Revista eletrônica HISTÓRIA EM REFLEXÃO

PPGH - Programa de Pós-Graduação em História
UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados

ISSN: 1981-2434
Dourados - MS - Brasil

OUTROS PINCÉIS, MESMAS HISTÓRIAS:
São Paulo e suas representações de indígenas no início da República

OTHER BRUSHES, SAME STORIES:
São Paulo and its representations of Indigenous people at the beginning of the Republic

ADRIANA CAPUANO DE OLIVEIRA[1]

BRUNA FERREIRA DA SILVA[2]

RESUMO

O presente artigo pretende discutir, a partir da comparação entre obras de acervos de três instituições museológicas da cidade de São Paulo, como a representação indígena modificou-se de acordo com as alterações dos discursos políticos de diferentes momentos da história brasileira, especialmente no que diz respeito à colônia e aos primeiros anos da República, tendo como pano de fundo político, econômico e cultural a perspectiva paulista sobre essas populações em meio a presença da figura do bandeirante e como essa nova escrita da história através da arte poderia legitimar o desejo de suas elites, de ter São Paulo reconhecido como agente ativo e protagonista da constituição da narrativa fundadora nacional.

Palavras-chave: Indígenas. República. Iconografia. São Paulo. Bandeirantes.

ABSTRACT

This article aims to discuss, based on a comparison of works from the collections of three museums in the city of São Paulo, how the representation of Indigenous peoples has changed in accordance with shifts in political discourse at different moments in Brazilian history, especially with regard to the colonial period and the early years of the Republic, using as a political, economic, and cultural backdrop the São Paulo perspective on these populations in the context of the figure of the bandeirante, and how this new writing of history through art could legitimize the desire of São Paulo's elites to have the city recognized as an active agent and protagonist in the construction of the national founding narrative.

Keywords: Indigenous Peoples. Republic. Iconography. São Paulo. Bandeirantes

[1] Professora Adjunta da Universidade Federal do ABC. Docente Permanente do Programa de Ciências Humanas e sociais da mesma universidade (UFABC).
E-mail: adriana.oliveira@ufabc.edu.br.
[2] Mestre em Ciências Humanas e Sociais da UFABC. E-mail: ferreira.bruna@ufabc.edu.br .

INTRODUÇÃO

Uma obra de arte, para além de seus valores técnicos e estéticos, pode ser lida como um produto que denuncia a cultura e o modo de pensar de uma determinada época em diferentes sociedades, sendo um importante documento para entendermos o modo de pensar e construir significados em distintos momentos da história. Como nos diz o historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968), a leitura exigida de documentos escritos, pode ser feita também de produtos culturais de sua época em diálogo com o que é produzido em outras esferas do conhecimento:

> [...] Isso significa o que se pode chamar de história dos sintomas culturais – ou "símbolos", no sentido de Ernst Cassirer - em geral. O historiador da arte terá que aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quantos conseguir[...]. (Panofsky, 1976, p. 63).

Desta forma, é importante analisar quais os caminhos que este documento faz e diante dessa leitura, não apenas simbólica, mas que também diz respeito aos espaços de circulação e aos discursos que acompanham uma produção cultural, buscar compreender como estes trabalhos podem ser fruto de relações de poder ao mesmo tempo que colaboram com a constituição de imaginários que tem a função de fortalecer e justificar relações e discursos

Partindo dessa funcionalidade discursiva da obra de arte, este artigo se propõe a debater, em caráter comparativo, como a produção plástica de diferentes momentos diferentes da história brasileira criam um regime visual que corrobora com discursos acerca de populações indígenas, a fim de justificar políticas e ações estatais sobre essas comunidades. O objetivo desta análise comparada é dimensionar como um imaginário criado sobre esses grupos se alterou (ou não) de acordo com interesses políticos na constituição brasileira enquanto nação.

Além disso, pretende-se ainda aproximar tal análise da experiência paulista, especialmente durante o período republicano. Assim, em diálogo com

a construção de um imaginário colonial do indígena, buscamos entender como o circuito artístico e intelectual de São Paulo, ainda em formação, fomentou uma produção visual sobre essas populações, a fim de inserir-se como parte fundamental da narrativa nacional. São Paulo se apoia em um discurso modernizador que passa pelo evento da Proclamação da Independência em seu território e em um movimento "anti-indígena", personificado na figura do bandeirante.

Por fim, esses discursos que passam pelo textual e pelo iconográfico se encontram na contemporaneidade expostos em instituições museológicas paulistanas como o Museu Paulista (popularmente conhecido como Museu do Ipiranga); a Pinacoteca do Estado de São Paulo e em pinceladas mais gerais e inaugurais da análise, pelas obras reunidas e expostas na coleção-exposição Brasiliana Itaú Cultural/Espaço Olavo Setubal (EOS). A escolha das três instituições se dá por suas naturezas diversas: Um museu universitário, uma instituição de arte e a exposição de uma coleção privada e a existência de obras, também diversas, sobre indígenas, nos três espaços. Em todos os casos suas curadorias buscam problematizar e colocar as obras pertencentes aos acervos em diálogos com os debates sobre representação e narrativas históricas unificadoras.

