

# ○ *Anhanguera*, de Theodoro Braga: dissonâncias de uma imagem controversa do bandeirantismo paulista

○ *Anhanguera* by Theodoro Braga: dissonances of a controversial figure within São Paulo's bandeirantismo

<https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e17>

ELISA FERREIRA ROCHA CAMPOS<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-2913-2931>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

RESUMO: A vida e a obra de Theodoro Braga tem sido destacada pela historiografia contemporânea devido a sua presença nas artes decorativas e por seu papel na formulação de uma identidade nacional brasileira, atividade que perpassa toda sua atuação como pintor e educador. Porém, como apontado por alguns autores, o artista também tem expressiva importância no campo da pintura histórica. Uma de suas obras mais conhecidas do gênero é *○ Anhanguera* (1930), um dos retratos mais famosos e reproduzidos do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva. A obra integra o acervo do Museu Paulista desde 1960, quando foi doada por Maria da Silva Braga, viúva de Theodoro Braga. Até alguns anos atrás, o Museu não tinha informações sobre o processo de produção da obra, bem como sua inserção na produção artística do pintor, sua circulação antes da doação em 1960, a relação do artista com o Museu Paulista e a relação da obra com os padrões de representação da iconografia bandeirante estabelecida por Afonso Taunay, então diretor do museu. Essas relações foram aqui investigadas por meio de levantamento documental em periódicos da época. A análise das fontes, junto à revisão bibliográfica sobre a criação e consolidação do mito do “herói bandeirante” e dos padrões de representação dessas personagens nas obras do acervo do Museu Paulista, demonstram que a obra de Theodoro Braga foi excluída das encomendas e compras oficiais realizadas por Taunay por não se adequar ao cânon por ele imposto à instituição. Essa exclusão, no entanto, não

1. Graduada em História na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Autora da pesquisa de iniciação científica *○ Anhanguera, de Theodoro Braga: concepção de uma pintura histórica e sua aquisição para o acervo do Museu Paulista*, que faz parte do projeto temático “Coletar, Identificar, Processar, Difundir o Ciclo Curatorial e a Produção de Conhecimento”, sob orientação do Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins. A autora agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa que possibilitou a realização da pesquisa de iniciação científica, origem deste artigo (número do processo: 2019/23664-8), e ao Paulo César Garcez Marins, pois sem sua orientação e apoio, tão necessários diante do desafio de realizar a pesquisa durante as dificuldades da pandemia de covid19, não seria possível concluir o artigo.

impediu que a obra fosse adquirida pelos acervos oficiais do estado de São Paulo a partir de 1945, ano em que Taunay deixou a direção do Museu Paulista.

PALAVRAS-CHAVE: Theodoro Braga. Museu Paulista. *O Anhanguera*. Pintura histórica. Bandeirantismo.

ABSTRACT: The life and oeuvre of Theodoro Braga has been highlighted by contemporary historiography due to his importance in the decorative arts and his role in formulating a Brazilian national identity, activity that permeates his entire career as a painter and educator. As pointed out by some authors, however, the artist also has significant importance in the field of historical painting. One of his best-known works is *O Anhanguera* (1930), the most famous and reproduced portrait of the *bandeirante* Bartolomeu Bueno da Silva. The painting has belonged to the Museu Paulista collection since 1960, when it was donated by Maria da Silva Braga, Braga's widow. Until a few years ago, the museum lacked all information about its production process, its insertion in Braga's artistic production, its circulation before 1960, as well as the relationship between the painter and the Museu Paulista and the work's relationship with the patterns of representation within the *bandeirante* iconography established by Afonso Taunay, then the museum's director. These relationships were investigated here by means of a documentary survey in periodicals of the time. Data analysis, together with the literature review on the creation and consolidation of the mythological "*bandeirante hero*" and its patterns of representation in the Museu Paulista collection, show that Theodoro Braga's works were excluded from official commissions and purchases made by Taunay for not fitting the imposed canon. Such exclusion, however, did not stop his paintings from being acquired by the São Paulo state official collections starting in 1945 forward, when Taunay left the museum's administration.

KEYWORDS: Theodoro Braga. Museu Paulista. *O Anhanguera*. Historical painting. Bandeirante history.

## INTRODUÇÃO

Quem visitasse a exposição “Imagens Recriam a História”, aberta ao público entre 2006 e 2013 no Museu Paulista, poderia contemplar uma grande tela na qual era representada uma cena de tensão entre bandeirantes e índios. Tratava-se de *O Anhanguera*, realizada em 1930 pelo pintor paraense Theodoro Braga (1872–1953). Doada ao Museu em 1960 pela viúva do artista, a tela é frequentemente reproduzida em publicações que figuram Bartolomeu Bueno da Silva, um dos sertanistas responsáveis pela conquista de terras indígenas em Goiás.

Apesar de aparecer profusamente em livros didáticos e na internet, essa pintura está ausente nos estudos sobre a iconografia bandeirante e sua integração nos discursos visuais do Museu Paulista, em especial durante a gestão de Afonso Taunay (1917–1945). Este artigo visa demonstrar como e por que a produção artística de Braga – apesar de sua dedicação à pintura de imagens de temática bandeirante no período em que residiu em São Paulo – só foi assimilada tardiamente pelas coleções públicas paulistas. O artigo também procura compreender as divergências visuais entre a produção de Braga e a iconografia cristalizada pelo Museu Paulista.

Para que se possa compreender a aproximação de Braga à temática bandeirante, o artigo inicia abordando a progressiva inserção dele no meio artístico e intelectual paulistano. Depois, examina as dissonâncias de sua produção em relação aos padrões estabelecidos no Ipiranga.

## THEODORO BRAGA, UM PINTOR DE HISTÓRIA EM BUSCA DE ESPAÇO PROFISSIONAL

Theodoro Braga foi um multifacetado artista da primeira metade do século XX que contribuiu para a construção e, posteriormente, consolidação da identidade nacional brasileira no âmbito das artes plásticas e decorativas. Nascido em 1872 em Belém, formou-se bacharel pela Faculdade de Direito do Recife em 1893. Na mesma época, iniciou sua formação artística com o mestre paisagista pernambucano Jerônimo José Telles Júnior. Em 1894, no Rio de Janeiro, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, onde se graduou, em 1898, com o conceito máximo e, no ano seguinte, recebeu o Prêmio de Viagem à Europa, a mais importante láurea concedida aos estudantes da ENBA desde o Império. Esse reconhecimento permitiu a Braga completar seus estudos em Paris, onde viveu entre

2. Coelho (2007, p. 160-161).

3. *Ibid.*

4. Figueiredo (2014, p. 22).

5. Não há consenso na historiografia sobre a data de mudança de Theodoro Braga para São Paulo. Pascoal (2013) afirma que ele se instalou no Rio de Janeiro por um breve período em 1921, mudando-se para a capital paulista no mesmo ano. Coelho afirma em tese de 2009 que a mudança de Braga ocorreu provavelmente em 1923. Mas, em artigo de 2007 afirma que a mudança ocorreu em 1925. Segundo a pesquisa para este artigo, Braga se mudou para São Paulo em 1926 (REGISTRO... 1926).

6. Coelho (2007, p. 164).

7. Pascoal, op. cit.

8. Coelho (2007, p. 167).

1900 e 1905 enquanto pensionista, frequentando a conceituada Académie Julian, em que lecionavam professores como Benjamin Jean Joseph Constant, famoso por sua pintura decorativa e retratista, Henry-Paul Royer, pintor de gênero, paisagista e retratista, e principalmente Jean-Paul Laurens, mestre de pintura histórica acadêmica.<sup>2</sup> Durante sua estadia em Paris, Braga entrou em contato com as artes decorativas francesas, possivelmente através da obra de Eugène Grasset,<sup>3</sup> em pleno Art Nouveau, uma das grandes influências em sua produção estética.

