

## INSTITUIÇÕES, ARTE E O MITO BANDEIRANTE: UMA CONTRIBUIÇÃO DE BENEDITO CALIXTO

Emerson Dionisio G. de Oliveira<sup>1\*</sup>

*Alguns dicionários antigos definem a palavra paulista – no sentido figurado, como sendo sinonimo de – teimoso, birrento. Não deixa de ser bem applicado o vocabulo, pois que a teimosia, a tenacidade enérgica, foi o que sempre distinguiu o caracter do Bandeirante Paulista. Foi com essa teimosia e tenacidade inquebrantavel que o paulista conseguiu através dos sertões tornar grande e unida esta Patria que tanto extremecemos.* <sup>2</sup>

O trecho citado é apenas um dos muitos em que o pintor e historiador Benedito Calixto enaltece a índole e a história dos paulistas, identificados como os bandeirantes em *Capitanias Paulistas*. Essa é, ainda hoje, a obra mais importante do “historiador” <sup>3</sup>. Uma versão preliminar de *Capitanias Paulistas* foi originalmente publicada em 1915, na revista do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (IHGSP), com o nome de “Capitanias de Itanhaen”, mas seu formato revisado fora publicado somente em 1924. O livro tinha como objetivo apresentar os desdobramentos dos primeiros anos colonização do litoral paulista por meio das disputas das famílias herdeiras dos irmãos Martim e Pero Afonso de Souza, entre 1535 – criação da capitania de São Vicente – e 1791 – extinção da capitania de Itanhaen.

No centro dessa questão, encontravam-se as famílias Vimieiros e os Monsantos. Ao mesmo tempo em que narrou as disputas territoriais dessas famílias, Calixto expõe suas descobertas, interpretações e impressões sobre a

---

<sup>1</sup> Doutorando do programa de pós-graduação em História da Universidade de Brasília (UnB), sob orientação da Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito e com apoio do CNPq.

<sup>2</sup> cf. CALIXTO, Benedito. *Capitanias Paulistas*. São Paulo: Estabelecimento Gráfico J. Rossetti, 1924, p.97.

<sup>3</sup> Natural de Itanhaém, litoral paulista, Benedito Calixto de Jesus nasceu em 1853 e veio a falecer na cidade de São Paulo, em 1927.

história dos vicentinos naqueles anos. Ele transita de uma história fundiária privada – que leva décadas para ser esclarecida – com fortes tons e acentuada inclinação genealógica – até os aspectos mais gerais sobre a história do Brasil, a qual, em sua ótica, estava resumida na história de São Paulo.

A obra empenhou-se na interpretação de inúmeros documentos e arquivos diversos com a finalidade de constituir marcos geohistóricos precisos que dessem conta dos limites territoriais da capitania. *Capitanias Paulistas* estava, de fato, a serviço do enaltecimento de antigas famílias e personagens históricos precisos. O artista-historiador tinha, nos trabalhos de Pedro Raques, Frei Gaspar de Madre Deus, Afonso Taunay e Washington Luís, alicerces documentais para sua narrativa da história paulista, além de ancorar parte de suas especulações em achados arqueológicos e relatos orais, que julgava importantes para suas pesquisas e complementares às buscas em arquivos nas Câmaras das cidades litorâneas <sup>4</sup>.

Calixto estava inserido numa percepção de que a história necessitava de um elenco de personagens-mito e tradições <sup>5</sup> para instituir-se como “ciência” capaz de compreender o passado como um conjunto de estruturas controladas e pretensamente imutáveis. Tais mitos e tradições emancipavam-se dos fatos históricos, mesmo que narrados a partir deles, e tornavam-se âncoras de representações que se pretendiam separadas dos processos históricos, como podemos deduzir do trecho: “O Bandeirante paulista embrenhado no sertão, lia e decorava os cantos dos Luziadas, revendo e admirando nelles os feitos dos heroes luzitanos...” <sup>6</sup>. Essa percepção “mítica” da história marcou, de modo heterogêneo, a produção pictórica do artista.

