

## AS CIDADES NA PINTURA DE BENEDITO CALIXTO

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira\*  
Universidade de Brasília – UnB  
dionisio@unb.br

O pensador francês Michel de Certeau lembra-nos que a maioria das pinturas medievais e renascentista representava a cidade vista em perspectiva por um olho aéreo, infreqüente até então. As obras, sobretudo as do medievo, procuravam, ao mesmo tempo, representar uma visão do alto da cidade, distante, e a partir de um ponto médio, na altura da visão do espectador. “Essa ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste. Fazia deuses”<sup>1</sup>

A tradição a qual faz referência Certeau ganhou contornos diferentes nos séculos posteriores, ao separar essas duas visões da cidade, e encontra numa quantidade grande de obras do pintor paulista Benedito Calixto espaço para especulações. Este texto pergunta-se como Calixto representou o espaço urbano numa metáfora historicamente calculada e qual o ambiente institucional em que essa representação se inscreve. Para melhor explorar esse tema, escolhemos duas pinturas *Porto de Santos em 1822* e *Porto de Santos em 1922*, ambas na técnica a óleo sobre tela, produzidas em 1922, com 200 x 300 cm, pertencentes ao acervo do Museu do Café, em Santos. As duas obras foram confeccionadas para o centenário da independência e coroaram não só a bem sucedida carreira do artista, como, também, o ideário de uma elite local.

Empenhado na representação da história e na “invenção” de uma paisagem do litoral paulista, Calixto, em tese, contribuiu muito para a representação iconográfica da nascente metrópole de São Paulo e para a cidade de Santos, que instituía para seu porto o símbolo máximo da modernidade e índice insuperável nas narrativas sobre o crescimento econômico do país, na esteira da exportação do café. As obras que comparam o porto em 1822 e 1922 indiciam o período que vai da proclamação da

---

\* Doutor em História pela Universidade Brasília. Este trabalho contou com o apoio do CNPq.

<sup>1</sup> CERTEAU, 1994, p.170

independência, na qual Santos-São Paulo estão inscritas como localidades centrais na narrativa central.

Ao contrário dos nomes consagrados à arte brasileira, Calixto teve sua formação em ateliês e escolas para artes aplicadas do estado natal. É como retratista que inicia sua carreira em Brotas, interior do estado; depois, em Santos, passou a realizar trabalhos de propaganda até que teve seu talento reconhecido pela elite santista, por meio de sua Associação Comercial, que acabou por patrocinar sua ida à França, para estudar, em 1883 – já aos 30 anos de idade. Enfim, não frequentou a Academia Imperial de Belas-Artes no Rio de Janeiro numa atípica trajetória entre os artistas renomados da época.



*Porto de Santos em 1822*, óleo sobre tela de 1922 (200 x 300 cm), acervo Museu do Café.

Essa atipicidade rendeu-lhe sempre a necessidade de negociar em suas relações sociais e políticas espaços para a visibilidade e divulgação de sua obra. Ao mesmo tempo, num possível paradoxo, mesmo com um ano de estudos na França, o artista ocupou um lugar-social diferenciado na cultura artística brasileira da passagem dos séculos XIX e XX. Um lugar, defende Alves, que poucos souberam aproveitar como ele. Esse lugar-social estava marcado por uma nova imagem do “artista”. Essa imagem transformava os criadores em exceções sociais, amparados em traços que os distinguiam e afastavam da normalidade que conduzia os processos sociais ordinários<sup>2</sup>. Nessa nova visão do artista, o diletantismo de Calixto “deixa de ser um defeito temporário,

---

<sup>2</sup> KRIS & KURZ, 1988, p.20-21.

desculpável devido à falta de instrução formal, e passa a ser uma qualidade”<sup>3</sup>. Nessa nova condição, a crítica não apenas passava a questionar os fatores técnicos e estéticos do trabalho artístico, mas tentava esmiuçar os sentimentos, a personalidade e outras qualidades emocionais do artista.

Todavia, esse novo “lugar” de Calixto não excluía a dinâmica operada por artistas dentro de instituições que amparavam e patrocinavam a arte naquele período. Com ele não foi diferente. O artista, desde o final dos oitocentos, preocupou-se em construir uma carreira voltada para organizações ligadas à esfera pública e seus interesses. Nesse aspecto, ele mirou no crescente mercado de arte voltada a enaltecer, de um lado, o passado local – daí sua inclinação para a história, arqueologia e antropologia – e, do outro, o progresso – especialmente o urbanismo e o porto da cidade de Santos, onde residiu boa parte de sua vida e que lhe rendeu um considerável número de encomendas.