Este trabalho, toma como partida a análise de obras de viajantes que passaram pelo território recém-denominado do Brasil ao longo dos primeiros séculos após a colonização e que tinham como objetivo realizar levantamento e sua divulgação com caráter científico, passando mais tarde a figurar entre coleções de cunho artístico. Passamos ainda, por momento intermediário e decisivo deste emaranhado de linhas históricas que estamos traçando - o Império e o início de um pensamento nacional a partir da perspectiva da recém-criada categoria "brasileiros".

Com isso, pretende-se estabelecer uma ponte e comparações com a República para entendermos como a representação de indígenas passou do imaginário do viajante europeu: animalesco, selvagem e mais próximo da natureza do que do gentílico que aqui habitava, para um resgate de uma narrativa de origem, através de mitos que passam pela morte ou sacrifício indígena para que a nação pudesse se consolidar sem "divisões internas",

passando todos a viver plenamente o exercício de ser brasileiro. Neste momento, volta-se a atenção para São Paulo e o interesse de suas elites pelo protagonismo republicano e pela reivindicação do seu lugar de destaque na história do Brasil.

Além da análise de fontes visuais, a literatura acerca da relação entre paulistas e indígenas, com especial atenção à obra *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*, do historiador John Monteiro, e de bibliografias que contextualizam as obras analisadas em seus contextos de produção e circulação formam a base para escrita deste artigo.

Importante salientar ainda que as obras escolhidas não são as únicas que trazem representações de indígenas e, dentro das exposições, é possível escolher diferentes caminhos analíticos para compreender a relação entre arte e sociedade como feito na série de publicações lançadas em 2022, para a reabertura do Museu do Ipiranga, dentre eles, o volume “Passados Imaginados”, parte de *Série Museu do Ipiranga 2022*.

Este artigo pretende contribuir com o debate acerca da relação entre Estado brasileiro - em diferentes momentos de sua construção, com populações indígenas trazendo para a complexa rede de discursos a materialização de imaginários e de narrativas através de obras de arte que hoje ocupam espaços museológicos da cidade de São Paulo. Pretende ainda, focar nesta relação mais especificamente em território e política paulistas tomando leituras e contribuindo com os estudos sobre a construção da capital paulistana como um centro de efervescência republicana e como isso acabou por manifestar-se em importantes instituições de caráter histórico e artístico.

Esta preocupação se dá em perceber como este espaço urbano utiliza a imagem e línguas indígenas para nomear e construir suas personagens históricas em meio a momentos de uma consolidação nacional de identidade. Assim, este artigo também pode contribuir em estudos de como São Paulo se comporta neste jogo de poder que se estabelece entre o regional e nacional e como isso se manifesta no presente na “museologização” de peças que podem materializar estes processos, pensando em relações como mecenato e a prática de encomendas de obras “oficiais” sobre a história.

Estes debates se colocam como importantes pensando nos longevos conflitos e práticas de apagamento de populações indígenas bem como dos impedimentos

de que esses grupos exerçam seu papel cidadão, de maneira jurídica ou simbólica ao longo da história do país. Também se fazem necessários para a ampliação das análises críticas sobre processos de curadoria de narrativas que se consolidam e legitimam a partir do momento que são expostos em importantes museus ou instituições culturais.

1. VIAJANTES E SEU DESENHO DE BRASIL - INDÍGENAS, NATUREZA E NAÇÃO

Antes dos discursos de nação permearem a política brasileira e antes de pensar-se como um Estado, o Brasil é uma obra de arte feita pelo olhar estrangeiro. Ao longo de sua história como colônia, sejam guiados pela curiosidade ou pela ciência, homens de toda a Europa viajaram até a terra recém-dominada para mapear, ao descrever e desenhar o que viam do território desconhecido. De maneira, muitas vezes, são infiéis ao que viam pelos seus caminhos, criaram narrativas que passam pela exuberância e abundância da fauna e da flora, mas também por um imaginário de selvageria das populações que aqui encontraram.

Para exemplificar essa questão, destaca-se a análise feita de obras da Coleção Brasiliana Itaú por Bruna Ferreira da Silva no trabalho *Coleção Brasiliana de artes e um projeto de Brasil para poucos: representação e ausência indígena na construção da narrativa histórica brasileira*. “Americae Tertia Pars” (1592), terceira parte do livro *As grandes viagens* (1590-1634) composto por gravuras do artista Theodore de Bry (1528-1598), sem que este nunca tenha visitado o Brasil. Seus trabalhos são feitos a partir do que é registrado pelo soldado Hans STaden (1525-1576) e do escritor Jean de Léry (1536-1613).