De volta ao Brasil, em 1905, Braga realizou exposições no Rio de Janeiro, Recife e Belém, onde conheceu, em 1906, o intendente Antônio Lemos, que encomenda dele uma pintura de grandes dimensões retratando a fundação da cidade. Sob o mecenato de Antônio Lemos, Braga se muda para Portugal, onde morou por dois anos e realizou a pesquisa histórica necessária para a produção do quadro *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, apresentado ao público em 17 de dezembro de 1908 em uma prestigiosa vernissage no suntuoso Teatro da Paz. *A fundação* foi bem recebida pela imprensa, que o considerou a obra prima do autor.<sup>4</sup>

Braga residiu em Belém entre 1908 e 1921, período de grande produção artística e literária. Durante o período, também dirigiu o Instituto de Formação Profissional Lauro Sodré, ministrando aulas de desenho artístico aos internos e promovendo as Exposições Escolares, de bastante prestígio na sociedade local. Retornou ao Rio de Janeiro em 1921, atuando como professor livre-docente da Escola Nacional de Belas Artes e dirigindo o Instituto de Formação Profissional João Alfredo. Em 1926, muda-se para São Paulo,<sup>5</sup> onde viveu até sua morte, em 1953, participando da fundação da Escola de Belas Artes, destinada à formação de crianças e adolescentes, e da fundação da Academia de Belas Artes de São Paulo.<sup>6</sup> Também contribuiu no Instituto de Engenharia Mackenzie, onde desenvolveu as disciplinas de desenho técnico, desenho à mão livre, arte decorativa, história da arte, modelagem e modelo vivo dos cursos de Arquitetura e Engenharia.<sup>7</sup> Braga via na educação um poderoso instrumento para a “nacionalização” da arte brasileira. Em toda sua atuação como educador, defendeu o desenho livre e estimulou a criação original e o uso de motivos regionais, recusando a cópia de modelos importados.<sup>8</sup> Em artigo publicado pela *Ilustração Brasileira* em 1922, deixou clara a importância da educação de jovens e do operariado. Em tom de manifesto, afirmou que

a grande Arte Nacional está entregue à Mocidade Brasileira, que tem sabido e saberá elevá-la ao apogeu da Verdade, do Sentimento e da Originalidade. Falta-nos, porém, a nossa Arte Aplicada; aos nossos operários compete nacionalizá-la.<sup>9</sup>

Segundo o pesquisador Edilson da Silveira Coelho,<sup>10</sup> a “nacionalização” da arte brasileira constitui, para Braga, quase uma obsessão, perpassando toda sua obra literária e artística. Paola Pascoal<sup>11</sup> diz que, para Braga, as artes decorativas seriam a melhor maneira de mobilizar a sociedade em torno do “desenvolvimento artístico alternativo”, livre das estéticas importadas. Segundo Patrícia Bueno Godoy, o aspecto industrial das artes decorativas, unido à educação de crianças e jovens, seriam os principais articuladores desse projeto:

O esforço de Theodoro Braga para a divulgação do projeto de nacionalização da arte brasileira visava chamar a atenção de professores e industriais. A idealização dos produtos por artistas-decoradores adeptos à nova orientação artística e sua respectiva fabricação pela indústria, apresentava-se como a associação perfeita para a incorporação do novo ornamento ao cotidiano da população.<sup>12</sup>

A literatura atual sobre Theodoro Braga destaca suas contribuições nas artes decorativas. Recém-chegado da Europa à Belém e nitidamente influenciado pela Art Nouveau,<sup>13</sup> Braga produziu em 1905 *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, um repertório de motivos decorativos derivados da fauna e flora brasileiras e de grafismos da cultura indígena, especialmente das cerâmicas marajoaras. As cerâmicas marajoaras foram descobertas no Pará no final do século XIX. Acolhidas como “a origem da arte brasileira” pelos intelectuais, fizeram parte do debate social em torno da construção da identidade nacional.<sup>14</sup> Aldrin Figueiredo<sup>15</sup> aponta Braga como um dos criadores do Neomarajoara, movimento artístico amazônico que deixou vários discípulos.

Duas décadas depois, quando se instalou em São Paulo, Braga colocou em prática seus ideais, valendo-se da inspiração marajoara para o desenho de sua própria residência, em seus mínimos detalhes. Uma reportagem sobre a casa, ainda hoje localizada no bairro do Pacaembu, foi publicada na primeira edição da *Revista Acrópole*, acompanhada do texto “Por uma arte brasileira”, em que Braga<sup>16</sup> destacou a importância da arquitetura para a nacionalização da arte brasileira.

Segundo Coelho,<sup>17</sup>

9. Braga (1922).
10. Coelho (2004, p. 38).
11. Pascoal, op. cit.
12. Godoy (2004, p. 84).
13. Coelho (2007, p. 160).
14. Pascoal (2013).
15. Figueiredo, op. cit., p. 23.
16. Braga (1938, p. 19-20).
17. Coelho (2007, p. 167-168).

18. *Ibid.*, p. 159.

19. *Ibid.*, p. 165.

20. *Ibid.*, p. 166.

21. Figueiredo, op. cit., p. 22.

[...] o “Retiro Marajoara” é uma casa que mais parece um santuário amazônico na floresta de concreto, um poema de pedra e cal escrito com paciência e sabedoria. Utilizando a linha singela do estilo colonial, Theodoro Braga executou os motivos ornamentais inspirados na decoração da cerâmica marajoara, forjando o ferro, o vidro, a madeira, o cobre, a pintura e o ladrilho com marcas daquele estilo indígena. Foi ele próprio também que desenhou das grades de ferro, vitrais, móveis e lustres à decoração mural e tapetes, e mesmo à ornamentação dos frisos e painéis em relevo que revestiam marcadamente a fachada principal, detalhes retirados posteriormente por algum proprietário.

Porém, é difícil apontar apenas uma das facetas de Braga como a mais importante de sua carreira. Coelho<sup>18</sup> classifica a produção do artista como “multiforme”, pois ele atuou como pintor, decorador, artista gráfico, designer, ilustrador, crítico de arte, historiador, geógrafo, sociólogo, administrador e educador. Mas, além da multiplicidade de campos de atuação, há também a impossibilidade de classificar sua obra dentro de apenas um movimento artístico, pois ele se apresenta ora como um artista clássico, ora como um moderno.

A produção artística e intelectual de Theodoro Braga (1905–1935) situa-se na passagem do século XIX para o século XX, período de transição mas também de afirmação de novos paradigmas na arte nacional, [...] percorrendo um caminho próprio que, se não chegou a alcançar a mesma popularidade que outros contemporâneos, acompanhou as transformações estéticas sem perder sua própria história – a de um pintor clássico-acadêmico, figura das mais expressivas do clássico da pintura brasileira, [...] mas também moderno, porque, além de pintar, escreve a história da Amazônia sob uma nova perspectiva ao posicionar-se como cuidadoso promotor de uma arte marcadamente nacionalista, reescrevendo, assim, a própria história da arte brasileira.<sup>19</sup>

Dessa maneira, segundo Coelho,<sup>20</sup> Braga “mantém um pé no passado romântico, ou o corpo no ufanismo republicano, ou no modernismo que se abria a sua frente”, sem contradizer seus princípios de luta pela nacionalização da arte brasileira. Aldrin Figueiredo situa a produção de *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* como um dos momentos em que Braga se aproximou do ufanismo republicano, inspirado no nacionalismo romântico, dentro de um projeto intelectual das elites da Belle Époque paraense.