Em 1895, Calixto tornou-se sócio do IHGSP, instituição crucial para a formação do pensamento historiográfico do artista. Um dos debates mais acalorados do qual participou efetivamente foi aquele que pretendia aferir legitimidade ao “Diário da Navegação”, de Pero Lopes, irmão e escrivão da expedição de Martin Afonso de Souza<sup>4</sup>. Historiadores do instituto estavam preocupados em determinar o lugar exato onde o “colonizador” havia aportado e, por conseguinte, criar um roteiro de marcos histórico-geográficos, que, para Calixto, era fundamental, na medida em que suas pinturas procuravam honrar com a fidelidade dos fatos do passado. O artista “consolidou-se ao longo da carreira como um grande intérprete pictórico do diário”<sup>5</sup>; sua preocupação não era apenas estética ou retórica; Calixto levou a tarefa de compreender a documentação da época para além de seu quadro histórico mais conhecido, *Desembarque de Martin Affonso de Souza*, finalizado em 1900, na intenção de ilustrar as teses mais aceitas sobre o diário de Lopes e de elucidar as questões territoriais que se seguiram.

Nas primeiras décadas após a República ao buscar novas formas de representar-se, a elite paulista optou pelo retrato e pela paisagem, ainda dentro do vocabulário acadêmico e sua mais notável realização – a pintura histórica –, que definia o sucesso artístico nas primeiras décadas após a República. Obras de arte eram solicitadas para

---

<sup>3</sup> ALVES, 2003, p.170.

<sup>4</sup> Francisco Adolfo Varnhagen descobriu três “cópias” do diário escrito entre 1530 e 1532, na Biblioteca Real do Paço da Ajuda, em 1839. O historiador escolheu um deles como “original” e, apenas em 1927, a questão fora encerrada, referendando a escolha de Varnhagen; GUIRADO, 2001, p.4.

<sup>5</sup> ALVES, *op.cit.*, p.74.

decorar as mansões dos “barões do café”, para o Museu Paulista e para outros novos edifícios públicos que estavam sendo construídos para receber novas instituições.

Foi justamente na constituição desse aparato histórico que colaborou o IHGSP. Maraliz Christo chama atenção para a primeira frase da apresentação do número inaugural da revista do instituto paulista: “A história de S.Paulo é a própria história do Brasil”<sup>6</sup>. Uma frase de efeito, que Schwarcz tipifica como “uma clara provocação”<sup>7</sup> à produção cultural e histórica da capital do País. Todavia, naqueles anos de 1890, as pretensões da instituição recém-criada estavam longe de ser uma realidade política no meio intelectual do País. Com raras exceções, a produção historiográfica de São Paulo não era conhecida na capital federal<sup>8</sup>, o que fez com que, na última década do século XIX, houvesse um descompasso entre o poder político e econômico do estado e sua capacidade de influir na escrita e na simbologia da história nacional. Tal fator demandou um esforço para criar uma rede institucional que tinha como objetivo ressignificar a história e o prestígio paulistas.

Amparada na convicção de que seu papel era o de difundir o legado paulista como forma de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira, o IGHSP produziu e divulgou, desde sua fundação, estudos históricos com levantamentos e descrições de fatos, biografias e relatos, nos quais o epicentro da vida nacional desloca-se para a geografia local. Nesses estudos, os momentos cruciais da história brasileira recebem uma interpretação própria. Os paulistas se tornaram os desbravadores do território e, com isso, os precursores das idéias de liberdade, responsáveis pela independência política. A releitura prossegue: com a autonomia conquistada, foram os paulistas os incansáveis divulgadores dos princípios republicanos, articuladores e heróis “revolucionários” que marcaram o Primeiro Reinado e as Regências; seus “filhos” foram os comandantes mais enérgicos na defesa da nacionalidade, destacando-se nos conflitos do extremo sul do País e, especialmente na Guerra do Paraguai. Enfim, uma miríade de narrativas que, nos cinquenta anos posteriores à fundação do IHGSP, foi reforçada e instituída para reescrever a história do Brasil<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> CHRISTO, 2002.

<sup>7</sup> SHWARCZ, 1989, p.45.

<sup>8</sup> FERREIRA, 2002, p.34.

<sup>9</sup> FERREIRA, *op.cit.*, p.64-65.