Imagem 1: Théodore de Bry: *America Tertia Pars memorabile provinciae Brasiliae historiam*, 1592
Crédito Iara Venanzi/Itaú Cultural/Acervo Banco Itaú



Fonte: Imagem cedida pelo núcleo de Artes Visuais e Acervos do Itaú Cultural

Na imagem é possível notar símbolos que os viajantes e a narrativa sobre essas populações descreveram como práticas de “canibalismo”. O ritual antropofágico é composto por mulheres e crianças que, em roda, se alimentam de partes de um corpo masculino. Interessante notar que, fisicamente, essas figuras se aproximam de um biotipo diferente do que pode ser considerado mais comum entre os indígenas brasileiros e remetem a um corpo europeizado. As mulheres usam longas tranças amarradas em um estilo europeu medieval, com torções envoltas em cordão ornamentado e, mesmo as crianças, possuem corpos musculosos e o cabelo raspado no topo da cabeça. Importante lembrar que as gravuras são feitas por terceiros que não tiveram contato com os indígenas e isso pode demonstrar o papel interpretativo entre o real, os interesses de quem narra e a interpretação de quem produz o trabalho final. Em meio a disputas em relação ao controle dessas populações, de sua força de trabalho e de suas terras é esperado que o relato que chega à Europa seja voltado ao grotesco e descontextualizado de uma cosmogonia e modo de vida que considera certos rituais por outros prismas que não os cristãos - aqueles que moldam a consciência europeia no período.

Se para os viajantes, as populações indígenas são parte de um imaginário exótico difundido na Europa por meio de representações “que mostravam

canibais, amazonas, criaturas fantásticas e hábitos e costumes incomuns, quando não terríveis" (Herkenhoff *apud* Sadlier, 2016, p. 85), os colonos que começam a se estabelecer e explorar a terra, passam a tê-los ao mesmo tempo como um problema, em conflitos pela terra, por exemplo e como abundante mão-de-obra. Tanto a solução da primeira questão quanto o estabelecimento da segunda, passam por sua submissão por meio do cativeiro e da chamada "guerra justa"

> Assumindo o papel de administradores particulares dos índios — considerados como incapazes de administrar a si mesmos-- — --, os colonos produziram um artifício no qual se apropriaram do direito de exercer pleno controle sobre a pessoa e propriedade dos mesmos sem que isso fosse caracterizado juridicamente como escravidão (Monteiro, 2022, 168).

A selvageria associada aos indígenas é parte de um discurso "civilizador" do Brasil colônia que tem como ponto de partida a escravização, tutela e catequização dessas populações. Ou seja, instrumentos de controle de seus corpos, mentes e crenças, que passam pela eliminação dessas comunidades da posse da terra onde sempre viveram bem como de sua organização como mão-de-obra para a Coroa portuguesa por meio de seus colonos. Como nos mostra John Manuel Monteiro, mesmo os jesuítas, em muitos casos não se opunham ao cativeiro indígena e disputavam com os colonos a administração desses grupos de trabalhadores desde os primeiros anos da colônia:

> Todos, excluindo os indígenas, é claro - concordavam que a dominação nua e crua proporcionaria a única maneira de garantir, uma vez por todas, o controle social e a exploração econômica dos indígenas. (Monteiro, 2022, p. 49).

Em 1570, a Coroa já havia organizado uma junta para discutir uma política indígena e seus componentes tomaram para o Brasil o conceito de guerra justa, muito conhecido na península ibérica. Esse discurso justifica a exploração indígena e seu cativeiro em prol do estabelecimento da paz e da dominação de grupos perigosos aos colonos. Usava-se a resistência indígena como justificativa para sua subordinação. Segundo o padre Manuel da Nóbrega, destacado por

John Monteiro, a dominação pelo trabalho e pela cristandade era a única alternativa para o avanço dessas populações:

> [...]sujeito metido no jugo da obediência dos cristãos, para neles poder imprimir tudo quanto quiséssemos, porque é ele de qualidade que domado se escreverá em seus entendimentos e vontade muito bem a fé de Cristo, como se fez no Peru e nas Antilhas. (Barreto, 1684 *apud* Monteiro, 2022, p. 50).

Em oposição ao trabalho dos jesuítas, mas ainda sob a dinâmica do cativeiro, estavam os colonos que passam a exercer a atividade que fica conhecida como bandeirantismo e que tinha como objetivo avançar por territórios interioranos pouco explorados afim de capturar indígenas que serviriam de mão-de-obra para a agricultura do planalto paulista.

> Ao longo do século XVII, as atividades econômicas dos colonos da região de São Paulo assentaram-se numa ampla e sólida base de escravos índios, aprisionados nas frequentes expedições dos paulistas ao sertão [...]. Essa relação entre mão de obra abundante e agricultura comercial definiu os contornos da sociedade paulista no século XVII e, concomitantemente, integrou São Paulo aos quadros da economia colonial (Monteiro, 2022, p. 257).