Para a elite da época, estava em jogo marcar o fim do Império e a aurora da República. Para o nosso mais importante pintor da época, Theodoro Braga, a história da arte na Amazônia era, toda ela, republicana. Arte republicana quer dizer, neste contexto, arte nacional [...].<sup>21</sup>

Figueiredo também destaca a importância do mestre Jean-Paul Laurens para a formação de Braga como pintor histórico, pois, para aquele, não bastava ser um bom pintor, era preciso também dominar a pesquisa histórica. Desde o início de sua carreira, Braga levou a sério a tarefa de historiador, realizando uma pesquisa de dois anos para a execução da tela encomendada pela municipalidade de Belém e redescobrimo registros de antigos índios tupinambás que habitavam a região séculos antes.<sup>22</sup> Mas, ao invés de retratar uma cena fiel aos dados descobertos em documentos da época, era preciso construir uma versão altiva dos acontecimentos, um mito-fundador da capital da borracha. O simples fortim de madeira é transformado em um forte de pedra e os expedicionários europeus são retratados com riqueza e altivez, apagando a privação que suas jornadas provavelmente experimentaram na realidade.<sup>23</sup>

Na tese *O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira*, Coelho<sup>24</sup> aponta a pesquisa histórica – que segue os princípios da arte neoclássica europeia – como uma das principais características da pintura de Braga. Esses princípios neoclássicos se diluíram junto aos ideais do romantismo, “substituindo a frieza da composição acadêmica pela paixão expressiva”.<sup>25</sup>

22. *Ibid.*, p. 23.

23. *Ibid.*, p. 24.

24. Coelho (2009, p. 88).

25. *Ibid.*, p. 89.

26. *Ibid.*, p. 90.

27. *Ibid.*, p. 94.

## THEODORO BRAGA EM SÃO PAULO E A ICONOGRAFIA BANDEIRANTE

A produção de Theodoro Braga entre 1923 e 1953 não recebeu destaque pela maioria dos estudos sobre o autor. Porém, Coelho<sup>26</sup> aponta o período como um dos fundamentais da colaboração do artista para a pintura brasileira. Segundo ele, Braga colabora com o projeto de emancipação política do estado de São Paulo ao se fixar na capital paulista e produzir obras com ênfase na temática bandeirante, afastando-se do regionalismo amazônico dos anos anteriores.

Ao analisar a obra *O Anhanguera*, Coelho destaca a paleta monocromática dos personagens, que contrastam com o fundo da floresta, a forte expressividade dos gestos e olhares, a posição altiva de Bartolomeu Bueno da Silva (o Anhanguera), a composição com linhas oblíquas, que formam um triângulo no meio do quadro, onde o fogo é o centro e ilumina os elementos ao redor (Figura 1). Para Coelho,<sup>27</sup> essas características confirmam a tradição clássica do desenho de Braga. No entanto, essa convicção não encontra respaldo na oficialização das imagens de bandeirantes produzidas por Braga durante a Primeira República. Como se verá,

essas pinturas apenas foram adquiridas por coleções públicas a partir de 1945, quando a Pinacoteca do Estado de São Paulo recebeu o tríptico *Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares*, comprado pelo estado.



Figura 1 – Theodoro Braga, *O Anhanguera*, óleo sobre tela, 200 x 123,5 cm. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Reprodução de Hélio Nobre e José Rosael.

Essa dificuldade de encontrar respaldo no estado para a produção de Braga ligada ao bandeirantismo se manifesta também na trajetória da pintura *O Anhanguera*, pois, apesar de produzida em 1930, foi adquirida pelo Museu Paulista apenas em 1960 em decorrência de oferta de doação realizada pela viúva do pintor, Maria da Silva Braga.<sup>28</sup> Com o objetivo de elucidar o contexto de produção e a circulação dessa obra entre a data de execução e doação ao Museu, buscou-se notícias ou críticas de arte da época que pudessem explicar como se deu a relação de Braga com o Museu Paulista, então sob a direção de Affonso Taunay, além do contexto de produção de suas outras obras de temática bandeirante. O levantamento documental em periódicos se concentrou nas décadas de 1920 a 1950 – período no qual Braga residiu em São Paulo.

Em 1925, noticiou-se a primeira exposição de Braga em São Paulo.<sup>29</sup> A *Gazeta de São Paulo* comenta o trabalho de nacionalização das artes decorativas brasileiras, pelo qual Braga já era reconhecido, mas também dá destaque às obras de ilustração.

Na sua exposição de que ora tratamos, a nossa atenção é atraída para as ilustrações de algumas lendas brasileiras, tais como o 'Curupira', a 'Pororôca', o 'Sacy-Pererê' e o 'Pirayanara'. Tais ilustrações irão, com a publicação das respectivas lendas, tomar o lugar que lhes compete, na biblioteca didática infantil, substituindo com grande vantagem intelectual e cívicas as cediças histórias de príncipes encantados e de mil e uma noites, de importação estrangeira.<sup>30</sup>

Duas semanas depois em *A Gazeta de São Paulo*,<sup>31</sup> o sucesso da exposição é constatado. A reportagem também chama a atenção para a diversidade da obra de Braga, revelando que, já naquela época, ele era visto como um artista multiforme.

A magnífica mostra de arte que o pintor patricio Theodoro Braga mantém aberta há vários dias, vem certamente constituindo um acontecimento notável em nossos meios artísticos. Theodoro Braga é uma capacidade complexa e poliforme. A sua palheta não se cinge num só gênero; ela nos dá as mais variadas produções com igual brilho e felicidade.<sup>32</sup>

O primeiro sinal de uma ligação de Braga com o Museu Paulista é noticiado duas semanas depois, sobre a mesma exposição, informando da aquisição de uma de suas obras para doação ao Museu Paulista.<sup>33</sup> Embora a obra ainda faça parte do acervo do Museu, nos registros, a doação está em nome de outra pessoa e em outra data.

28. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 de julho de 1960, p.17.

29. Notas... (1925b). Todos os trechos de notícias citados neste artigo estão com a grafia atualizada.

30. *Ibid.*

31. Notas... (1925c).

32. *Ibid.*

33. Notas... (1925a).

34. Registro..., op. cit.

35. *Ibid.*

36. Um trabalho... (1928) e Revivendo... (1928).

37. Um trabalho... (1928).

Um ano depois, o *Correio Paulistano* publica a notícia da mudança definitiva de Braga para São Paulo,<sup>34</sup> afirmando que ele já era valorizado no meio artístico paulistano.