*Inundação da várzea do Carmo*, óleo sobre tela de 1892 (125 x 400 cm), acervo do Museu Paulista/USP

Se coube ao IHGSP produzir um alicerce teórico para o processo revisionista da história brasileira pela ótica paulista, o palco dessa consolidação foi o Museu Paulista, outra instituição importante para a afirmação da história e das tradições paulistas, que tornou conhecido o trabalho do pintor. Criado em 1893, o museu passou a ocupar o palácio Bezzi, construído na colina do Ipiranga, dois anos depois. Sua fundação deu-se por uma soma de interesses pessoais e injunções políticas constituídas dentro de um programa republicano amplo, cujo mote central foi o fortalecimento do regime e da elite que o configurava. Suas principais finalidades, ao nascer, eram a pesquisa e a divulgação das ciências naturais a partir de modelos estrangeiros. O primeiro acervo do museu foi formado pelas coleções provenientes do Museu Major Sertório e da coleção Peçanha, dedicados às ciências da natureza <sup>10</sup>. Como exceções estavam duas importantes obras para o museu: 1. *Inundação da várzea do Carmo*, óleo sobre tela de 1892 (125 x 400 cm) de Calixto, obra onde o artista apresenta uma impressionante panorama da cidade de São Paulo com foco “aproximado para as costas da Rua 25 de Março. O ponto de vista é novo, porque até então o Convento do Carmo se achava em relativo primeiro plano, como assunto associado ao entorno. Aqui, a matéria é a várzea, e em primeiro plano estão as costas do casario, as árvores, as plantas do morro, o mercado” <sup>11</sup>; e 2. *Independência ou Morte!*, óleo sobre tela de Pedro Américo, de 1888.

Naqueles primeiros anos, segundo Alves, o museu era uma instituição central na valorização da Ciência a serviço do Progresso. Tal saber científico era mais um elemento de sobrevalorização da cena paulista. A criação do museu não foi apenas um desejo caprichoso de uma elite política vaidosa. Antes, estava amparada na convicção de que o papel do MP era o de difundir o legado paulista como forma de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira. Nas mãos do zoólogo alemão Hermann Von

---

<sup>10</sup> ALVES, 2001, p. 19.

<sup>11</sup> OLIVEIRA, 1998-1999, p.43.

Ihrering, o museu (conhecido na época como Museu de História Natural) ganhou ares de templo civilizador. Preocupado tanto com a pesquisa quanto com a instrução científica, o diretor imprimiu sobre o cotidiano da instituição uma agenda dedicada basicamente à propaganda das ciências, dando à história um papel secundário – apesar de o museu ocupar o edifício da colina do Ipiranga, monumento da história nacional. Esse desinteresse pela história, o crescente desprestígio das ciências naturais no meio político e o modo autocrático e polêmico de conduzir o museu, sem muita habilidade para a política, fizeram com que, em 1916, o zoólogo deixasse o comando da instituição.

A fase seguinte do MP, segundo Elias <sup>12</sup>, foi decisivamente marcada por seu novo diretor, o engenheiro Afonso d'Escragolle Taunay, a partir de 1917. Embora com uma formação também científica e técnica, em poucos anos ele estaria sendo considerado um importante historiador e divulgador da história paulista, transformando-se num personagem-chave para as leituras depositadas sobre o mito bandeira. Já no ano em que assumiu, Taunay abriu duas novas salas: uma dedicada à botânica, e a outra, exclusivamente, à narrativa histórica. Nessa última, ele expôs documentos, antigas cartas cartográficas sul-americanas e brasileiras e, o mais importante para nossa abordagem, vinte seis quadros históricos.

A reabertura do museu para o centenário deu impulso a sua preocupação com as teses engenhadas para sustentar tanto o bandeirantismo quanto a simbologia do Ipiranga como o local do nascimento da pátria independente. Taunay tinha a responsabilidade, em 1922, de reunir as duas tônicas mais importantes para o fortalecimento da história paulista: o mito e o marco. Para Sevecenko, o *marco* da independência era, para a elite paulista, um símbolo irresistível: “ (...) do fato de a Independência ter sido proclamada em território paulista, uma espécie de revelação, um fato representativo do sentido fundamental que São Paulo teria no contexto da Federação, como sendo aquele Estado que, desde o início de sua história continha já todas as forças reunidas para conquistar o conjunto do país”.<sup>13</sup> E quem melhor que o *mito* bandeirante para indiciar aquela história primeira, cujo princípio deveria estar marcado com feitos únicos de uma “raça ímpar”? “A presença do bandeirante serve para avaliar a autonomia da História com relação às demais áreas de

---

<sup>12</sup> ELIAS, 1996, p.205.