Empenhado na representação da história e na “invenção” de uma paisagem do litoral paulista, Calixto, em tese, contribuiu pouco para a representação iconográfica do mito “bandeirante”. As exceções foram a tela *O mestre de campo Domingos Jorge Velho e seu lugar-tenente Antônio Fernandes de Abreu*

<sup>4</sup> cf. ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru, SP: Edusc, 2003, p.74; esse livro tem sua origem na tese de doutorado de Alves – defendida na Universidade de São Paulo, em 2001 – e foi crucial para situar o artista dentro do espaço institucional da arte.

<sup>5</sup> Calixto publicou textos sobre personalidades importantes para a história regional: padre Jesuíno do Monte Carmelo, padre Bartolomeu Gusmão, padre Nóbrega, frei Gaspar de Madre Deus, Anchieta e Brás Cubas; *idem, ibidem*.

<sup>6</sup> cf. CALIXTO, *op.cit.*, p.138.

(1903) e o vitral *Epopéia dos bandeirantes* (1922); exceções marcadamente tão expressivas, que faz dessa provável ausência do debate bandeirante um quesito que precisa ser revisto. Nesse breve artigo nos ocuparemos apenas da primeira.

*O mestre de campo Domingos Jorge Velho e seu lugar-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, um óleo sobre tela, com 100 x 140 cm, pertencente ao acervo do Museu Paulista da USP, e foi doada pelo juiz ituano José de Mesquita Barros ao museu, juntamente com o retrato do último capitão-mor de Itu, Vicente da Costa Taques Góes e Aranha, ainda na gestão Hermann von Ihering, o primeiro diretor do MP, como veremos mais adiante.

Ao contrário dos nomes consagrados à arte brasileira, Calixto teve sua formação em ateliês e escolas para artes aplicadas do estado natal. É como retratista que inicia sua carreira em Brotas, interior do estado; depois, em Santos, passou a realizar trabalhos de propaganda até que teve seu talento reconhecido pela elite santista, por meio de sua Associação Comercial, que acabou por patrocinar sua ida à França, para estudar, em 1883 – já aos 30 anos de idade. Enfim, não freqüentou a Academia Imperial de Belas-Artes no Rio de Janeiro numa atípica trajetória entre os artistas renomados da época.

Essa atipicidade rendeu-lhe sempre a necessidade de negociar em suas relações sociais e políticas espaços para a visibilidade e divulgação de sua obra. Ao mesmo tempo, num possível paradoxo, mesmo com um ano de estudos na França, o artista ocupou um lugar-social diferenciado na cultura artística brasileira da passagem dos séculos XIX e XX. Um lugar, defende Alves, que poucos souberam aproveitar como ele. Esse lugar-social estava marcado por uma nova imagem do “artista”. Essa imagem transformava os criadores em exceções sociais, amparados em traços que os distinguiam e afastavam da normalidade que conduzia os processos sociais ordinários<sup>7</sup>. Nessa nova visão do artista, o diletantismo de Calixto “*deixa de ser um defeito temporário, desculpável devido à falta de instrução formal, e passa a ser uma qualidade*”<sup>8</sup>. Nessa nova condição, a crítica não apenas passava a questionar

---

<sup>7</sup> cf. KRIS, E. & KURZ, O. *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista: uma experiência histórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p.20-21.

<sup>8</sup> cf. ALVES, *op.cit.*, p.170.

os fatores técnicos e estéticos do trabalho artístico, mas tentava esmiuçar os sentimentos, a personalidade e outras qualidades emocionais do artista.