O professor Theodoro Braga é já um nome bastante conhecido em S. Paulo, mormente nos meios de arte, não só devido à exposição de quadros que aqui realizou, com êxito, há algum tempo, como pelos seus brilhantes trabalhos sobre a estilização dos motivos nacionais, a que se tem aplicado com gosto e inteligência. Tendo feito muitas relações nesta capital, onde permaneceu, ultimamente, por largo tempo, resolveu o professor Theodoro Braga fixar-se em S. Paulo, tendo já aqui instalado seu estúdio e curso para alunos, de desenho, pintura e arte decorativa, à avenida S. João, 185-A. O meio artístico paulistano está, pois, de congratulações pela valiosa conquista que acaba de fazer, com a transferência, para aqui, do ilustre professor brasileiro, que é hoje um dos mais estudiosos cultores da arte decorativa nacional.<sup>35</sup>

Em 1928, dois anos depois da mudança para São Paulo, Braga produziu sua primeira grande obra de temática bandeirante, o tríptico *Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares*, exposta no Salão Oficial de Belas Artes do Rio de Janeiro naquele mesmo ano, pelo qual recebeu o Medalha de Ouro (Figura 2). Duas notícias desse ano mencionam que o pintor se apoiou em *A história geral das Bandeiras Paulistas*, de Affonso Taunay, para a execução da pintura, além de comentar o trabalho de pesquisa histórica do próprio pintor.<sup>36</sup> A primeira é do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, e diz:

O professor Theodoro Braga tem em seu estúdio, já adiantada, uma tela histórica que deverá figurar na próxima Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, em Agosto vindouro; é ela intitulada: "A chegada do bandeirante paulista Antônio Raposo Tavares à fortaleza de Gurupá, na antiga capitania do Grão Pará". O artista, que esteve ultimamente no extremo Norte para esses estudos, trouxe bons apontamentos do local onde se passou o fato histórico. [...] Além dos apontamentos que o talentoso artista possui sobre o fato, apoiou-se também sobre os documentos colhidos e publicados por Berredo, Washington Luís, Affonso Taunay e Alfredo Ellis.<sup>37</sup>

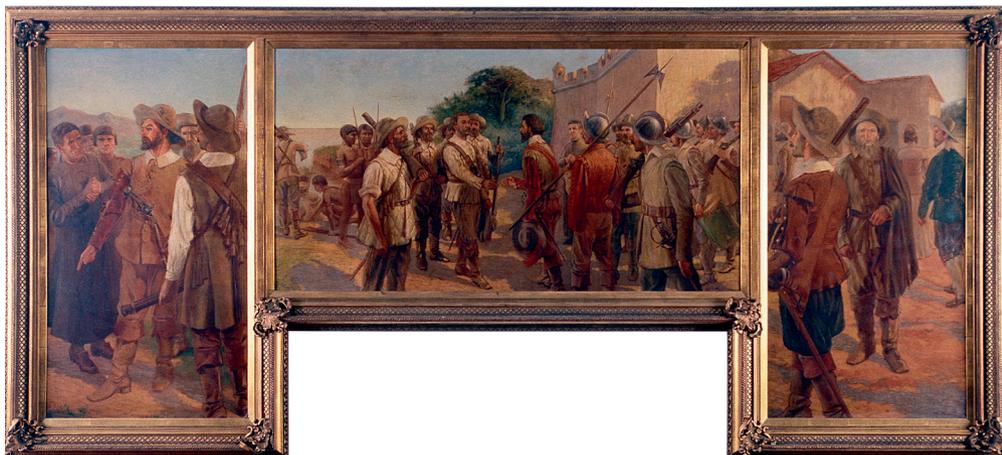


Figura 2 – Theodoro Braga. *Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares*, 1928, óleo sobre tela, 74 x 388 x 14 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

A segunda notícia é do *Correio Paulistano*, de 24 de outubro de 1928, uma reportagem ilustrada de meia página sobre o tríptico. Ela é interessante por demonstrar como os meios de comunicação se dedicavam na difusão da “Epopéia Bandeirante”. O primeiro trecho destacado enaltece o Bandeirantismo Paulista, falando de sua importância para a expansão do território da colônia portuguesa nas Américas, fazendo de Raposo Tavares um herói épico:

[...] em 7 de junho de 1494, é, por ambas as partes interessadas, assinado o famoso Tratado, chamado de Tordesilhas. [...] Coube, pois, à Capitania de São Vicente e São Paulo exígua nesga de terra por aquele Tratado distribuída: em compensação, aos seus audaciosos habitantes coube a incumbência fatal de defender, intrepidamente, o seu solo como também, e mais ainda, a aumentá-lo e engrandecê-lo. [...] Eram as bandeiras paulistas que, dentro de mais de um século de lutas encarniçadas e de vitórias completas, faziam recuar as bordas castelhanas para além das terras indevidamente por eles ocupadas. Entre essas bandeiras de ousados heróis paulistas, destaca-se como mais formidável em ousadia e conquistas a que tinha como cabo da tropa o mestre de campo Antônio Raposo Tavares, o homeriada americano.

No trecho seguinte, a notícia volta ao tríptico de Braga e destaca a pesquisa histórica realizada pelo pintor, bem como a bibliografia historiográfica consultada por ele para a realização da obra.

38. Revivendo... (1928).

39. Câmara... (1928).

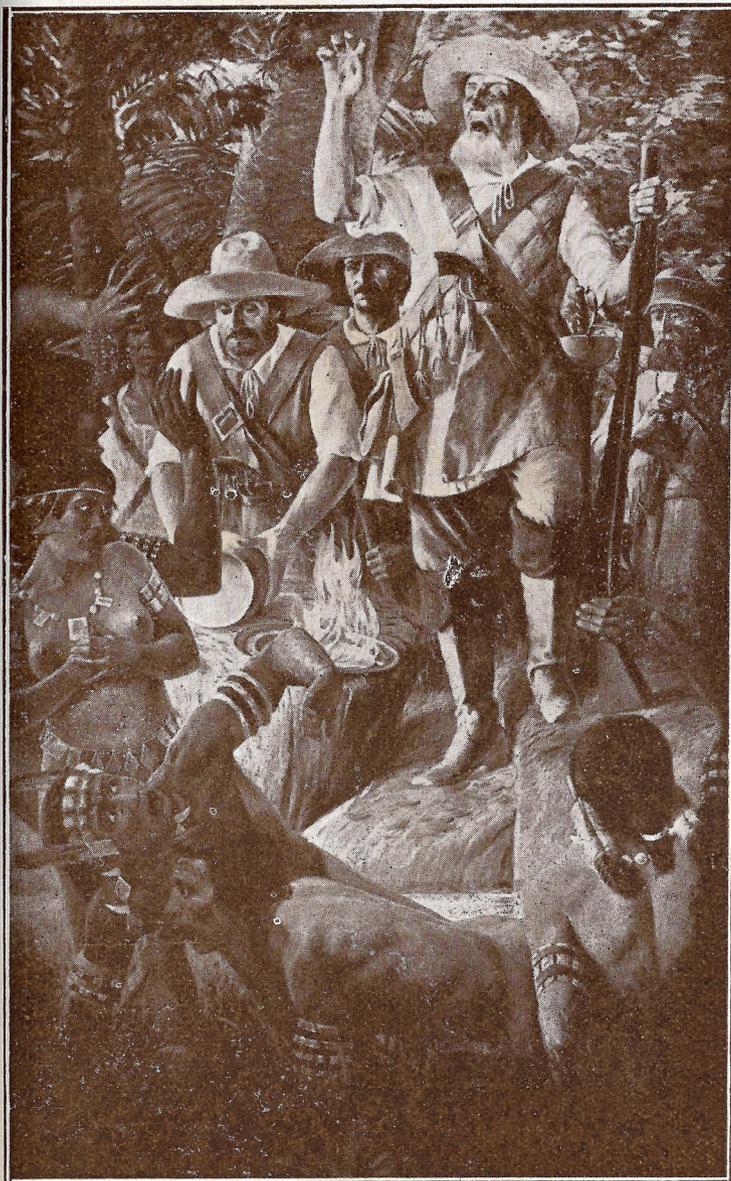
40. Salão... (1930).

