A BANDEIRA DE FERNÃO DIAS: REPRESENTAÇÃO, HISTORIOGRAFIA E MEMÓRIA DO BANDEIRANTE PAULISTA NO ROMANCE DE PAULO SETÚBAL

A BANDEIRA DE FERNÃO DIAS: REPRESENTATION, HISTORIOGRAPHY, AND MEMORY OF THE PAULISTA FRONTIERSMAN IN THE NOVEL BY PAULO SETÚBAL'

Francisco Carlos Ribeiro[1]
Martin Jayo[2]

RESUMO: Este artigo analisa o romance histórico *A bandeira de Fernão Dias*, publicado por Paulo Setúbal em 1928, como fonte para o estudo das representações do passado e da fabricação cultural do bandeirante paulista. Parte-se da compreensão de que a ficção de Setúbal não deve ser interrogada como depósito de informações sobre o século XVII, mas como documento das escolhas narrativas, sensibilidades, disputas identitárias e expectativas políticas do tempo em que foi produzida. Com base no conceito de representação formulado por Roger Chartier e no debate sobre as relações entre História e Literatura, examinam-se a formação intelectual de Setúbal, a conjuntura paulista da década de 1920, e os procedimentos pelos quais o romance monumentaliza Fernão Dias e seus companheiros. Argumenta-se que a obra combina documentação historiográfica, imaginação romanesca e linguagem épica para converter a violência, a ambição e o sofrimento em provas de energia racial, disciplina patriarcal e vocação territorial. Discute-se ainda a influência de Afonso de Taunay, cuja historiografia documental e atuação no Museu Paulista ofereceram a Setúbal os fatos, os personagens e uma chave heroica de interpretação. Conclui-se que o romance participou de um circuito mais amplo – formado por livros, monumentos, museus, escola e cultura política – que tornou o bandeirante um emblema duradouro de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Setúbal; romance histórico; bandeirantes; representação; memória paulista.

ABSTRACT: This article analyzes Paulo Setúbal's historical novel *A bandeira de Fernão Dias*, published in 1928, as a source for the study of representations of the past and the cultural fabrication of the São Paulo bandeirante. Setúbal's fiction is

[1] Doutorado em História (PUC-SP). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-6096-8553 E-mail: fcr.historiador@hotmail.com
[2] Doutorado em Administração de Empresas (FGV-SP). Universidade de São Paulo. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0241-9687 E-mail: martin.jayo@usp.br

approached not as a repository of objective information about the seventeenth century, but as evidence of the narrative choices, sensibilities, identity disputes, and political expectations of the period in which it was produced. Drawing on Roger Chartier's concept of representation and on debates concerning the relationship between History and Literature, the article examines Setúbal's intellectual formation, the context of São Paulo in the 1920s, and the narrative procedures through which the novel monumentalizes Fernão Dias and his companions. It argues that the book combines historiographical documentation, fictional imagination, and epic language to turn violence, ambition, and suffering into signs of racial energy, patriarchal discipline, and territorial vocation. It also discusses Afonso de Taunay's influence, since his documentary historiography and his work at the Museu Paulista supplied Setúbal with facts, characters, and a heroic interpretive framework. The novel is ultimately understood as part of a broader circuit – including books, monuments, museums, schools, and political culture – that transformed the bandeirante into an enduring emblem of São Paulo.

KEYWORDS: Paulo Setúbal; historical novel; bandeirantes; representation; São Paulo memory.

10.23925/2176-4174.39.2026e78734

Recebido em: 05/11/2026.

Aprovado em: 05/11/2026.

Publicado em: 05/11/2026.

Introdução

Publicado pela Companhia Editora Nacional em 1928, *A bandeira de Fernão Dias* integra o ciclo de narrativas históricas[3] sobre os bandeirantes por meio do qual o escritor Paulo Setúbal (1893-1937) alcançou ampla circulação editorial. O romance reconstrói a expedição que, entre 1674 e 1681, percorreu áreas do sertão em busca de esmeraldas. A escolha de Fernão Dias Pais Leme não foi neutra nem aleatória. Nas primeiras décadas do século XX, historiadores, políticos, artistas, escritores paulistas, além de instituições como o Museu Paulista, disputavam a interpretação do lugar de São Paulo na formação territorial e política do Brasil. Nesse contexto, o velho sertanista podia ser apresentado como precursor da expansão nacional e como

[3] Fazem parte desse ciclo: *A Bandeira de Fernão Dias* (1928), *O ouro de Cuiabá* (1933), *Os irmão Leme* (1933), *El-Dorado* (1934), *O romance da prata* (1935) e *O sonho das esmeraldas* (1935).

encarnação de virtudes atribuídas aos paulistas como coragem, austeridade, iniciativa, força e resistência em uma missão coletiva.

A questão a ser investigada por este artigo consiste em compreender de que maneira o romancista Paulo Setúbal representou os bandeirantes e como essa representação se relacionou com a historiografia de Afonso de Taunay[4] e com o imaginário regional da década de 1920. A hipótese é que o romance não apenas popularizou conhecimentos históricos disponíveis, mas reorganizou-os afetivamente, ajudando a introduzi-los na memória histórica e na cultura da população brasileira, sobretudo paulista. Ao oferecer cenas, diálogos, conflitos familiares, paisagens ameaçadoras e um protagonista sacrificial, a narrativa transformou uma interpretação erudita do bandeirismo em experiência de leitura. A ficção, portanto, longe de ser uma mera ilustração secundária da historiografia, é um dispositivo de memória capaz de naturalizar hierarquias, conferir sentido moral à violência e produzir identificação entre leitor, herói e região.

O objetivo geral é analisar *A bandeira de Fernão Dias* como documento da cultura histórica paulista. Como objetivos específicos, pretende-se: discutir o uso da literatura como fonte histórica; apresentar a formação intelectual de Paulo Setúbal e a conjuntura de produção do romance; operacionalizar o conceito de representação; identificar os recursos empregados na figuração dos bandeirantes; explicar a influência de Taunay; e avaliar a participação do livro na permanência contemporânea do mito bandeirante.

Metodologicamente, realiza-se uma análise qualitativa da primeira edição do romance, cotejada com estudos sobre historiografia, literatura e memória paulista. A leitura concentra-se menos na comprovação factual de cada episódio e mais nas operações narrativas como a seleção de acontecimentos, caracterização moral, temporalidade, descrição do espaço e dos regimes de visibilidade. Essa opção acompanha Maria do Rosário da Cunha Peixoto, que afirma:

> Não se trata, [...], de abolir diferenças entre história e ficção ou de separar na literatura seus aspectos de verdade e de mentira ou de nela buscar dados objetivos. Mais do que procurar respostas, trata-se de encontrar nela as

[4] Afonso de Taunay (1876–1958) foi um historiador e engenheiro brasileiro. Nascido em Florianópolis (SC), era filho do escritor Alfredo d'Escragnolle Taunay. Formou-se em Engenharia Civil, mas dedicou sua vida aos estudos históricos, literários e à lexicografia (estudo de dicionários). Foi diretor do Museu Paulista (1917-1945), transformando o antigo museu de história natural em um grande marco de celebração da história e da independência do Brasil. Consagrou-se como o grande estudioso do bandeirismo paulista escrevendo a monumental obra *História Geral das Bandeiras Paulistas* (1928).

