially with regard to resuming the commissions that could finally lead to the conclusion of Taunay's museological project.

In a long report submitted to the Secretaria da Educação e Saúde Pública [Secretary of Education and Public Health], the interim director João Alberto José Robbe discusses the new configuration of the Museu Paulista after the departure of the zoological collection. The request, treated as a matter of urgency, was aimed at “acquiring oil paintings and other objects from collections, intended, for the most part, to set up new exhibition rooms, now vacant, as a result of the relocation of zoological collections to the Department of Zoology” (ROBBE, 1942).

The 50th anniversary of the Paulista Museum and the opening of new rooms

In the 1940s, the proximity of the 50th anniversary of the opening of the Museu Paulista (1895–1945) was an opportune occasion for raising funds to place new orders, in resonance with what Taunay had done on other events, such as the Centennial of the Independence. The removal of a considerable part of the collection, after the departure of the Museum's zoology section¹⁶, despite causing momentary complications in terms of public visitation to exhibitions, gave room for new possibilities, advancing the director's visual project.

It was necessary to fill the rooms (nine in all) and, for that, Taunay makes use of several mechanisms. He requests supplementary funds (TAUNAY, 1944a) to the secretary, approximately Cr.\$ 60,000.00, through contacts with the state's authority (*interventor federal*). He also redeploys

(TAUNAY, 1943a) the funds available in the budget. In addition, he requests the government to make available the credit (Cr.\$ 42,100.00) collected to the Treasury from the sales of the museum's own publications¹⁷. Finally, he contacts some patrons of the arts, high-class individuals interested in sponsoring the national and the Paulista historical culture (ADAMS, 1945).

The main strategy in 1943, however, was to reach out to a countless number of mayors of the municipalities of the São Paulo state, in order to request subsidies¹⁸ to reproduce iconographic-historical documents from each of the locations in the Museum's rooms. To this end, he could count on the recommendation of the general director of the Department of Municipalities (TAUNAY, 1943b) to coordinate the sending of funds from the municipalities who sent contribution checks, in order to honor them in the exhibition route of the Paulista Museum. The municipalities that contributed were Campinas, Itu, Jundiaí, Limeira, Piracicaba, Porto Feliz, São Paulo, Sorocaba and Tietê.

The historical documents selected for reproduction were, in large part, works by Hercule Florence¹⁹ from the first half of the 19th century, produced when he passed by those municipalities in the interior of São Paulo. In general, the reproductions were made on canvases, with the exception of the tile panels²⁰ painted by Antônio Luiz Gagni (1897–1970). Those were to decorate the entrance hall and the staircase of the Museu Republicano Convenção de Itu.

Comparing the orders placed on the eve of the 50th Anniversary of the Museu Paulista and those carried out for the Centennial of the Independence, one can see that some of the canvases had a smaller dimension, such as *Vendedores Ambulantes, 181 [9]* [Peddlers, 181(9)] by Anna Canella (? -?), dated from 1945. Most of the artists hired in the 1920s no longer resided in São Paulo, or had already

passed away. Only Franta Richter and Henrique Távola, as mentioned above, had works appearing in both groups. Given that, some of the new artists commissioned in 1940, such as Henrique Manzo (1896-1982) and José Canella Filho (1897-1942), provided other services to the Museu Paulista, one can question whether Taunay would have hired less prestigious artists to produce those commissions. However, it is necessary to recognize that both Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1889-1964) and Túlio Mugnaini (1895-1975) had started their careers in the 1910s, and served as directors of the Pinacoteca do Estado de São Paulo. In addition, it is worth considering that, as indicated earlier, the only name mentioned and valued repeatedly with regard to those reproductions, was that of Florence. The painters chosen, at least in the initial analysis, did not seem to be of central importance. The artists hired during that period are: Anna Canella, Antônio Luiz Gagni, Eunice Monteiro de Barros, Henrique Manzo²¹, José Canella Filho, Maria José de Arruda Botelho Egas (? -1973), Nair Opromolla (1914-1982), Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Silvio Alves (1926-?), Túlio Mugnaini and Zilda Pereira (? -?), among others²².

In 1944, the nine rooms were reopened. The first three (B-1, B-2, B-3) were dedicated to the historical aspects of military, religious and daily life. The fourth room (B-4) was reserved for the monsoon theme. The fifth (B-5) dealt with scenes of roads, places of resting, troops, drovers, horseback tournaments and fairs in Sorocaba. The sixth (B-6) was consecrated to the coffee culture in São Paulo. The seventh (B-7) held reproductions of old images of cities in the state. The eighth room (B-8) was dedicated to conductor Carlos Gomes. The ninth and last room (B-13) exhibited four large panoramic canvases of São Paulo State's capital (TAUNAY: 1944b).

On September 27th, 1945, the commemorative exhibition for the Museum's

50th anniversary opens. Taunay achieves his museological project and, on December 1st (SÃO PAULO, 1945), he retires from a position held for almost 30 years. João Alberto J. Robbe, his faithful assistant, notifies (ROBBE, 1945) the secretary that the chair is vacant and soon preserved as heritage, entering the collection of the Museu Paulista. Although ended, Taunay's administration leaves deep marks, especially with regard to the strength of the Paulista perspective in the construction of a particular narrative of national history.

The present work sought to demonstrate the centrality of the figure of the French polygraph Hercule Florence in the development of a museum project undertaken by Afonso Taunay. The research based on the institutional correspondence of the Museu Paulista, as well as in Taunay's publications, points to a direct and incisive appropriation of Florence's drawings in the director's historiographical construction of the imaginary about the past, the characters, the conquests and the landscapes of São Paulo and its hinterland.

Notes

⁵ In the period between Ihering and Taunay, Armando Prado (1880-1956), a lawyer, served as the director of the Museu Paulista from 1916 to February 1917.