41. *Ibid.*

[...] Para levar a efeito a execução desse magno assunto da nossa história, Theodoro Braga procurou as fontes copiosas e seguras para estudar o momento culminante do grande feito. Para tanto, não teve mais que consultar o que foi escrito pelo padre Antônio Vieira, nas suas Cartas; Bernardo Pereira de Berredo, nos *Annaes históricos do estado do Maranhão*; dr. Washington Luís na *Rev[ista] [do] Ins[tituto] Hist[órico e Geográfico] de São Paulo*; dr. Affonso Taunay, na *História geral das Bandeiras Paulistas*, e dr. Alfredo Ellis Júnior, no *Bandeirantismo paulista e o recuo do meridiano*. [...] <sup>38</sup>

○ tríptico causou impacto nos meios oficiais, pois ainda em 1928 foi proposto um projeto de lei de autoria do historiador Alfredo Ellis, deputado estadual na época, que previa autorizar a verba necessária para a compra do tríptico por cinquenta contos de réis.<sup>39</sup> Atualmente, a obra está nos Acervos dos Palácios do governo de São Paulo, mas os registros de aquisição atestam que ela foi comprada diretamente do artista para a Pinacoteca de São Paulo em 1945 por oitenta mil cruzeiros (verba da Secretaria de Educação e Saúde Pública), o que indica que o decreto de 1928 não foi levado a cabo.

Já os primeiros registros de *O Anhanguera* são as notícias do I Salão Oficial de Belas Artes de 1930, realizado no Rio de Janeiro, no qual a obra foi exibida ao público pela primeira vez, além de ter sido reproduzido no catálogo (Figura 3). Junto à descrição dos materiais expostos, o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, publicou, em 10 de agosto, a notícia da vernissage de inauguração do Salão, que aconteceria no dia seguinte.<sup>40</sup> *O Anhanguera* recebeu breve menção nas colunas do jornal: “Da sala A, Theodoro Braga, com o seu “Anhanguera” o bandeirante, forte e audacioso, quadro de composição histórica”.<sup>41</sup>



99

Anhanguera

BRAGA, Theodoro

1.º Salão Paulista de Bellas Artes

87

Figura 3 – Página do catálogo do I Salão Paulista de Belas Artes, 1934, com reprodução de *O Anhanguera*, p 87. Acervo de Telmo Porto, São Paulo.

Em 11 de agosto, o *Diário Nacional*, de São Paulo, publica uma reprodução ilustrada do quadro *O Anhanguera*, além de uma resenha destacando a pintura.<sup>42</sup> O texto também apresenta uma entrevista de Braga e sua esposa, falando sobre a produção do quadro e comentando a exposição. No trecho destacado a seguir, o pintor ressalta seu interesse pelo assunto do bandeirantismo e afirma que essa temática é a sua principal dedicação naquele momento.

#### UM QUADRO HISTÓRICO

Foi ontem, em sua residência, à rua de S. João, que falamos com o professor Theodoro Braga sobre os trabalhos expostos no Salão de Belas Artes. S. a. Contou-nos das suas impressões e discorreu sobre o quadro com que esse ano concorreu.

– “Eu sou um amador entusiasta de assuntos históricos. Sinto uma profunda admiração por esses homens formidáveis da época seiscentista, que desbravaram os nossos sertões, dilatando as fronteiras primitivas do Brasil. Por isso, ultimamente, tenho-me dedicado, sobretudo, à pintura de vultos nacionais que viveram no século XVII e XVIII. Lutei, de início, com grande dificuldade, motivado pela deficiência de dados”.

No trecho seguinte, a senhora Maria Braga intervém na entrevista, comentando o trabalho de pesquisa histórica envolvido na produção artística de seu marido:

A senhora do professor Theodoro Braga, d. Maria Braga, que estava presente, interveio:

– “Uma vez, carecia de vestuários usados no Brasil nos séculos XVI e XVII. Procuramos por toda parte. Afinal, um dia, em Paris, conseguimos tudo quanto desejávamos, num ‘bel-chior’... Desta forma obtivemos um guarda-roupa completo de trajes nacionais usados na época seiscentista”.

Braga continua a entrevista relatando o episódio da lenda do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva em que este recebeu o codinome “Anhanguera” (palavra de origem tupi, que em português significa “Diabo Velho” ou “Espírito Maligno”), cena retratada no quadro:

Quando um grupo de índios se haviam reunidos nas margens de um córrego, Bartholomeu Bueno da Silva, majestoso como um deus, o arcabuz na mão direita, a esquerda apoiada no punho da espada, aproximou-se, seguido pelos homens do seu bando. Os índios não se sobressaltaram. Continuaram no mesmo lugar, esperando a repetição das ameaças anteriores. Mas, desta vez, Bueno da Silva, derramando num prato um pouco de aguardente que trazia num vaso, ameaçou-os de incendiar todos os rios e fontes. E, como prova, deitou fogo no álcool que logo se incendiou. Admirados pelo acontecimento, cheios de terror, os índios prostaram-se, suplicantes, gritando: “Anhanguera! Anhanguera!”.

O quadro reproduz este episódio da vida do audaz bandeirante.<sup>43</sup>

No mês seguinte ao I Salão Oficial de Belas Artes, encontramos na ata da reunião de 20 de setembro de 1930, publicada pelo Correio Paulistano, registros da filiação de Braga ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – do qual Affonso Taunay fazia parte.<sup>44</sup> Dois anos depois, em 1932, há o anúncio de uma conferência ministrada por Braga, com o tema “Pedro Teixeira e Antônio Raposo Tavares na expansão territorial do Brasil”, sobre a pesquisa histórica que o pintor realizou para a execução do tríptico *Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares*.<sup>45</sup> A realização da conferência indica que, tanto como pintor quanto como educador, Theodoro Braga se dedicava à temática bandeirante no ano que o mito bandeirante ganhava força devido à sua mobilização iconográfica pelas lideranças da Revolução de 1932.<sup>46</sup>

Em 1934, *O Anhanguera* foi novamente exposto ao público, desta vez no I Salão Paulista de Belas Artes.<sup>47</sup> O *Correio Paulistano* publicou uma crítica da exposição, destacando suas obras históricas. Segundo o crítico – que não assina a matéria –, elas estavam relacionadas com o amor a São Paulo e às suas tradições. Porém, dessa vez, *O Anhanguera* recebeu uma crítica negativa, comparando o quadro a duas outras obras expostas, que também retratam personagens paulistas históricos, mas que, por sua vez, foram pintadas por artistas paulistas.

43. O Salão... (1930).

44. Instituto... (1930).

45. Uma conferência... (1932).

46. Queiroz (1992).

47. Correio de São Paulo (1934, p. 2).

48. *Ibid.*, loc. cit.

49. *Artes...* (1953).

50. *Ibid.*

Três quadros nos prendem, por enquanto, a atenção. Não, propriamente, como arte em si; porém, também, pelo que sugerem quanto ao motivo. Trata-se das de caráter histórico, relativamente ao amor e às tradições de São Paulo. A tela de grandes proporções 'Aclamação de Amador Bueno', de Oscar Pereira da Silva, evocando o conhecido episódio da primeira rebelião paulista, tem, sem dúvida, e em confronto com as duas outras, de que ainda falaremos, preciosas qualidades, mesmo como pintura de composição. [...]

'Anchieta', de Lopes Leão, é outro que fala muito de perto à sensibilidade paulista. Tem uma finalidade histórico-sociológica, porque esse padre exerceu um notável papel de civilizador, e foi um ponto de partida no prosperar e cultivar do hoje Estado líder da federação. [...]