Os bandeirantes e a economia paulista não apenas escravizam indígenas como também fazem uso de seus conhecimentos sobre o território. São seus caminhos do litoral ao planalto que serão utilizados para o transporte do que é produzido ou do que chega para ser levado além das serras que separam a cidade da sua região litorânea. Novamente segundo Monteiro, em uma produção agrícola ainda em constituição, seriam os indígenas e o "baixo custo" de seu trabalho que garantiriam que São Paulo entrasse na economia colonial[3].

Ao longo da colônia, o debate sobre a mão-de-obra indígena gerará

[3] Estados do nordeste como Bahia e Pernambuco são exemplos de produções de importância para a economia colonial com, por exemplo, o cultivo da cana-de-açúcar.

conflitos entre jesuítas e colonos, mas depois de estabelecida uma mentalidade escravista no Brasil e a substituição da exploração desta força de trabalho pelo trabalho forçado de negros e negras que passam a ser escravizados e comercializados no território, a questão indígena ganhará novos contornos - tendo a tutela e o cativeiro ainda como uma estratégia pensada para manter essas populações subjugadas e apartadas do exercício da cidadania. Veremos mais detalhes deste debate, adiante.

O breve quadro anterior é muito curto para descrever como se deu a relação entre colonos, jesuítas e indígenas em São Paulo, mas demonstra que não foi atípica em relação ao restante do território. Violência, cativeiro e escravização, assim como em outras partes da colônia ditou como esses grupos foram tratados também aqui. O que se destaca na experiência paulista é a presença de um grupo tão focado na submissão dessas comunidades de maneira profissional, como é o caso dos bandeirantes. Como veremos a seguir, essa especificidade pode ser vista também na construção da memória e identidade paulistas, analisada em algumas de duas instituições da cidade: um museu de história e um de arte, nas quais a presença indígena se dá pela oposição e ausência ou pela apropriação de mitologias que os envolvem em narrativas de origem. Ambos os casos, que serão aprofundados adiante, partem da eliminação indígena do presente e da constituição do Brasil enquanto nação e exercício da cidadania.

2. SÃO PAULO NA ECONOMIA E NAS ARTES: IMPÉRIO, INDEPENDÊNCIA E UM CENTENÁRIO DE HISTÓRIA FEITO COM PINCÉIS PAULISTAS

Após a Proclamação da Independência, São Paulo passa a buscar com mais insumos discursivos uma posição de destaque na história do Brasil. Tal movimento se dá em um momento em que narrativas regionais buscam-se consolidar-se frente a centralidade da capital na construção de uma identidade nacional, construída e difundida por meio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838. Segundo Danilo Ferretti:

> O Instituto buscava transpor, para o terreno simbólico, a unidade que o Estado monárquico e as elites a ele ligadas

> estavam em vias de consolidar. Contudo, o empenho em criar esta histórica unificada passava, necessariamente, pelo equacionamento da questão do espaço que cabia ao tratamento das histórias provinciais, questão fundamental para se compreender a possibilidade de tratamento de uma história paulista durante o período monárquico (Ferretti, 2004, pp.42-43).

O bandeirantismo será exaltado como símbolo de São Paulo e, embora seu papel seja exaltado pela bravura em explorar regiões até então desconhecidas da política e poder que se concentravam no litoral, é a violência contra populações indígenas que caracteriza essa empresa de conquista do interior do território. Muito do que se permitiu aos bandeirantes se dá pelos conhecimentos que eles adquirem dos indígenas para se garantir a sobrevivência e o estabelecimento de empreendimentos econômicos e sociais ao longo do território, além disso, boa parte dos bandeirantes paulistas eram filhos de portugueses com indígenas e traziam a vivência de suas famílias.

> [...] Ora distantes, ora próximos dos nativos, os paulistas elaboraram a sua identidade não apenas a partir da fama de conquistadores de índios como também pelo conhecimento profundo da língua e dos costumes dos índios. (Monteiro, 2022, p. 102).

É esta tradição recém-inventada que guia parte da produção paulista no início da República. Ana Paula Simioni e Lúcia Stumpf trazem no artigo *O Modernos antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República*, como a pintura da República tem estética e proposta novas diante de representações copiadas do Império. Segundo as pesquisadoras, é importante analisar a arte desse início do período político a partir de um prisma metodológico específico *"[...] que se atualiza historicamente, que se renova quando confrontada às demandas políticas efetuadas por elites regionais em busca de afirmação em escala nacional"* (Simioni; Strumpf, 2014. p. 10).

Ou seja, diferentes capitais vão se colocar na tradição histórica brasileira, buscando narrar grandes eventos da nação a partir de suas perspectivas. São Paulo, através de sua ascensão econômica e política é um dos principais exemplos desta descentralização da narrativa nacional, que deixa o Rio de

Janeiro, então capital do país, para percorrer outras partes do território.