<sup>13</sup> SEVCENKO, 1990, p.23.

conhecimento no museu: este predador de índios convive pacificamente com sua presa, abrigada na seção etnográfica...”<sup>14</sup>

A partir desses parâmetros, segundo Mattos, o apuro visual de Taunay contribuiu para que, em sua matemática de culto à história política do estado, estivessem contidos um gosto e um apreço para elementos decorativos, entre os quais as obras de arte de cunho histórico eram fundamentais<sup>15</sup>. Além do próprio monumento à Independência do Brasil, obra de Ettore Ximenes que possui suas próprias particularidades, Taunay iniciou uma operação que contou com o remanejamento do acervo artístico e histórico do museu, como também com a encomenda de inúmeras obras para alicerçar a narrativa que tanto lhe convinha. Iniciativas que só foram possíveis com recursos financeiros provenientes da presidência do estado, sob o comando do historiador “amador” Washington Luis, ele mesmo um entusiasta do projeto ideológico que pretendia alicerçar São Paulo como centro indispensável para a narrativa da histórica nacional.

O caráter das encomendas revelava a sua intenção. Escolhemos alguns exemplos para ilustrar um complexo e inacabado projeto: o escultor italiano Luigi Brizzolara foi o autor de duas esculturas em mármore de Carrara representando Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme, que, segundo Taunay, simbolizavam dois momentos distintos do bandeirantismo. O primeiro personificava a conquista do sertão, a caça de índios e o conflito com jesuítas, enquanto Leme representava a chamada “expedição esmeraldina”, enfim, a descoberta das minas de ouro e pedras preciosas<sup>16</sup>.

Taunay encomendou, ainda, mais seis estatuas de bronze de bandeirantes produzidas por Nicola Rollo, Adrian-Henri-Vital von Emelen e Amadeo Zani. O objetivo dessas pequenas obras era ressaltar que, no passado de outras unidades da federação, havia o empenho de desbravadores paulistas.<sup>17</sup> Como elementos decorativos, teremos, nas escadarias que levam ao segundo piso, vinte ânforas contendo águas de diferentes rios brasileiros. Expostas sobre pilares nos lances da escadaria apenas entre 1928 e 1930, as “águas” servem de metáfora para demarcar os limites e a expansão do movimento bandeirante, responsável, nessa leitura, pelas fronteiras do território nacional.

---

<sup>14</sup> MENESES, 1994.

<sup>15</sup> MATTOS, 1998-1999; a autora mostra-nos como o projeto visual de Taunay estava em desacordo com a necessidade de decorar o Palácio do Ipiranga para o centenário.

<sup>16</sup> *apud* MATTOS, *op.cit.*, p.125-126.

<sup>17</sup> As datas assinalam o ano em que os estados se separaram de São Paulo, MAKINO, 2001-2003, p.176.



Outras obras, entre painéis, brasões e pinturas, foram encomendadas a artistas com técnicas e estilos diferentes, como Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva, Belmonte, Domenico Failutti, José Wash Rodrigues, Alfredo Norfini, Rodolfo Bernardelli entre outros, que, nas décadas seguintes, produziram peças sob a supervisão direta – e muitas vezes incômoda – do diretor do museu, para reforçar o discurso visual que permaneceu para muito além do centenário de independência<sup>18</sup>.

Em seu desenho expositivo e em sua visão histórica, três cidades mereciam atenção especial: São Paulo, por motivos evidentes, estava legitimada pelo próprio palácio, representada pela tela de Pedro Américo, atualizada pela obra *Inundação da Várzea do Carmo* (1892), de Calixto, e revista pelas interpretações pictóricas realizadas a partir das fotos de Militão de Azevedo, tiradas em 1862<sup>19</sup>; São Vicente, como marco fundador do Brasil colonizado, ancorada na tela *Fundação de São Vicente* (1900), também de Calixto, que intermediava as transações com as autoridades da cidade para a transferência de “reliquias” ao museu; e Porto Feliz, balizada pela tela “histórica” *Partida da Monção* (1897) de Almeida Júnior e por doações da prefeitura da cidade do rio das monções<sup>20</sup>.

Dessa forma, enquanto o IGHSP produzia uma bibliografia republicana específica sobre o estado, o MP apresentou o projeto visual de tal empreitada. Com a implantação de sua expografia no museu nos anos 20, com inúmeras publicações e com um ativismo contínuo, Taunay fez do MP uma contigüidade das pretensões do IGHSP, do qual era membro desde 1911. Já no que nos preocupa: “A trajetória de Calixto atinge ao seu ponto máximo justamente quando as forças empenhadas na invenção do passado de São Paulo são canalizadas para o Museu Paulista”<sup>21</sup>.