'Anhanguera' não tem por onde escapar. Primeiro, é um quadro do Sr. Theodoro Braga, um homem que não distingue os materiais e as cores; segundo, há ali muito pouca originalidade na disposição das figuras, e, terceiro, as expressões não correspondem à verdade e não se combinam entre si. Há exagero em tudo.<sup>48</sup>

No entanto, a partir de meados da década de 1930, as notícias que mencionam Braga se tornam mais escassas, não havendo mais nenhuma que mencionava sua produção ligada ao tema do bandeirantismo ou qualquer ocasião que permita elucidar sua relação com o Museu Paulista ou com Affonso Taunay. A morte de Braga, em 1953, foi noticiada com timidez. Dentre as notas encontradas, o mais completo necrológio é de *O Jornal*, do Rio de Janeiro,<sup>49</sup> o único veículo que fornece a data precisa da morte: 1º de setembro. Nele, fica evidente a relação do pintor com a pintura histórica, havendo menções tanto ao grande painel *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém* quanto ao tríptico de Raposo Tavares, já nessa época pertencente à Pinacoteca do Estado.

Desaparece um nome que se integra de maneira acentuada no movimento artístico brasileiro desta metade do século. O professor Theodoro José da Silva Braga faleceu, em S. Paulo, no dia 1º do corrente mês. Pode ser considerado no grupo dos nossos pintores acadêmicos que mais se destacam nos últimos cinquenta anos. Possui uma importante produção no terreno das artes decorativas, que, diferentemente da sua obra pictórica, o distancia de uma disciplina de sentimentos acadêmicos. Na pintura deixa uma boa coleção de composições sobre assuntos históricos e alguns retratos. Das suas composições de ordem histórica, destacamos o grande painel "Fundação da cidade de N. S. de Belém do Grão Pará", no palácio da Câmara Municipal da capital paraense. O sentido acadêmico do qual jamais se afastou, leva-o aos cuidados documentários que sobrepõem-se às invenções plásticas. A Pinacoteca do Estado de São Paulo possui em sua galeria um tríptico dos mais importantes entre as composições do artista, no gênero. Algumas composições de fantasias denotam a expansão intelectual de Theodoro Braga e, sobretudo, o seu amor pelos assuntos de sua terra, entre os quais, de preferência, as lendas indígenas. [...]<sup>50</sup>

Essa aquisição realizada para a Pinacoteca do Estado é sintomática de uma relação difícil entre a produção de Theodoro Braga voltada à temática bandeirante e as coleções públicas paulistas. A compra da obra, cogitada em 1928, só foi efetuada em 1945, quando terminava a gestão de Taunay, durante a qual não foi adquirido nem o tríptico, nem *O Anhanguera* – este foi doado ao Museu Paulista em 1960, sete anos depois da morte do pintor.

Se, por um lado, as notícias destacadas nesta pesquisa confirmam a afirmação de Coelho<sup>51</sup> sobre a produção de Theodoro Braga ter se voltado para a temática bandeirante nos anos em que residiu na capital paulista, abandonando o regionalismo amazônico e participando do projeto de emancipação política do estado de São Paulo, por outro, a relativizam. Todas as colaborações entre o pintor e o Museu Paulista ocorreram por meio de doações, nunca por compras ou encomendas oficiais. Afonso Taunay, diretor da instituição, não investiu nas obras de Braga, mesmo que fosse citado pelo pintor em suas entrevistas a jornais.

Logo na primeira exposição em São Paulo, houve a doação, por terceiro, de uma das obras de Braga para o Museu Paulista.<sup>52</sup> Em 1927, foi noticiado a primeira colaboração direta dele com o Museu: a pintura de um escudo da cidade de São Bernardo – também oferecido como doação pelo prefeito daquela cidade.<sup>53</sup> O escudo foi a primeira representação de uma personagem bandeirante pintada por Theodoro Braga.

Em nome da Municipalidade de que é de órgão executivo, acaba o sr. Coronel Saladino Cardoso Franco, prefeito de S. Bernardo de oferecer ao Museu Paulista um belo painel com o escudo de sua cidade e município. [...] Foi o painel pintado pelo professor Theodoro Braga, que o colocou entre uma decoração de motivos brasileiros. [...] Os suportes do escudo são: à direita um bandeirante e seu típico gibão de armas, à esquerda um índio armado de arcabuz e arco.<sup>54</sup>

Em 1928, localizou-se mais uma notícia de colaboração direta de Braga com o Museu Paulista: a inauguração de uma das peças mais emblemáticas do acervo do Museu: as ânforas contendo as águas dos maiores rios brasileiros, localizadas no hall de entrada. Braga é mencionado por ceder as águas do Rio Amazonas e do Rio Negro para a peça, que foi idealizada por Afonso Taunay.<sup>55</sup> Um trecho da reportagem diz: “Em princípios do corrente ano devemos águas do Rio Mar e do Rio Negro ao obséquio do sr. dr. Theodoro Braga, o nosso eminente pintor tradicionalista”.<sup>56</sup>

Cabe, portanto, buscar razões para essa recusa de Taunay à obra de Braga, que podem estar relacionadas aos padrões iconográficos de representação dos

51. Coelho (2009, p. 90).

52. Notas... (1925a).

53. Museu... (1927).

54. *Ibid.*

55. Museu... (1928).

56. *Ibid.*

57. Abud (1986), Ferreira (2002) e Queiroz (1992).

58. Waldman (2018, p. 32).

59. Souza (2000, p. 268, 275).

60. Waldman (2018, p. 31).

61. *Ibid.*, p. 262.

bandeirantes estabelecidos pelo Museu Paulista desde 1903, com a entrada da tela *Domingos Jorge Velho e o locotenente Domingos Fernandes de Abreu* no acervo, padrão que ganhou enorme impulso e detalhamento na gestão de Afonso Taunay.

## OS BANDEIRANTES DO MUSEU PAULISTA E A DISSONÂNCIA DE THEODORO BRAGA

Diversos historiadores já se debruçaram sobre o “frenesi” paulista do início do século XX sobre o bandeirantismo e os diferentes aspectos do processo de consolidação destas personagens no imaginário popular.<sup>57</sup> Waldman<sup>58</sup> observa que, para além da historiografia e dos jornais, o fenômeno tomou conta de diversas outras mídias:

o bandeirante não apenas ganha evidência nas colunas jornalísticas como se torna, no início do século XX, o personagem principal de diversos discursos proferidos nas rádios, nos órgãos governamentais, nas escolas e nas praças públicas; ao mesmo tempo, converte-se no protagonista de uma série de livros históricos e literários; revela-se uma estrela do cinema, do teatro, da propaganda oficial e dos anúncios publicitários privados; é entoado nos hinos patrióticos e nas músicas populares; empresta seu nome a empresas, associações, lojas, produtos comerciais e logradouros; além de ganhar dimensões, relevo, cores, formas e texturas nas pinturas, esculturas e monumentos espalhados em regiões estratégicas da capital paulista.

Segundo Souza,<sup>59</sup> ao longo dos séculos, o bandeirantismo não foi sempre visto com essa conotação positiva. Apesar de representarem reconhecido valor para a Coroa portuguesa pela conquista territorial que ampliava seus domínios, os documentos dos séculos XVI ao XVIII associavam essas personagens à bandidagem, à desonestidade e à uma vida de “vícios”. Na passagem do século XIX para o XX, quando o estado de São Paulo passava a assumir posição hegemônica no cenário econômico e político nacional, suas elites forjaram um passado regional idealizado, eliminando a ambiguidade do termo “bandeirante”, destacando apenas os seus feitos considerados heroicos. Como verificou Waldman,<sup>60</sup> o processo de identificação dos bandeirantes com o passado paulista foi bem-sucedido: os dicionários brasileiros das décadas de 1930 e 1940 trazem o significado do vocábulo “bandeirante” como sinônimo de “paulista”.