A fama paulista se dá na ambiguidade da relação. Não se constitui para os bandeirantes relatos de conflitos fáceis. É na consolidação da bravura, coragem e selvageria dos indígenas que se constrói a narrativa de que esses eram os únicos capazes de resolver questões com os silvícolas da terra, sendo contratados em outras regiões do Brasil, como no nordeste e aprofundando os sertões do Brasil por dentro de um território que ficaria conhecido como Paulistânia, que englobava além de São Paulo, trechos dos atuais estados como Minas Gerais, Goiás e Paraná, além de parte do estado do Mato Grosso e hoje o Mato Grosso do Sul, formando um grande território de influência bandeirante e onde se constitui uma cultura caipira. O bandeirantismo usa do conhecimento e da troca com os indígenas para, em um jogo de distanciamento e aproximação, subjugar diferentes grupos.

Um exemplo disso pode ser visto na obra *Anhanguera* (1930), do pintor Theodoro Braga (1872-1953) presente na exposição permanente do Museu Paulista, no núcleo “Passados Imaginados” na qual o bandeirante ameaça, caso os indígenas não informem a localização de jazidas de ouro, atear fogo na água. Para isso, ele utiliza um recipiente com líquido inflamável, o que aterroriza os indígenas presentes na cena. Os bandeirantes usam os símbolos de suas representações: botas altas, chapéus e gibão. A obra demonstra como a violência que permeia essas relações pode assumir diferentes formas, não apenas física. É este papel que é defendido pelas elites paulistas como o seu lugar na construção do país.

A novidade lembrada por Simioni e Stumpf (2014), que vem de quem demanda esta obra, se encontra com a tradição da pintura no Brasil, de inspiração francesa. Assim, bandeirantes são, no geral representados, em poses altivas advindas de uma tradição barroca denominadas “pose real” e tratadas pelo pesquisador Paulo César Garcez Marins, em seu artigo, *Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia”*. Como podemos ver na obra abaixo, além dos elementos de vestimenta citados anteriormente, o bandeirante se apoia em sua arma, que não está apontada aos indígenas, mas se aproxima de uma espécie de cetro, o que pode ser lido como parte instituinte desta tradição artística.

Mesmo que Anhanguera se encontre em uma situação não posada ou encenada como presente de outras obras do período como a pintura *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu* (1903), de autoria de Benedito Calixto de Jesus e parte do Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, o espaço ocupado por Anhanguera é central e mais alto em relação aos indígenas que estão acuados dentro da água além de carregar os elementos típicos da construção da imagem altiva bandeirante.

Imagem 2: Theodoro Braga: *O Anhanguera*, 1930
Hélio Nobre/José Rosael/Acervo do Museu Paulista-USP, São Paulo



Fonte: Wikipédia:GLAM/Museu Paulista

Um ponto importante para esta análise, que amplia a contradição desta percepção em comparação com as obras que serão tratadas adiante, diz respeito ao momento de produção da obra. Theodoro Braga pinta a obra na primeira metade do século XX, nos primeiros 30 anos da República brasileira fazendo referência ao bandeirantismo - uma prática colonial. É neste momento que São Paulo vai “re-pintar” ou pintar a partir de sua própria perspectiva episódios da história nacional. Através de encomendas, grandes nomes da pintura nacional irão dedicar-se a colaborar na constituição de uma narrativa paulista sobre o Brasil e sobre as relações entre diferentes grupos. O mesmo acontece por meio de aquisições posteriores à abertura do museu. Como

descreve o historiador Carlos Lima Junior:

> Através do investimento direcionado às imagens criadas para o Museu, Afonso Taunay, foi responsável pela difusão e fixação da ideia de um "nacionalismo paulista", já esboçado pela historiografia produzida pelo IHGSP, que via o habitante de São Paulo, em suas várias gerações - bandeirante, tropeiro, cafeicultor, como o responsável pelo progresso não só do estado de São Paulo, mas de todo o país. (Lima Junior, 2023, p. 121).

Esse processo é parte de uma petrificação dos indígenas no passado. Sua ausência em uma instituição histórica se dá pela crença de que não chegaram na contemporaneidade - nem como presença, nem como discurso. Além disso, se estamos tratando da constituição de São Paulo como essa via de progresso, dada pela expansão bandeirante e posteriormente, como o território onde se anuncia o início da constituição do Brasil como uma nação independente e, portanto, moderna, deve-se deixar de fora tudo aquilo que representa o atraso – e que vai contra o nascimento do brasileiro como filho da modernidade e do avanço. Se São Paulo sempre foi pioneiro tanto que se torna o lugar, por excelência, para que se anuncie a independência do país, às margens do riacho do Ipiranga - outra narrativa para consolidar o lugar dos paulistas na história nacional, o indígena talvez não caiba em sua perspectiva social. Assim, se o desejo de São Paulo é inserir-se na história nacional, o faz também na reprodução de práticas e discursos tal qual a eliminação indígena de seu presente histórico.

Fortalecendo a ideia da petrificação dos indígenas no tempo, este artigo destaca duas obras presentes no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Criado em 1905 e oficialmente aberto em 1911, é o mais antigo museu de artes plásticas da cidade[4].

