

## FUNDAÇÃO DE SÃO PAULO: A ORIGEM DA CIDADE REPRESENTADA POR OSCAR PEREIRA DA SILVA E ANTÔNIO PARREIRAS

Michelli Cristine Scapol Monteiro\*

### Introdução

Esta comunicação pretende apresentar resultados obtidos durante a pesquisa para elaboração da dissertação de mestrado, em desenvolvimento, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e financiada pela FAPESP. O objeto da dissertação é a obra *Fundação de São Paulo*, realizada em 1907<sup>1</sup> por Oscar Pereira da Silva, e que, atualmente, encontra-se no Museu Paulista da USP, inserida na exposição *Imagens recriam história*, na sala *Imaginar o início*, dedicada às obras de arte que têm por tema momentos vinculados ao início da conquista portuguesa na América.

A dissertação propõe demonstrar a inserção dessa pintura histórica como representação relativa às origens urbanas de localidades do Brasil. E tem como objetivo específico traçar a trajetória da *Fundação de São Paulo* e recompor, assim, o circuito social da tela, que inclui a sua concepção/realização, recepção pela crítica, aquisição, musealização e sua difusão por meio de reproduções.

A fim de compreender algumas dimensões de representações presentes na tela, sobretudo no que diz respeito às figuras e o papel que desempenham na representação, propõe-se, neste artigo, realizar uma leitura formal do quadro de Oscar Pereira da Silva, a partir de três eixos: extensão de espaço que ocupa a tela, a estrutura da paisagem e a distribuição de personagens e suportes de atividade humana, método esse proposto por Meneses<sup>2</sup>. Propõe-se também uma comparação com a tela de título homônimo, realizada por Antônio Parreiras apenas seis anos depois, procurando traçar o que há de divergências e convergências que possam indicar caminhos para se refletir acerca do conceito de cidade que estas obras contribuíram para criar.

### A fundação como tema

---

<sup>1</sup>A bibliografia sempre indicou o ano de 1909 como data da tela. Porém, como ficou demonstrado no artigo “Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: a construção de uma representação urbana na pintura histórica” apresentado no Simpósio Nacional de História, em julho de 2011, a tela foi finalizada e exposta ao público em 1907.

<sup>2</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica. In: D. Sala. (Org.). *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, v. , p. 37-47.

As telas históricas aqui são entendidas como representação, como propôs Roger Chartier<sup>3</sup>, sentido oposto àquele comumente estabelecido no processo de apropriação dessa tipologia de obras de arte em museus históricos do final do século XIX e início do XX, isto é, que seriam uma “janela para o passado” (BREFE, 2005). Não são obviamente documentos do evento nelas retratado, e sim fontes de informação do imaginário de sua própria época de concepção ou apropriação, já que servem de plataforma de observação da sociedade que a produziu e consumiu (MENESES, 1992: 24). Por isso, a análise formal e comparação das telas são de grande relevância, já que permitem refletir sobre as representações das origens da cidade elaboradas no início do século XX de modo a ressaltar, para além de suas diferenças, suas escolhas convergentes.

Durante o Oitocentos, foi recorrente a utilização de obras de arte a fim de comunicar valores cívicos. O universo das imagens constituía um campo fértil para fixar sínteses simbólicas de alto impacto, uma vez que as telas eram consideradas suporte nobre e adequado de documentação de episódios da História em museus (MENESES, 1990: 44). Nesse sentido, a história e a arte eram as ferramentas com as quais certos agentes sociais inventavam tradições e formulavam a história do país. Dessa maneira, historiadores de então fundamentavam cientificamente uma “verdade” desejada, enquanto os artistas criavam crenças que encarnavam num corpo de convicções coletivas. A história e a arte se imbricavam, assim, numa imanência genética de seus criadores (COLI, 2005: 31).

A pintura histórica serviu para a construção de mitos e heróis, bem como para retratar momentos considerados importantes, sobretudo, os inaugurais, da história nacional. Nesse sentido, a obra de Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil*, de 1860, é exemplar, pois ela cria uma imagem do que teria sido o ato primordial da origem da nação brasileira. Europeus, índios e a fé católica se fundiam na tela, selando o início de um processo histórico de conquista mediado pela fé civilizadora. Esse encontro, que ocorre em meio à natureza, serviu de modelo a muitos artistas, principalmente para os que representaram a fundação de núcleos urbanos, tema recorrente nas encomendas e aquisições públicas desde fins do século XIX.

