

## BANDEIRANTES NA CONTRAMÃO DA HISTÓRIA: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO\*

*Maralíz de Castro Vieira Christo\*\**

### **Resumo**

O presente artigo analisa o choque entre duas propostas iconográficas para os bandeirantes paulistas: uma de Affonso d'Escragnolle Taunay e outra dos artistas Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, a partir das obras existentes no Museu Paulista e no Museu Mariano Procópio. Com base na correspondência entre Taunay e os artistas, nas próprias obras, seus esboços e na trajetória pessoal dos pintores, evidencia-se a impossibilidade de perceber, de forma unívoca, a relação estabelecida entre encomendante e artista.

### **Palavras-chave**

Museu Paulista; Museu Mariano Procópio; Henrique Bernardelli; Rodolpho Amoêdo; bandeirantes.

### **Abstract**

*This article analyzes the clash between two iconographic proposals for the "bandeirantes" (early explorers) from São Paulo: one by Affonso d'Escragnolle Taunay and the other by the artists Henrique Bernardelli and Rodolpho Amoedo, based on works from the Paulista Museum and the Mariano Procópio Museum. The article also demonstrates the impossibility of perceiving, in a univocal way, the relationship between the artist and the patron.*

### **Key-words**

*Paulista Museum; Mariano Procópio Museum; Henrique Bernardelli; Rodolpho Amoêdo; "bandeirantes".*

Analisaremos a iconografia bandeirante a partir de duas propostas em conflito: a de Affonso d'Escragnolle Taunay e a dos artistas Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo. Por participarem da decoração do Museu Paulista, os painéis produzidos por esses artistas são percebidos como um discurso afirmativo sobre a heroicidade bandeirante, em consonância com o projeto de seu diretor. Entretanto, uma aproximação maior com as obras permite-nos outras leituras.

### *O Museu Paulista: o condicionamento do olhar*

O Centenário da Independência do Brasil ensejou uma oportunidade privilegiada para a explicitação de diferentes projetos quanto aos elementos constitutivos de uma memória nacional.

Visando preparar o Museu Paulista, que passou a ocupar as dependências do monumento ao Ipiranga, em 1892, para as comemorações do Centenário da Independência, o novo diretor, historiador Affonso d'Escragnolle Taunay, elaborou um projeto de ornamentação interna do edifício e de organização de oito salas consagradas à história paulista e nacional, recebendo amplo apoio de Washington Luís. Mais do que privilegiar a História como área de conhecimento, Taunay, no período compreendido entre 1917 e 1946, transformou o edifício em uma eficiente “alegoria histórica”. No momento em que São Paulo se fortalece com o café, a imigração e o início da industrialização, apresentando-se como metrópole local e portadora de um projeto político hegemônico em relação à República, Taunay construiu simbolicamente a sua legitimação.<sup>1</sup>

A História do Brasil passou a ser lida tendo São Paulo como centro, ou seja, a Independência se deu em terras paulistas, e a extensão territorial da nova nação se deveu ao despreendimento dos bandeirantes, que se embrenharam pelo interior. A constituição de uma ancestralidade heróica fortaleceu as famílias tradicionais de São Paulo, abaladas pelo crescimento da burguesia industrial e imigrante. Para consolidar a figura do bandeirante, Taunay não só utilizou o espaço do Museu como escreveu a História dos Bandeirantes, em treze volumes.<sup>2</sup>

Taunay não estava sozinho. O investimento sobre a figura do bandeirante aparecera desde o final do século XIX. O Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, criado em 1894, do qual Taunay era membro, ao mesmo tempo em que procurava seguir um modelo comum idealizado pelo IHGB, buscava criar uma identidade paulista. Analisando os artigos da revista publicada pelo IHGSP, Lilia Schwarcz evidencia o claro predomínio temático do bandeirantismo e a publicidade dada pelo Instituto a essa representação.<sup>3</sup> Um dos

primeiros quadros sobre o tema, *A partida da monção*, de Almeida Jr. (1850-1899), datado de 1897, segundo o biógrafo do artista, fora-lhe sugerido pelo próprio diretor do IHGSP.<sup>4</sup> Almeida Jr. teria tomado como base uma série de esboços de autoria de Hercules Florence (1804-1879).<sup>5</sup> Para Taunay: “a sua arte culmina nesse magnífico painel de pintura histórica que é *A partida da monção* uma das mais fortes obras artísticas devidas a artista brasileiro, extraordinária como sinceridade, naturalidade dos tipos reunidos, ambiência e verismo”.<sup>6</sup> No século XX, principalmente a partir da encenação da peça de Afonso Arinos, *O contratador de diamantes*, publicada em 1917, a corrente nativista e regionalista ganha ampla repercussão. A memória nacional será forjada através dos “elementos emblemáticos do período colonial”.<sup>7</sup>

Nesse contexto, Taunay projeta a ornamentação do peristilo, do *hall* e do salão nobre do Museu Paulista, para as comemorações do Centenário da Independência. Essa ornamentação seguirá uma narrativa linear e evolutiva. No peristilo, em meio a vários painéis, o visitante é recepcionado por duas esculturas de Luiz Brizzolara, que atingem, com o pedestal, três metros e meio de altura, representando, segundo Taunay, os dois grandes ciclos bandeirantes: da caça ao índio e da devassa do sertão, com Raposo Tavares, e do ouro e das pedras preciosas, com Fernão Dias Paes. Ao lado de dois canhões e outras armas, as esculturas como que protegem a nação simbolizada pelo Museu. No *hall*, em um nicho, uma escultura de Rodolpho Bernardelli, representando D. Pedro I, domina a escada monumental. No mesmo nível do pedestal da escultura do Imperador, situam-se seis outros pedestais menores, ocupados por representações de bandeirantes, executadas por Amadeu Zani, Nicolau Rollo e H. Van Emelen, responsáveis, segundo Taunay, pela expansão do território nacional.<sup>8</sup>

Além das esculturas, intercalando-as, sobressaem no *hall* quatro grandes painéis, representando, segundo Taunay, “as fases capitais da nossa história nacional”: *O ciclo da caça ao índio*, de Henrique Bernardelli (1857-1936); *Criadores de gado*, de João Batista da Costa; *O ciclo do ouro*, de Rodolpho Amoêdo (1857-1941) e *a Tomada de posse da Amazônia por Pedro Teixeira*, de Fernandes Machado. Na parede oposta ao nicho, que contém a estátua de Pedro I, o visitante encontrará mais um grande painel de Henrique Bernardelli: *Retirada do Cabo de São Roque*, que Taunay avaliava como “uma das mais notáveis e gloriosas páginas da história militar brasileira e onde tão notável papel coube aos paulistas”. Ainda no *hall* vêem-se vários retratos e outros elementos a ligar São Paulo à história nacional.

O diretor do Museu Paulista expressava muito bem o sentido alegórico da ornamentação: “O que a decoração simbólica do grande hall do museu procura sintetizar é a unidade

nacional, pela recordação das grandes fases da construção territorial brasileira, desde os anos da descoberta e os do primeiro povoamento até 1822, em que o Brasil se constituiu como nação”.<sup>9</sup>

Do *hall*, o visitante terá acesso ao salão nobre, dominado pela tela de Pedro Américo, *Independência ou morte*, datada de 1888, e executada ainda por ordem do governo imperial. Ao lado da grande tela, vêem-se quase 150 obras, ligadas direta ou indiretamente ao processo da Independência, criadas a pedido de Taunay. Essas imagens, produzidas com base em especificações muito precisas, apresentam o repertório iconográfico da Independência, em que essa é apresentada, segundo Ulpiano Bezerra de Menezes, como uma ação coletiva, não individual (o grito de um personagem), tampouco social (o povo apenas assiste à cena).<sup>10</sup>

Assim, Taunay entende o museu como espaço pedagógico, onde o passado é apresentado às massas, sacralizado, dotado de um sentido.

#### *Affonso Taunay: a afirmação do herói*

Taunay estava ciente da importância pedagógica de um museu e da necessidade de dar visualidade aos acontecimentos, resgatados do passado, objetivando uma sociedade analífabeta. Valorizava a pintura de grande dimensão, de composição analítica, na qual podem ser observadas pequenas unidades no âmbito do conjunto e o apuro do desenho, já aceitos pelo grande público.

O diretor do Museu Paulista buscou cercar-se dos melhores artistas, que demonstrassem pleno controle do desenho, pois lhe interessavam “sinceridade, naturalidade dos tipos reunidos, ambiência e verismo” nas representações, como se referiu à obra *A partida da monção*, de Almeida Jr. Em 1921, entrou em contato com artistas do Rio de Janeiro, ligados à Escola Nacional de Belas Artes (Enba), como Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, ambos com sessenta e quatro anos.<sup>11</sup> Henrique, por vontade própria, não mais lecionava na Enba, embora ainda recebesse encomendas oficiais, como o retrato do presidente Epitácio Pessoa, realizado no mesmo ano.<sup>12</sup> Quanto a Amoêdo, permanecia na Enba, também atendendo a encomendas, principalmente de composições decorativas em casas particulares e em edifícios públicos do Rio de Janeiro.<sup>13</sup>

Analisando a correspondência de Taunay existente nos arquivos do Museu Paulista (MP) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1921 e 1927, pode-se acompanhar o desenrolar da tensa relação que se estabeleceu entre Taunay e os artistas.