⁶ At the time when he became director of the Museu Paulista, Afonso Taunay was a professor at the Escola Politécnica [Polytechnic School] and Colégio São Bento [São Bento School]. Later, he also taught at the Escola de Belas Artes [School of Fine Arts] and at the Universidade de São Paulo [University of São Paulo]. In 1917, he was already a member of the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro [Brazilian Historical and Geographical Institute] (IHGB) and of the Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo [Historical and Geographical Institute of São Paulo] (IHGSP), having been a corresponding member of other regional Historical and Geographical Institutes throughout his life. He also worked with the Itamaraty [Ministry of Foreign Affairs] and the Academia Brasileira de Letras [Brazilian Academy of Letters].

⁷ The president of the São Paulo state (it currently corresponds to the position of governor), at that time, was Altino Arantes Marques (BITTENCOURT, 2017: 81).

⁸ The article **Coisas nossas inéditas ou pouco conhecidas: encontro de duas monções no sertão bruto (1826)** [Our new or little known things: encounter of two monsoons in the rough backwoods (1826)] was located in **Caderno de recortes de Taunay XXI** [Taunay's Scrapbook XXI], deposited in the Taunay Collection of the Museu Paulista (TAUNAY, 1923: 3).

⁹ The second would come after 1939, as will follow in the argument within the text.

¹⁰ The hypothesis is based on the fact that no letters were found in which Taunay asks Távola to deliver the canvas, as is the case with Rodolfo Amoêdo (1857-1941), who delays the delivery of a commissioned painting for three years, and is incessantly demanded by Taunay through correspondence.

¹¹ As is the case of the work **Velho centenário de Porto Feliz** [Centenarian man of Porto Feliz], by Adrien van Emelen, as first noted by Ana Paula Nascimento.

¹² An example of this is the controversy between Mário de Andrade – then the director of the Department of Culture, also in charge of writing the draft of the Serviço de Patrimônio Artístico Nacional [National Artistic Heritage Service] – and Heloísa Alberto Torres, about Andrade's proposal to transform

Commissions and ephemeris: a journey through Hercule Florence's vision in the eyes of Afonso d'Escragnole Taunay

the National Museum into a purely Natural History Museum (RUBINO, 2002).

¹³ In a memorandum, Taunay mentions the “abnormality of the times” (TAUNAY, 1930).

¹⁴ The currency implemented in Brazil by the end of the period known as República Velha [Old Republic]. It was equivalent to one million réis. [t/n]

¹⁵ The Almeida Júnior room was created at the request of the state's authority (interventor federal) Adhemar de Barros.

¹⁶ The collection of the Zoology Department collection was transferred only between the end of 1941 and the beginning of 1942. In a letter from March 1942, Taunay requests that the rooms that were empty at that time got painted (TAUNAY, 1942a).

¹⁷ **História Natural do Brasil** [Natural History of Brazil], by Georg Marcgrave (TAUNAY, 1942b).

¹⁸ In this sense, Taunay reproduced the feat of the 1930s, when he asked for contributions from the municipalities for the manufacture of their coat of arms, designed by him and drawn by José Wasth Rodrigues.

¹⁹ Reproductions by Miguelzinho Dutra (1812-1875) were also commissioned during this period.

²⁰ In 1944 alone, ten large tile panels, with reproductions of scenes by Miguel Dutra and Hercule Florence, were installed (TAUNAY, 1944b).

²¹ The painter was often hired to restore works by other painters.

²² In the period, works were commissioned also to: Adelaide Lopes de Souza Gonçalves Cavalcante de Albuquerque, Maria Cecília Pinto Serva and Paulo do Vale Júnior (1889-1958).

References

ADAMS, Plínio de O. [Correspondence]. Recipient: Afonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo, Feb. 24th, 1945. File 195. Fundo [Fund] Museu Paulista.

ANHEZINI, Karina. Museu Paulista e as trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 10/11, p. 37-60, 2002-2003. Available at: <https://bit.ly/30Q2cka>. Access: Jul. 10th, 2020.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. Afonso d'Escragnolle Taunay: a musealização de acervos e práticas historiográficas. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. p. 73-113. Available at: <https://bit.ly/33U4Yaj>. Access: Jul. 10th, 2020.

BREFFÉ, Ana Cláudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, São Paulo, v. 10/11, p. 79-103, 2002-2003. Available at: <https://bit.ly/31Pfflp>. Access: Jul. 10th, 2020.

BREFFÉ, Ana Cláudia Fonseca. **Um lugar de memória para a Nação: o Museu Paulista reinventado por Afonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945)**. 1999. Thesis (Doctorate in History), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Available at: <https://bit.ly/3fR7qRg>. Access: Jul. 10th, 2020.

FLORENCE, Hercule. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829**. Translation by Viscount of Taunay. São Paulo: Melhoramentos. 1941.

FLORENCE, Hercule. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, pelas províncias brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825 a 1829)**. Translation by Francisco Álvares Machado e Vasconcellos Florence. São Paulo: Masp, 1977.

GOMES, Angela Maria de Castro. O contexto historiográfico de criação do Museu Histórico Nacional: cientificidade e patriotismo na narrativa da história nacional. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (org.). **90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014. p. 14-30. Available at: <https://bit.ly/2XRnlZu>. Access: Jul. 10th, 2020.

LIMA JÚNIOR, Carlos. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. **Anais do Museu**

Commissions and ephemeris: a journey through Hercule Florence's vision in the eyes of Afonso d'Escragnolle Taunay

Paulista: história e cultura material, São Paulo, v. 26, p. 1-40, 2018. Available at: <https://bit.ly/2DPAiw1>. Access: Jul. 10th, 2020.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista:** história e cultura material, São Paulo, v. 1, p. 147-307, 1993. Available at: <https://bit.ly/2DDMZu4>. Access: Jul. 10th, 2020.

MUSEU PAULISTA DA USP. **Como explorar um museu histórico:** pinturas, veículos, armas, mobiliário. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1995.

NASCIMENTO, Ana Paula. Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista: as aquarelas de José Domingues dos Santos Filho. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP, 2019, Campinas. **Anais [...]**. Campinas, 2019. Available at: <https://bit.ly/2YAnnET>. Access: Jul. 10th, 2020.