Em 1881, Firmino Monteiro fez a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*, que se encontra no Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Em 1900, Benedito Calixto pintou *Fundação de São Vicente*, obra pertencente ao Museu Paulista, e, vinte e dois

---

<sup>3</sup> Segundo Chartier, as *representações* do mundo são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam, por isso são importantes mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social. Dessa maneira, a percepção do social não se constitui de discursos neutros a as *representações* são matrizes de discursos e de práticas diferenciadas que têm por objetivo a construção do mundo social e a definição das identidades. Portanto, investigar representações permite reconhecer os mecanismos de disputa ideológica.

anos depois, recuperou o tema com *Fundação de Santos*, tela central do painel da Bolsa do Café em Santos. Theodoro Braga, em 1908, fez *Fundação da cidade de Belém*, que hoje pertence ao Museu de Arte de Belém. Em 1909, Parreiras pintou a *Fundação de Niterói*, e quinze anos depois, um tríptico sobre a História do Rio de Janeiro, no qual se encontra a tela *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*.

A mobilização simbólica foi particularmente importante no Brasil em momentos de transformação política. Dessa maneira, segmentos das elites dirigentes paulista já no período republicano brasileiro pretenderam reformular a história pátria, distinguindo-a do que havia sido postulado durante a monarquia, período em que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) era responsável pela história oficial, enquanto a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) criava o arsenal simbólico. Com a mudança no jogo de poder e nos protagonistas políticos, agora centrados em São Paulo, pretendeu-se acabar com o monopólio simbólico exercido até então pelo Rio de Janeiro e estabelecer uma versão paulista da história.

Havia, portanto, um esforço para conceber o que seria o caráter específico dos paulistas diante dos brasileiros. Fato nítido nos escritos históricos, nas telas adquiridas e encomendadas pelo governo, bem como nos monumentos erigidos na cidade. Buscava-se, assim, traçar uma identidade característica a São Paulo cuja população (e sobretudo suas elites) seria protagonista da história brasileira, que estava em processo de elaboração nos meios intelectuais e artísticos do estado desde o final do século XIX, tendo como grande articulador e difusor o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP)<sup>4</sup> e o Museu Paulista<sup>5</sup>.

Assim, o tema da origem da cidade de São Paulo também ganhou destaque. Oscar Pereira da Silva dedicou-se ao menos duas vezes a ele: primeiro, com *Fundação de São Paulo*, e, em 1926, com *A catequese do Brasil pelos jesuítas*<sup>6</sup>, obra pertencente à Igreja da Consolação. Antônio Parreiras também possui duas telas com esse tema: *Fundação de São Paulo* e *Instituição da Câmara Municipal da São Paulo*, ambas encomendadas pelo prefeito da cidade, Raymundo Duprat, em 1913.

---

<sup>4</sup> O instituto foi fundado em 1894 e pretendia criar uma especificidade paulista, que fosse imposta à nação. Sobre o IHGSP ver FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica* (1870 – 1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002.

<sup>5</sup> O Museu ganhou um caráter eminentemente histórico a partir da gestão do diretor Afonso E. Taunay, em 1917, que reformula a expografia do museu, transformando-o em um verdadeiro livro ilustrado que conta a história do país. Sobre o Museu Paulista ver BREFE, Ana Claudia Fonseca. *Museu Paulista*, Afonso de Taunay e a memória nacional (1917 – 1945). São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

<sup>6</sup> Essa tela aparece com títulos distintos nas documentações consultadas. Em TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006, p. 84 a obra aparece com o título de *Fundação de São Paulo*. Contudo, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo o nome atribuído é o *A catequese do Brasil pelos jesuítas* IN *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, volume XXXVII, 1939, p. 595. Optei por utilizar o título atribuído pela revista, contudo, considerando-a como um quadro que retrata o início de São Paulo.

Esses dois artistas que retrataram a origem do que viria a ser a cidade de São Paulo eram fluminenses e haviam estudado na AIBA. Oscar Pereira da Silva<sup>7</sup> completou seus estudos nessa instituição tendo, em seguida, recebido o último prêmio de viagem do imperador D. Pedro II, que financiou seu aperfeiçoamento em Paris. Ao voltar para o Brasil, estabeleceu-se em São Paulo, onde desenvolveu uma profícua carreira, marcada, sobretudo, por encomendas públicas que, ainda hoje, estão expostas em locais importantes da cidade, como igreja da Consolação, igreja Santa Cecília, Vila Penteadó (atual FAU Maranhão), Teatro Municipal, antigo Palácio do Governo e Museu Paulista.