> perguntas de uma época. A literatura abre para o historiador possibilidades de trazer à tona o que no processo de construção de hegemonia burguesa ficou no esquecimento, resistências e projetos não realizados. (Peixoto, 2011, p. 29).

Isto é, a literatura permite encontrar as perguntas, desejos e possibilidades de uma época, sem que a História e a ficção sejam confundidas.

1. O romance histórico como documento histórico

O uso do romance histórico como fonte exige abandonar duas expectativas igualmente problemáticas. A primeira é procurar na literatura uma reprodução exata do real, conferindo ao escritor autoridade semelhante à de uma testemunha direta. A segunda é descartar o texto ficcional por ser simplesmente "inventado". Entre esses dois extremos, a História Cultural[5] interroga as condições de produção, circulação e apropriação das obras literárias. Mesmo quando narra acontecimentos do século XVII, o romance de Setúbal, mobiliza vocabulários morais, hierarquias sociais e expectativas próprias de seu tempo de publicação, ou seja, 1928.

Peixoto, ao tratar sobre o documento histórico, propõe superar a oposição simples entre verdade e mentira.

> Se pensarmos a palavra documento no sentido positivista de prova, capaz de apreender a realidade tal qual, então o texto literário não é documento. Mas se usarmos o documento, isto é, a obra literária, não como espelho da realidade, e sim como espaço que também expressa possibilidades de devir elaborados pelos grupos sociais em luta, ela é documento. (Peixoto, 2011, p. 27).

História e literatura são práticas narrativas distintas. Enquanto a primeira está submetida a procedimentos de prova e crítica documental, a segunda pode criar personagens, diálogos e interioridades. A distinção, contudo, não impede a cooperação analítica.

> A História realmente produz um texto narrativo, mas ele não é mimesis, pois busca descrever o que realmente aconteceu. Procura traduzir as mudanças que ocorreram com o passar do tempo, implicando com isso na recriação de sociedades e épocas que obedeciam a outras formas de pensar, agir, sentir e viver diferentes do pesquisador. (Ribeiro, 2018, p. 23).

[5] A história cultural é um modo de estudar o passado que foca nas ideias, nos valores, nas crenças e nas formas como os grupos humanos dão sentido ao mundo. Ela investiga o cotidiano, as artes, os símbolos e as práticas comuns das pessoas.

> A História é um discurso que avisa a realidade teórica e científica não ignorando o caráter de relatividade da verdade histórica, e toda subjetividade que comporta a elaboração desse conhecimento. O texto literário tem como objetivo fundamental a produção da realidade estética, o que não exclui que ele possa ter relações com a realidade objetiva, ou seja, com tudo aquilo que lhe é exterior. (Avelino, 2011, p. 276).

Portanto, o historiador não consulta o romance apenas para saber “o que aconteceu” na bandeira de Fernão Dias. Pergunta porque certos acontecimentos foram considerados dignos de serem narrados, quais sujeitos foram convertidos em protagonistas, que conflitos receberam densidade dramática e quais violências foram ocultadas, justificadas ou transformadas em cenário.

Esse tratamento documental demanda crítica, onde autor, narrador e personagens não são instâncias equivalentes. Tampouco o sucesso editorial prova adesão uniforme do público. A recepção é variável, e os sentidos dependem de suportes, edições e comunidades interpretativas.

O próprio Paulo Setúbal formula, no prefácio, sua solução para as lacunas documentais que possam existir em seu romance:

> Convem ainda assignalar: nas bandeiras, dentro daquella vidasinha obscura, que poderia lá haver de marcante? Quasi nada. Mesmo assim, esse quasi nada não chegou até nós. Os bandeirantes, gente bronca, não escreviam jamais. Não ha por ahi diarios, nem memorias, que contem ao vivo as meudezas daquelle peregrinar rustico dentro do Brasil alvorescente. Dahi, carecer o romancista imaginar tudo. Dahi, ter a Fantasia que voar em soccorro da Historia. (Setúbal, 1928, p. 10)[6].

A frase “Dahi ter a Fantasia que voar em soccorro da Historia” é metodologicamente reveladora. Aqui, Paulo Setúbal distingue invenção e pesquisa, mas lhes atribui funções complementares: os vestígios garantiriam a estrutura dos fatos; a imaginação preencheria com situações, falas e sentimentos o conhecimento lacunar produzido pela historiografia.

Vargas e Jayo (2023), ao pesquisar sobre Ernani Silva Bruno (1912-1986), demonstram que o estudo do passado não se restringe apenas aos historiadores. Jornalismo, memorialismo, literatura e investigação documental podem ser separados por fronteiras relativamente fluidas e coexistir em trajetórias intelectuais não disciplinadas pelo ambiente acadêmico tradicional. Paulo Setúbal situa-se nesse

[6] Nas citações diretas do romance de Paulo Setúbal, optamos por preservar a ortografia da edição de 1928 a fim de observar a materialidade linguística original do texto.

ambiente: formado em Direito, atuante na imprensa e na política, ele se apropriou de saberes históricos para construir uma obra literária de grande alcance. Seu romance não é historiografia acadêmica, mas interage com a história social da produção do passado paulista.

2. O conceito de representação

Para Chartier (1991), as representações não são cópias passivas de uma realidade previamente pronta. Elas são formas de classificação e percepção pelas quais grupos tornam o mundo inteligível e disputam posições. Representar significa tornar presente algo ausente por meio de signos, mas também falar em nome de alguém. Toda representação envolve seleção, autoridade e efeitos de realidade.

Aplicado ao romance, o conceito impede duas simplificações. A primeira seria medir Setúbal apenas pela exatidão factual. A segunda seria tratar sua narrativa como fantasia autônoma. O texto organiza vestígios históricos segundo esquemas de percepção disponíveis em 1928. Ao nomear Fernão Dias como chefe, patriarca e herói, distribui legitimidade. Ao reduzir indígenas e africanos à paisagem humana da marcha, produz ausências dentro da própria presença textual. Ao dramatizar a disciplina da bandeira, transforma uma relação social em valor moral.

As representações são também práticas. O livro impresso é lido, presenteado, resenhado, adotado e reeditado. Seu sentido não se limita à intenção autoral. A materialidade editorial – capa, ilustrações de Alfredo Norfini (ver seção 7), subtítulo “romance histórico” e vinculação à Companhia Editora Nacional – orienta a expectativa do leitor. A narrativa oferece simultaneamente instrução e prazer, o que amplia sua capacidade de produzir memória.