PETRILLI, Niccoló. [**Correspondence**]. Recipient: Afonso Taunay. São Paulo, Jun. 22nd, 1922. File 116. Fundo [Fund] Museu Paulista.

RANGEL, Alberto. [**Correspondence**]. Recipient: Afonso Taunay. Paris, Sep. 13th, 1920. File 112. Fundo [Fund] Museu Paulista.

ROBBE, João Alberto J. [**Memorandum**]. Recipient: Antônio Ferreira Almeida Júnior. São Paulo, Dec. 4th, 1945. File 197. Fundo [Fund] Museu Paulista.

ROBBE, João Alberto José. [**Correspondence**]. Recipient: J. Rodrigues Alves Sobrinho. São Paulo, Sep. 1st, 1942. File 184. Fundo [Fund] Museu Paulista.

RUBINO, Silvana Barbosa. A memória de Mário. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 30, p. 139-154, 2002. Available at: <https://bit.ly/31SsmCu>. Access: May. 22nd, 2020.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto nº 249, de 26 de julho de 1894.** Aprova o regulamento do Museu do Estado, para a execução da Lei nº 200, de 29 de agosto de 1893. São Paulo: Assembleia Legislativa, [1894]. Available at: <https://bit.ly/36ozx79>. Access: May 22nd, 2020.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto-lei nº 15.243, de 1º de dezembro de 1945.** Eleva padrão de vencimento e dispõe sobre a aposentadoria de Afonso de Escragnolle Taunay, e dá outras providências. São Paulo: Assembleia Legislativa, [1945]. Available at: <https://bit.ly/3bWvgsA>. Access: May 22nd, 2020.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Report**]. Recipient: Oscar Rodrigues Alves. São Paulo, Jan. 2nd, 1918. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Report**]. Recipient: Oscar Rodrigues Alves. São Paulo, Jan. 15th, 1919. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Alberto Rangel. São Paulo, Feb. 10th, 1921. File 113. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondence**]. Recipient: Nicoló Petrilli. São Paulo, Jun. 20th, 1922. File 116. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Coisas nossas inéditas ou pouco conhecidas: encontro de duas monções no sertão bruto (1826). **Caderno de recortes de Taunay XXI**. [São Paulo: s. n., 1923].

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondence**]. Recipient: Secretaria do Interior do Estado. São Paulo, Apr. 22nd, 1927. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondence**]. Recipient: Julio Prestes. São Paulo, Jan. 8th, 1929. File 135. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: não informado. São Paulo, Oct. 8th, 1930. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: José Alcaide Valls. São Paulo, Mar. 18th, 1942a. File 183. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: J. Rodrigues Alves Sobrinho. São Paulo, Sep. 1st, 1942b. File 184. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondence**]. Recipient: Gabriel Monteiro da Silva. São Paulo, Apr. 13th, 1943b. File 189. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondence**]. Recipient: Theotonio Monteiro de Barros Filho. São Paulo, May. 10th, 1943a. File 189. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Correspondence**]. Recipient: Sebastião Nogueira de Lima. São Paulo, Jan. 22nd, 1944a. File 192. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. [**Memorandum**]. Recipient: Aluisio Lopes de Oliveira. São Paulo, Nov. 17th, 1944b. File 194. Fundo [Fund] Museu Paulista.

TÁVOLA, Henrique. [Receipt]. São Paulo, Aug. 8th, 1927. Caixa 6900. APESP.

WALDMAN, Thais Chang. **Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo**. 2018. Thesis (Doctorate in Social Anthropology) – University of São Paulo, São Paulo, 2018. Available at: <https://bit.ly/3fSmBtt>. Access: Jul. 10th, 2020.

Hercule Florence and the question of reproduction d'après nature¹

Jacques Leenhardt*

Transcript of the lecture presented on November 27, 2019 at the Social Service of Commerce (Sesc) – Ipiranga Unit, SP.

* Director of studies at École des hautes études en sciences sociales (EHESS).
Honorary President of the International Association of Art Critics (AICA).

Hercule Florence is known for his travel diary: *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829* [River journey from the Tietê to the Amazon from 1825 to 1829], translated in 1875, by Alfredo de E. Taunay. This journey through Mato Grosso and the Amazon was, for Hercule Florence, the first adventure destined to leave Europe's old barriers behind.

After the restoration of the monarchy in France in 1815, which put an end to the enthusiasm driven by the Napoleonic conquests, the young man dreamed of visiting the wide world to escape the desperately stagnated environment of his country.

However, very quickly, this adventure journey would turn into a scientific adventure. Thanks to the encounter with the Baron von Langsdorff who had been hired for a vast expedition across Brazil financed by the Tsar of all Russia, Hercule Florence fully fulfills his double desire for adventure and knowledge.

This scientific journey is inserted in the pursuance of the discoveries movement bolstered in the 18th century by the ambition of European expansionism. At the same time, it already foreshadows art travel and tourism, which will be the first forms of modern, scientific and industrial appropriation of world. With regard to Brazil, this expansion will accelerate from 1808 on, due to the opening of the ports to foreign ships, while the symbolic appropriation of this continent is made, at that time, through literary descriptions and drawings, being Johann Moritz Rugendas, Thomas Ender and Jean-Baptiste Debret, emblematic examples. Thus, *Viagem fluvial* is part of that line between adventure and scientific discovery.

Compared to those famous artists, among whom we must also mention Aimé-Adrien

Taunay, who was his traveling companion, Hercule Florence stands as a very unique case. It is true that we know this journeyer mainly thanks to his travel diary and his watercolors. However, the reader of the manuscript *L'inventeur au Brésil* is not oblivious to the fact that what motivated Florence throughout his life was not the traditional concern of documenting by describing and painting the world he had discovered. Actually, this European, lost in the Brazilian vastness, was lulled by the most modern dream one could conceive at that time: the reproduction of the infinite diversity of objects in the world, and for a large audience, that is, mechanically and industrially. Hercule Florence dreamed of inventing the means to reproduce both his own drawings – what he did by inventing *polygraphy* – as well as the singing of birds – what he did by writing *Zoophony* – and, in general, to replicate the world and all its objects – what he desperately sought to do in his attempts to invent photography. Although Florence created the word “photography”, he was unable to carry out this *avant-garde* project, and this failure was undoubtedly the cause of his bitterness and resentment.