Antônio Parreiras<sup>8</sup> interrompeu seus estudos na AIBA para compor o “Grupo Grimm”, que se dedicava à pintura de paisagem, gênero privilegiado pelo pintor na maior parte de sua carreira. O sucesso financeiro como pintor paisagista se deu justamente em São Paulo, com as encomendas que recebia de personalidades importantes, como Júlio de Mesquita e Veridiana Prado. Parreiras tornou-se inclusive crítico de arte do jornal *O Estado de São Paulo*, sob o pseudônimo de *La Vigne* (LEVY, 1981: 32). Passou também a executar quadros históricos encomendados pelos governos estaduais, com grande ênfase ao tema das fundações (SALGUEIRO, 2002: 9).

É possível, portanto, notar o papel marcante da capital paulista para esses artistas fluminenses. Além disso, as telas *Fundação de São Paulo* foram obras de grande destaque em suas trajetórias, e constituíram marcos simbólicos fundamentais para o estabelecimento da origem da Paulicéia. Os dirigentes paulistas estavam cientes da necessidade política de destacar o papel da cidade nos destinos nacionais. O viés de encadeamento histórico, de sentido glorificador e capaz de evidenciar a predestinação de São Paulo à condução do país, vinha sendo enfatizada pelo IHGSP (MARINS, 2003: 11; FERREIRA, 2002: 97). Dessa maneira, tornou-se premente estabelecer um marco visual sobre origem do que viria a ser a cidade de São Paulo.

A análise dessas obras, portanto, não deve se desvencilhar da conjuntura em que elas foram produzidas, sendo necessário recuar diante das identidades ilusórias que sua temática e sua apropriação social criou, para compreender a arte desse período. É importante questionar os mecanismos interpretativos que essas obras de arte contribuíram para montar, procurando entender as teias tecidas por este imaginário. (COLI, 2005: 22)

---

<sup>7</sup> Sobre a vida e obra de Oscar Pereira da Silva, ver TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006.

<sup>8</sup> Sobre a vida e obra de Antonio Parreiras, ver LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antonio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981 e SALGUEIRO, Valéria. *Antonio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

### As formas da origem

A leitura formal dessas telas parte do método proposto por Meneses que, ao analisar a *Fundação de São Vicente*, de Benedito Calixto, indicou três aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, a extensão que ocupa a tela, o seu enquadramento e a disposição geral dos componentes representados. Em seguida, como está estruturada a paisagem, o papel que exerce na composição e quais são os elementos distintivos do local. Por fim, a distribuição das figuras, a hierarquia proposta e os suportes de atividade humana. Este último aspecto constitui o foco primordial de análise e comparação das obras neste trabalho.

As duas telas representam a fundação por meio da cerimônia religiosa ocorrida a 25 de janeiro de 1554. Na obra de Oscar Pereira da Silva [fig.1], o espaço é muito amplo, o que se verifica pela grande quantidade de figuras representadas, distribuídas de maneira proporcional pelo quadro. O espaço propõe uma hierarquização, já que coloca a cena do benzimento em posição topograficamente elevada e ao centro da tela. Já na obra de Parreiras [fig.2] não há uma centralização na distribuição dos elementos, o lado direito é mais repleto de figuras e detalhes. A paisagem não exerce uma função demarcatória em ambos os quadros, o único elemento natural que sugere alguma identificação do local é o rio Tamanduateí que, na obra de Pereira da Silva, encontra-se no canto esquerdo, ao fundo da tela, enquanto na de Parreiras, apesar de ocupar uma posição central, não está em destaque. A natureza não oferece perigo, ao contrário, ela serve de cenário. Na obra de Parreiras, as árvores estão concentradas ao lado direito e envolvem o altar, substituindo a igreja que seria posteriormente construída ali. Em Pereira da Silva, as árvores estão distribuídas pela tela, uma delas envolve a cruz feita de madeira, como uma moldura natural. Enquanto a cruz central e dourada está envolvida por nuvens, que lhe atribuem um caráter celestial. É possível notar, ao lado direito, uma estrutura feita de madeiras e folhagens, que sugere o início da construção da vila.