No plano textual, três aspectos narrativos merecem destaque. O primeiro é a tipificação onde os personagens complexos são organizados por virtudes ou vícios reconhecíveis:

> Fernão Dias Paes Leme era paulista de raça. Já fôra o pae, aquelle carrancudo Pedro Dias, “um paulista de grande estimação e respeito, que muitas vezes occupara os cargos da Republica.” A mãe, D. Maria Leite, fôra tambem senhora relevante de Piratininga. Senhora de sangue limpo, filha de Paschoal Leite, fidalgo dos Açores, que se havia passado ““ás minas da Capitania de S. Vicente a serviço da corõa”. Os Lemes, alem do mais, entroncavamse luzidamente naquelle remoto Martim Lems, gentilhomem flamengo, de Bruges, que mettera lanças em Africa ao lado de D. Affonso.
> Fernão Dias crescera, alli, no villarejo barbaro, ouvindo relatos de povoadores. Plasmou-selhe o caracter naquelles ares sanhudos de façanha. Rodavam-lhe na cabeça, desde a infancia, impetos de aventuras bravias.

> Sentia dentro de si, menino e moço, desejos aguilhoadores de partir com desassombro atravez da paulama ouriçada do sertão. (Setúbal, 1928, p. 73).

> Fernão de Camargo, esse tinha fama bravia. Era homem carniceiro. Ninguem, como elle, de animo tão iroso. Ninguem tão crá nas vinganças. Toda gente temia-o. Por isso, na villa, appellidavam-n'o com ajuste: o TIGRE. Era Fernão, o Tigre. (Setúbal, 1928, p. 96).

A segunda é a monumentalização onde os eventos recebem proporção épica e são inscritos em uma história maior que os próprios agentes:

> Manhã brasileira. Manhã de tintas largas. Tudo vivo. Tudo pincelado de sol. Vêm das arvores cheiros humidos. Branquejam no ar, sonorizando-o, revoadas graslhantes de baitacas. Ha nuvens fôfas, muito risonhas, pondo no azul brancuras espiritualisadas.
> Na manhã tropical, assim orgiaca de alacridades, frei Gregorio de Magalhães reza a missa. Missa campal. E' em frente ao mosteiro de S. Bento. Em frente áquelle igrejó de taipa, “humilde e tosco, que o mesmo Fernão Dias erguera, com piedades devotas, em honra do monge santo.
> Grossa multidão entope a quadra. Mescla barbara de dons e donas. Que gentes ! Os homens são barbaçudos. Têm o aspecto encoscorado. Trajam-se elles rudemente. Ha de tudo : gibões de couro, mantos, estamenhas, bombazinas de risco azul. Todos, com selvatiqueza, trazem sapatorras de cordovão, sombreiro, trabuco, botas de bezerro cru. Na turba, entreveiradas, as donas pintalgam co pateo de cores fortes. Ha muita coifa, muito corpilho, muita vasquinha de chamalote.
> É a missa da partida. Nella, ajoelhados, estão os povoadores de mais pról da villa. Estão alli os velhos troncos das familias paulistas. (Setúbal, 1928, p. 106-107).

A terceira é a domesticação da violência onde a luta contra as feras da mata, a fome e a morte tornam-se provas necessárias para a empreitada bandeirante:

> Ouve-se feio ronco: Sob o arco, na escuridão, fuzilam dois olhos selvagens : é uma onça ! D. Rodrigo pula atráz duma columna. Ruy Vilhena pula atráz de D. Rodrigo. Estão ambos bestificados ! A fera passeia olhos lampejantes pela furna. Desenrola-se, então, dentro da caverna, emocionante scena indigena. E” scena relampago. Bocca-Negra, a azagaia em punho, salta em frente do bicho. A onça e o bugre olham-se. A fera recua. O indio tem os olhos cravados nella. Não perde um movimento. A fera recua... recua... Bocca-Negra segue-a. Vae calculando, com attentissimo olhar, a distancia que os separa. D. Rodrigo e Ruy Vilhena, soffregos, a respiração suspensa, contemplam, detraz da, columna, aquelle selvagem quadro violentissimo. E a fera recua... recua... De repente, estaca. Firma-se imperceptiveimente nas patas trazeiras. Bocca-Negra estaca tambem. Ergue a clava de guarantan á altura do peito. Apertaa firme. Homem e bicho medem-se, -frente á frente. O momento é brutal. Bocca-Negra bate o pé, desafiante. Eis que o desfecho precipitase. Bruscamente, fulva massa nervosa despenha-se dum salto sobre o bugre. O bugre espantosamente agil, finca bruto a azagaia na fera: a onça estrépa-se na ponta agudissima da clava ! Estrépa-se e urra. O urro é surdo, dilacerado. Urro de dor suprema. A fera tem o coração trespassado no chuço. E desaba no chão, as patas contorcidas, num golfão borbulhante de sangue... (Setúbal, 1928, p. 173-174).

Representação não é sinônimo de falsidade. A eficácia do romance decorre justamente da articulação entre elementos documentais e composição imaginativa. Datas, nomes, relações de parentesco, itinerários e conflitos confirmados pela historiografia funcionam como garantias de verossimilhança. Entre eles, o escritor insere cenas e diálogos que produzem coerência moral. A autoridade do documento transfere-se para a ficção; a vivacidade da ficção, por sua vez, dá corpo à interpretação historiográfica.

3. Paulo Setúbal, sua formação intelectual e inserção no contexto da São Paulo da década de 1920

Paulo de Oliveira Leite Setúbal nasceu em Tatuí, no interior de São Paulo, em 1893, e faleceu em 1937. Sua trajetória combinou escolarização tradicional, formação jurídica e atuação na imprensa, política e literatura. A formação jurídica, obtida na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, não o transformou em historiador profissional mas forneceu domínio da retórica, familiaridade com documentos e acesso a redes letradas. A imprensa, por sua vez, ensinou-lhe concisão, ritmo episódico e comunicação com públicos amplos.

Sua estreia de maior repercussão ocorreu com *Alma cabocla* (1920), livro de poesia associado ao regionalismo e a formas parnasianas. O interesse pelo interior, por tipos sociais paulistas e por uma linguagem capaz de conferir dignidade estética ao regional antecedeu os romances históricos. A partir de *A Marquesa de Santos* (1925), Setúbal consolidou uma produção que incluía *O príncipe de Nassau* (1926), *As maluquices do Imperador* (1927), *Nos bastidores da História* (1928) e o objeto de nosso interesse, *A bandeira de Fernão Dias* (1928), título que, por sua vez, inicia um ciclo de romances sobre o bandeirantismo paulista. O passado nacional tornou-se matéria de narrativa acessível, marcada por cenas rápidas, psicologia simplificada e forte polarização moral.

Setúbal colaborou com a imprensa paulista, foi deputado estadual entre 1928 e 1930 e ingressou na Academia Brasileira de Letras em 1935. Esses espaços revelam sua participação em circuitos de consagração social e cultural. O escritor não falava de uma posição externa às elites paulistas. Seu casamento, suas relações políticas, o prestígio editorial e a inserção acadêmica aproximavam-no dos grupos para os quais a história regional funcionava como genealogia simbólica.