Taunay encomendou a cada um dos pintores dois painéis.<sup>14</sup> A Henrique Bernardelli, *O ciclo da caça ao índio* e, posteriormente, *Retirada do Cabo de São Roque*. A Rodolpho Amoêdo, um painel em que um chefe bandeirante presidisse uma cena de varação de canoas<sup>15</sup> e outro em que escalasse uma montanha aurífera.<sup>16</sup>

Para Taunay, as pinturas expostas no Museu Paulista não deveriam significar a livre expressão dos artistas diante dos temas. Pelo contrário, tratava-se da criação de um documento histórico. Como positivista, importavam a Taunay a autenticidade e a verossimilhança, só possível, no seu entender, com a subordinação da iconografia às fontes textuais. Se, em relação ao documento escrito, a autenticidade e a verossimilhança são estabelecidas em confronto com outros documentos, tal procedimento nem sempre é praticável em relação às fontes iconográficas. O que leva Taunay a valorizar também a “probidade e inteligência” do emissor da fonte. Daí seu apego aos naturalistas, viajantes e artistas como Saint Hilaire, Kiddler, Debret, Koster, etc. Taunay trabalha com dois critérios de autenticidade para as fontes iconográficas: o estar de acordo com os documentos textuais e as qualidades plásticas da obra, ou seja, a apresentação de um desenho preciso, detalhista, preocupado com o realismo.<sup>17</sup>

Essa noção de documento leva Taunay a uma interferência constante na elaboração dos painéis encomendados. Além de definir o tema, Taunay passa aos pintores todo o material iconográfico de que dispõe, acompanha o planejamento pela análise dos esboços preparatórios que lhe são enviados e, quando de suas viagens ao Rio de Janeiro, visita os ateliês. A correspondência entre o diretor do Museu e os artistas<sup>18</sup> deixa bem claro o seu poder de interferência.

Rio 12 de Fev<sup>o</sup> de 1922

(...) Ilustre amigo Snr. Dr. Affonso d'E Taunay

Recebi sua muito amável carta datada de 17 de janeiro e achei feliz e aplicável a idéia da mineração rudimentar, para a qual me enviou um calque do croquis, da obra do Barão de Eschwege.<sup>19</sup> Já comeci ambos os esboços isto é; o da Varação e o da Mineração, sendo que, para este último utilizei o seu precioso calque, sobre uma paisagem agreste, representando um Vale Mineiro, do qual se descortina a característica pedra do Itacolomi. Não me foi possível até hoje, achar um momento para agradecer sua esclarecida amabilidade sobre tal assunto (...)

Rodolpho Amoêdo <sup>20</sup>

Quando Taunay recebe os esboços enviados por Amoêdo, escreve-lhe dando novas instruções. Relativamente ao tema mineração, parece discordar da maneira como o morro do Itacolomi foi apresentado. Taunay aprova a concepção do grupo, mas sugere-lhe que

substitua a picareta presente na mão de um índio por uma seta e acrescente negros à cena. Quanto ao painel da varação, considera o conjunto excelente, mas lhe pede que coloque mais índios na cena e retire a tolda da canoa.<sup>21</sup> É interessante a resposta de Amoêdo:

Rio 20 de março de 1922

(...) Prezado illustre amigo

Snr. Dr. Affonso d'E. Taunay

Tenho presente a sua muito amável carta de 13 do corrente, em que me anuncia o recebimento dos esbocetos, fazendo-lhes as mais lisongeiras referências.

Esbocetos, são porém simples pontos de partida daquilo que se ideou, não podendo, por isso mesmo, ter um caráter definitivo, senão em suas linhas gerais, como muito bem o sabe V<sup>sa</sup>.

Muitas serão, sem dúvida, as modificações, que fatalmente a execução da obra definitiva me obrigarão a fazer pelo simples desenvolvimento que há de tomar. Preciso, por causa do famoso Itacolomi, fazer uma pequena viagem a Minas, aproveitando este resto de férias a que a Escola está obrigada, por motivo de obras. E então, enfrentando de perto o famoso penhasco e adjacências fixarei o que mais conveniente esteticamente me parecer. Até lá eu só podia acentuar, com um exagero sensível aquela característica montanha a fim de bem localizar a minha composição. Na varação, faltam ainda muitos detalhes, mesmo dentro de canoa, que a pressa e a pequena escala me não permitiram completar. Não fiz a tolda senão para ter a massa, o volume, que nesse ponto deva ocupar, uma peça de caça morta, cabações e outros objetos e artefatos usados no tempo. Enfim, tenho, em metade do tamanho dos desenhos enviados, os dois esbocetos coloridos, que ainda estou completando, antes de ir procurar na natureza os indispensáveis elementos que completarão a obra em seus menores detalhes.

Não lhos enviei para não demorar por mais tempo a solução do trabalho, e para não ficar aqui sem documentos até a volta dos mesmos. Com os desenhos no dobro da escala, pôde-se julgar, embora sem a cor, do efeito da composição, como idéia e não me fazem falta para a execução (...)

Rodolpho Amoêdo<sup>22</sup>

As interferências de Taunay, motivadas pelo desejo de tornar as obras verossímeis, levaram Amoêdo ao estudo *in locum* e a uma caracterização muito mais definida dos elementos em cena. Percebem-se também certos cuidados em não associar o trabalho indígena à mineração.

*O ciclo do ouro* foi entregue provavelmente em 1923 ao Museu Paulista;<sup>23</sup> já o painel *Varação de canoas*, apenas concluído em 1926, não foi aceito por Taunay.

Com acúmulo de atividades na Enba, atendendo também a outras encomendas no Rio de Janeiro, sem espaço suficiente para trabalhar e, talvez, desestimulado pelas interferências sistemáticas de Taunay, Amoêdo não consegue se dedicar ao segundo painel.<sup>24</sup> Quando o termina, em 1926, Taunay alega não ter mais recursos, já que o dinheiro para pagá-lo deveria sair da verba extraordinária, concedida para a “Comemoração do Centenário” de

1922.<sup>25</sup> Um periódico do Rio de Janeiro publicou no mesmo ano matéria de Angione Costa sobre Rodolpho Amôedo, em que o pintor aparece em seu *atelier*, de frente para o quadro *Variação de canoas*. Na entrevista, ante a pergunta: “O professor já fez algumas incursões artísticas aos Estados?”, responde:

Ainda não mascateei com a arte. Daqui não saí (...) Vai-se trabalhando por aqui mesmo. Dos Estados fiz por encomenda, dois Bandeirantes para o Ipiranga, a mandado do Taunay, fiz dois, note-se bem, para ficar junto, mesmo assim, só um seguiu seu destino, vendo-se o outro ainda por acabar, no meu atelier, à espera de que soprem bons ventos...<sup>26</sup>

Hoje, o quadro de Amôedo, *Variação de canoas*, faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, sob a denominação *Bandeirantes*.

Em relação a Henrique Bernardelli, identifica-se a mesma tentativa de controle por parte de Affonso Taunay. Quanto ao primeiro quadro encomendado, *O ciclo da caça ao índio*, Taunay, após ter recebido os esboços,<sup>27</sup> discorda de o bandeirante fazer-se acompanhar por um cão e portar um rebenque, como alude a correspondência de Arthur Guimarães ao pintor:

Tampico [México], 19 de setembro de 1922.

Meu distinto am.º Professor H. Bernardelli

(...) A gentil explicação das alterações no quadro (...) “O Bandeirante”, eu a recebo desvanecido. Que a razão estava e está do seu lado, na composição do tipo, não me resta dúvida, conhecendo, como conheço, pareceres de historiadores nossos, demonstrando que os primeiros grupos de exploradores se formaram, como é óbvio, “de elementos exclusivamente combatentes e aventureiros”. O 1º volume de F. J. Oliveira Vianna, das Populações Meridionais do Brasil, no cap. VII, é exaustivo sobre o ponto. Sou amigo do Diretor do Museu Paulistano, mas entendo que não fez bem em pedir modificações da criação primitiva do ilustre artista, que é o meu amigo.

Para mim (opinião leiga, mas sincera) o bandeirante teve cachorro e rebenque,<sup>28</sup> e foi, nos primórdios, o luso corajoso.

Mas, não há mal que não traga um benefício: o quadro “Em marcha do Eldorado”<sup>29</sup> será o transmissor fiel dos factos históricos de 1600, e com certeza padrão da glória do artista (...).

Arthur Guimarães<sup>30</sup>

Não sabemos ainda os motivos que levaram Affonso Taunay a se opor à pintura do bandeirante na companhia de um cão. Sua atitude parece-nos, contudo, estranha, se pensarmos que uma das primeiras representações da conquista do interior, a obra de seu avô

Felix-Émile Taunay, *Descobertas das águas termais de Piratininga (ou Pirapetinga)*, datada de 1841, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes, coloca o conquistador ao lado de oito cães. Do mesmo modo, Almeida Jr. os representou em *A partida da monção*. Posteriormente, Henrique Bernardelli reintroduzirá um cão ao fundo do painel *Retirada do Cabo de São Roque*.

Diante das modificações solicitadas e, ao que parece, de já estar trabalhando diretamente no painel, que deveria ser *O ciclo da caça ao índio*, Henrique Bernardelli opta por iniciar uma nova tela:

Il<sup>mo</sup> Ex<sup>mo</sup> Senhor D<sup>r</sup> Affonso de Escragnot. Taunay  
Prezado Diretor

Para poder-lhe dar boas notícias acerca do andamento do quadro O Bandeirante, tenho demorado em responder-lhe.

A vista das modificações (...) que me pediu a fazer no quadro, achei melhor fazer um outro; a nova tela já se acha bem adiantada, e em bom andamento trabalho com afinco esperando terminar a tempo.

Sempre com a maior consideração e apreço.

Henrique Bernardelli  
Rio – 17- 6-1922 <sup>31</sup>

Entretanto, Taunay suscitará novas objeções. Irá opor-se, agora, à representação pouco heróica do bandeirante, relaxado e fumando:

S.Paulo, 20 de Julho de 1922

Prezado Am<sup>o</sup> Snr. Bernardelli.