As telas utilizam três tipos sociais: os índios, os brancos colonizadores e os jesuítas, que representam tanto a Igreja Católica quanto a coroa portuguesa. As figuras, em Pereira da Silva, são em maior número e há uma clara hierarquização no espaço que ocupam na tela. Os índios encontram-se nas partes periféricas e menos iluminadas, envolvendo a cena principal, enquanto os europeus estão ao centro, destacados tanto por estarem em nível elevado quanto pela incidência de luz. Na tela de Parreiras, no entanto, não há uma distinção hierárquica da posição das figuras tão evidente. Há um destaque para a figura de Manuel de Paiva, padre que reza a missa, pois ele está no altar, um pouco acima das demais figuras e destacado pela luz. Não há, no entanto, uma diferenciação entre o europeu e o índio, já que estão lado a lado, em primeiro plano, embora o colonizador esteja ajoelhado.

Nas duas telas há uma distinção na atuação das personagens, pois a atividade está concentrada nas mãos dos jesuítas, que celebram a cerimônia. Enquanto os índios são marcados por uma atitude de passividade [fig. 3 e 4] que, no entanto, é bem mais evidente na obra de Pereira da Silva. Nesta, os índios não demonstram nenhuma resistência à cultura estrangeira, eles a aceitam pacificamente, como se a reconhecessem instintivamente. Nota-se essa submissão, sobretudo, pela posição de seus corpos, que se curvam à medida que se aproximam da cruz. Enquanto os europeus, eretos ou ajoelhados, encontram-se em posição ativa. Esta diferenciação não está presente na obra de Parreiras, pois o índio está também em pose elevada e imponente, sobretudo pelos braços cruzados que marcam sua presença sem, no entanto, demonstrar oposição ou resistência, pois seus olhos estão fechados em sinal de compreensão [fig.5].

É importante notar que, nos dois quadros, alguns índios são atraídos pela cerimônia, por isso, sobem pela trilha, como em Pereira da Silva [fig.6], ou precisam transpor a barreira imposta pela colina onde se situaria o colégio, como em Parreiras [fig.7]. Há, portanto, um movimento de elevação para que alcancem a religião, a transcendência, é o sentido da catequização. A subida representa também o movimento para que possam constituir o povo que estava se originando ali. Nesta última tela, os nativos que percorrem esse caminho são muito distintos daquele que ocupa o primeiro plano, sobretudo, porque se encontram nus, com os corpos curvados e disformes, sem estarem bem delineados.

### **As duas versões**

Ao analisar as duas telas denominadas *Fundação de São Paulo* foi possível perceber semelhanças nos três níveis de análise, que são fundamentais para determinar o conceito de cidade que possibilitam inferir. Este não reside em alguma propriedade espacial, pois não há circunscrição de território, nem estrutura insígnia. Até mesmo o rio Tamanduateí, tomado no seu valor funcional, é muito discreto. Percebe-se, portanto, que a origem do que viria a ser a cidade aparece no nível simbólico, como apropriação social do território, por meio da união do branco com índio, tendo a religião como elemento unificador. As telas criavam, assim, uma imagem da origem de São Paulo que era, por extensão, de toda a nação. Contudo, há distinções fundamentais e evidentes entre as duas telas, no que diz respeito à composição geral e, sobretudo, à disposição das figuras, que merecem ser ressaltadas.

A obra de Oscar Pereira da Silva é nitidamente tributária da *Primeira Missa no Brasil* [Fig.8], tela de Victor Meirelles, principalmente pela disposição formal dos elementos na tela. Em primeiro lugar, pela extensão que ocupa a tela, que agrega uma grande quantidade de figuras e dispõe o ato religioso ao centro, com desnível topográfico e com grande destaque da cruz.

Além disso, há muitas semelhanças na paisagem. Nas duas, há uma pequena árvore isolada à esquerda, seguida de uma massa arbórea mais ao centro, há também ramos na parte inferior da tela e uma grande árvore à direita, único elemento que Oscar Pereira da Silva modifica ao substituir por uma estrutura de madeira e folhagens. Isso tudo difere sobremaneira da obra de Parreira que, apesar de incluir todos esses elementos, apresenta uma composição muito distinta. Reduz significativamente o número de figuras, principalmente de índios, concentrando a cena. A cerimônia religiosa, a cruz e as árvores estão em destaque, contudo, não ocupam o centro da tela e estão apartados do restante das figuras.