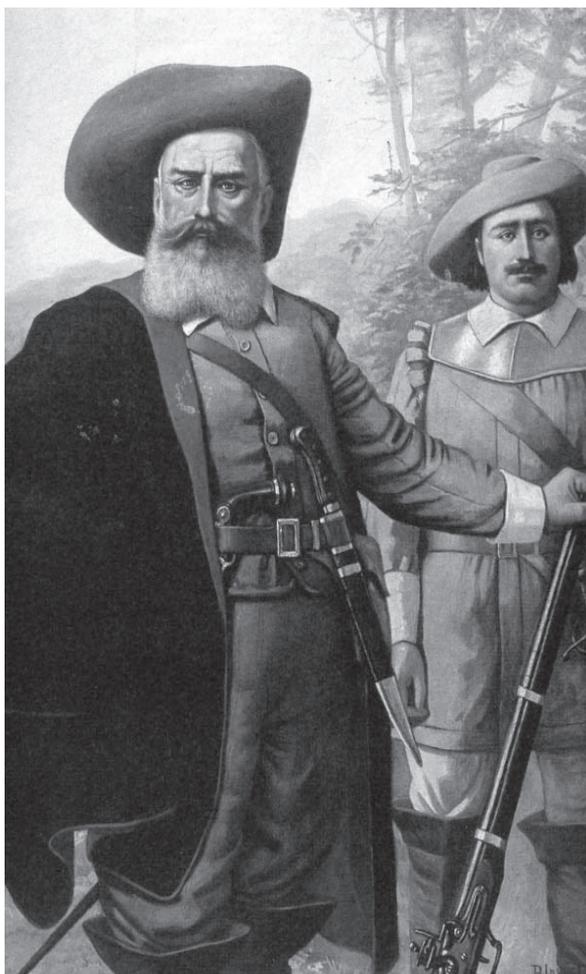
Todavia, esse novo “lugar” de Calixto não excluía a dinâmica operada por artistas dentro de instituições que amparavam e patrocinavam a arte naquele período. Com ele não foi diferente. O artista, desde o final dos oitocentos, preocupou-se em construir uma carreira voltada para organizações ligadas à esfera pública e seus interesses. Nesse aspecto, ele mirou no crescente mercado de arte voltada a enaltecer, de um lado, o passado local – daí sua inclinação para a história, arqueologia e antropologia – e, do outro, o progresso – especialmente o urbanismo e o porto da cidade de Santos, onde residiu boa parte de sua vida e que lhe rendeu um considerável número de encomendas.

Em 1895, Calixto tornou-se sócio do IHGSP, instituição crucial para a formação do pensamento historiográfico do artista. Um dos debates mais acalorados do qual participou efetivamente foi aquele que pretendia aferir legitimidade ao “Diário da Navegação”, de Pero Lopes, irmão e escrivão da expedição de Martin Afonso de Souza <sup>9</sup>. Historiadores do instituto estavam preocupados em determinar o lugar exato onde o “colonizador” havia aportado e, por conseguinte, criar um roteiro de marcos histórico-geográficos, que, para Calixto, era fundamental, na medida em que suas pinturas procuravam honrar com a fidelidade dos fatos do passado. O artista “consolidou-se ao longo da carreira como um grande intérprete pictórico do diário”<sup>10</sup>; sua preocupação não era apenas estética ou retórica; Calixto levou a tarefa de compreender a documentação da época para além de seu quadro histórico mais conhecido, *Desembarque de Martin Affonso de Souza*, finalizado em 1900, na intenção de ilustrar as teses mais aceitas sobre o diário de Lopes e de elucidar as questões territoriais que se seguiram.

---

<sup>9</sup> Francisco Adolfo Varnhagen descobriu três “cópias” do diário escrito entre 1530 e 1532, na Biblioteca Real do Paço da Ajuda, em 1839. O historiador escolheu um deles como “original” e, apenas em 1927, a questão fora encerrada, referendando a escolha de Varnhagen; cf. GUIRADO, Maria Cecília. *Relatos do descobrimento do Brasil* — as primeiras reportagens. Lisboa: Instituto Piaget, 2001, p.4.

<sup>10</sup> cf. ALVES, *op.cit.*, p.74.



**Fig 1:** *O mestre de campo Domingos Jorge Velho e seu lugar-tenente Antônio Fernandes de Abreu (detalhe)*, óleo sobre tela, 1903, com 100 x 140 cm, acervo do Museu Paulista da USP; fonte: ALVES, op.cit., imagem 22.

De forte acento acadêmico, tanto *Desembarque de Martim Affonso de Souza* quanto *O mestre de campo Domingos Jorge Velho...* transformaram-se em obras de referência na representação de um estado progressista com raízes históricas consolidadas. Embora buscasse novas formas de representar-se, a elite paulista optava, ainda, pelo vocabulário acadêmico e sua mais notável realização – a pintura histórica –, que definia o sucesso artístico nas primeiras décadas após a República. Obras de arte eram solicitadas para decorar as mansões dos “barões do café”, para o Museu Paulista e para outros novos edifícios públicos que estavam sendo construídos para receber

novas instituições.