Com muito prazer recebo o seu cartão postal que me dá boas notícias suas e de seu mano e do bandeirante. Este deve representar Mathias Cardoso de Almeida personagem que me parece dever ter sido um homem de facieis gravibundas e assim pediria ao illustre amigo que o puzesse com barbas e já de certa idade na época em que este famoso sobrinho de Fernão Dias Leme andou a bater-se com os índios do Ceará do Rio Grande do Norte, do Piauhy, de 1689 a 1694. E como este quadro vae figurar numa galeria em que todos têm attitudes heróicas, não será de receiar que elle venha representando um homem numa situação despreocupada como quem está a fumar? Receio que dahi nasça uma certa heterogeidade com os demais quadros e estatuas. Assim lhe pediria que suprimisse o cachimbo. O seu quadro deve [ficar] ao lado da estatua do seu irmão que representa Pedro I a arrancar o topico portuguez. Ora, poderá causar extranheza ver-se um homem figura principal da tela, a fumar entre o Imperador nesta attitude heroica e o conquistador de Goyas estatua de Zani apoiado no seu arcabuz em posição de combate; não pensa assim? (...)<sup>32</sup>

Em foto endereçada à cunhada, viúva de seu irmão Félix, datada de 15 de julho de 1922, vemos Henrique Bernardelli pintando a tela *O Ciclo da caça ao índio*, na qual a figura do bandeirante, já concluída, fuma cachimbo.<sup>33</sup> Comparando a foto ao painel exposto no Museu Paulista, percebe-se a mudança realizada pelo artista, que altera a posição da mão esquerda, antes sustentando o cachimbo à boca, mantendo-a, agora, apoiada à garrucha, presa à cintura.

Assim, identificamos a existência de duas versões para a encomenda de Taunay. A primeira, que Henrique Bernardelli recusou modificar, encontra-se, hoje, no Museu Mariano Procópio (MMP), sob a denominação *O chefe dos bandeirantes*<sup>34</sup> (Figura 1).

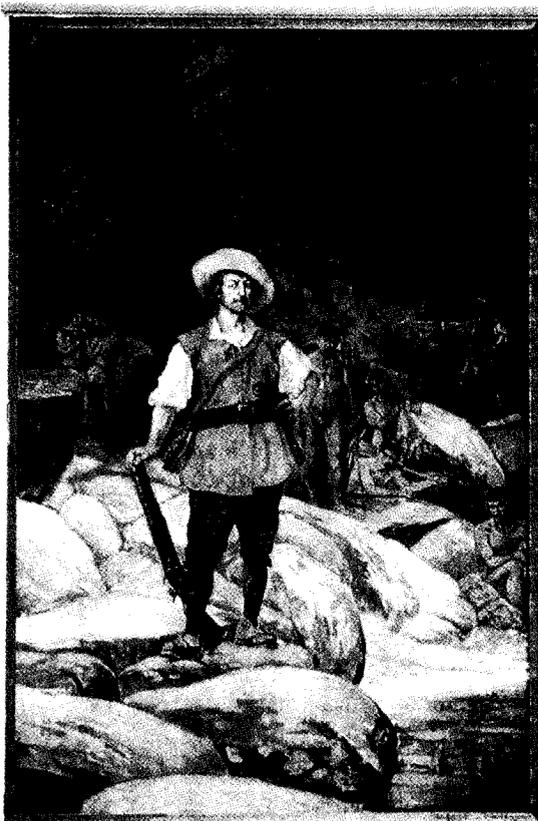
Há poucas diferenças de composição e elementos entre os dois quadros. Ambos apresentam

um bandeirante retratado de corpo inteiro, situado à esquerda da tela (de acordo com a perspectiva do observador), trajando gibão, camisa, cinto, calça e botas; usando chapéu, lenço na cabeça e, no pescoço, um pequeno crucifixo que pende para a esquerda (juntamente com uma medalha e um escapulário).<sup>35</sup> A paisagem é dominada por uma mata espessa, ocupando a parte superior do quadro, e por uma cachoeira, onde a água se movimenta pelo lado direito. Ligando os vários planos, vê-se uma fila de índios carregadores.

Na primeira versão (MMP), o bandeirante porta uma arma na cintura, do lado direito, o braço esquerdo aparece estendido, a mão esquerda calçando luva, o braço direito flexionado, com a mão apoiada no cinto e segurando um rebenque. Atrás de sua perna direita, aparece um cão, com o corpo de perfil e a cabeça voltada para o observador.<sup>36</sup> A fila



**Figura 1** – Henrique Bernardelli. *O chefe dos bandeirantes*. 1923-29. Óleo sobre tela, 2,3 x 1,5 m. Museu Mariano Procópio.



**Figura 2** – Henrique Bernardelli. *O ciclo de caça ao índio*. 1923. Óleo sobre tela, 2,310 x 1,580m. Museu Paulista (fotografia de José Rosael).

inicia-se no alto, à direita do observador, com um cavalo desmontado e um índio (?); depois, vêm-se um bandeirante de costas e mais três índios carregadores, entre as pedras em diagonal, conduzindo o olhar para uma mulher índia, que carrega um pesado fardo. Embora distante do bandeirante de primeiro plano, a índia serve-lhe como contraponto. O esforço da índia alia-se à expressão cansada e rude do bandeirante, enfatizando a dificuldade da jornada.

Na segunda versão (MP) (Figura 2), Henrique Bernardelli inverteu a posição dos braços do bandeirante: o esquerdo está flexionado, apoiando a mão na arma presa à cintura, e o braço direito estendido, segurando pelo cano uma arma apoiada ao solo na diagonal, por trás do corpo, entre as pernas. Dessa forma, o volume ocupado pelo cão (motivo de discórdia), na primeira versão, é

substituído pelo da arma. O bandeirante porta também uma pequena bolsa do lado direito. O cavalo, que antes iniciava a fila, foi substituído por um bandeirante de perfil, com o braço estendido, tendo na mão uma haste que aponta para o interior do quadro; como contraponto, dois índios entram em cena pelo outro lado, carregando uma arca com o auxílio de varas, criando uma linha visual que conduz à figura central. Entre as pedras, aglomeram-se quatro índios carregadores, próximos ao bandeirante.<sup>37</sup> O resultado é um quadro com figuras mais nítidas e mais didático, por expor melhor os afazeres dos índios, conferindo maior vigor ao bandeirante, que aparece rejuvenescido, com a barba e o chapéu ocultando menos seu rosto. A arma de cano longo, apoiada no solo, remete à imponen-

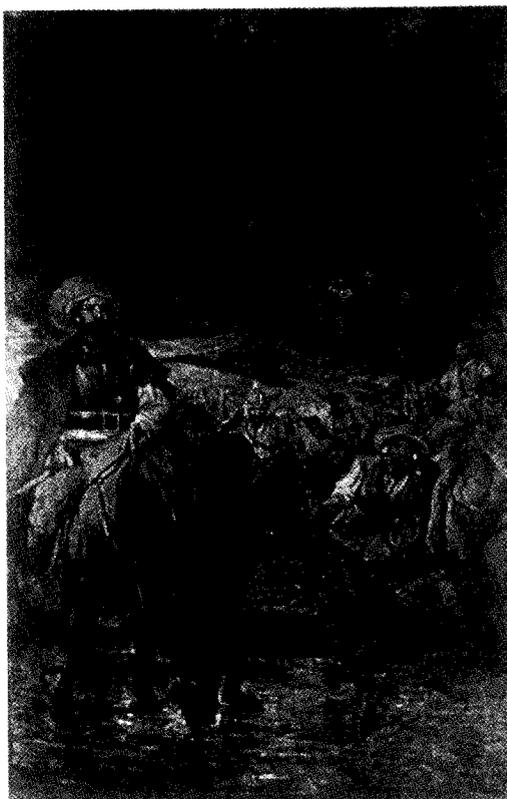
te figura esculpida por Brizzolara para o *hall*, representando Fernão Dias, que a segura da mesma maneira. Essa pose, própria de um soldado em guarda, estará presente na maioria dos bandeirantes retratados no Museu Paulista. Se o bandeirante ganhou em força, a composição tornou-se dura, perdendo a sua antiga poética. Esta segunda versão foi entregue ao Museu Paulista entre 1922 e 1925.<sup>38</sup>

Quanto ao painel *Retirada do Cabo de São Roque* (Figura 3), também a correspondência entre Affonso Taunay e Henrique Bernardelli nos coloca a par das tentativas de ingerência do diretor do Museu Paulista sobre a obra.

A tela destinava-se a ser fixada na moldura central da galeria do segundo andar, defronte à estátua de Pedro I. Deveria representar um episódio da guerra contra os holandeses, no qual paulistas partiram sob a liderança de Luiz Barbalho Bezerra e Antonio Raposo Tavares. Após sucessivos ataques dos holandeses, os combatentes se retiraram em direção a Salvador, Bahia, sobrevivendo, segundo Taunay, graças à força dos paulistas. Era fundamental retratá-los como defensores de todo o território nacional, mesmo se, na época representada, a nação ainda não existisse.

Após ter fornecido as informações necessárias a Henrique Bernardelli sobre o episódio a ser perpetuado, Taunay aprova o primeiro esboço, mas discorda de sua caracterização não muito militar:

Recebi sua carta e pouco depois o esboço do painel em projeto. Está esplêndido. Só tenho uma pequena objeção a lhe fazer: Armar o cavaleiro no primeiro plano, pôr-lhe talvez uma couraça e capacete, dar-lhe um ar mais militar e menos expedicionário para lembrar que se trata de um episódio da nossa história militar.<sup>39</sup>



**Figura 3** – Henrique Bernardelli. *Retirada do Cabo de São Roque*. 1927. Óleo sobre tela, 2,930 x 1,815m. Museu Paulista (fotografia de José Rosael).