Em meio à variedade de obras, a narrativa de mitos fundadores da sociedade brasileira aparece de maneira constante e o nome de Rodolpho Bernardelli (1852-1931), escultor responsável pela *estátua de D. Pedro I* (1923) que está presente no topo da escada central do Museu do Ipiranga e irmão do

[4] Segundo o site da instituição.

pintor Henrique Bernardelli (1858-1936), também responsável por obras presentes no mesmo museu, protagoniza a autoria dessa possível linha imaginária sobre o Brasil. Este artigo se debruça sobre duas dessas que podem ser lidas como exemplares desta construção e como os paulistas, em sua busca por desenhar a partir de sua perspectiva a história do país, produziram tais narrativas sem, necessariamente, indicarem uma relação com as narrativas mitológicas de fundação da cidade.

Na exposição pode-se encontrar as obras *Peri* e *Iracema* (ambas de 1897), esculturas em baixo relevo que trazem os perfis dos dois indígenas com as inscrições de seus nomes de frente para seus rostos. Na construção é possível notar elementos que os associam com indígenas como a presença de adornos, como penas no cabelo - preso em coque alto e com a aparência de serem lisos e compridos, no caso de Iracema e em um diadema no caso de Peri, em seu cabelo também liso e comprido, solto em suas costas. Iracema traz uma feição calma e Peri aparenta estar com um semblante sério. É interessante notar que, assim como ocorre em diferentes momentos da representação indígena, especialmente em situações que fogem do imaginário da selvageria, suas constituições físicas se assemelham à ideários e biotipos europeus tal qual a forma de se adornar, mesmo que tragam elementos de culturas indígenas.

Imagens 3 e 4: Rodolpho Bernardelli: *Peri*, 1897 e *Iracema*, 1897
Isabella Matheus/Acervo da Pinacoteca de São Paulo. Doação da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 1996.





Fonte: Imagem cedida pela Pinacoteca de São Paulo

A familiaridade com os nomes de tais indígenas é possível por serem já reconhecidos, anteriormente na literatura. Ambos são personagens de romances do escritor cearense José de Alencar (1827-1877), conhecido pela produção de um romantismo indianista que coloca esses personagens em posições de protagonistas, mas sempre em relação ao outro - seja um português ou seja um "brasileiro".

Em *O Guarani*, romance escrito em 1857, Alencar narra a história de Peri, indígena que se apaixona por Ceci, filha de portugueses. Em meio a batalhas entre indígenas aimorés e bandeirantes, um deles, inclusive, pretendente de Ceci, Peri precisa salvá-la e decide fugir do local onde o conflito e ataque indígena acontece. O pai da moça só permite que isso aconteça após batizá-lo. Os dois então, fogem por rio com uma canoa improvisada, feita de folha de palmeira em meio a uma inesperada tempestade. a história do casal reproduz uma lenda do indígena Tamandaré que se salva, junto com sua esposa, de um dilúvio que inundou a terra, protegendo-se na copa da mesma árvore e que depois de baixadas as águas, descem e povoam novamente o mundo.

Já no romance de 1865, Iracema, indígena pertencente ao povo tabajara, apaixona-se pelo português Martim. Os dois desafiam a proibição de seu romance e passam a viver juntos até que Iracema engravida. O filho da indígena, Moacir, nasce em um momento que Martim está em batalha. Quando retorna, encontra Iracema muito debilitada e, em seguida, falece. Martim leva então o filho para Portugal - que voltará ao Brasil anos mais tarde junto com padres jesuítas. A lenda de Iracema narrada por Alencar é um mito de origem para o Ceará e Moacir, o primeiro brasileiro e cearense fruto deste romance entre uma indígena e um português.

Iracema, portanto, renuncia a sua vida para que seu filho - um brasileiro, viva, da mesma forma que Peri também renuncia, desta vez de sua crença, batizando-se para viver com Ceci. Em ambos os casos se trata do abandono do que é anterior - indígena - para que o novo - brasileiro, possa surgir.

Há, portanto, nas obras de Bernardelli, também realizadas no século XIX, mas em um contexto após a proclamação da a consolidação da imagem do indígena como aquele para que dar origem ao Brasil precisa renunciar a sua existência, seja simbólica, como o caso de Peri - que se alinha a um modo de viver ocidentalizado e cristão, ou física, como Iracema que morre para que seu filho - o primeiro brasileiro, possa viver. Pode-se aqui, resgatar o que a historiadora Fernanda Sposito narra sobre a questão política sobre os indígenas dos debates que permeiam a constituição de 1824. Impossibilitados de exercer seus modos de vida, sociedade e política, não cabe aos indígenas a posição de cidadãos do Estado que se exercita como coletividade política e nem, tão pouco, de brasileiros - pertencentes da nação que se consolida. Tal pensamento fica explícito na fala do deputado fluminense José Manuel de Souza França, na assembleia constituinte que tem início no ano anterior, quando a questão sobre esses dois papéis - cidadão e brasileiro, se apresenta como uma diferenciação conceitual, que deve ser levada em consideração segundo os pressupostos dos constituintes, entre os pertencentes da sociedade:

> Nós não podemos deixar de fazer a diferença ou divisão de brazileiros e cidadãos brazileiros. Segundo a qualidade de nossa população, os filhos dos negros, crioulos e captivos, são nascidos em território do Brazil, mas todavida não são cidadãos brazileiros. Devemos fazer essa differença: brazileiro é o que

> nasce no Brazil, e cidadão brazileiro é aquele que tem direitos cívicos. Os índios que vivem nos bosques não são brazileiros, enquanto não abraçam a civilisação. Convém por consequencia fazer essa differença por ser heterogenea a nossa população. (Sposito, 2006, p. 24).