Essa formação explica certos traços do romance. O bacharel e jornalista valorizava o documento e a eficácia narrativa; o poeta regionalista buscava uma tonalidade paulista; o homem público compartilhava o problema da liderança e da ordem; o romancista transformava materiais dispersos em conflitos pessoais. Seu "arquivo" era simultaneamente bibliográfico, jornalístico e imaginativo. Não se deve reduzir a obra à propaganda deliberada, mas tampouco separar sua estética das relações sociais que tornaram o bandeirante um tema prestigioso (Jorge, 2008).

A trajetória de Setúbal também evidencia um regime de produção intelectual anterior à consolidação universitária da História em São Paulo, cuja Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras só seria criada em 1934. Institutos históricos, academias, museus, jornais e editoras ocupavam posições decisivas na legitimação do conhecimento. A distinção entre especialista, erudito, memorialista e divulgador era negociada. Nesse campo, Setúbal pôde reivindicar a fidelidade ao passado sem abandonar as liberdades da ficção.

O ano de 1928 pertence ao final da Primeira República, período de intensas transformações econômicas, sociais e culturais. São Paulo ampliava sua centralidade com o café, a industrialização, a urbanização e a imigração. A metrópole moderna produzia, ao mesmo tempo, entusiasmo e desorientação. A celebração de um passado pioneiro ajudava a fornecer continuidade simbólica a uma sociedade transformada em poucas décadas.

O Centenário da Independência, em 1922, intensificou as operações públicas de memória. Sob a direção de Afonso de Taunay, o Museu Paulista fora reorganizado para narrar a independência e a expansão territorial. Pinturas, retratos, mapas e objetos compuseram uma pedagogia visual da nacionalidade na qual São Paulo ocupava lugar privilegiado. O bandeirante aparecia como elo entre a pequena vila colonial e a potência contemporânea. O museu e a historiografia traduziam a prosperidade recente em destino histórico.

Esse movimento não foi homogêneo. A Semana de Arte Moderna questionou convenções estéticas e propôs outros modos de pensar a cultura brasileira. Paulo Prado publicaria *Retrato do Brasil* em 1928, oferecendo uma leitura sombria da formação nacional. As revoltas tenentistas, o movimento operário, os conflitos de 1924 e a crise política que desembocaria em 1930 abalavam a ordem oligárquica. A

exaltação bandeirante convivia, portanto, com críticas à República e com projetos concorrentes de modernidade.

Queiroz (1992) interpreta o ufanismo paulista como imaginário sujeito a adversidades, reativado em momentos de disputa. A prosperidade material era apresentada como continuação de qualidades ancestrais, convertendo desigualdades históricas em mérito regional. O mito oferecia uma explicação retrospectiva: São Paulo seria moderno porque sempre fora audaz, móvel e trabalhador. Essa narrativa tinha utilidade política, pois legitimava pretensões de liderança nacional.

Souza (2000) descreve a passagem da "lenda negra" à "lenda áurea". Relatos coloniais, especialmente jesuíticos, haviam associado os paulistas à rebeldia, brutalidade e captura de indígenas. A historiografia regional reelaborou esses vícios como virtudes. A insubordinação tornou-se independência; a rudeza, energia; a mobilidade sertanista, expansão territorial; a cobiça, impulso descobridor. *A bandeira de Fernão Dias* participa dessa inversão sem precisar negar toda violência: frequentemente a subordina a uma finalidade épica de glorificação do passado paulista.

Abud (2019) mostra que o bandeirante foi construído como símbolo paulista por práticas intelectuais e políticas, não descoberto como essência regional. Genealogias, discursos, livros escolares, monumentos e celebrações selecionaram atributos úteis à imagem de São Paulo. O romance de Setúbal deve ser colocado nesse circuito. Sua publicação em 1928 não constitui simples retorno ao século XVII, mas intervenção em debates sobre quem poderia representar o progresso, a autoridade e a nação.

4. *A bandeira de Fernão Dias* e a mediação historiográfica de Afonso de Taunay

A influência de Afonso de Taunay opera em dois níveis: o fornecimento de matéria documental e a oferta de um paradigma interpretativo. Diretor do Museu Paulista desde 1917 e autor da monumental *História geral das bandeiras paulistas*, iniciada em 1924, Taunay reuniu e organizou grande quantidade de documentos. Seu trabalho conferiu densidade erudita a temas antes marcados por tradição, genealogia e controvérsia regional.

Anhezini (2011) caracteriza Taunay como um "metódico à brasileira". Ele se apropriou de exigências da historiografia metódica – crítica documental, busca de inéditos, notas, cronologia e acumulação monográfica – em condições institucionais

brasileiras. Sua escrita, contudo, não dispensou recursos retóricos e compromissos regionais. O arquivo garantia autoridade científica; a retórica bandeirante conectava os resultados a uma narrativa de grandeza paulista (Anhezini, 2021).

Setúbal aproveitou essa combinação. Os nomes, trajetos, vínculos familiares e episódios históricos do romance pertencem a um repertório organizado por eruditos como Taunay. O subtítulo “romance histórico” sinaliza que a invenção literária se apoia em um chão documental. Ao mesmo tempo, o escritor não reproduz o aparato crítico: converte notas e controvérsias em cenas, diálogos e suspense.

Essa associação é assumida pelo próprio autor, no prefácio, ao afirmar que conservara rigorosamente a parte histórica:

> A parte historica, porém, conservei-a rigorosa, integral. Empenhei-me em não deturpar a verdade. Trasladei os factos para aqui como eu os encontrei nas fontes fidedignas. Essas fontes, fiz quanto pude para não as estar citando. Seria um nunca findar de escrever os nomes de Pedro Taques e do nosso eminentissimo Affonso Taunay. (Setúbal, 1928, p. 11).

A menção não prova fidelidade integral, mas documenta uma relação de autoridade: Taunay é convocado para legitimar historicamente o romance, ao passo que Setúbal reivindica para si a elaboração do enredo.

O ponto principal não é afirmar uma dependência automática de cada capítulo em relação a uma página específica de Taunay. A influência é mais ampla. Taunay ajudou a estabelecer quais personagens mereciam biografia, quais expedições constituíam marcos e que sentido geral unificava as bandeiras. Fernão Dias emergia como figura exemplar porque sua longa jornada, sua disciplina e seu fracasso material podiam ser integrados ao sucesso da expansão territorial do futuro Brasil.

O Museu Paulista ampliou essa intervenção. As encomendas visuais realizadas durante a gestão Taunay deram corpo, vestimenta, postura e cenário aos agentes históricos. Ao se analisar as duas imagens da Figura 1, que retratam esculturas encomendadas pelo museu ao artista italiano Luigi Brizzolara (1868-1937), percebe-se que Fernão Dias e Raposo Tavares foram representados de forma altamente idealizada, projetada para transformá-los em símbolos de força e “civilidade” têm compleição robusta, a fim de exaltar sua virilidade e vigor físico; seus rostos têm traços nitidamente europeus e sua indumentária é elegante e bem cortada – características que os aproximam da imagem de conquistador ocidental e os distanciam do bandeirante real, miscigenado e rústico.. O museu ensinava a ver uma determinada

representação dos bandeirantes; o romance ensinava a gostar deles como pessoas. Pinturas, esculturas e narrativas compartilhavam procedimentos de monumentalização, com a centralidade dos chefes, ordenação da comitiva, paisagem grandiosa e apagamento do trabalho escravizado.