Hercule Florence was, however, at a decisive moment in the history of the image. Considering that, in Europe, science expanded its domains every day and inventors benefited reciprocally from their competitors' inventions, as demonstrated by the association of Niépce and Daguerre and by the history of the development of what we now call “photography”, Florence remained isolated in the depths of rural Brazil, with very little support for his scientific endeavors. This explains why most of his images, despite the success of *polygraphy*, are still based on traditional techniques (drawing, painting), while he dreamed only of chemical and mechanical reproduction, as evidenced by his research and inventions.

It is essential to notice that Hercule Florence was motivated by the desire to *reproduce* and not to *represent*. This is his greatness, because he had understood where the world of image was heading towards its next industrialization. This is also his tragedy, since the practical circumstances in which he evolved did not allow him to accomplish his intuitions to a full extent. In addition, more than a technical problem of an inventor, there was in this desire for *reproduction* a political project linked to the conviction that the dissemination of works of art by the press would have a democratic effect. He explains this project in a letter to his friend Major Taunay in 1864:

However, until now, art has exercised its happy influence only in the social classes most favored by fortune. Above all, painting spreads its treasures only in the palaces of the great, in the museums and homes of the rich, places not frequented by the people. It would be desirable if painting could spread everywhere, in public squares, on every street, on the façades of buildings, in workshops, in corridors, etc., in all places where people circulate and, especially, in the dwellings of the poor. They know of no other kind of abundance than the physical ills of their sad existence. Now, graphic printing is, among all the arts, the one that seems to spread its products more profusely. Could not we make some of the utopian dreams come true by printing masterpieces of painting and spreading them among people? (FLORENCE, 1864).

The artist and the inventor

Apart from Hercule Florence, no other artist was so passionately and firmly involved in the issue of reproduction *d'après nature*. The expression is ambiguous, because if art history means, by this notion, the fidelity of *representation* to the model proposed, Hercule Florence does not aim at *representing*, but at *reproducing* that same model. More than painting, his horizon is, therefore, that of photography, since this technique guarantees, through light and its effects on silver salts, a physical continuity between the object and its faithful *reproduction*.

The gigantic effort that Hercule Florence made to fix the image captured by silver salts – an effort that his texts repeatedly bear witness of – clearly indicates the importance that the idea of *reproduction* had for him. However, he will not be able to fix the image produced by the concentration of light rays in the darkroom (or at least I do not think we still have evidence that he really did). On the other hand, we know that he was able to reproduce the images perfectly, as shown by the various examples of the application of his *polygraphy* technique. He constantly tried to get the Academies of Sciences in Europe to recognize the originality of his discoveries in this field.

Therefore, it is clear that *d'après nature* painting does not belong to the same mental universe as *d'après nature* photography. In the field of painting, the expression *d'après nature* refers more to an ethical concern for the truth carried by the artist, an aesthetic desire to transcribe a felt impression. If, as “emanation of the referent”, as Roland Barthes used to say, the photographic line maintains a direct and

physical link with the *reproduced* thing, painting is never anything other than *representation*, the production of feelings subjectively experienced by a free spirit.

Unlike the photographic image, painting goes through a series of mediations made of cultural codes: that of “beautiful nature”, of “natural sublime” and many others. In addition, it depends on a large number of techniques and rules that are learned, transmitted and, thus, might be overcome, opening the field of originality in the artistic practice.

However, what characterizes Hercule Florence with respect to artists like Aimé-Adrien Taunay is that he did not undergo this artistic learning. He is, essentially, a self-taught person, and if he received any training, it was that of a cartographer during the siege of Barcelona, in which he participated. It is thanks to this experience that Langsdorff will later name him “second draftsman and cartographer”.

Thus, one can legitimately say that Hercule Florence is an inventor, before being an artist. Picasso said, scornfully, “I do not seek, I find”. For him, who is a paradigm of the modern artist, the solution came before the problem. Like Cézanne, his relationship with things and the world was mediated by the conviction that he had to “tell the truth” of this world by the unique means of his art, its forms and techniques, and that the truth should be entirely revealed in the artistic endeavor, in the gesture of the artist who should give birth to it. The world was an opportunity, but the burning heart of the truth was the artist’s own sensitivity.

In return, Hercule Florence *seeks*, and we have thousands of testimonies of his curiosity, which pushed him to discover so many technical processes in the field of image. However, we must understand that the researcher has a different relationship with the world than that

of the artist. He knows that the world, things, and nature, all contain truths and that his “art”, that of the researcher (the Greeks called it *tecne*), is to reveal them, to bring them to light. In this, the researcher considers himself as *the midwife* and not *the father* of what he discovers, that is, he keeps himself away from the romantic mythology of the creative artist.

It is known that, at the beginning of the journey, Langsdorff assigned to Florence only technical organization tasks. His qualities as a draftsman, during the first part of the journey, were used only to a limited extent. In fact, he was, by contract, just a “cartographer and a second draftsman”. He, who generally did not miss the opportunity to complain, did not appear to have suffered from this condition and, despite his immense pride, he did not consider himself an “artist” in the sense that the term is used for Aimé-Adrien Taunay.

This duality can be read very clearly in the contract that Langsdorff signed with him: “Mr. Taunay will be willing to be helpful in drawing the unique scenes of nature and all the objects that you, as an artist, or that Mr. Riedel or Hasse, scientists, declare as useful and interesting ”(LANGSDORFF, 1826 *apud* COSTA; DIENER, 2014: 83).