Nada do que é posto já no século XIX é uma novidade pensando na relação de dominação que é imposta pelo Estado aos indígenas. Seja através da submissão a uma organização política diferente das suas, ou seja, pela violência física que a empresa bandeirante empreende no interior de São Paulo e que, em vista do "sucesso" do empreendimento se aplica em diferentes regiões do território brasileiro, o papel indígena sempre esteve associado a sujeitos que só poderiam figurar na sociedade através da abdicação de suas heranças. Mais do que isso, parece, em muitos casos, pouco desejável que isso aconteça, pois é daí que colonos, jesuítas e legisladores vão defender seu cativeiro e sua escravização como forma de organização, quando na verdade, buscam apenas mão-de-obra, que inclusive, é a responsável pela inserção de São Paulo em outro cenário nacional tão desejado, o econômico.

Há, quando se busca a linha narrativa entre paulistas e indígenas, inúmeros relatos e uma crescente historiografia que se dedica a essa relação. No entanto, é interessante pensar que duas importantes instituições paulistanas, surgidas no século XIX, fruto da ascensão econômica e cultural da cidade dentro do cenário da agricultura e das belas artes nacionais não tenham registros, mesmo que estereotipados, como os vistos inicialmente, de populações indígenas da região. Ao criar sua perspectiva da história do Brasil, nos parece que São Paulo elege recontar mitos que são de outros lugares, configurando o nacionalismo paulista como uma cópia, uma reprodução de tudo que já se havia narrado antes. Mesmo em obras como a Fundação de São Paulo, citada anteriormente, a presença indígena é uma generalização, sem nenhuma informação que possa associar aqueles indivíduos retratados como parte da fundação da cidade. O relato é sobre o bandeirantismo, a figura descrita e visualmente apresentada é o bandeirante, levando a crer que antes dele nada é digno de representação e depois, nada sobrou.

Entre outras propostas, ainda na constituinte de 1823, o deputado paulista

Nicolau Vergueiro, reafirma a necessidade de diferenciação através do exercício cidadão na sociedade brasileira, afastando ainda mais esse direito dos indígenas. Segundo o político:

> [...] a epígrafe dá a entender que Brasileiro quer dizer Membro da Sociedade do Império do Brasil: o que não é exato, porque há escravos e indígenas, que sendo Brasileiros não são Membros da nossa Sociedade. Por isso parece-me mais exato dizer - São Cidadãos Brasileiros, etc. - porque a palavra Cidadão quer dizer Membro da cidade, ou Sociedade Civil, e seria contraditório dizer-se que a Sociedade se compõe de Cidadãos, e não Cidadãos. (Diário da Assembleia Geral Constituinte *apud* Smelian, 2023, p. 319).

A representação buscada por São Paulo na política, economia e no passado nacional se dá no alinhamento das ideias com o restante do território, pelo menos no que diz respeito às questões indígenas. A importância de manter esses grupos afastados do exercício da cidadania os coloca em uma posição de *não-lugar* na sociedade brasileira. Como produto da sociedade de sua época, o universo das artes não se coloca de maneira diferente. Ao pensarmos na representação indígena exemplificadas anteriormente, especialmente nas artes visuais e na literatura, desenha-se esse vácuo histórico que suga os indígenas para o passado, como se houvesse uma tentativa de eliminá-los pela ausência de discurso em relação a eles. Três temporalidades do Brasil desenham essa narrativa: Colônia, Império e início da República. Com exceção da colônia na qual as representações visuais indígenas são próprias de seu tempo - sem entrarmos no debate da sua veracidade, tanto o Império quanto a recém-instaurada vão dedicar-se a uma visão anterior, uma consolidação do que foi e não existe mais na sociedade. Suas presenças se configuram através do mito, da ficção. Transitam entre o universo do imaginado e, embora a política lide com a realidade concreta, esta aparenta sempre parar antes da resposta final aguardando por uma renúncia indígena - de suas crenças e práticas, de sua organização política e social ou de sua agência enquanto sujeitos da história presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao buscar seu lugar na história nacional, São Paulo não apresenta novidades em relação à narrativa criada sobre os grupos que compõem a sociedade brasileira. No que diz respeito aos indígenas, pintores e suas obras encomendas pela elite paulista consolidam – já no início do período republicano – uma imagem petrificada no passado, especialmente no que diz respeito a presença destes povos em momentos importantes da constituição da sociedade brasileira, mas de maneira a destacar narrativas de renúncia – seja física ou simbólica.