Figura 1- Esculturas de Fernão Dias Paes Leme e Raposo Tavares de Luigi Brizzolara.



Fonte: imagens disponíveis em Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org)

A relação entre Taunay e Setúbal demonstra como saberes especializados circulam. O historiador oferece credibilidade e arquitetura factual; o romancista fornece emoção, interioridade e alcance popular. Não se trata de oposição entre ciência e fantasia, mas de uma cadeia de mediações. O resultado é mais eficaz porque a ficção parece documentada e o documento parece confirmar uma epopeia previamente desejada.

5. *A bandeira de Fernão Dias* e a representação dos bandeirantes

Desde o início, Setúbal enquadra o século XVII como uma “infância” nacional em um tempo rude, misterioso e incompleto, no qual homens excepcionais atravessariam uma terra ainda não dominada. A metáfora é decisiva. Se o Brasil está na infância, a ação bandeirante pode ser lida como trabalho de crescimento. O sertão aparece menos como território socialmente habitado do que como espaço de prova, mistério e promessa.

O prefácio explicita a interpretação territorial da empresa com uma fórmula categórica: “Ellas são o desbravamento” (Setúbal, 1928, p. 9). O uso do presente e a sequência de afirmações breves retiram as bandeiras do campo da controvérsia e as apresentam como definição da própria conquista. Antes que o enredo comece, o leitor já recebeu a chave pela qual os episódios deverão ser compreendidos.

A natureza é descrita como adversária grandiosa. Distâncias, rios, matas, doenças e escassez testam a vontade dos expedicionários. Esse procedimento desloca o conflito central: em vez de enfatizar a invasão de territórios indígenas e as redes de trabalho compulsório, o romance contrapõe homem e natureza. A conquista torna-se vitória da persistência sobre o ambiente. O território posterior da futura nação é projetado retrospectivamente sobre uma fronteira colonial instável.

Fernão Dias é construído como centro moral da narrativa. Sua idade avançada não indica fraqueza, mas aumenta o valor do sacrifício. A longa marcha prova que a vontade domina o corpo. O objetivo das esmeraldas ultrapassa o enriquecimento individual, antes a busca assume o caráter de destino. A decepção final ao se descobrir que as pedras não eram esmeraldas, não destrói o herói; completa sua consagração trágica.

O romance associa autoridade militar e autoridade doméstica. Fernão é chefe da bandeira e patriarca de uma rede familiar. A obediência a ele aparece como condição de sobrevivência coletiva. O episódio da conspiração de José Dias, filho ilegítimo do sertanista, concentra essa lógica. Ao enfrentar a rebelião e aceitar a punição do próprio filho, Fernão Dias demonstra que a missão está acima do afeto privado. A cena transforma violência interna e poder de vida e morte em prova de imparcialidade, firmeza e autocontrole.

> — Tornar a S. Paulo? Nunca ! Para crime desses ha uma pena só: morrer ! A bandeira precisa saber que eu não cedo. Zé Dias é meu filho? Pouco importa

> ! Quem commetter delicto igual, terá sorte igual. E" a lei da bandeira. Vira-se brusco para Borba-Gato. Sem tremer, implacavel, com uma severidade epica :
> — Borba-Gato : enforcae o meu filho '!
> E" formidavel ! A bandeira gela. Aquella ordem, na noite branquejada de luar, dentro do matto, põe arrepios anavalhantes no coração. Borba-Gato está chumbado ao chão. Não sabe o que fazer. Hesita. Mas Fernão Dias é inquebrantavel :
> — Borba-Gato, trazei a corda !
> Borba-Gato traz a corda. Os peões armam a laçada na ponta. Ha, junto ao rancho, grossa figueira brava. Dois homens sobem ao galho da figueira. Fernão Dias ordena :
> — Passae o pescoço na laçada.
> Os peões, cá de baixo, enfiam o pescoço do bastardo na laçada de corda. Eo pae, com a mesma firmeza, a voz limpida :
> — Suspendei-o !
> (Setúbal, 1928, p. 193-194).

O narrador qualifica a decisão como manifestação de severidade épica e descreve o espanto coletivo. Com a frase curta "Borba-Gato: enforcae o meu filho!" Fernão Dias concentra sua tripla autoridade de pai, comandante e juiz, e faz da supressão do vínculo familiar a medida extrema da fidelidade à "lei da bandeira".

Essa representação é coerente com uma cultura política que valorizava comando, hierarquia e sacrifício. O drama familiar permite ao leitor experimentar a dureza do chefe como sofrimento pessoal, não como simples arbitrariedade.

Os demais sertanistas – entre eles Garcia Rodrigues Pais, Borba Gato e outros parentes ou aliados – constituem uma comunidade de coragem. Diferenças e conflitos existem, mas são ordenados pela empresa comum. O parentesco não é apenas dado biográfico; funciona como metáfora da sociedade paulista, representada como associação de famílias fortes, capazes de projetar-se para além da vila.

As mulheres aparecem sobretudo como guardiãs da casa, da espera e da continuidade familiar. Sua função narrativa confirma a divisão entre espaço doméstico e sertão masculino. Mesmo quando dotadas de força moral, elas sustentam a epopeia a partir da ausência. A bandeira torna-se ritual de masculinidade com resistência à dor, domínio do medo, lealdade ao chefe e disposição para morrer. O coletivo da expedição é hierárquico. A expressão "os paulistas" tende a fundir chefes, homens livres pobres, mamelucos, indígenas e africanos em uma unidade comandada por poucos.

Setúbal não elimina a cobiça pelas pedras preciosas. Ao contrário, ela move a ação e fornece tensão. Entretanto, a ambição é progressivamente elevada. O fracasso econômico é compensado por um êxito histórico que os personagens não poderiam

conhecer plenamente com a abertura de caminhos, o conhecimento do interior e a incorporação simbólica de territórios ao futuro Brasil.

As bandeiras “preparam” o Brasil contemporâneo; suas contradições tornam-se etapas de um processo necessário. Ao leitor de 1928, conhecedor do mapa nacional, cabe reconhecer no sacrifício antigo a origem da grandeza territorial.

Elementos religiosos e providenciais reforçam a elevação moral. O sertão pode conter tentações, lendas e enganos, mas a marcha adquire sentido de peregrinação. A morte de Fernão, cercada pela frustração das falsas esmeraldas, aproxima o aventureiro do herói trágico, derrotado em seu objetivo imediato, mas vitorioso na memória nacional.