Na obra de Meirelles e Pereira da Silva a ordenação do quadro é estabelecida por uma força centrípeta, que dispõe todos os elementos em torno da cena central. As figuras são compostas por homens, mulheres e crianças, que integram a cerimônia, porém sem exercerem um papel ativo. Apenas seguem o que lhes é imposto, sem qualquer sinal de resistência na ação, na disposição dos corpos e na função que desempenham ao povo que está se constituindo. A obra de Parreiras apresenta as figuras de maneira radicalmente diferente, já que fica evidente a importância do índio, que ganha destaque no primeiro plano. Sua presença não é marcada pela mera aceitação e submissão, como nas telas anteriores, mas como protagonista dessa história. Ele e o europeu – possivelmente Tibiriçá e João Ramalho<sup>9</sup> – são os progenitores do povo paulista, por isso se encontram lado a lado, o que indica uma simbiose de valores e não uma imposição. A distinção na pose e no tratamento pictórico entre o índio do primeiro plano e os que chegam ao longe é muito significativa, já que demonstra a clivagem entre o patriarca da elite paulista e o restante da população. Interessante observar que a origem da vila e do povo não possui uma conotação demográfica, mas simbólica, que acentua a presença masculina, visto que não há mulheres.

As distinções formais entre as telas que representam a origem de São Paulo podem ser explicadas por suas trajetórias. Oscar Pereira da Silva despendeu recursos próprios para a feitura do quadro, objetivando vendê-lo ao Estado. Utilizou-se, para tanto, um modelo conhecido que já compunha o imaginário social sobre como teria se dado o ato primordial da nação brasileira. Dessa maneira, a obra de Pereira da Silva pretendia ser a versão paulista para a aurora da nação, reinaugurando um marco estabelecido décadas antes por Meirelles, porém destacando o protagonismo de São Paulo na história nacional. O início da nação teria, assim, se dado em solo paulista, imagem que está de acordo com os ditames do IHGSP, que afirmara, em sua publicação

---

<sup>9</sup> Os documentos e a bibliografia consultados não estabelecem um consenso sobre quem seriam essas duas personagens. Comparando com a outra tela de Parreiras, *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, parece indicar que o europeu seria João Ramalho. Com relação ao índio, em alguns momentos aparece o nome de Caiuby e em outros Tibiriçá.

inaugural, que “a história de São Paulo é a própria história do Brasil”<sup>10</sup>. A tela, quando foi adquirida pelo governo estadual, passou a desempenhar o papel para a qual que foi concebida.

No entanto, paralelamente ao enaltecimento geográfico do estado que acolhera as primeiras vilas brasileiras na costa e no sertão, São Vicente e São Paulo, surgiram as propostas de ressaltar o papel desempenhado pelas elites locais e regionais nos destinos paulistas e do próprio país. Há um esforço, portanto, de enaltecimento da raça, síntese entre gentio e colonizador. Sem, no entanto, ser um índio qualquer, sem nome, sem expressão e sem atuação. Há uma tentativa de nomear o nativo e indicar sua contribuição na constituição do povo paulista. O IHGSP e o Museu Paulista foram justamente os órgãos que promoveram a recuperação documental idealizada das elites ancestrais de São Paulo.

O esforço de historiadores e genealogistas era transformar os paulistas sertanejos nos míticos bandeirantes. Por isso, era fundamental estabelecer uma coesão das camadas dirigentes, que as distinguissem dos demais brasileiros. Luiz Gonzaga da Silva Leme, em *Genealogia paulistana*, obra monumental de nove volumes publicados na primeira década do século XX, enfatizou justamente a ascendência indígena – tupi e também tapuia – de grande parte das famílias paulistas mais proeminentes dos tempos das bandeiras e também da cafeicultura (MARINS, 2003: 12). Por isso, além de estabelecer o marco e origem da nação brasileira em solo paulista, proposto por Pereira da Silva, era fundamental indicar a gênese da parentela da elite de São Paulo. Isso corrobora a encomenda de um novo quadro com a temática da fundação de São Paulo, que ressalta justamente os patriarcas paulistas, em primeiro plano.

Dessa maneira, pode-se dizer que as duas versões da origem da Paulicéia se coadunam e se complementam. A análise permitiu destacar semelhanças e diferenças de duas telas centrais na produção da pintura histórica no estado de São Paulo, permitindo, a partir de suas formas, compreender o papel diferenciado e complementar que desempenharam no âmbito social. Foram, como quer Meneses (2003: 15), agenciadoras, uma vez que provocaram efeitos, produziram e sustentaram formas de organização social, tornando materiais as dimensões de organização e atuação do poder.