The attribute of “artist” holds a strong emphasis, since this highly valued condition would determine what Taunay had to draw. In addition, there was what scientists Riedel and Hasse would find, from their point of view, useful and interesting. A great admirer of Humboldt, Langsdorff does not fail to emphasize that it is the “artist spirit” that will indicate to Taunay the “remarkable scenes of nature”. In addition, again addressing the “artist” but this time outside the working hours regulated by the contract, Langsdorff allows himself to add:

(For the free hours) I strongly recommend studies based on the unique sketches of trees, shrubs, flowers and vegetation and to choose, in general, those that are characterized by a singular aspect and that give a particularly exotic aspect to the landscape; thus, for example, palm trees, ferns, araucaria, [country] plants, trees disfigured by the winds in the fields, trunks of all kinds – or also the giant trees of the jungle, f. ex. jequitibás, ficus [...] or also trunks around which twisted vines curl or are covered by them – in short, all the most memorable species of flora [...] (LANGSDORFF, 1826 *apud* COSTA; DIENER, 2014: 84).

It was during those leisure hours that Taunay, had he followed Langsdorff's advice, would carry out a suitable artistic program: those are only *unusual* trees and vegetation, which look *atypical* and have an *exotic* appearance, a *disfigured* shape, a *gigantic* size. This accumulation of adjectives refers to an aesthetic of the exotic or the sublime, to the love of what is impressive and exceptional, so prevalent in the romantic era.

In this, Langsdorff detaches himself from the spirit of Humboldt, who defined the representation of the landscape as the Figuretion of a *possible*, the Figuretion of a form logically linked to the dominant physical conditions, and not as the Figuretion of exceptional objects. The figure that Humboldt asked for was, as he said in a letter to Napoleon Bonaparte, “to summarize in one illustration all the phenomena that the earth's surface and the gaseous fluid surrounding it present”.

We can see how the program developed by Langsdorff is also different from the Hercule Florence's program. One can say that the mentality that characterizes the inventor leads

him to recognize the positivity of the world, its presence in general and not its exceptional states. For the “artist”, the world must be interpreted, his activity is a permanent recreation; the original exists only in the form of a suggestion, an invitation to take ownership in a free recreation. For Hercule Florence, on the contrary, the original should be apprehended and reproduced in the manner of the birds’ songs, whose musicality he would capture and reproduce in another language. It is the case for the drawings of which he will reproduce the characteristics through *polygraphy*, it is finally, exemplarily, the case of photography.

The swing brought by photography to the universe of Figuretive arts and the unrest it launched in the world of painting are due to the fact that *photographic* reproduction removes from painting what, in *pictorial representation*, was still part of the conformity with the model, that is, it remained linked to *reproduction*. Consequently, it left the subjective interpretation of shapes and colors freer than ever. Thus, unknowingly, photography opened up the field of pictorial modernity that the *avant-garde* began to explore between 1860 and 1870.

A certain idea of the fidelity of the relationship with the original is, obviously, at the heart of Hercule Florence’s discoveries. It is also this same concern that will lead him, a little later, to invent the “inimitable paper”. In his spirit, the notion of truth joins that of conformity with the original, so it is equivalent to that of “non-falsification” and refers to respect due to what things are at their origin. When, on the contrary, the “artist” affirms the transcendence of his gesture in relation to the whole of reality – as romanticism thought – he enjoys a truly “divine” freedom. On the other hand, Hercule Florence, as a man of science, wants to disappear in the face of an evidence that neither depends nor should depend on the forms of his subjectivity.

This conviction is so strong and so general that it leads Hercule Florence to extend the scope of this fidelity to the original to an area that cannot help but surprise us: a commercial argument for the roasted coffee that he is about to offer for sale. Florence realized that he would make more money if he sold his coffee, not in bags to a wholesaler, like all producers, but in one-kilo packages, at retail. To make it possible, the authenticity of the origin and quality of his product had to be guaranteed against all counterfeits, customary in those commercial circuits. The customer had to be sure that the product he was buying was indeed the one that guaranteed the name and packaging that had on it the words “Café Hercule Florence” or something similar. He therefore decided to apply his invention of the “inimitable paper”, originally intended for bank notes, on the packaging of his roasted coffee for home use.

The aesthetic invention: the staging

Yet, as dominant as that attitude of the researcher was, Hercule Florence also invented an impressive amount of properly aesthetic and artistic effects. The function of those devices was, for him, to reinforce the belief in the truth of *reproduction*. Actually, since the invention of photography, drawing was no longer a sufficient proof of truth. Only the physics and chemistry of *polygraphy* or of photography were from then on valid as proof of the truth.

We have an illustration of this new situation of the credibility of the image drawn through the misfortune that occurred with scholar Caignart de Saulcy, who brought back from a trip to the East (1850) drawings designed to prove the antiquity of certain monuments discovered

by him. The result of the announcement in the Parisian scientific community was catastrophic and Caignart de Saulcy was covered in sarcasm by the scientists to whom he presented his drawings as evidence. Drawing, for those scholars, is now a work of art and not documentary evidence. That is why, shortly after, Auguste Salzmann departed, following in the footsteps of Caignart de Saulcy, but this time producing some photographic “proofs”. Salzmann commented: “the photographs are no longer stories, but facts endowed with conclusive brutality”.

Thus, the transition from the calligraphy of medieval manuscripts to printing is not reduced to the quantitative transition from crafts to industry. It constitutes the qualitative transition from a closed world (that of the monasteries) to an open world (that of the bookshop). Likewise, the significance of the transition in the 19th century from drawing and engraving to photography is not limited to the quantitative transition from image artisanship to industrialization. Much more deeply, it means the qualitative passage from the iconic singularity – and in an emblematic way to the singularity of the painted portrait – to the serial multiplicity of faces and objects photographed. With regard to this aspect, we must never forget that the invention of photography results from the desire, particularly in Niépce, but also in Florence, to perfect, mechanize and industrialize the reproduction of images traditionally made by engraving.