A bandeira histórica dependia profundamente de conhecimentos, trabalho e presença indígena. Guias, carregadores, guerreiros, intérpretes e cultivadores tornavam possível a sobrevivência no sertão. Pessoas escravizadas de origem africana também integravam a sociedade paulista e as expedições. No entanto, a economia de visibilidade do romance concentra nomes, motivações e conflitos nos chefes brancos ou mamelucos incorporados à genealogia paulista.

Indígenas aparecem via de regra como massa, ameaça, auxílio funcional ou parte da paisagem. Quando falam ou agem, raramente recebem a mesma profundidade emocional. Esse detalhe permite apresentar a expansão como obra dos comandantes, apagando saberes coletivos e a coerção que sustentava a marcha. A violência contra populações indígenas é marginalizada por uma trama centrada na busca mineral e nos conflitos internos da liderança.

A crítica contemporânea não precisa anular o valor documental do romance. Ao contrário, os silêncios são parte do documento. Eles revelam quais vidas podiam ser individualizadas e quais eram convertidas em recurso narrativo. A heroicização depende dessa distribuição desigual de humanidade. Ler Setúbal historicamente significa tornar visível o emaranhado dessa desigualdade.

6. *A bandeira de Fernão Dias* e a memória pública acerca dos bandeirantes

A bandeira de Fernão Dias não criou sozinho o mito bandeirante. Quando foi publicado, já existiam genealogias, poemas, discursos políticos, estudos históricos, pinturas e monumentos. Olavo Bilac havia celebrado Fernão Dias em *O caçador de esmeraldas*; Taunay organizava as narrativas do Museu Paulista e instituições de

ensino difundiam seus heróis regionais. A contribuição específica de Setúbal foi inserir essa memória em uma forma narrativa de amplo consumo.

O romance histórico de Paulo Setúbal personalizou o bandeirante como símbolo. Em vez de conceito abstrato, oferece um corpo envelhecido, uma voz de comando, uma família, dúvidas, perdas e uma morte. Essa personalização facilita a identificação. O leitor pode não reter datas ou rotas, mas conserva a imagem do velho chefe que sacrifica tudo por uma visão. A eficácia mnemônica da ficção reside nessa capacidade de converter interpretações em cenas.

Na morte de Fernão Dias, a monumentalização torna-se literal: diante do corpo, o narrador declara “É um Jequitibá por terra” (Setúbal, 1928, p. 233). A metáfora funde herói e natureza, grandeza humana e grandeza territorial.

Reedições e adaptações mantiveram o repertório disponível. A imagem heroica circulou ainda em livros didáticos, nomes de rodovias, ruas, escolas, municípios, monumentos e meios audiovisuais. O bandeirante tornou-se sinônimo de São Paulo, isto é, dizer “bandeirante” passou a sugerir pioneirismo, trabalho e expansão. Abud (2019) demonstra que essa equivalência é produto histórico, continuamente reproduzido.

Nos dias atuais, a imagem permanece, mas deixou de ser consensual[7]. A historiografia sobre escravidão indígena, mestiçagem, fronteiras e populações subalternizadas questionou a epopeia. Debates sobre monumentos e currículos expõem a violência colonial antes convertida em detalhe. A leitura crítica de Setúbal participa dessa revisão, onde o romance pode ser estudado para compreender a época e as condições em que o herói foi construído.

Essa mudança não significa que o imaginário anterior tenha desaparecido. Representações sedimentadas possuem inércia. Elas sobrevivem em expressões cotidianas, marcas institucionais, toponímia oficial e paisagens urbanas. Muitas vezes, o bandeirante ainda é mobilizado como sinônimo de empreendedor ou desbravador, separado das práticas de apresamento. A longevidade decorre da convergência de suportes: a mesma figura foi reiterada por historiografia, literatura, arte, escola e política.

[7] Erico Verissimo (1905-1975) em sua trilogia *O tempo e o vento* descreveu os bandeirantes como estupradores, violentos e cruéis.

Setúbal ajudou a construir a imagem presente ao oferecer uma síntese emocionalmente convincente da lenda áurea. Seu Fernão Dias condensa a disciplina de um patriarca, a coragem de um soldado, a resistência de um explorador e o sacrifício de um fundador. Mesmo quando o mito é contestado, a crítica dialoga com essa forma consolidada.

7. *A bandeira de Fernão Dias* e as ilustrações de Alfredo Norfini

A análise abaixo leva em consideração o exemplar digitalizado da primeira edição do romance, feita em 1928. O volume contém 16 ilustrações: uma na capa em cores (Figura 2) e quinze internas em preto e branco, todas assinadas “A. N.”, iniciais do desenhista, pintor e aquarelista italiano radicado no Brasil, Alfredo Norfini (1867-1944).

Figura 2 - Capa da primeira edição do romance.



Fonte: Reproduzido de Setúbal (1928).

Ao examinarmos a imagem de capa, o que podemos fazer utilizando-nos do método iconográfico-iconológico e Erwin Panofsky (2011), podemos verificar como Fernão Dias é apresentado como herói trágico antes mesmo de o leitor iniciar a narrativa. No primeiro nível de análise (descrição pré-iconográfica, que se detém nos elementos puros, cores e expressões naturais da imagem), o que vemos é a figura de um homem idoso retratado em meio-corpo, de barba longa e branca, rosto sulcado e corpo levemente inclinado para a frente. O personagem usa um chapéu de abas largas e roupas pesadas. Sua mão direita repousa sobre a culatra de uma arma de fogo, e vê-se o cabo ricamente trabalhado de uma faca ou adaga presa à sua cintura. Com a mão esquerda, o homem manipula um pequeno objeto de formato irregular.

Ao avançar para o segundo nível do método (análise iconográfica), esses motivos visuais são conectados a conceitos e referências prévios, exteriores à imagem. Graças ao título da obra, a figura idosa é imediatamente identificada como o personagem histórico Fernão Dias. O chapelão, o manto e o armamento são associados à cultura visual que se criava à época para o tipo social do bandeirante paulista. E o gesto de segurar e examinar o objeto entre os dedos passa a remeter diretamente ao cerne dramático do enredo: a busca cega pelas esmeraldas.

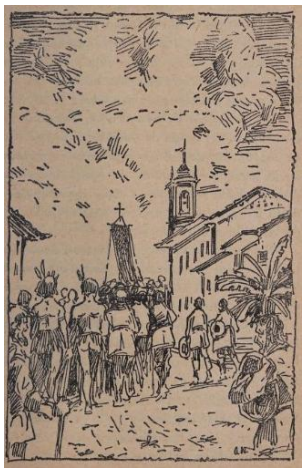
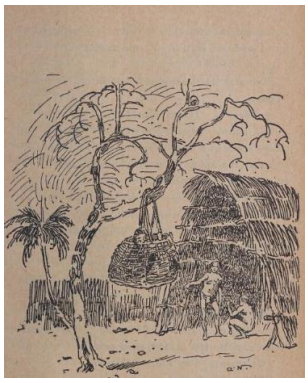
No terceiro e último nível (análise iconológica), podemos acessar o significado intrínseco a imagem como sintoma cultural de sua época. Ao retratar o personagem sob a óptica do desgaste físico e da melancolia, a capa antecipa o herói trágico que será narrado no romance. O foco recai sobre o martírio pessoal e a perseverança do bandeirante. O fracasso prático da jornada de Fernão Dias é sublimado, convertendo-se em uma alegoria de grandeza moral que caracteriza o mito paulista.