Entretanto, Bernardelli tenta persuadir Taunay, reafirmando a busca pela verossimilhança:

Rio de Janeiro 15 setembro 1923

III<sup>o</sup> Senhor Director do Museu Paulista  
D'Affonso de E. Taunay

(...) A vossa observação D. Taunay de certo ponto de vista é justa no que me pede para vestir o chefe Bezerra mais marcial, de capacete e couraça, mas, quando se pensa que essa retirada feita através de matas virgens cheias de perigos e privações de toda a espécie, deixando pelo caminho muitos camaradas exanimés de sofrimentos, num clima enclemente, não sei se como disciplina e mesmo como defesa, seria possível, mas, supondo que estavam em combate, ameaçados a cada passo, podese supor que assim fosse, tornando-se mais explicativo e pitoresco, os porei, a pacto de não os fazer tão novos e reluzentes como no quadro dos Guararapes do Mestre Victor.

(...)

Com respeito e consideração  
meus cumprimentos (...) <sup>40</sup>

Irredutível, Taunay responde a Bernardelli, sugerindo que as figuras de maior destaque estejam armadas:

20 9 3

Prezado e Illustre Amo. Prof. Henrique Bernardelli

Estou de posse da sua amavel carta de 15.

(...) A figura principal do painel pelo facto de se tratar do Museu Paulista deve representar um official do terço paulista de Antonio Raposo Tavares regimento este que desembarcou na retirada de Luiz Barbalho Bezerra. Creio que terá muito mais relevo se tiver armado e não inteiramente com roupas de panno. Isto não quer dizer que o Snr. lhe ponha aquelas couraças luzidias do mestre Victor nos Guararapaes, porque na parte mais crítica da retirada os combates foram constantes com os hollandezes que vinham seguindo de perto a columna e justamente o painel póde referir-se a esta fase que me parece mais sugestiva. (...)

Visando pressionar ainda mais o artista, Taunay soma à sua avaliação a do Presidente da província e também estudioso do movimento bandeirante, Washington Luís, responsável pela liberação da verba destinada ao pagamento da obra:

27 9 3

Exmo. Amo. Snr. Prof. Henrique Bernardelli,

(...) O Presidente conversou commigo acerca do seu esboceto, mostrando um ponto de vista inteiramente diverso da concepção do quadro. Elle acha que a composição assim como está não pode de todo servir ao Museu, porque dá ideia de uma retirada em que a soldadesca está inteiramente desanimada senão desmoralizada. Entende elle que a se fazer o painel só pode ser numa scena animada de escaramuça por exemplo com os hollandezes para mostrar que o batalhão paulista mantinha integra a sua força de emulo durante toda a retirada. Entendo que toda razão me assiste e realmente dada a feição educativa dos museus é mais natural que o quadro exalte as qualidades de resistência da nossa tropa do que de uma impressão de desanimado e abatimento. Não acha também melhor? Não seria difficil fazer a modificação neste sentido. (...)

Assigno-me seu mtº affº e grº amº

14 11 3

Exmo. Snr. Prof. Henrique Bernardelli

(...) Não sei se recebeu a minha carta a respeito dos pontos de vista do Presidente de São Paulo sobre o quadro. Acha elle que só sera admissível no Museu uma scena combativa e não um episodio de retirada parecendo que se trata de uma debandada. Não há duvida que o illustre Amº não tenha o menor compromisso com o Museu e a impertinência da minha parte estar a sugerir-lhe modificações. Mas eu penso que se o quadro fosse composto de accordo com o ponto de vista presidencial ser-me-ia muito fácil ajeitar a sua posição para o Museu opportunamente. Creio que não será muito difficil fazer se esta modificação. Pôr as figuras em attitude de combate, não no fundo do quadro em mancha uns hollandezes a tirotear, o cavalheiro do primeiro plano também com ares belicosos. Assim se ajuntariam a fome e a vontade de comer como diz o provérbio. Espero passar pela sua casa um dia destes para conversarmos a este respeito.

Desejo imenso completar a decoração da escadaria do Museu e dar um pendant ao seu bello painel já feito. Muitas recomendações ao seu Mano e creia-me seu mtº affº admºr e amº.<sup>41</sup>

Segundo Ana Cláudia Fonseca Brefe, que, em sólida tese do doutoramento sobre o Museu Paulista, também se deteve na correspondência de Taunay, a palavra final sobre *Retirada do Cabo de São Roque* coube a Taunay.<sup>42</sup> Entretanto, como veremos mais adiante, a obra entregue ao Museu Paulista por Henrique Bernardelli, em 1927,<sup>43</sup> não corrobora totalmente essa interpretação. O próprio Taunay, em carta endereçada ao irmão do pintor, o escultor Rodolpho Bernardelli, admite a dificuldade de impor ao pintor a sua visão do bandeirante intrépido:

Exmo Snr. Prof. Rodolpho Bernardelli e Exmo Am<sup>o</sup>

(...) Muitas recomendações a seu Mano a quem vou enviar o esboceto. O Presidente Washington acha a composição muito desanimada entendendo que deve ser uma scena de combate. Creio que será difficil assentar-se um accordo de modo a tornar mais bellicosa a composição que realmente é um pouco tristonha.

Disponha do seu aff<sup>o</sup> e adm<sup>o</sup>r<sup>44</sup>

*Henrique Bernardelli: a humanização do herói*

Pelo teor da correspondência pesquisada, trocada entre Affonso Taunay, Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, pode-se inferir que o seu projeto tenha se imposto. Atrás da verossimilhança, o diretor do Museu Paulista construía uma visão muito nítida do bandeirante como vencedor, espelho para o paulista dos anos 20. Entretanto, se analisarmos as obras, observamos que, se alguns artistas como Benedito Calixto seguiram à risca as coordenadas de Taunay, Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo não o fizeram. Esses pintores tinham um passado e um projeto que se contrapunham ao de Taunay, como veremos a seguir.

É interessante observar a análise feita por Tadeu Chiarelli sobre o quadro *Retirada do Cabo de São Roque*, de Henrique Bernardelli, quando destaca a necessidade de se estudar o *hall* do Museu Paulista, tão importante quanto o “salão nobre” para se compreender os planos de Taunay. Assim se refere Chiarelli:

De todas as pinturas do hall do Museu Paulista, talvez a mais interessante seja “Retirada do Cabo de S. Roque” (...). No entanto, o interesse que desperta surge de um muito provável descuido do artista, que parece não ter sabido medir as leituras possíveis de sua composição. Ou seja, o interesse de “Retirada” parece repousar num motivo não premeditado por Bernardelli e muito menos pelo encomendante da obra, Taunay.

O heroísmo, tão fundamental nas grandes pinturas históricas, não está presente na cena. Bernardelli – como em qualquer pintura de gênero –, “flagrou” uma ação, um caminhar de bandeirantes e indígenas que, enfileirados, atravessam um pequeno vale. O pintor usou o motivo da fila para, através de uma linha serpentina e ritmada por luzes e sombras, criar a ilusão de profundidade na obra. Figuras cansadas, desprovidas de qualquer índice de bravura, deslocam-se num ambiente selvagem, vindo de um lugar e indo para outro. Os únicos elementos que mantêm alguma dignidade voluntariosa são o velho bandeirante e a índia, à esquerda. O restante do grupo parece prestes a desistir da ação que empreende (...)

Porém, é justamente nessa absoluta falta de heroísmo a emanar da cena que reside seu interesse, sua significação possível, porém, e muito provavelmente, involuntária.<sup>45</sup>

Tadeu Chiarelli revela-se extremamente perspicaz ao perceber que a obra subvertia o projeto do encomendante. Entretanto, cremos que essa subversão não tenha sido involuntária. O que parece involuntário, ao se analisar isoladamente o acervo do Museu Paulista, objeto de atenção do autor, mostra-se dotado de sentido quando se examina o conjunto da obra desses dois artistas, então sexagenários.

Ambos possuíam uma trajetória muito similar. Ingressaram no mesmo ano, 1869, na Academia Imperial de Belas Artes; nas décadas de 70 e 80, realizaram estudos no exterior; em 1890, foram nomeados para a Enba, participando regularmente das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA).

Henrique Bernardelli, a par de um extenso trabalho, que abrangia desenhos para anúncios, brasões, capas de catálogos e programas, cartazes, debêntures, diplomas, estandartes, etiquetas, ilustrações, medalhas, selos, decorações murais e de tetos, característico do mercado de trabalho disponível para os artistas na época, apresentou numerosa obra de cavalete, com grande predomínio da figura humana.<sup>46</sup> Segundo Mário Barata “Henrique escolheu – ao que parece sem encomenda – o tema Bandeirantes para o que se poderia denominar de seu trabalho-programa (um programa inacabado...) de maiores dimensões, após a volta ao Brasil”.<sup>47</sup> Visando recompor esse “trabalho-programa”, destacamos as obras: *Os bandeirantes* (1889-MNBA), *Prólogo e Epílogo* (1916), *Ciclo de caça ao índio* (1923-MP), *O chefe bandeirante* (1923/29, MMP), *Retirada do Cabo de São Roque* (1927-MP) e *Últimos momentos de um bandeirante* (1932-MP).<sup>48</sup> Todas essas telas, com exceção do *Ciclo de caça ao índio*, na qual o artista cedeu às interferências de Taunay, enfocam o bandeirante sob uma mesma perspectiva: a natureza, incluindo o índio, sobrepondo-se ao homem branco; embora sempre caminhando com o olhar preso ao horizonte, a figura do bandeirante está longe da virilidade heróica de Apolo ou Hércules; na maioria das vezes, vêmo-lo envelhecido e enfermo.