However, the multiplication of images made possible by technical reproduction, so deeply analyzed by Walter Benjamin, implies, at the same time, the risk of such images losing much of their power. Hercule Florence, also entirely dedicated to the reproduction of images, will try, in a second stage, to restore the aesthetic power that their multiplication had weakened. This is the meaning, I believe, that must be attributed to his inventions

of assembly and lighting devices developed in the last phase of his work as an inventor.

We know the extraordinary paintings by means of which Hercule Florence, between 1830 and 1840, established a true nomenclature of clouds. This systematic work aimed at enriching the repertoire of forms available to European painters, providing them with models they could not know, as they did not live in the atmosphere of the tropics. In those works, subjective interpretation has little place. On the other hand, the aesthetic effects produced by the sun as a light source are powerful and systematic.

However, those paintings cannot be considered inventions. In the late 18th century, the systematic study of clouds by Jean-Baptiste Lamarck and Luke Howard sparked the interest of many painters: Pierre-Henri de Valenciennes, Caspar David Friedrich and Carl Gustav Carus in their *Letters on landscape painting* (1831), to give just a few examples. In fact, those studies attest not only to the interest in the discoveries of science, but also to the approximation then outlined between the concerns of painters and the scenographic universe of theater. Thus is born the *Panorama* of Pierre-Luc Ciceri, whose collaboration with Daguerre will lead to the light games that constitute the *Diorama*. Daguerre uses an entire technical arsenal of rooms, mirrors and lenses, less to produce an accurate design than to translate the aesthetic effects of natural light. As Forbin puts it: “M. Daguerre’s latest work is a masterpiece of illusion, the truth of effect, the magic of *chiaroscuro*”.

We found comparable research in some exemplary works of painting by Hercule Florence: Untitled (*Sara e o peso de papel*) [Sara and the paperweight], Untitled (*Amparo – fazenda de Florence ao luar da madrugada*) [Amparo – Florence’s farm at dawn] (undated), Untitled (*Cena de acampamento ao luar*) [Camping scene in the moonlight] (1835).

Those three paintings, which can be described as experimental, constitute the forerunners of research on the effects of light that Hercule Florence develops from the 1860s. He forges, on this subject, different expressions such as “solar painting” or “cisparent painting” (1862) or “stereo painting”. All those devices have the main function of accentuating the effects of light, in order to make images more convincing. The artifice contributes here to produce a true “nature effect”. Thus, at the end of a letter sent to Joaquim Antonio Pinto, Hercule Florence likes to remember that the painter Barandier, a student of Horace Vernet, would have shouted in front of his enlightened painting: “it is nature” (FLORENCE, 1862).

The question of this research does not concern the painting itself, but the invention of exhibition devices, as indicated by the description of the “cisparent painting”, whose purpose is to collect, through mirrors, lenses and prisms, the ambient light in the exhibition hall, and to make it converge on specific points of the painting: “During the day, even inside a cabinet, one can gather the diffuse light that comes in through the windows, through mirrors, lenses and prisms, and focus it on the painting”.

The meticulous design of an exhibition hall prepared to impress the viewer, equipped with mirrors, sensor prisms and lenses capable of concentrating light, has the sole purpose of highlighting the clear parts of the painting, of increasing brightness. When commenting on the traditional use of white by painters in search of clarity, Hercule Florence emphasizes that the function of the accumulation of white paint is to create a concentration on the surface of the painting, in order to more easily collect the side light rays that run in the ambient space. The “stereo painting” or volume painting, therefore, must bring together two streams of light, one from the painting itself and from the white paint

that the painter accumulated, the other being an effect of the general exposure device called “solar chamber”, in which the mirrors capture and return the external luminosity to the painted surface.

Thus, Hercule Florence’s research seems to me, from one end to the other of his research career, to be marked by the awareness that the image, from then on, would be multiple, repeated and reproduced by the inventions of chemistry and mechanics. However, this new status, which removed it from the old singularity in which the painting shone, required reinforcing the spectacular dimension of its presentation. The modern conditions of the image’s existence asks for the reinforcement of its effects, in particular by the play of light, and the devices he invents are intended to preserve in the image an efficacy that its multiplication may have made it lose. Afonso Taunay would redefine this concern with the effectiveness of the serial image in the project for the Museu Paulista [Paulista Museum], with the reinforcement of the image by painters invited to enlarge Hercule Florence’s drawings. The technical dimension that was the horizon of Florence when working the incident light will finally become, in Taunay’s hands, a political project of construction of the Paulista memory and narrative, joining, through paradoxical biases, Florence’s constant concern to disseminate the images he had produced.

São Paulo, November 2019.

References

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. **Bastidores da Expedição Langsdorff**. Cuiabá: Entrelinhas, 2014.

FLORENCE, Hercule. [**Correspondence**]. Recipient: Major Taunay. Campinas, Jan. 26th, 1864. 1 letter. Institute Hercule Florence, Arnaldo Machado Florence Collection.

FLORENCE, Hercule. [**Correspondence**]. Recipient: Dr. Joaquim Antonio Pinto. [s. i.], April 30th, 1862. 1 letter written in Portuguese. Institute Hercule Florence, Arnaldo Machado Florence Collection.

LANGSDORFF, Georg Heinrich von. [Instructions to members of the Langsdorff Expedition]. Ipanema, SP, Feb 5th, 1826. In: COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. **Bastidores da Expedição Langsdorff**. Cuiabá: Entrelinhas, 2014. p. 83-84.

FLORENCE, Hercule. Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff no interior do Brasil desde setembro de 1825 até março de 1829. Translated by Alfredo d'Escagnolle Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 38, pt. 1, p. 337-449, 1875 (1st part); t. 38, pt. 2, p. 231-285, 1875 (2nd part); t. 39, pt. 2, p. 157-182, 1876 (3rd part). Available at: <https://bit.ly/3lmwuDC> (1st part); <https://bit.ly/3bail2l> (2nd part); <https://bit.ly/3gABEbf> (3rd part). Access: Aug. 25th, 2020.