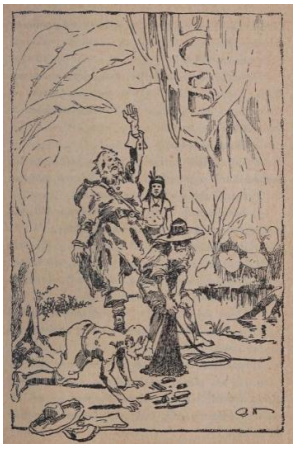
As quinze imagens internas do livro, por sua vez, são desenhos lineares em preto e branco. Aqui, o artista empregou contornos rápidos, hachuras, áreas de negro e molduras deliberadamente irregulares. Há dois regimes principais de ilustrações: cenas narrativas, com arquitetura, vegetação e grupos humanos, e figuras isoladas, como Fernão Dias e Borba Gato, mostrados de corpo inteiro. Os resultados de uma análise iconográfica de cada uma dessas ilustrações são expostos de forma sintética no Quadro 1, em que vemos que as ilustrações selecionam os pontos de maior potencial visual: combate, partida, animais, aldeias, descoberta, delírio e personagens armados. O conjunto funciona como uma versão condensada do romance, semelhante a um roteiro de aventuras.

Quadro 1 - Ilustrações internas do romance.

Imagem	Pág.	Cena	Análise
	14	A nau *Santa Cruz* atravessando o mar.	O navio é pequeno diante das ondas e de um céu tomado por linhas agitadas. A viagem marítima aparece como passagem para o desconhecido. A imagem introduz a América como espaço remoto e fantástico, observado inicialmente a partir da experiência europeia.
	20	Monstro marinho ou “hipupiara”	Uma criatura híbrida, com cabeça quase felina, asas ou nadadeiras e cauda enrolada, surge diante de uma paisagem tropical. A composição materializa os relatos maravilhosos do início do romance. Norfini não reivindica veracidade zoológica. Ilustra a imaginação colonial que transforma o Brasil em território de monstros, riquezas e prodígios.
	28	Paulo Estêvão narrando antigas heroicidades.	Quatro homens aparecem reunidos ao redor de uma mesa. A espada levantada cria o eixo da cena e converte a narrativa oral em gesto épico. A ilustração mostra como o mito bandeirante é transmitido: antes de ser ação, ele é relato, memória masculina e exaltação de façanhas.

	43	O encontro com o homem chamado “Angola”.	O interior escuro da venda é construído por hachuras densas. Um homem negro aparece em posição subordinada diante dos interlocutores brancos. Embora individualizado pela expressão e pelo nome, sua representação permanece condicionada pelo ponto de vista senhorial do romance.
	77	Retrato de Fernão Dias.	O bandeirante aparece sozinho, de corpo inteiro, armado com mosquete, espada e faca. A legenda — “Typo soberbo! Figura magnifica de homem bruto...” — dirige a leitura. O corpo largo, a roupa pesada e a profusão de armas produzem um ideal de masculinidade colonial baseado em rusticidade, força e capacidade de violência.
	99	Combate na cidade.	A composição é uma das mais movimentadas do livro: corpos, espadas, cavalos e arquitetura comprimem-se em diferentes diagonais. A igreja ao fundo estabelece a cidade colonial como palco de desordem. A violência é apresentada como espetáculo épico e tumultuoso, mais próximo do romance de aventuras do que de uma investigação histórica da luta política.

	111	Partida dos bandeirantes.	A multidão acompanha os sertanejos diante da igreja. A cruz e a torre organizam verticalmente a cena, associando a expedição à comunidade cristã. O desenho transforma a partida numa cerimônia pública. A bandeira recebe uma espécie de legitimação religiosa e coletiva.
	125	Aldeia indígena e cesto de ticum.	A aldeia é composta por ocas, palmeiras e objetos suspensos. A cultura indígena surge como ambiente observado pelo viajante, catalogado por sua arquitetura e seus artefatos.
	156	Interrogatório de Ararê.	Dois indígenas ocupam um enquadramento fechado. O contraste entre o rosto jovem, ornamentado, e o rosto envelhecido produz expressividade dramática. É uma das poucas imagens em que indígenas dominam completamente o campo visual. Mesmo assim, a legenda os prende à função narrativa de fornecer informações aos expedicionários.

	172	Onça na escuridão.	A onça agachada confunde-se com as manchas negras da mata; os olhos brilhantes são o foco da imagem. A floresta deixa de ser cenário e torna-se ameaça ativa. É uma representação eficaz do medo, baseada mais na ocultação do que na descrição minuciosa.
	191	Cena em “A Cuiá de Paçoca”.	Homens aparecem em ambiente rústico, diante de uma mesa. O gesto expansivo da figura à esquerda e a reação dos demais conferem tom cômico e teatral. A ilustração serve como intervalo de sociabilidade masculina entre as cenas de perigo e deslocamento.
	205	Descoberta das “esmeraldas”.	Um bandeirante ergue as mãos diante de pedras espalhadas no chão, enquanto outros homens se aproximam. A imagem congela o instante da revelação. A verticalidade do gesto contrasta com a pequenez dos objetos encontrados: a esperança é enorme; as pedras, visualmente insignificantes.

	225	Viajantes atacados por insetos.	Os homens erguem os braços e se contorcem na mata. A cena substitui o heroísmo solene pelo desconforto corporal. Ainda assim, a adversidade natural funciona como prova da resistência dos sertanistas, reforçando o repertório da aventura.
	231	Delírio de Fernão Dias.	O velho surge à entrada de uma cabana, braços abertos. As estrelas convertem-se, em sua fala, em esmeraldas. É a imagem mais trágica do conjunto: o desejo de riqueza passa do mundo material ao céu, revelando simultaneamente obsessão, loucura e transcendência.
	246	Retrato de Borba Gato.	De corpo inteiro e sozinho, Borba Gato segura arma e equipamento de viagem. O desenho funciona como contraparte do retrato de Fernão Dias. É mais jovem, firme e funcional, sem a monumentalidade sofrida do velho chefe.

Fonte: Elaboração própria, com imagens reproduzidas de Setúbal (1928)

As primeiras imagens apresentam navio, cidade, venda e igreja — espaços relativamente organizados. Depois da partida, predominam matas, ocas, feras, cabanas e acampamentos. A passagem da cidade ao sertão é apresentada como afastamento da civilização e entrada num domínio do perigo e mistério. O sertão não aparece como território já habitado, organizado e conhecido por diferentes povos, mas

como espaço a ser penetrado, decifrado e incorporado pela bandeira. Mesmo quando a presença indígena é evidente, ela é enquadrada pelo olhar do explorador.