O primeiro quadro do “programa” é emblemático. Em meio a uma floresta tropical escura, vê-se uma descida de índios. No primeiro plano, à direita, dois bandeirantes, deitados no chão, saciam a sede como animais, sorvendo diretamente a água de um riacho. À esquerda, dois vigorosos índios, um em pé, com as mãos amarradas, e outro sentado, os observam. No segundo plano, um bandeirante anda com dificuldade por entre as pedras, apoiando-se a um bastão. Seu corpo, iluminado por trás, parece translúcido, é uma imagem quase fantasmagórica.<sup>49</sup> Por último, índios carregam numa maca outro bandeirante, acompanhados por uma fileira horizontal de figuras apenas esboçadas, fundidas à natureza. É

uma tela de grandes dimensões,<sup>50</sup> pintada na Itália, que teria participado da Exposição Universal de Paris de 1889<sup>51</sup> e, no ano seguinte, da EGBA, a primeira do período republicano.

Sobremodo forte, a cena do bandeirante ao solo. Revela-nos uma preocupação naturalista, por destacar as dificuldades reais enfrentadas pelos bandeirantes, como a rede. Mas, contrapondo os aventureiros paulistas, a beberem água como animais, ao índio, em pleno vigor físico e posição ereta, o artista transforma o indígena em moralmente superior, a exemplo da literatura romântica. Henrique Bernardelli deliberadamente inverte a iconografia usual: apresenta o vencedor aos pés do vencido.<sup>52</sup>

O segundo trabalho do programa de Henrique Bernardelli, elaborado na década de 1910, *Prólogo e Epílogo*, compõe um díptico, no qual não vemos as intermináveis caminhadas, mas o destino parece ser o mesmo. Exposto na terceira grande individual de Henrique Bernardelli, assim foi descrito por um articulista:

(...) também se recomendam como bons quadros *Prólogo e Epílogo*. Ambos têm a mesma técnica e os cortes são semelhantes. Cada um representa uma estreita picada ou atalho em plena mata, cuja exuberância de vegetação selvagem caracteriza bem a nossa flora meridional.

Ambos compõem um drama passional em dois atos: no primeiro é o bandeirante surpreendido em colóquio amoroso com a índia, pelo companheiro desta, o qual planeja vingar-se; aparece no segundo o herói do drama estendido a fio no caminho, inanimado, a flecha cravada no peito pelo ciúme do índio ofendido em seus brios.

O Prólogo tem sentimento, tem naturalidade mas agrada-nos mais o Epílogo: é um quadro mais forte, pelo emocionante do fim trágico com que o bandeirante pagou a sua ousadia, e ali jaz agora, abandonado, morto, em plena selva. Epílogo é, além do mais, um trabalho apreciável como perspectiva linear (...)<sup>53</sup>

Os quadros encomendados por Affonso Taunay, elaborados na década de 20, descritos anteriormente, reafirmam o destino trágico do homem em confronto com seus próprios limites. Henrique Bernardelli, ao pintar *a Retirada do Cabo de São Roque*, não abandonou os princípios norteadores do seu “trabalho-programa”, ao contrário do que se poderia julgar, considerando-se a leitura de sua correspondência com o diretor do Museu Paulista. Embora o pintor tenha cedido aos apelos de Taunay, retirando do fundo da cena os holandeses a alvejar os paulistas, a obra reflete verdadeiramente o “desânimo e o abatimento” de homens em fuga.

Em uma das primeiras cartas de Henrique Bernardelli a Taunay, relacionada *a Retirada do Cabo de São Roque*, o artista já demonstrava sua posição contrária à representação dos bandeirantes como heróis do mundo clássico:

Rio 8 de Fevereiro de 1923

Muito illustre Director D. Affonso de S. de Taunay

(...) Pesso porem a sua colaboração nos esclarecimentos historicos, a respeito do nosso herói Luiz Barbalho Bezerra.

Varnhagen faz uma descripção com figuras massantes de gregos e troianos.

Gosto mais de Southey.

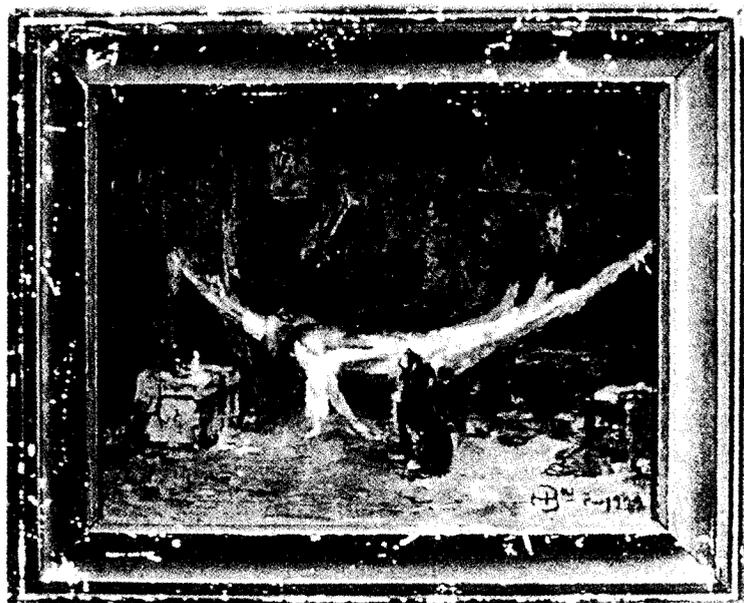
Deixemos o Debret em quarentena, quando não se trata de P. I.

Sempre seu admirador e amigo Henrique Bernardelli.<sup>54</sup>

Significativa é a referência de Henrique Bernardelli e Taunay, em correspondência já citada, à obra de Victor Meirelles, *Batalha dos Guararapes*, de 1875. O debate entre o encomendante e o pintor não se restringia ao bandeirante portar ou não capacete, couraça ou armas, como os personagens da *Batalha dos Guararapes*. Ao referir-se a Victor Meirelles, Henrique Bernardelli se opõe à concepção abstrata de sua pintura histórica. Segundo Victor Meirelles: “Na representação da Batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos (...)”.<sup>55</sup>

Distantes aproximadamente cinqüenta anos, Henrique Bernardelli deseja em seu quadro, ao contrário de Victor Meirelles, o predomínio do sensível, do materialmente visível, de personagens não tão “novos e reluzentes”, mas que espelhem “os perigos e privações”, o “sofrimento”.

Analisaremos agora o que parece ser o derradeiro quadro do “programa-trabalho” de Henrique Bernardelli: *Os últimos momentos de um bandeirante* (Figura 4). Já com 75 anos, o pintor cria uma tela contundente, que, apesar de sua pequena dimensão,<sup>56</sup> não deixa a menor dúvida quanto ao sentido humano atribuído ao bandeirante, muito distante do herói de Taunay. No quadro, vê-se um homem velho, branco, magro e maltrapilho, deitado em uma rede, que se estende horizontalmente, dominando todo o quadro. Sua cabeça está à esquerda, deslocada um pouco para fora da rede; os braços abertos formam uma diagonal, acompanhando, o direito, a rede, em direção a seu ponto de sustentação, enquanto o esquerdo cai ao chão; evocando uma cena de descimento da cruz ou, mesmo, o braço pendente de Marat na banheira, numa versão nada edificante do célebre quadro de Jacques-Louis David (1748-1825). A rede está num pequeno, rude e escuro cômodo, onde o velho tem apenas a companhia de um cão que, sentado, vela-o.



**Figura 4** – Henrique Bernardelli. *Últimos momentos de um bandeirante*. 1932. Óleo sobre tela, 24 x 31cm. Museu Paulista (fotografia de José Rosael).

As esculturas dos bandeirantes, no Museu Paulista, representam-nos com gestos e corpos vigorosos, valorizados por uma indumentária volumosa e impecável; a exemplo de verdadeiros heróis homéricos: orgulhosos, autoconfiantes, astutos e corajosos.<sup>57</sup> Os quadros de Henrique Bernardelli, ao contrário, privilegiam o drama humano, pessoal, vivenciado pelo bandeirante.

O vigor físico e moral não pertence aos “desbravadores do sertão”, e, sim, aos índios. Bernardelli não os representa mortos, espancados ou estropiados. Mesmo quando amarrados ou carregando pesados volumes, são, em sua maioria, altivos. As índias, presentes em *O chefe bandeirante* (MMP) e *Retirada do cabo de São Roque* (MP), foram retratadas carregando, uma, um grande fardo e, outra, uma criança. São fortes elementos de estranhamento, que sugerem a aproximação do andar bandeirante pelo interior de outras representações de agrupamentos humanos em marcha, a exemplo dos *Fugitivos* (1852) de Honoré Daumier.