Entre as operações constituídas na representação<sup>22</sup> do “paulista-bandeirante” operada pelas duas instituições, podemos destacar aquela que culminou em transformar o isolamento dos habitantes da antiga capitânia de São Vicente em relação ao resto da colônia e da coroa portuguesa em demérito, em valor positivo, que espelhasse a

---

<sup>18</sup> Aracy Amaral lembra que, por toda América Latina, com os preparativos comemorativos dos centenários das independências, “veio junto uma preocupação em mostrar nossa face, desvinculada de europeísmos artificiais, como se isso fosse possível em muitos países. Desejou-se, por toda parte, reconhecer nossa paisagem, exaltar o homem nativo”, AMARAL, 2006, p.116.

<sup>19</sup> CARVALHO, 1993, p. 147-174.

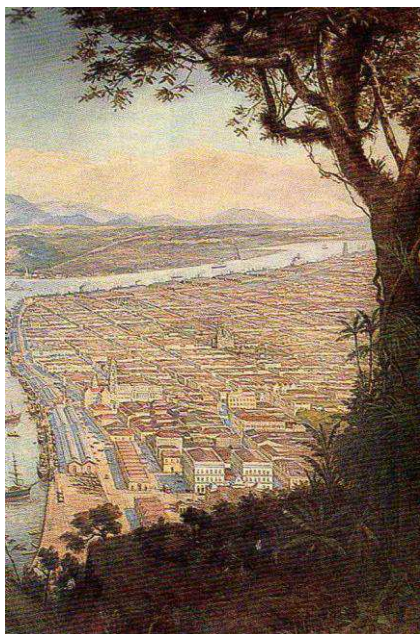
<sup>20</sup> Outra cidade que adquiria um peso importante era Itu, que estava contemplada por meio do Museu Republicano, que abriu suas portas em 1923, sob a responsabilidade da administração do Museu Paulista em 1922; SOUZA, 2003, p. 213-116.

<sup>21</sup> ALVES, *op.cit.*, p.270.

<sup>22</sup> Sobre o conceito de *representação*, Roger Chartier oferece um exemplo que abre uma perspectiva para seu entendimento; CHARTIER, 2002, p.73.



independência social do estado em relação ao centro mandatário; operação útil à política paulista dos anos 20.



*Porto de Santos em 1922*, óleo sobre tela de 1922 (200 x 300 cm), acervo do Museu do Café.

É dentro desse contexto institucional e cultural que surgem os quadros sobre o Porto de Santos de 1922. Neles há um real contrabalanço entre natureza e civilização, entendida como o espaço urbano. A natureza nos é mostrada de modo luminoso, dá-nos a impressão de intocada. Todavia o que determina a diferença entre 1822 e 1922 não é apenas a angulação, mas, sobretudo, o espaço que essa natureza ocupa na primeira data (predominando) e sua escassez na segunda, que se faz mais presente no primeiro plano que nos planos subsequentes. A idéia de progresso enquanto ocupação é evidente. Se tomarmos como centro especulativo o modo como o próprio pintor representa a modernidade: uma forma racional de ocupação e de representação (basta ver a leitura “limpa” que realizou das fotografias de Militão de Azevedo) do espaço pelo homem. Diante de mais de uma centena de obras que representam o urbano, os dois quadros sobre o porto mostra-nos uma reiteração do conceito tradicional de “colonização”, tão cara ao historiador Calixto, como domínio da natureza, ora selvagem, ora idílica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ana Maria Alencar. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2001.

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

AMARAL, Aracy. “Aqui, nesse momento”. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e No Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

CALIXTO, Benedito. *Capitanias Paulistas*. São Paulo: Estabelecimento Gráfico J. Rossetti, 1924.

CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”. In: *Anais do Museu Paulista*. Revista de História e Cultura Material, São Paulo, v. 1, 1993, p. 147-174.

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação” In: *À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 2002.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “Bandeirantes ao Chão”. In: *Revista Estudos Históricos*. Arte e História, n.º 30, Rio Janeiro: CPDOC/ Fundação Getúlio Vargas, 2002; disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/330.pdf>.

CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

ELIAS, Maria José. *Museu Paulista, memória e história*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

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

KRIS, E. & KURZ, O. *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista: uma experiência histórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

MAKINO, Miyoko. “Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920” In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, ano 10, vol. 11, 2002-2003.

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

MENESES, Ulpiano. “O Museu Paulista”. *In: Estudos Avançados*, v.8, n.º 22, dez. de 1994, disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141994000300084&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141994000300084&script=sci_arttext).

OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. “O registro dos limites da cidade: imagens da Várzea do Carmo no século XIX”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 37-59 (1998-1999).

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

SHWARCZ, Lilia K. M. *Os guardiões da nossa história oficial*. São Paulo: IDESP, 1989.

SOUZA, Jonas S. “De casa a museu”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10/11, 2003, p. 213-116.