Foi justamente na constituição desse aparato histórico que colaborou o IHGSP. Maraliz Christo chama atenção para a primeira frase da apresentação do número inaugural da revista do instituto paulista: “*A história de S. Paulo é a própria história do Brasil*”<sup>11</sup>. Uma frase de efeito, que Schwarcz tipifica como “*uma clara provocação*”<sup>12</sup> à produção cultural e histórica da capital do País. Todavia, naqueles anos de 1890, as pretensões da instituição recém-criada estavam longe de ser uma realidade política no meio intelectual do País. Com raras exceções, a produção historiográfica de São Paulo não era conhecida na capital federal<sup>13</sup>, o que fez com que, na última década do século XIX, houvesse um descompasso entre o poder político e econômico do estado e sua capacidade de influir na escrita e na simbologia da história nacional. Tal fator demandou um esforço para criar uma rede institucional que tinha como objetivo ressignificar a história e o prestígio paulistas.

Amparada na convicção de que seu papel era o de difundir o legado paulista como forma de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira, o IGHSP produziu e divulgou, desde sua fundação, estudos históricos com levantamentos e descrições de fatos, biografias e relatos, nos quais o epicentro da vida nacional desloca-se para a geografia local. Nesses estudos, os momentos cruciais da história brasileira recebem uma interpretação própria. Os paulistas se tornaram os desbravadores do território e, com isso, os precursores das idéias de liberdade, responsáveis pela independência política. A releitura prossegue: com a autonomia conquistada, foram os paulistas os incansáveis divulgadores dos princípios republicanos, articuladores e heróis “revolucionários” que marcaram o Primeiro Reinado e as Regências; seus “filhos” foram os comandantes mais enérgicos na defesa da nacionalidade, destacando-se nos conflitos do extremo sul do País e, especialmente na Guerra do Paraguai. Enfim, uma miríade de narrativas que, nos cinquenta anos posteriores à fundação do IHGSP, foi reforçada e instituída para reescrever

---

<sup>11</sup> cf. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “Bandeirantes ao Chão”. In: *Revista Estudos Históricos*. Arte e História, n.º 30, Rio Janeiro: CPDOC/ Fundação Getúlio Vargas, 2002; acesso em 14 de dezembro de 2007; disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arg/330.pdf>.

<sup>12</sup> cf. SHWARCZ, Lilia K. M. *Os guardiões da nossa história oficial*. São Paulo: IDESP, 1989, p.45.

<sup>13</sup> cf. FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p.34.

a história do Brasil <sup>14</sup>.

Se coube ao IHGSP produzir um alicerce teórico para o processo revisionista da história brasileira pela ótica paulista, o palco dessa consolidação foi o Museu Paulista, outra instituição importante para a afirmação da história e das tradições paulistas, que tornou conhecido o trabalho do pintor. Criado em 1893, o museu passou a ocupar o palácio Bezzi, construído na colina do Ipiranga, dois anos depois. Sua fundação deu-se por uma soma de interesses pessoais e injunções políticas constituídas dentro de um programa republicano amplo, cujo mote central foi o fortalecimento do regime e da elite que o configurava. Suas principais finalidades, ao nascer, eram a pesquisa e a divulgação das ciências naturais a partir de modelos estrangeiros. O primeiro acervo do museu foi formado pelas coleções provenientes do Museu Major Sertório e da coleção Peçanha, dedicados às ciências da natureza <sup>15</sup>. Naqueles primeiros anos, segundo Alves, o museu era uma instituição central na valorização da Ciência a serviço do Progresso. Tal saber científico era mais um elemento de sobrevalorização da cena paulista.