FLORENCE, Hercule. Zoophonia: memoria escrita em francez pelo sr. Hercules Florence no anno de 1829 e traduzida em 1877 por Alfredo d'Escagnolle Taunay. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 39, pt. 2, p. 321-336, 1876. Available in: <https://bit.ly/3jhAjlc>. Access: Aug. 25th 2020.

FLORENCE, Hercule. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas**, de 1825 a 1829. Translated by the Visconde de Taunay. São Paulo: Melhoramentos, [1941?].

FLORENCE, Hercule. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas**, de 1825 a 1829. Translated by the Visconde de Taunay. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1977.

VIELLIARD, Jacques M. E. (org.). **A zoophonia de Hercule Florence**. Cuiabá: UFMT Editora Universitária, 1993.

Mini biography of the authors

Ana Luiza Brólio de Paula

Ms. de Paula holds a bachelor's degree in International Relations from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo [Pontifical Catholic University of São Paulo] (PUC/SP) and is an undergraduate student in History at the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences of the University of São Paulo] (FFLCH/USP). She is a Museum technician by the Paula Souza State Technological Education Center (CEETEPS) ("Parque da Juventude" State Technical School). Ms. de Paula was a Codage/USP grant holder for the project "Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista" ["Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography"] in 2019.

Ana Paula Nascimento

Collaborating researcher at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP), internally coordinating the research project "Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista" ["Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography"]. Dr. Nascimento holds an undergraduate degree in Architecture and Urbanism from the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo [School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo] (FAU/USP) and a master's degree, a doctorate, and a post-doctorate from the same institution. Her experience is in the fields of Art History and History of Architecture, with emphasis on the following themes: Brazilian Art (nineteenth century and first half of the twentieth), Heritage and History of Brazilian Architecture (nineteenth century and first half of the twentieth), the creation of museums in the city of São Paulo and the arrangement of their collections.

Antonio Francisco Alvares Florence

Antonio Florence is a lawyer with a postgraduate degree in tax law from the Universidade de São Paulo

[University of São Paulo] (USP) and a specialization in international tax law from the Ludwig–Maximilian University (Munich). Mr. Florence is a partner of the law firm *Florence Advogados*. In 2006 he founded the Instituto Hercule Florence [Institute Hercule Florence] (IHF), a cultural institution dedicated to the research, preservation and dissemination of bibliographic sources and historical documents about 19th century Brazil, with an emphasis on the artistic and scientific missions that traveled the country, and on Hercule Florence’s life and work.

Beatriz Andreoli Vargas de Almeida Braga

Ms. Braga holds a bachelor’s degree in Social Sciences from the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences at the University of São Paulo] (FFLCH/USP). She was Codage/USP grant holder for the project “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” [“Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography”] between 2019 and 2020.

Bruno Verneck

Mr. Verneck is a master’s student in Spanish and Hispanic–American Literature at the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences of the University of São Paulo] (FFLCH/USP). He holds a bachelor’s degree in Language and Literature (Letters) from the same institution. Mr. Verneck was a Codage/USP grant holder for the project “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” [“Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography”] between 2019 and 2020.

Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira

Dr. Oliveira is a History graduate from the Universidade de São Paulo [University of São Paulo] and holds master’s and doctoral degrees in Social History from

the same university. She is currently a senior professor at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP) and a professor in the Graduate Program in Social History at the Universidade de São Paulo. Between 2008 and 2012 she held the direction of the Museu Paulista. Since 2012, she has been a member of the faculty of the Interdepartmental Graduate Program in Museology at USP. She has experience in the field of History, with an emphasis on Brazilian History, investigating especially the following themes: relations between history and memory, political history, Independence, history of the Brazilian Empire, writing of history in museums and the history of national museums.

Cristina Sanches Morais

Ms. Morais is a master's student in the Graduate Program in History of Science at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo [Pontifical Catholic University of São Paulo] (PUC/SP). She holds a specialization in Teaching Methodology in Higher Education (Distance Education) from Uninter. Ms. Morais holds a Bachelor of Fine Arts degree from the Fundação Armando Alvares Penteado [Armando Alvares Penteado Foundation] (FAAP). She is a specialist in preservation, conservation, and restoration of works of art in graphic documents at Senai and Aber. Ms. Morais is a professor of conservation and restoration at the Senai Conservation and Restoration Laboratory, at the Faculdade de Tecnologia Senai "Theobaldo De Nigris" [Senai School of Technology "Theobaldo De Nigris"], in São Paulo. She has experience in the field of Arts and Graphic Arts, with an emphasis on Conservation and Restoration, acting mostly on the following themes: conservation-restoration, handling, and restoration of books and documents.

Denise Cristina Carminatti Peixoto

Ms. Peixoto holds a bachelor's degree in History from the Universidade de São Paulo [University of São Paulo], specializations in Environmental Education and Teaching Methodology, and a Master's degree in

Archeology with an emphasis in Education. She works as an educator for the Educational Activities Service at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP). Her professional experience converges to the themes of Education, Museums, Accessibility, Archeology and History.

Francis Melvin Lee

Ms. Lee has a degree in Architecture and Urbanism from the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo [School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo] (FAU/USP) and a master's degree in Social History from the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences] (FFLCH/USP) of the same university. Her dissertation focused on the circulation and the use of prints in Brazil during Dom João's reign (1808-1821). She works in the fields of museology and cataloging, with emphasis on 19th century Brazilian art. Since 2011, Ms. Lee has been Superintendent of the Instituto Hercule Florence [Institute Hercule Florence] (IHF), a cultural institution focused on collecting and making available sources on 19th-century traveling artists, especially the Langsdorff Expedition (1824-1829) and Hercule Florence (1804-1879).

Gessonia Leite de Andrade Carrasco

Ms. Carrasco holds a master's degree in Architecture and Urbanism from the Universidade Federal de Santa Catarina [Federal University of Santa Catarina] (UFSC), a specialization in Conservation and Restoration of Works on Paper by the Universidade Federal do Paraná [Federal University of Paraná] (UFPR), and an undergraduate degree in Artistic Education – Fine Arts at the Universidade da Região de Joinville [University of the Region of Joinville] (Univille). She works as an independent restaurateur in Joinville, Santa Catarina. Ms. Carrasco has experience in Arts, working on the following themes: conservation/restoration,

conservation science, manuscripts in iron gallic ink, artifacts in metal, restoration of tomb structures, and cemeteries.