O empreendimento paulista está diretamente ligado aos povos indígenas pela sua oposição – o bandeirantismo, além de sua contribuição econômica ao garantir mão-de-obra de baixo custo para que as produções agrícolas de São Paulo possam concorrer no mercado colonial com outras partes do território que já produzem e exportam seu excedente – como a cana de açúcar em Pernambuco; também contribuem para um discurso de bravura e colocam os paulistas como legítimos desbravadores que garantiram a ocupação do sertão do território, especialmente na constituição do que fica conhecido como Paulistânia. Para isso, precisam se colocar em oposição com um inimigo do território e da unidade nacional personificado nos indígenas – que segundo defendem políticos da época, não podem ser vistos como brasileiros por não renunciarem aos seus modos de vida, vistos como selvagens e pouco alinhados à dinâmica do trabalho.

Ao pensarmos na arte produzida e financiada em terras paulistana podemos inclusive considerar acervos de importantes instituições que se dão na República, encontramos mais uma vez São Paulo em suas tentativas – bem-sucedidas, se colocar-se, agora, como cenário efervescente de cultura – o que podemos, inclusive considerar, que desemboca na Semana de Arte Moderna de 1922 – poucos anos depois do início da experiência republicana. Como documento histórico, estão presentes essas relações de poder como bandeirantes subjugando indígenas e discursos de fundação bem como da colocação de figuras e momentos decisivos da história do Brasil (como a Independência, que tem sua proclamação em São Paulo perpetuada como narrativa oficial) em perspectiva paulista.

Podemos dizer que não há, neste momento analisado, nada de novo em São Paulo no que diz respeito as representações de indígenas nos discursos e nas telas. Seus pincéis apenas trazem para o centro dos quadros a figura do bandeirante que anuncia um futuro de conquistas e protagonismo paulista, mas que ainda se apoia em visões estereotipadas dessas comunidades bem como os cristaliza como povos que foram (e precisavam ser) eliminados do território, da sociedade e do projeto futuro de Brasil.

Fica para a contemporaneidade, através de suas instituições, a necessidade de contar e de colocar em debate esses discursos que chegam para nós através de seus documentos e obras de arte e colocá-los em perspectiva com o futuro de presença indígenas, onde essas comunidades podem narrar suas próprias trajetórias como brasileiros e pintar como chegaram ao futuro que um dia, tantos agentes e articulações políticas, artísticas e sociais tentaram estabelecer como anti-indígena.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Guarany**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário, 1857. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4655. Acesso em: 3 set. 2026.

ALENCAR, José. **Iracema**: lenda do Ceará. Rio de Janeiro: Typ. de Viana & Filhos, 1895. Disponível em: https://digital-dev.bbm.usp.br/items/9665361e-e741-46a1-8eae-dd4ff734b312/full. Acesso em: 3 set. 2026.

LIMA JUNIOR, Carlos. A independência negociada com os artistas: Afonso Taunay, o Museu Paulista e a Fabricação das imagens para 1922. In: COSTA, Wilma Peres; CRAVO, Télio (Orgs.). **Independência: Memória e Historiografia**. 1ª ed. - São Paulo: Edições Sesc, 2023. p. 119-146.

MARINS, Paulo César Garcez (Coord.). **Passados Imaginados**. São Paulo: Edusp: Museu Paulista da USP, 2022. (Coleção Museu do Ipiranga 2022; 3).

MONTEIRO, John Manuel. A transformação de São Paulo Indígena, séc. XVI.

In:_____. **Negros da terra**: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. 2ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 43-51.

MONTEIRO, John Manuel. O sertanista e a criação de uma força de trabalho. In: _____. **Negros da terra**: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. 2ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 70-121.

MONTEIRO, John Manuel. **Tupis, tapuias e historiadores**: estudos de história indígena e do indigenismo. 2001. 233f. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281350. Acesso em: 14 dez.2021.

NERY, Pedro. **Arte, pátria e civilização**: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912. Dissertação (Mestrado em museologia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na Renascença. In:_____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.47-87.

SIMIONI, Ana Paula C; STUMPF, Lúcia. O Modernos antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. **Teresa** – revista de literatura brasileira. [14]; São Paulo. p. 111-129, 2014.

SMELIAN, Andréa. Independência, Constituição e Cidadania. Que sujeitos? Que direitos? In: COSTA, Wilma Peres; CRAVO, Télio (Orgs.). **Independência: Memória e Historiografia**. 1ª ed. - São Paulo: Edições Sesc, 2023. p. 313-330.

SPOSITO, Fernanda. Os índios no Império: política e imaginário. In: _____. **Nem cidadãos, nem brasileiros**: Indígenas na formação do

Estado nacional brasileiro e conflitos na província de São Paulo (1822-1845). Dissertação (Mestrado em história). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 210-109.

Recebido em 16/06/2025
Aprovado para publicação em 04/09/2026.