As ilustrações privilegiam o aspecto heroico, pitoresco e aventureiro. A violência aparece sobretudo como duelo ou combate entre homens armados; ameaça de animais e da floresta; sofrimento físico dos viajantes; resistência individual diante da adversidade.

Em contrapartida, quase não se visualizam cenas geralmente relacionadas com o bandeirantismo hoje, como a captura e escravização indígena, coerção do trabalho, destruição de aldeias e disputa colonial pela posse da terra. Também é notável a ausência de uma ilustração da execução de José Dias por ordem do próprio pai, um dos episódios moralmente mais perturbadores do romance. A omissão protege a imagem patriarcal de Fernão Dias.

As mulheres têm presença praticamente nula no ciclo visual. O mundo histórico criado pelas imagens é masculino, onde os homens narram, lutam, partem, exploram, descobrem, enlouquecem e transmitem o comando. Isso intensifica a associação entre bandeirantismo e virilidade.

A representação indígena oscila entre três funções principais: como elemento “etnográfico”, associado a ocas, adornos e objetos; como fonte de informação para os bandeirantes e como parte da natureza misteriosa do sertão.

A capa e as ilustrações participam dessa construção. Elas não funcionam como documentação neutra do século XVII. Vestimentas, armas e ambientes produzem efeito de autenticidade, mas são organizados segundo valores de 1928, como culto ao fundador; associação entre expansão territorial e progresso nacional; idealização da energia paulista; transformação da conquista em aventura; deslocamento da violência colonial para um segundo plano.

Alfredo Norfini, entretanto, introduz algumas fissuras nessa celebração. Seus bandeirantes, ao contrário dos encomendados por Taunay a Luigi Brizzolara (Figura 1), não são figuras clássicas, limpas ou serenas. São homens, pesados, fatigados e por vezes grotescos. A mata é sufocante; a cidade é caótica; a busca termina em delírio.

Considerações finais

A bandeira de Fernão Dias é uma fonte histórica relevante não porque revele o século XVII, mas porque permite observar como o século XX produziu um passado utilizável. Publicado em 1928, o romance traduz para um público amplo uma interpretação da expansão paulista formada em institutos históricos, museus, arquivos e disputas políticas. A aventura colonial torna-se genealogia da modernidade regional paulista.

A formação de Paulo Setúbal como advogado, jornalista, ficcionista e político favoreceu essa tradução. Ele combinou prestígio do documento, ritmo de imprensa, tradição regionalista e convenções do romance histórico. A obra organiza personagens e eventos por meio de uma moral da autoridade, do sacrifício e da resistência. Fernão Dias é monumentalizado como um patriarca trágico; o sertão é convertido em prova natural; a cobiça é sublimada pela expansão territorial; indígenas e africanos são subordinados na economia narrativa.

O conceito de representação evidencia que essas escolhas não apenas descrevem o passado. Elas classificam sujeitos, distribuem visibilidade e legitimam uma identidade. A lenda áurea resulta da inversão de antigos estigmas: violência torna-se energia, rebeldia vira autonomia e apresamento é deslocado pela imagem do desbravamento. A ficção produz efeitos de verdade ao combinar referências documentais e coerência emocional.

Taunay foi decisivo nesse processo. Sua historiografia forneceu material factual e autoridade metódica, enquanto sua atuação no Museu Paulista consolidou uma pedagogia visual do bandeirismo. Setúbal converteu essa arquitetura erudita em experiência romanesca. A influência deve ser compreendida como circulação entre arquivo, museu, literatura e memória pública, e não apenas como empréstimo textual. Por fim, a permanência contemporânea do bandeirante no imaginário popular demonstra o poder acumulativo das representações. O romance integrou um sistema mais amplo que tornou o sertanista símbolo de São Paulo. A crítica atual, ao enfatizar escravização indígena, violência e silenciamento, não torna a obra irrelevante; torna-a ainda mais importante como documento da construção do mito. Ler Paulo Setúbal hoje é confrontar simultaneamente a força estética de uma narrativa atrativa e as imagens históricas que ela ajudou a naturalizar.

Referências

ABUD, Kátia Maria. **O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições**: a construção de um símbolo paulista: o bandeirante. Cuiabá: EdUFMT, 2019.

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

ANHEZINI, Karina. Entre o imperativo do arquivo e a retórica bandeirante: a constituição de um saber científico para a invenção do paulista. **História da Historiografia,** Ouro Preto, v. 14, n. 36, p. 349–372, 2021. Disponível em https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1708/954 Acesso em 11/03/26.

AVELINO, Yvone Dias. **Olhares cruzados**. Curitiba: CRV, 2011.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173–191, 1991. Disponível em https://www.scielo.br/j/ea/a/SZqvSMJDBVJTXqNg96xx6dM/?lang=pt Acesso em 10/02/26.

FERRETTI, Danilo José Zioni. Afonso de Taunay e a apropriação do paradigma metódico: entre epistemologia e sociabilidade. **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 12, p. 229–234, 2013. Disponível em https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/531/390 Acesso em 08/05/26.

JORGE, Fernando. **Vida, obra e época de Paulo Setúbal**: um homem de alma ardente. Belo Horizonte: Geração Editorial, 2008.

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 Afonso Taunay**: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. p. 159–191.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Saberes e sabores ou conversas sobre história e literatura. **História & Perspectivas**, Uberlândia, v. 24, n. 45, p. 15–33, 2011. Disponível em https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19401/10423 Acesso em 23/07/25.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. **Revista USP**, São Paulo, n. 13, p. 78–87, 1992. Disponível em https://revistas.usp.br/revusp/pt_BR/article/view/25601/27343 Acesso em 04/02/26.

RIBEIRO, Francisco Carlos. **A missão na literatura**: a redução jesuítica em *A fonte* de *O tempo e o vento*. São Paulo: E-Manuscrito, 2018.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. Os paulistas e os outros: fama e infâmia na representação dos moradores da capitania de São Paulo nas letras dos séculos XVII

e XVIII. **Projeto História**, São Paulo, n. 57, p. 84–107, 2016. Disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/30071/21399 Acesso em 02/08/26.

SETÚBAL, Paulo. **A bandeira de Fernão Dias**: romance histórico. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928. Disponível em https://archive.org/details/bandeiradefernod00setb/page/n5/mode/2up Acesso em 03/08/26.

SOUZA, Laura de Mello e. Vícios, virtudes e sentimento regional: São Paulo, da lenda negra à lenda áurea. **Revista de História**, São Paulo, n. 142–143, p. 261–276, 2000. Disponível em https://revistas.usp.br/revhistoria/pt_BR/article/view/18902/20965 Acesso em 10/01/26.

VARGAS, Diego Vasconcellos; JAYO, Martin. Ernani Silva Bruno: trajetória intelectual e modos de produção do passado de São Paulo. **Projeto História**, São Paulo, v. 78, p. 40–67, 2023. Disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/62258/43595. Acesso em 07/05/2026.