A historiografia aponta Afonso Taunay e Alfredo Ellis como os principais expoentes da tendência criadora da “epopeia” paulista, que elevou o bandeirante à categoria de herói nacional.<sup>61</sup> A importância de Afonso Taunay é ainda maior

nesse sentido em função de suas ações enquanto diretor do Museu Paulista, cargo que ocupou entre 1917 e 1945. Durante sua gestão, o Museu se transformou em referência fundamental para as pesquisas sobre o bandeirantismo, bem como de uma perspectiva paulista da história nacional.<sup>62</sup> Designado para o cargo a fim de preparar o Museu para as comemorações do Centenário da Independência do Brasil, Taunay mobilizou grande produção artística, realizando muitas encomendas e aquisições, formando “a maior e mais complexa demanda oficial de pinturas históricas e esculturas celebrativas realizadas por um museu brasileiro ao longo do século XX”.<sup>63</sup>

Para Brefe, Christo e Marins,<sup>64</sup> as obras de arte de gênero histórico adquiridas pelo Museu Paulista evocam e celebram o passado paulista como um eixo condutor da história brasileira, encontrando no bandeirantismo um elo entre as trajetórias de São Paulo e o país. A partir da “epopeia” paulista e do Grito do Ipiranga, Taunay atribuiu a São Paulo o protagonismo do processo de formação de todo o território brasileiro e de sua Independência. O diretor do Museu Paulista concebeu o programa decorativo – em especial, o eixo vertical central do edifício, por onde se inicia o percurso do visitante – que estabelece uma linha diacrônica entre esses acontecimentos dos séculos XVI e XIX. O caráter pedagógico da coleção do Museu Paulista também tinha como característica a recusa dos temas bélicos – muito presentes em museus de história nacional ocidentais –, fornecendo uma narrativa consensual e pacífica da formação nacional, pois apenas uma das inúmeras obras encomendadas representava uma cena de batalha.<sup>65</sup>

Taunay era rígido com os padrões iconográficos encomendados, que deveriam apresentar uma visão consonante com o projeto pedagógico por ele concebido. Christo<sup>66</sup> analisa a correspondência entre Taunay e dois pintores: Rodolpho Amoedo e Henrique Bernardelli – de quem encomendou, respectivamente, *Ciclo do ouro*, de 1923, e *Ciclo da caça ao índio*, de 1920. O diretor do Museu exigiu modificações nas representações das personagens, o que fez com que os artistas apresentassem diferentes versões de seus trabalhos antes da aprovação final. Os elementos que atribuíam descontração ou dinamismo às cenas eram recusados porque as obras deveriam evocar “uma visão muito nítida do bandeirante como vencedor, espelho para o paulista dos anos [19]20”.<sup>67</sup>

Marins<sup>68</sup> estuda os elementos dessa iconografia proposta por Taunay ao Museu Paulista, que, segundo ele, disseminou uma série de convenções visuais construídas coletivamente acerca do personagem bandeirante. Um destes elementos está vinculado à vestimenta: o gibão de armas – espécie de colete de armadura com padrões de costura em formato losangular – passou a ser fortemente atribuído ao personagem bandeirante na cultura visual do século XX. Essa convenção apareceu pela primeira vez no acervo do Museu Paulista no quadro *Combate de*

62. *Ibid.*, p. 56-57.

63. Marins (2017, p. 170-171).

64. Brefe (2003, 2005), Christo (2002), Marins (2017, p. 77-79).

65. Marins (2017, p. 172, 184).

66. Christo, *op. cit.*, p. 314.

67. *Ibid.*, p. 320.

68. Marins (2007, 2017, 2020, p. 406, 409-410).

69. *Id.*, 2007, p. 79-80, 82, 90.

70. *Id.*, 2017, p. 172.

*milicianos de Mogi das Cruzes com Botocudos* (1920), de Oscar Pereira da Silva. A roupa realmente é mencionada em documentos dos séculos XVI e XVII, mas foi uma imagem oitocentista que serviu como referência para o modelo presente no Museu Paulista: uma gravura de Charles Étienne Pierre Motte, litografada a partir de uma aquarela de JeanBaptiste Debret publicada em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, de 1834.

Outro padrão visual recorrente nas obras de bandeirantes do Museu Paulista é a posição em que os protagonistas estão dispostos nas pinturas e esculturas. Marins demonstra que a pose monárquica borbônica – consagrada por Hyacinthe Rigaud nos retratos de Luís XIV –, em que a personagem se apresenta de pé, com uma mão na cintura e o cotovelo dobrado para a lateral, e o outro braço estendido com a mão em um apoio, introduzida no Brasil por Debret, que a utilizou em retrato de D. João VI –, foi incorporada por Taunay às representações de bandeirantes do museu “como parte de um procedimento de comunicação com o público visitante que almejava a formação de uma cultura visual capaz de consagrar os bandeirantes como heróis da história e da formação territorial brasileira”. O primeiro retrato de bandeirantes do acervo, o quadro *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, pintado por Benedito Calixto em 1903, traz o protagonista Domingos Jorge Velho nessa posição. Essa tela, a primeira obra que tematiza bandeirantes realizada em São Paulo no período Republicano, foi também a primeira do gênero a entrar no acervo do Museu Paulista, adquirida antes da gestão de Taunay. Porém, quando esse diretor passou a encomendar outras estátuas e pinturas com esses personagens, o diretor requisitava que os bandeirantes fossem representados com essa pose ou outras que atribuíssem caráter heroico e majestático aos sertanistas.<sup>69</sup>

O último padrão iconográfico dos bandeirantes do Museu Paulista apontado por Marins diz respeito à opção pela narrativa consensual pacífica da história nacional, na qual os bandeirantes nunca eram figurados em cenas de batalha, mas sempre representados em cenas sem dinamismo nos movimentos e expressões, contidos – exceto a tela *Combate de milicianos de Mogi das Cruzes com Botocudos*. Mesmo quando são figurados armados, suas ações são estáticas, suas faces, serenas,<sup>70</sup> convenções que anulavam o conflito com os índios e quilombolas e a barbárie a que lhes era antes atribuída. Assim, passaram a ser vistos como os heróis da saga paulista.

Esses padrões iconográficos apontados por Marins fornecem uma razão que pode explicar a aparente recusa de aquisição das obras de Braga por Taunay. Embora o pintor mantivesse relações com Taunay e colaborasse com o Museu Paulista, ele não aderiu ao projeto iconográfico do Museu.

71. Coelho, 2009, p. 94.

72. Crítica... (1934, p. 2).

Começamos pelo exame do tríptico de Raposo Tavares, pintado por Braga em 1928 e adquirido para a Pinacoteca em 1945. Nessa obra, composta de três partes, o bandeirante é figurado, no primeiro quadro, quando jovem, confrontando um missionário jesuíta e índios catequizados; no segundo, ele e seus soldados confraternizam com uma milícia; no terceiro, o bandeirante é representado idoso, indicando o fim de sua missão.<sup>71</sup> Não há neles imagens de batalhas e violência, como era recorrente nas encomendas de Taunay para o Museu Paulista. Mas, em nenhuma das três cenas, Raposo Tavares é representado de maneira altiva, em poses que evidenciassem o caráter heroico atribuído ao périplo que o sertanista cumpriu entre São Paulo e o Pará. A última das três cenas, inclusive, o apresenta com aparência velha e debilitada. Embora coerente com as narrativas sobre Raposo Tavares, o tríptico estava longe de ser um apelo visual à sua glorificação como herói responsável pelo percurso que seria utilizado nos tratados do século XVII para a definição das fronteiras ocidentais da América portuguesa.