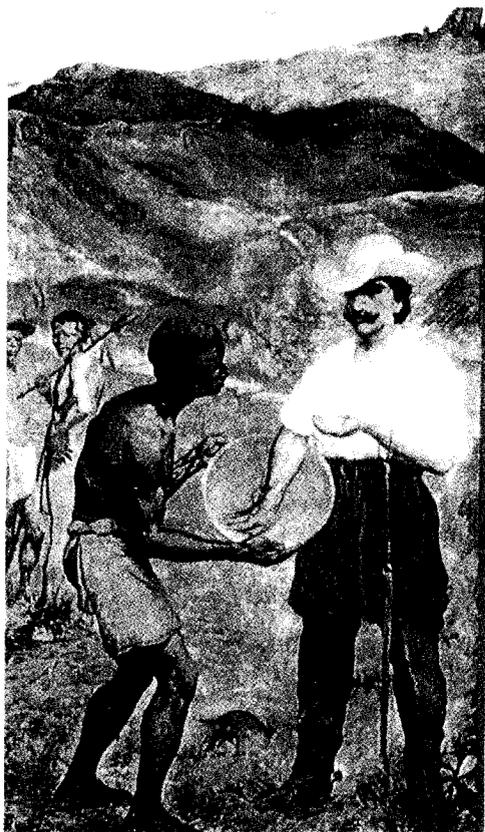
Rodolpho Amoêdo, no início de sua carreira, ligou-se ao indianismo, revelando-se um de seus principais expoentes. Pintou *Marabá* (1882-MNBA) e *O último Tamoio* (1883-MNBA), quando de sua estada na Europa como pensionista da Academia de Belas Artes. Ao lado de seus trabalhos simbolistas, essas duas telas marcaram a fase considerada mais importante de sua produção artística.<sup>58</sup>

No Brasil, o Romantismo atuou diretamente na construção de uma identidade nacional, elegendo a paisagem dos trópicos e o seu elemento natural, o índio, como imagens constitutivas da jovem nação. Retirados em sua maioria dos textos literários, os personagens indígenas (Moema, Marabá, Iracema, Atalá, Aimbire...) não apresentam traços de identificação tribal. São invariavelmente belos e robustos, em harmonia com a natureza, vivendo, entretanto, profundos dilemas quanto à sua relação com o colonizador.<sup>59</sup>

Quando Amoêdo e Henrique Bernardelli foram contratados por Taunay, já haviam consolidado uma visão mais sensível quanto à relação entre o índio e o branco, plenamente conhecida pelo diretor do Museu Paulista. Esse último, ao escrever a Henrique propondo-lhe a encomenda, dissera: “Ninguém como o Snr. autor d’ *Os bandeirantes está indicado para o caso*”.<sup>60</sup> Contudo, acreditamos que Taunay os via, não como pintores ligados a temas românticos, mas como consagrados artistas, virtuosos no tocante à representação do corpo humano, aptos a criarem uma imagem verossímil para os bandeirantes; via a si mesmo como capaz de impor aos artistas a sua noção de pintura como criação de um documento histórico.

Apesar de exposta no *hall* do Museu Paulista, a representação de Tibiriçá, obra de José Wash Rodrigues, o espaço predominantemente destinado ao índio restringia-se ao etnográfico, pouco valorizado. Affonso Taunay, em sua *História geral das bandeiras paulistas*, minimiza a ascendência indígena dos paulistas, embora a reconheça, salientando um processo secular de “arianização” por que teriam passado, acompanhando o pensamento de Oliveira Viana.<sup>61</sup>

Analisando a obra de Rodolpho Amoêdo, *O ciclo do ouro* (Figura 5), percebe-se que a orientação do encomendante, quanto à valorização do bandeirante, não foi traída. Nela vemos, à direita, um homem branco, com atitude ativa, a examinar uma batéia, que ocupa o centro da tela, segura por um negro em pose de submissão; em segundo plano, dois índios conversam, à extrema esquerda do quadro, provavelmente sobre a cena que observam e da qual não participam; ao fundo, algumas figuras trabalham e, no horizonte, concedendo pouco espaço ao céu, encontramos a silhueta da colina, com o pico do Itacolomi no ângulo superior direito do quadro. A ênfase da composição centra-se, portanto, na relação



**Figura 5** – Rodolpho Amoêdo. *O ciclo do ouro*. 1923. Óleo sobre tela, 2,305 x 1,258m. Museu Paulista (fotografia de José Rosael).

entre o bandeirante e o negro. O bandeirante é representado de botas e esporas, trajando calça escura e camisa branca, com rosto jovem e bigodes, portando chapéu de abas largas, exibindo, no pulso esquerdo, um chicote. O negro veste uma espécie de tanga, permitindo a exibição de um corpo acentuadamente modelado. Interessante observar que, apesar da semelhança entre a estatura do negro e a do bandeirante, Amoêdo pintou-o de perfil, com as pernas e a coluna ligeiramente fletidas, imprimindo ao corpo um movimento em “S”, contraponto à verticalidade do bandeirante, que parece ser de maior estatura.

Quanto ao painel *Varação de canoas* (Figura 6), Rodolpho Amoêdo já não se sentia inclinado a aceitar as determinações de Affonso Taunay, talvez pelo quadro problematizar outra relação: a do bandeirante com o índio. Os estudos para a realização do painel, encontrados no MNBA, revelam um processo consciente de desconstrução do bandeirante como um herói absoluto.<sup>62</sup>

O primeiro corresponde a um pequeno grafite sobre papel, no qual aparece um homem atirando com arcabuz. Esse desenho repete a figura central de uma aquarela de Debret (1768-1848), descrita como *Índios civilizados, soldados de Mogi das Cruzes combatendo botocudos*, no qual o artista francês apresenta um homem trajado de escupil e botas, em pleno combate aos índios, envolto pela vegetação e sob uma chuva de setas. Debret esclarece em seu texto quanto ao recrutamento de “índios civilizados” nos combates aos “índios selvagens” e negros aquilombados.<sup>63</sup> Existe, no Museu Paulista, uma cópia do referido trabalho de Debret, em óleo sobre tela, assinado por Maria José Botelho Egas, realizado, segundo consta do catálogo, a partir de um desenho de Malte Brum, intitulado: *Combate de bandeirantes de Mogi das Cruzes*

com *Guaicurus*.<sup>64</sup> Rocha Pombo, em seu livro didático, *História do Brasil para o ensino secundário*, que em 1922 já estava na 19ª edição, ilustrou o texto sobre a saga bandeirante com a reprodução da aquarela de Debret, identificada como *Luta entre bandeirantes e índios*.<sup>65</sup> A representação do “índio civilizado” de Debret passa a ser lida como a do bandeirante, observando-se a imposição da imagem iconográfica que, hoje, temos do bandeirante paulista. Também as esculturas de bandeirantes do Museu Paulista seguem o mesmo modelo.

Acreditamos que o desenho encontrado no Museu Nacional de Belas Artes, reproduzindo a figura central da aquarela de Debret, possa ter sido enviado por Taunay a Amoêdo para que esse último reproduzisse em seu quadro um bandeirante “real”. De Debret, Amoêdo retirou o traje

para o seu bandeirante: chapéu, camisa, escupil (que transformou em gibão), calça, botas, arma na cintura, arma de cano longo, bolsa a tiracolo, traspassada do ombro direito ao lado esquerdo, e uma corda, seguindo o mesmo movimento da bolsa.

O segundo é um esboço em têmpera sobre cartão, abarcando todo o conjunto. Tendo como fundo um morro, parcialmente coberto por vegetação, e uma cascata, aparecem três índios, ainda em imagem chapada. Um, em pé, sobre a canoa, esforçando-se para deslocá-la com uma vara, e dois, na água, a empurrá-la cada qual por um lado, criando uma diagonal que conduz o olhar para o bandeirante. Situado à direita, em primeiro plano, o bandeirante é visto com o ombro e o braço direito levantados, a mão direita em linha reta com o antebraço, a mão esquerda segurando uma arma de cano longo, na vertical, configurando



**Figura 6** – Rodolpho Amoêdo. *Variação de canoas ou Os bandeirantes*. 1923/29. Óleo sobre tela, 2,315 x 1,575 m. Museu Mariano



**Figura 7** – Estudos para os bandeirantes de Juiz de Fora. S. d. Grafite sobre papel, 0,266 x 0,211 m. Museu Nacional de Belas

Artes. nova têmpera, atenua-se o esforço quanto ao deslocamento da canoa, retirando-se o índio que a empurrava em segundo plano, abrindo-se mais espaço, no centro da tela, para a força do rio em cascata e dois índios carregadores, adicionados ao fundo da cena, impondo à composição um movimento mais circular. Na representação do bandeirante, esse perde a naturalidade dos gestos, por ter seu braço direito ligeiramente menos elevado, enquanto o esquerdo passa a segurar a arma pelo cano, quase apoiando-a ao solo.

O sexto estudo assinala outra mudança na composição. Significa um novo esboço, em óleo sobre tela, para o índio que segura a canoa. Agora, o modelo volta o olhar para o interior da tela, a ênfase não está mais no esforço de arrastar a canoa, mas numa certa contrariedade, expressa na tensão de seu rosto. Na versão final do quadro, esse índio

uma atitude de comando. O terceiro estudo é um esboço a carvão sobre papel para um índio que segura uma vara, em que se vê claramente que o modelo era um negro. O quarto, também carvão sobre papel, esboça o modelo branco que irá representar o índio, visto em meio corpo, em primeiro plano, segurando um barco, com o rosto voltado para a esquerda, ou seja, para fora do quadro, e os braços seguindo a curva do barco, salientando o esforço em deslocá-lo.

O quinto corresponde a um esboço em têmpera sobre tela, mostrando novamente a composição, com algumas alterações, incorporados os estudos já referidos para a caracterização dos índios. A composição apresenta uma perda de vigor relativa ao movimento em diagonal, anteriormente responsável pelo destaque ao bandeirante. Nessa

ocupa a extremidade inferior esquerda, iniciando uma curva que situa todos os índios da cena: ele próprio, que segura a canoa, o que está em pé sobre ela, empunhando uma vara na diagonal, e dois índios carregadores, que entram no quadro mais ao fundo, pela esquerda. Tal curva serve de contraponto ao bandeirante situado do lado direito. O olhar do índio de primeiro plano, a canoa e o movimento da cascata continuam direcionando a atenção do observador para o bandeirante. Porém, seu gesto de comando está ainda mais enfraquecido, o movimento do braço direito, que chamava os índios à ação, atenua-se; a mão não forma mais uma linha reta com o antebraço e, sim, um ângulo para baixo; a arma de cano longo, segura

pela mão esquerda, está praticamente com a coronha encostada ao solo; embora apresentando o corpo inclinado para o lado direito, quase saindo do quadro, seu olhar direciona-se para algum ponto indefinido, à esquerda; o próprio rosto do bandeirante está mais envelhecido, sem a força de expressão do índio de primeiro plano, que segura a canoa. Na passagem dos estudos para a tela, as figuras perderam sua naturalidade, adquirindo o conjunto um ar um pouco artificial.