## **Bibliografia**

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *Museu Paulista, Affonso de Taunay e a memória nacional (1917 – 1945)*. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, n.11(5), p.173-191, 1991.

---

<sup>10</sup> Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, volume 1, 1895, p. 1.



\_\_\_\_\_, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, Lisboa: DIFEL, 1990.

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

\_\_\_\_\_. Introdução à pintura de História, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 39, p. 49-58, 2007.

DUQUE ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de letras, 1995

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

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Caderno de divulgação cultural do Museu Antonio Parreiras. Quadros históricos de Antonio Parreiras*. Rio de Janeiro: Museu Antonio Parreiras, 1955.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antonio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.

MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu Paulista*, (São Paulo). Nova série, v. 6/7 (1998-1999). Editado em 2003, p.9-36.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica. In: D. Sala. (Org.). *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, v. , p. 37-47.

\_\_\_\_\_, U. B. Pintura Histórica: documento histórico? In: Museu Paulista – USP. *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista/USP, p. 22-25, 1992.

\_\_\_\_\_, Ulpiano T. Bezerra de .Fontes Visuais, cultura visual, história visual.. Balanço provisório, propostas cautelares. IN *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanitas, vol. 23, no. 45, 2003, p. 11-36.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação - pintura de história e a Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 3-22, 2002.

\_\_\_\_\_, Valéria. *Antonio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006.

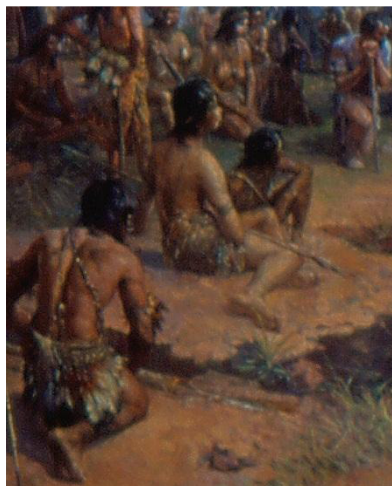
## Imagens

**Imagem 1**

Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907. Óleo sobre tela, 185 x 340 cm  
Acervo Museu Paulista, São Paulo (desde 1929 - transf. Pinacoteca do Estado)  
Foto de José Rosael e Helio Nobre

**Imagem 2**

Antonio Parreiras, *Fundação de São Paulo*, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Prefeitura de São Paulo.

**Imagem 3**

Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907. Óleo sobre tela, 185 x 340 cm Acervo Museu Paulista, São Paulo. (detalhe) Foto de José Rosael e Helio Nobre

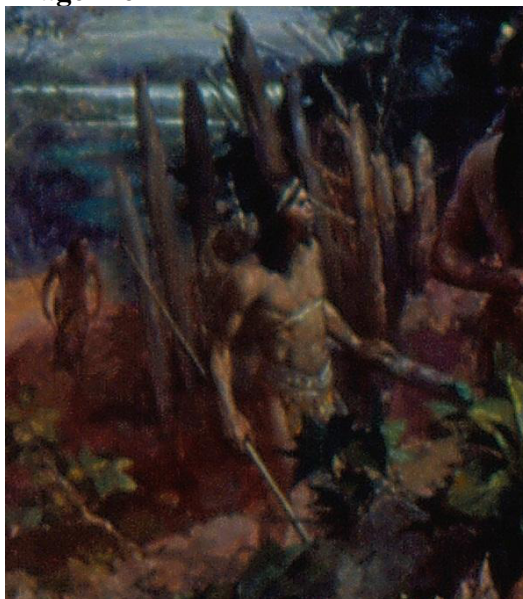
**Imagem 4**

Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907. Óleo sobre tela, 185 x 340 cm Acervo Museu Paulista, São Paulo. (detalhe) Foto de José Rosael e Helio Nobre

**Imagem 5**

Antonio Parreiras, *Fundação de São Paulo*, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Prefeitura de São Paulo (detalhe)



**Imagem 6**

Oscar Pereira da Silva, "Fundação de São Paulo", 1907 Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907. Óleo sobre tela, 185 x 340 cm Acervo Museu Paulista, São Paulo. (detalhe) Foto de José Rosael e Helio Nobre

**Imagem 7**

Antonio Parreiras, *Fundação de São Paulo*, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Prefeitura de São Paulo (detalhe)

**Imagem 8**

Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.