Já em *O Anhanguera*, o bandeirante é representado portando o gibão de armas – inclusive em tonalidade amarelada, parecida com a da obra de Oscar Pereira da Silva. Porém, a representação da personagem foge dos padrões iconográficos exigidos por Taunay: apesar de não se tratar de uma cena violenta, as expressões faciais do sertanista e dos índios na cena não evocam serenidade. Anhanguera traz a boca aberta, como se gritasse a ameaça desferida aos índios de incendiar as águas, e seu único olho está arregalado. Os indígenas da cena apresentam expressões faciais de espanto e terror, além de posições corporais que indicam movimentos rápidos e dinâmicos. A cena se configura, portanto, em poses altamente teatralizadas, quase patéticas. O bandeirante também não foi pintado com uma representação corporal que o monumentalizasse, como aquela derivada da pose monárquica bourbônica. Seus dois braços se encontram flexionados, um deles segurando a arma que apoia no chão. Por sua vez, o cotovelo esquerdo é apontado para baixo, como se estivesse batendo o instrumento no solo. O direito ergue a mão à altura dos olhos, com os dedos tensionados, como se emulasse as “garras” de um animal.

Segundo a crítica de *O Anhanguera*, publicada na ocasião de sua exposição no I Salão Paulista de Belas Artes, em 1934:

“Anhanguera” não tem por onde escapar. Primeiro, é um quadro do Sr. Theodoro Braga, um homem que não distingue os materiais e as cores; segundo, há ali muito pouca originalidade na disposição das figuras; e, terceiro, as expressões não correspondem à verdade e não se combinam entre si. Há exagero em tudo.<sup>72</sup>

O crítico diz que as expressões das personagens do quadro “não correspondem à verdade”. Ora, é impossível que o jornalista, em 1934, tivesse alguma comprovação da veracidade dos fatos que ocorreram vários séculos antes. Essa “verdade” correspondia provavelmente à versão proposta pelo Museu Paulista, consolidada no meio acadêmico e na cultura visual corrente de São Paulo. Ressalta-se que a obra não recebeu críticas semelhantes quando exibida no Salão Oficial de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1930. Talvez, quatro anos antes, esse repertório visual ainda não estivesse tão presente no imaginário coletivo da então capital federal, talvez mais disposta a aceitar interpretações livres sobre os bandeirantes. Em São Paulo, a iconografia concebida por Afonso Taunay para elevar o bandeirante à categoria de herói e atribuir importância nacional ao passado paulista estava consolidada ao fim da Primeira República, sendo utilizada à exaustão nos cartazes, cédulas, bônus e impressos durante a Revolução de 1932.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora as convenções visuais estabelecidas por Afonso Taunay por meio das encomendas e compras de obras de arte para o Museu Paulista tenham configurado o imaginário popular sobre os bandeirantes, sendo amplamente reproduzidas por inúmeros meios de difusão, a aquisição pública das obras de Theodoro Braga a partir de 1945 demonstra que o cânon estabelecido por Taunay não se impôs totalmente.

Apesar de seu ingresso tardio nas coleções do Museu Paulista, *O Anhanguera* é frequentemente reproduzido em materiais didáticos, além de ser a representação visual mais difundida do sertanista, ao lado da estátua em mármore de Luigi Brizzolara, situada na Avenida Paulista e da escultura em bronze de Armando Zago, situada em Goiânia. Contudo, ambos os monumentos são afins aos cânones de Taunay. A pintura de Braga, por sua vez, é uma nota dissonante entre as que foram apropriadas pela iconografia bandeirante.

Ao recusar seguir as convenções visuais estabelecidas para criar a imagem do bandeirante como herói paulista e nacional, Braga manteve suas propostas plásticas inquietas, já manifestadas no âmbito das artes decorativas. A aquisição de suas obras pela Pinacoteca do Estado e, depois, pelo Museu Paulista indicam que suas propostas visuais finalmente se impuseram e colaboraram, ao modo do artista, para a construção da mitificação bandeirante, processo mais complexo do que se pode supor.

## REFERÊNCIAS

### FONTES IMPRESSAS

ARTES plásticas - Faleceu Theodoro Braga. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 7, 4 set. 1953.

CÂMARA dos Deputados – 1ª Sessão Ordinária em 1 de agosto. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 2 ago. 1928.

CORREIO DE SÃO PAULO, São Paulo, 27 jan. 1934.

CRÍTICA do Salão I. *Correio de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 27 jan. 1934.

INSTITUTO Histórico e Geographico - O que houve na sua sessão de 20 do corrente. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 23 set. 1930.

MUSEU Paulista - Inauguração, no hall, de grandes amphoras artísticas contendo águas dos maiores rios do Brasil. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 12 out. 1928.

MUSEU Paulista - O escudo da cidade de São Bernardo. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 15 jun. 1927.

NOTAS de arte - Exposição Theodoro Braga. *A Gazeta de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 19 set. 1925a.

NOTAS de arte - Exposição de pintura. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 6, 21 ago. 1925b.

NOTAS de arte - Exposição Theodoro Braga. *A Gazeta de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 4 set. 1925c.

O SALÃO Oficial de Belas Artes de 1930. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 5, 11 ago. 1930.

REGISTRO de Arte - Prof. Theodoro Braga. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 2 set. 1926.

REVIVENDO o maior périplo das bandeiras paulistas. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 24 out. 1928.

SALÃO Oficial de 1930 – Vernissage, inauguração e impressões do Salão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 6, 10 ago. 1930.

UM TRABALHO de Theodoro Braga para o Salão de 1928. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 3 jun. 1928.

UMA CONFERÊNCIA do Prof. Theodoro Braga no Lyceu Franco Brasileiro. *A Gazeta de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 10 jun. 1932.

#### LIVROS, ARTIGOS E TESES

ABUD, Katia Maria. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições*: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante. 1986. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

BRAGA, Theodoro. Nacionalização da arte brasileira. *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 10, set. 1922.

BRAGA, Theodoro. Por uma arte brasileira. *Acrópole*, São Paulo, v. 1, p. 19-20, maio 1938.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 10/11, p. 79-103, 2003.

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

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. *Projeto História*, São Paulo, n. 24, p. 307-335, 2002.

COELHO, Edilson da Silveira, *O nacionalismo em Theodoro Braga*: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira. 2009. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

COELHO, Edilson da Silveira. A multiforme obra artística e intelectual de Theodoro Braga. *In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP*, 3., 2007, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2007.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante*: letrados instituições, invenção histórica (1870-1840). São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FIGUEIREDO, Aldrin M. de. O museu como patrimônio, a República como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). *Revista Antíteses*, v. 7, n. 14, p. 20-42, 2014.

GODOY, Patrícia Bueno. O nacionalismo na arte decorativa brasileira: de Eliseu Visconti a Theodoro Braga. *In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP*, 1., 2004, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2004.

MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)*, São Paulo, n. 44, p. 77-104 2007.

MARINS, Paulo César Garcez. O museu da paz: Sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay*: escrita de história e historiografia, séculos XIX e XX. São Paulo: MP-USP, 2017.

MARINS, Paulo César Garcez. Uma personagem por sua roupa: o gibão como representação do bandeirante paulista. *Revista Tempo*, Niterói, v. 26, n. 2, p. 404-429, 2020.

PASCOAL, Paola. Theodoro Braga e as proposições para uma arte brasileira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2013.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. *Revista USP*, São Paulo, v. 13, p. 78-87, 1992.

SOUZA, Laura de Mello e. Vícios, virtudes e sentimento regional: São Paulo, da lenda negra à lenda áurea. *Revista de História*, n. 142/143, p. 261-276, São Paulo, 2000.

WALDMAN, Thais Chang. *Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo*. 2018. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Artigo apresentado em: 13/09/2021. Aprovado em: 04/03/2022.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License