Na aquarela de Debret, o “bandeirante” era um guerreiro em plena luta, no primeiro esboço da composição encontrado no MNBA, um líder incontestável; na versão final, o observador titubeia entre o olhar rígido do índio na água, situado quase aos pés do homem branco, e o olhar perdido do bandeirante.



**Figura 8** – Rodolpho Amoêdo. *Estudo para os bandeirantes*. S. d. Têmpera sobre cartão. 0,230 x 0,160 m. Museu Nacional de Belas Artes.

Contraopondo-se os dois painéis elaborados por Rodolpho Amoêdo, destinados ao Museu Paulista, verifica-se um tratamento diferenciado atribuído ao bandeirante e seus interlocutores. Em ambos, o bandeirante encontra-se na mesma posição: à direita, em primeiro plano. No *Ciclo do ouro*, o artista faz com que a representação do bandeirante se sobreponha facilmente à do negro; porém, em *Varação de canoas*, o índio não é apenas um elemento auxiliar, como o escravo, mas um forte contraponto ao bandeirante.

Dessa maneira, cremos que Rodolpho Amoêdo, ao confrontar o bandeirante ao índio, apresentou-o como um ser enfraquecido, opondo-se ao projeto do diretor do Museu Paulista.

### *Novos reveses ao projeto de Affonso Taunay*

Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo não serão as únicas vozes dissonantes quanto ao projeto de Taunay, que irá vivenciar, posteriormente, outra experiência também responsável pela subversão de seu projeto relativo aos bandeirantes. Em 1940, Humberto Mauro filmará *Os bandeirantes*, para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sob a orientação geral de Edgar Roquette-Pinto, diretor do Instituto, e a coordenação histórica de Affonso Taunay. Seguindo uma ótica educativa, Taunay vislumbrará no filme a oportunidade de dar animação às imagens que já constituíam o acervo do Museu Paulista. Preocupado com a imagem, considerada documento histórico, procurará impor ao filme um caráter científico. O filme irá expor a sua própria figura como historiador, atestando a veracidade dos acontecimentos/imagens, ao mesmo tempo em que a iconografia do museu estará presente no filme ou servirá de inspiração para as cenas. Mas seu projeto de reeditar o mito bandeirante, por meio do cinema, chocar-se-á com o de Roquette-Pinto e o de Humberto Mauro.

Se, no Museu Paulista, a importância dos jesuítas na fundação da própria cidade de São Paulo é esvaziada, por trazer à memória o embate entre jesuítas e bandeirantes em torno da escravidão indígena, Roquette-Pinto recuperará a figura de Anchieta. Ressalte-se ter Roquette-Pinto trabalhado durante muito tempo como especialista em antropologia, no Museu Nacional, como também na reorganização das coleções etnográficas do Museu Paulista, a par de ter sido um dos poucos críticos à obra de Taunay, principalmente por este último minimizar a importância da herança indígena na “raça paulista”.

Humberto Mauro, por sua vez, dará ênfase à história de Fernão Dias. Enquanto Taunay destaca o despreendimento com o qual o bandeirante promove a busca às pedras

preciosas a mando do governo, mas com recursos próprios, o filme privilegiará as dificuldades enfrentadas pelo velho e enfermo Fernão Dias, narradas em tom melancólico, des- toando da celebração proposta por Taunay.<sup>66</sup>

Fernão Dias será elevado a símbolo do bandeirante em numerosos trabalhos, evoca- dores de um outro tipo de memória, enfatizadora de seu lado humano (aquele que morreu pobre e solitário, como decorrência de uma ilusão), ao contrário da proposta do escultor Brizzolara, que o representa, no *hall* do Museu Paulista, em atitude altiva, baseando-se na composição do *Davi* de Michelangelo, segundo análise de Ana Cristina Guilhotti.<sup>67</sup> Seme- lhante procedimento, caracterizado pelo abandono dos valores heróicos clássicos, tornou- se evidente desde a publicação, em 1902, do poema *O caçador de esmeraldas*, de Olavo Bilac (1865-1918), que servirá de base a um filme homônimo, realizado pela companhia produtora Theda Filme, em 1917.<sup>68</sup> É irresistível a comparação entre os quadros de Hen- rique Bernardelli, o seu “trabalho-programa”, no dizer de Mário Barata, e a imagem criada pelo poeta:

E sete anos, de fio em fio destramando  
O mistério, de passo em passo penetrando  
O verde arcano, foi o bandeirante audaz...  
– Marcha horrenda! derrota implacável e calma,  
Sem uma hora de amor, estrangulando na alma  
Toda a recordação do que ficava atrás!<sup>69</sup>

### Conclusão

Salientamos as tensões provenientes de dois projetos iconográficos, bem como a im- possibilidade de perceber-se, de forma unívoca, a relação estabelecida entre o encomen- dante e o artista. Tanto Rodolpho Amoêdo quanto Henrique Bernardelli apresentam o bandeirante como um ser predominantemente vencido pela natureza, contrapondo-se ao projeto do diretor do Museu Paulista. A opção por mostrá-lo em meio à floresta por si só já ressalta o problema de sua relação com o índio, tido como elemento natural da paisagem. O índio, a partir da segunda metade do século XIX, é visto como símbolo nacional, não podendo mais ter sua imagem associada ao canibalismo e à barbárie, que, antes, justificava sua caça e seu aprisionamento; é um ser guerreiro e livre, mesmo quando morto. Essa concepção traz para os pintores o problema de como representar o bandeirante como he- róí. Como ser herói e algoz do símbolo nacional ao mesmo tempo? A solução encontrada foi, em nosso entender, minimizar o enfoque relativo à escravidão indígena, deslocando a

atenção para o sofrimento (antes restrito ao índio), que também se abateu sobre o branco nesse empreendimento. Ao contrário de uma preocupação apenas celebrativa, acreditamos serem esses artistas movidos pelo desejo de apresentar uma história essencialmente humana, em meio a que a dor e a solidão sejam elementos com os quais o observador se identifique, favorecendo um discurso mais universal.

Não obstante o Museu Paulista ter-se estatuído em lugar privilegiado da memória paulista, algumas das obras de arte que ali se encontram dele participam de forma maravilhosamente contraditória, criando pontos de tensão no espectador disposto a ouvi-las.

*Artigo recebido em nov/01 e aprovado para publicação,  
pelo Conselho Editorial, em dez/01*

### Notas

\* O presente artigo originou-se da pesquisa *História das Artes Plásticas em Juiz de Fora*, contando com o apoio da Fapemig. Agradecemos também o apoio do Museu Mariano Procópio, Museu Nacional de Belas Artes, da Pinacoteca do estado de São Paulo e do Museu Paulista, na pessoa de Solange Ferraz de Lima, tendo em vista a última instituição mencionada.

\*\* Professora de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutoranda em História Social do Trabalho pela Unicamp.

<sup>1</sup> Guilhotti, A. C. et al. "Às margens do Ipiranga: um monumento-museu". In: *Às margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo, Museu Paulista, USP, 1990, p. 11.

<sup>2</sup> Novais, F. "O monumento da Independência: da Monarquia à República". In: *Às margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo, Museu Paulista, USP, 1990, p. 13.

<sup>3</sup> Schwarcz, L. "O Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo: 'O modelo bandeirante'". In: *O espetáculo das raças; cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 127.

<sup>4</sup> Gastão P. da Silva, *Almeida Jr. sua vida, sua obra*, citado por Chiarelli, T. "Anotações sobre arte e história no Museu Paulista". In: Fabris, A. (org.). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo/Belo Horizonte, Fapesp/C/Arte, 1998, p. 25.

<sup>5</sup> Leite, J. R. T. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. São Paulo, Artlivre, 1988, p. 389.

<sup>6</sup> Taunay, A. E. *Guia do Museu Republicano "Conversão de Itu"*. São Paulo, Gráfica Siqueira, 1946, p. 55.

<sup>7</sup> Lima, S. F. e Carvalho, V. C. de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista; História e Cultura Material*. São Paulo, USP, 1993, p. 155 (Nova Série, n.º 1).

<sup>8</sup> Taunay, A. E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 57 e segs. citado por Chiarelli, op. cit., p. 22-25.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Meneses, U. B. de. "O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História". In: *Às margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo, Museu Paulista, USP, 1990, pp. 20-21.

<sup>11</sup> Carta de Affonso d'E. Taunay a H. Bernardelli, datada de 28/9/1921 (MNBA – Biblioteca – Pasta 1 – APO 93).

<sup>12</sup> Lee, F. M. *Henrique Bernardelli*. São Paulo, Universidade de São Paulo, FAU (monografia), 1991, p. 46.

<sup>13</sup> Belart, F. B. *O artista Rodolpho Amoêdo: um ensaio biográfico*. Rio de Janeiro, Universidade do Rio de Janeiro, curso de Museologia (monografia), 1992.

<sup>14</sup> "Taunay negociou com os artistas o valor da encomenda, por cada quadro, inicialmente, ofereceu três contos de réis, os pintores solicitaram oito contos e ao final o preço foi fixado em cinco contos de réis". Carta de Taunay a Alarico Silveira (Secretário do Interior de São Paulo), datada de 5/3/1922 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116).

<sup>15</sup> Varação: (...) 3. *Bras*. Transporte de embarcações por terra, nos trechos perigosos e encachoeirados dos rios. 4. *Bras*. Projeção de um barco sobre um baixio ou uma praia, onde encalha. *Dicionário Aurélio*.