Iara Lis Schiavinatto

Dr. Schiavinatto is an associate Professor at the Universidade Estadual de Campinas [State University of Campinas] (Unicamp). She holds an undergraduate degree in History, a master's degree in Multimedia and a PhD in History, also from Unicamp. Ms. Schiavinatto is a full professor at Unicamp's Graduate Programs in History and Visual Arts. Her research focuses on Visual Culture, Political Culture, Media Culture, Intellectual History, and Heritage. She has done research internships in collections and museums in Portugal, Spain, France, and the United States. She undertook a research sabbatical in 2019, developing a project, as a collaborating researcher, at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP).

Ina Hergert

Ms. Hergert holds a degree in Art Education from Fundação Armando Alvares Penteado [Armando Alvares Penteado Foundation] (FAAP) and a specialization in Preservation of Documents and Works of Art on Paper from the Conservation and Restoration Center of the [Escola do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial] School of the National Service for Industrial Learning (SENAI). Since 2010 she is a specialist in conservation and restoration at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP). She is currently developing research and carrying out projects in the fields of conservation and restoration. She also prepares and teaches workshops on preservation for documents supported on paper.

Isabela Ribeiro de Arruda

Ms. Arruda holds an undergraduate degree in History from the Universidade de São Paulo

[University of São Paulo], as well as specializations in Cultural Project Management from the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [School of Communications and Arts of the University of São Paulo] (ECA/USP) and Cultural Management from the Centro de Pesquisa e Formação do Sesc [Research and Training Center of SESC]. Ms. Arruda is currently an Educator at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP). She has experience in the field of History.

Jacques Leenhardt

Dr. Leenhardt holds an undergraduate degree in Philosophy from the Université de Genève, an undergraduate degree in Sociology from the Université Paris-Sorbonne, and a doctoral degree in Sociology from the Université de Paris X, Nanterre. He is currently the director of studies at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Honorary President of the International Association of Art Critics (AICA), Director of E.F.I.S.A.L./CRAL and President of the Scientific Council of Art Criticism Archives. He has experience in the fields of Sociology – with emphasis on Sociology of Literature –, landscape design, and art exhibitions. He works especially on the following themes: literature, history, art, the urban, reading, narrative, and Latin America.

Jean Gomes de Souza

Mr. De Souza holds a Bachelor's degree in History and is a Master's student in Social History from the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences of the University of São Paulo] (FFLCH/USP). He has a scholarship from the São Paulo State Research Support Foundation (FAPESP). Mr. Souza engaged in a scientific initiation program in critical editing of colonial manuscripts at the Department of History of FFLCH/USP. A Codage/USP grant holder, between 2016 and 2018 he joined different

research projects in the Collection and Curatorship Department of the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP).

João Carlos Cândido Silva Libardi Santos

Mr. Santos is a master's degree student at the Graduate Program in Social History at the Universidade de São Paulo [University of São Paulo] (PPGHS/USP). He holds a bachelor's degree and a teacher's license in History and is an undergraduate student in Biological Sciences at the Universidade de São Paulo. Mr. Santos was a Codage/USP grant holder at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP) between 2018 and 2020.

Maria Aparecida de Menezes Borrego

Dr. Borrego holds a master's and a doctorate in Social History from the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences of the University of São Paulo] (FFLCH/USP). She completed postdoctoral studies in Social History at the Museu Paulista da Universidade de São Paulo [Paulista Museum of the University of São Paulo] (MP/USP). Dr. Borrego works as a professor in the Collection and Curatorship Department at the Museu Paulista and in the Postgraduate Program in Social History at FFLCH/USP. She is a technical and scientific supervisor at the Museu Republicano Convenção de Itu [Republican Museum Convention of Itu] and co-editor of the journal *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* [Annals of the Paulista Museum: History and Material Culture]. She works in the following areas: São Paulo, commerce, society, domestic space, river trips, material culture, museum, Portuguese America, and Brazilian empire.

Maria de Fátima Gomes Costa

Dr. Costa is a Retired Full Professor at the Department of History of the Universidade Federal do Mato Grosso [Federal University of Mato Grosso] (UFMT). She is a researcher in the group História, Arte, Ciência e Poder [History, Art, Science and Power] – HISARCIPO UFMT/CNPq. As a researcher she has conducted interdisciplinary studies on Brazilian History and South American History with focus on topics such as, Travel and Travelers, Scientific Expeditions and Boundary Demarcation, Traveling artists, Indigenous History, Historical Cartography and Historical Documentation. She has published articles and books on these topics.

Tiago Grizzolli Coffone

Mr. Coffone is an undergraduate student in History at the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences of the University of São Paulo] (FFLCH/USP). He was a Codage/USP grant holder for the project “Hercule Florence: Patriarca da Iconografia Paulista” [“Hercule Florence: Patriarch of Paulista Iconography”] between 2019 and 2020.

deux ensembles, les uns à l'habitation au
village, et les autres en ville, surtout
à l'occasion de visites et de réceptions
de gens.

Les vêtements les plus formant sont
de l'affluence des robes et des robes

à poignets les manches
ils parlent leur lan
sans un peu plus de
vieux en général et
leur vêtements sont
mise de mousseline
longues, et une jupe
bleu, finement plissé
sur les côtés. Cette
sorte de derrière qui
chemise, qui, on est
bleu et piquée avec
Elles ne vont qu'en
cheveux sous son
que très grand, p
qui leur lui dor
immense visière.
le cou de colliers et
d'or. Ce métal br
et des petites chaînes
des de leurs cheveux lisses
repiés.



ISBN: 978-65-993063-0-3



Les muletiers et les négres me