<sup>16</sup> Carta de Taunay a Alarico Silveira, datada de 4/1/1922. (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116) e Carta de Taunay a Amoêdo, datada de 26/9/1922 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 117). Dimensões: *O ciclo da caça ao índio* (2,310m de altura por 1,580m de largura), *Retirada do Cabo de São Roque* (2,930m de altura por 1,815m de largura), *Varaço de canoas* (2,315m de altura por 1,575m de largura) e *O ciclo do ouro* (2,305m de altura por 1,285m de largura).

<sup>17</sup> Lima, op. cit., 1993.

<sup>18</sup> No levantamento da correspondência no MP, contamos com a ajuda da auxiliar de pesquisa Aureli Alves de Alcântara e do pesquisador Renato Palumbo Dória.

<sup>19</sup> Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855). Alemão, de 1802 a 1829 e de 1835 a 1836 esteve a serviço da coroa portuguesa, realizando, em Portugal e no Brasil, trabalhos relativos a minas e metalurgia. Autor de *Pluto Brasiliensis*.

<sup>20</sup> Carta de Amoêdo a Taunay, datada de 12/2/1922 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116).

<sup>21</sup> Carta de Taunay a Amoêdo, datada de 13/3/1922 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116).

<sup>22</sup> Carta de Amoêdo a Taunay, datada de 20/3/1922 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116).

<sup>23</sup> Carta de Taunay a José Manoel Lobo, Secretário do Interior SP, datada de 13/3/1925 (Arquivo MP, Série: Correspondência.).

<sup>24</sup> Carta de Amoêdo a Taunay, datada de 21/4/1926 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 126).

<sup>25</sup> Carta de Taunay a Amoêdo, datada de 26/4/1926 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 126).

<sup>26</sup> Na intimidade dos nossos pintores. Três horas de vibração e inteligência na casa de Rodolpho Amoêdo. *O Jornal*. Rio de Janeiro. Domingo, 20/6/1926 - Segunda Secção.

<sup>27</sup> Encontramos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, um estudo para essa representação. Lápis sobre papel, s. d., 40,6 x 21,5 cm, tombo: 0409.

<sup>28</sup> Pequeno chicote. *Dicionário Aurélio*.

<sup>29</sup> Parece tratar-se de um estudo que Henrique Bernardelli tencionava ampliar e enviar para Buenos Aires ou México. Ver: Carta de Henrique Bernardelli para Taunay, datada de 8/2/1923.

<sup>30</sup> MNBA - Biblioteca - Pasta 1 - APO 83.

- <sup>31</sup> Carta de Henrique Bernardelli a Taunay, datada de 17/6/1922 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116, localização Al Pr23 P11).
- <sup>32</sup> Carta de Taunay para Henrique Bernardelli, datada de 20/7/1922 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 117).
- <sup>33</sup> Oliveira, G. H. *O espólio Bernardelli no Museu paulista e o pensamento museológico de Affonso de Escragnoille Taunay*. São Paulo, Universidade de São Paulo (monografia), curso de Especialização em Museologia, 2000.
- <sup>34</sup> Esse segundo painel encontra-se, hoje, exposto ao lado da obra *Variação de canoas*, de Rodolpho Amoêdo, denominada *Bandeirantes*. Os dois quadros, recusados por Taunay, foram adquiridos pelo Museu Mariano Procópio, no Salão de 1929, do qual participaram. *Catálogo da XXXVI Exposição Geral de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, 1929 (MNBA – Biblioteca) e *Jornal do Commercio*, Juiz de Fora, 4/10/1929. Sobre o MMP ver: Valle, V. A. do. *pintura brasileira do século XIX: Museu Mariano Procópio*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1995, e Christo, M. de C. V. O esartejamento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo. *Locus: revista de história*, v. 4, n. 2, pp. 143-166. Juiz de Fora, EDUFJF, 1998.
- <sup>35</sup> Encontramos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, cinco estudos sobre papel, a grafite ou carvão, para a figura do bandeirante. Tombo 0225, 0341, 0403, 0404, 0409 .
- <sup>36</sup> Encontramos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, um estudo para o cão. Lápis s/papel manteiga, 18,3 x 29,8 cm, tomo 0343.
- <sup>37</sup> Para os índios carregadores, encontramos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, dois estudos sobre papel, tomo: 0672 e 0337.
- <sup>38</sup> O painel consta do Inventário da Seção de História (salas de exposição) do ano de 1925, p. 28.
- <sup>39</sup> Carta de Taunay a Henrique Bernardelli, datada de 24/6/1926, cit. por Brefe, A. C. F. *Um lugar de memória para a nação. O Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnoille Taunay (1917-1945)*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, IFCH, 1999, p. 220.
- <sup>40</sup> Carta de Henrique Bernardelli a Taunay, datada de 15/9/1923 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 120).
- <sup>41</sup> Cartas de Taunay a Henrique Bernardelli, datadas respectivamente de 27/9/23 e 14/11/23 (Arquivo MP, Série: correspondência, pasta 120).
- <sup>42</sup> Brefe, op. cit., p. 221.
- <sup>43</sup> Códice existente no Arquivo Histórico do MNBA (Arq. 3806, Pasta nº1, Doc. N.º 94).
- <sup>44</sup> Carta de Taunay a Rodolpho Bernardelli, datada de 25/10/1923 (Arquivo MP, Série: Correspondência).
- <sup>45</sup> Chiarelli, op. cit., pp. 31-32.
- <sup>46</sup> Lee, op. cit., pp. 73-74.
- <sup>47</sup> Barata, M. “Desenhos de Henrique Bernardelli, sensibilidade e época”. In: *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1976.
- <sup>48</sup> Nesse mesmo projeto, poderíamos inserir o óleo sobre tela *Bandeirantes na selva* (30 x 24 cm), pertencente ao acervo do Museu Paulista (RG 0949); entretanto, na época de nossa pesquisa iconográfica, 1999, não nos foi possível vê-lo.
- <sup>49</sup> Para essa figura, encontramos um estudo na Pinacoteca do Estado de São Paulo: *Bandeirantes*. crayon e lápis branco s/papel, 30 x 21 cm , tomo 0228.
- <sup>50</sup> 4,00 x 2,90 m.

<sup>51</sup> Essa participação de Henrique Bernardelli não está de todo comprovada. Ver: Lee, op. cit., nota 50.

<sup>52</sup> Sobre esse quadro ver: Christo, M. de C. V. *Bandeirantes ao chão: diálogos de Henrique Bernardelli*. Inédito.

<sup>53</sup> Mattos Cardoso, Exposição de Bernardelli. *A Rua, 5/7/1916* (MNBA - Biblioteca - Pasta Henrique Bernardelli). Nessa mesma exposição, Henrique Bernardelli mostra também uma *Cabeça de Bandeirante*.

<sup>54</sup> Carta de Henrique Bernardelli a Afonso Taunay, datada de 8/2/1923 (Arquivo MP, série: correspondência, pasta 120). O pintor se refere a Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), autor de *História Geral do Brasil* (1854-57) e *História das lutas com os holandeses no Brasil* (1872), e Robert Southey (1774-1843), poeta e escritor inglês, autor de *History of Brasil* (1819).

<sup>55</sup> Citado por Coli, J. "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro". In: Freitas, M. C. (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo, Contexto, 1998, p. 402. Assim sintetiza Jorge Coli os pontos fundamentais da arte e do pensamento de Victor Meirelles: "Arte que passa da materialidade visual, isto é, do sensível, para o domínio do pensamento, regida portanto por um inteligível que requer a instauração dos princípios da imobilidade de maneira a poder se dirigir, essencialmente, ao intelecto (...)".

<sup>56</sup> 24 x 31cm.

<sup>57</sup> Guilhotti, A. C. Imagens escultóricas dos bandeirantes no Museu Paulista. *Diário Oficial do Estado*, 109 (74). São Paulo, Poder Exec., seq. I, 21 de abril, 1999.

<sup>58</sup> Belart, op. cit., p. 48.

<sup>59</sup> Santos, Y. L. dos. *O índio na pintura acadêmica brasileira do século XIX (um estudo etno-sociológico)*. Tese de livre-docência, São Paulo, Universidade de São Paulo, ECA, 1977, pp. 179-180.

<sup>60</sup> Carta de Afonso Taunay a Henrique Bernardelli, datada de 28/9/1921 (MNBA - Biblioteca - Pasta I - APO 93).

<sup>61</sup> Brefe, op. cit., pp. 189-190.

<sup>62</sup> Foram encontrados quatro esboços para *O ciclo do ouro* (MNBA, tomo: 1082, 1092, 1095, 1324) e oito para *Varação de canoas*; desses últimos, seis se referem a estudos de composição e figuras (MNBA, tomo: 6424, 6251, 6834, 1323, 75, 187), e dois à paisagem de fundo.

<sup>63</sup> Debret, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia/ Edusp, 1978, p. 94.

<sup>64</sup> Museu Paulista, tomo 4239.

<sup>65</sup> Sobre a utilização de imagens por Rocha Pombo, ver: Fonseca, T. N. de L. e. "Ver para compreender: arte, livro didático e a história da nação". In: *Inaugurando a História e construindo a nação; discursos e imagens no ensino de História*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001, pp. 91-121.

<sup>66</sup> Morettin, E. V. Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, pp. 105-131. São Paulo, ANPUH, 1998.

<sup>67</sup> Guilhotti, op. cit., 1999, p. 4.

<sup>68</sup> Apenas como exemplo da difusão de imagens mais humanas do "caçador das esmeraldas", citamos o quadro de Antônio Parreiras (1860-1937), *Morte de Fernão Paes Leme* (1920), e o produzido por Rafael Falco (1885-1967), *A morte de Fernão Dias*.

<sup>69</sup> Bilac, O. *Poesias*. 27 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1961. De 1888 a 1902 Bilac cria sua obra poética, influenciando profundamente o gosto literário na época. Agradecemos a Jorge Coli a lembrança do poema de Bilac, assim como a leitura atenta deste artigo.