A criação do museu não foi apenas um desejo caprichoso de uma elite política vaidosa. Antes, estava amparada na convicção de que o papel do MP era o de difundir o legado paulista como forma de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira. Nas mãos do zoólogo alemão Hermann Von Ihering, o museu (conhecido na época como Museu de História Natural) ganhou ares de templo civilizador. Preocupado tanto com a pesquisa quanto com a instrução científica, o diretor imprimiu sobre o cotidiano da instituição uma agenda dedicada basicamente à propaganda das ciências, dando à história um papel secundário – apesar de o museu ocupar o edifício da colina do Ipiranga, monumento da história nacional. Esse desinteresse pela história, o crescente desprestígio das ciências naturais no meio político e o modo autocrático e polêmico de conduzir o museu, sem muita habilidade para a política, fizeram com que, em 1916, o zoólogo deixasse o comando da instituição.

A fase seguinte do MP, segundo Elias <sup>16</sup>, foi decisivamente marcada por seu

<sup>14</sup> cf. FERREIRA, *op.cit.*, p.64-65.

<sup>15</sup> cf. ALVES, Ana Maria Alencar. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2001, p. 19.

<sup>16</sup> Entre Ihering e Taunay, o advogado Armando Prado assumiu o museu por pouco mais de seis

novo diretor, o engenheiro Afonso d'Escragnolle Taunay, a partir de 1917. Embora com uma formação também científica e técnica, em poucos anos ele estaria sendo considerado um importante historiador e divulgador da história paulista, transformando-se num personagem-chave para as leituras depositadas sobre o mito bandeira. Já no ano em que assumiu, Taunay abriu duas novas salas: uma dedicada à botânica, e a outra, exclusivamente, à narrativa histórica. Nessa última, ele expôs documentos, antigas cartas cartográficas sul-americanas e brasileiras e, o mais importante para nossa abordagem, vinte seis quadros históricos.

A reabertura do museu para o centenário deu impulso a sua preocupação com as teses engenhadas para sustentar tanto o bandeirantismo quanto a simbologia do Ipiranga como o local do nascimento da pátria independente. Taunay tinha a responsabilidade, em 1922, de reunir as duas tônicas mais importantes para o fortalecimento da história paulista: o mito e o marco. Para Sevcenko, o *marco* da independência era, para a elite paulista, um símbolo irresistível:

*(...) do fato de a Independência ter sido proclamada em território paulista, uma espécie de revelação, um fato representativo do sentido fundamental que São Paulo teria no contexto da Federação, como sendo aquele Estado que, desde o início de sua história continha já todas as forças reunidas para conquistar o conjunto do país.<sup>17</sup>*

E quem melhor que o *mito* bandeirante para indiciar aquela história primeira, cujo princípio deveria estar marcado com feitos únicos de uma “raça ímpar”? “*A presença do bandeirante serve para avaliar a autonomia da História com relação às demais áreas de conhecimento no museu: este predador de índios convive pacificamente com sua presa, abrigada na seção*

---

meses. Segundo Elias: “cai o diretor cientista e com ele se vai o projeto até então hegemônico de um instituto de ciências naturais. Em seu lugar irá se entronizar um projeto explicitamente ideológico, voltado mais para a relação memória e poder e menos para o par dialético ciência e poder. Esta guinada nos rumos do Museu Paulista terá como marco referencial as Comemorações do Centenário da Independência Nacional de 1922”; cf. ELIAS, Maria José. *Museu Paulista, memória e história*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996, p.205.

<sup>17</sup> cf. SEVCENKO, Nicolau. “Museu Paulista: história, mito e crítica”. In: MUSEU PAULISTA. *As Margens do Ipiranga: 1800-1990*. Catálogo de Exposição. São Paulo: MP: Bradesco, 1990, p.23.

*etnográfica...*”<sup>18</sup>

A partir desses parâmetros, segundo Mattos, o apuro visual de Taunay contribuiu para que, em sua matemática de culto à história política do estado, estivessem contidos um gosto e um apreço para elementos decorativos, entre os quais as obras de arte de cunho histórico eram fundamentais<sup>19</sup>. Além do próprio monumento à *Independência do Brasil*, obra de Ettore Ximenes que possui suas próprias particularidades, Taunay iniciou uma operação que contou com o remanejamento do acervo artístico e histórico do museu, como também com a encomenda de inúmeras obras para alicerçar a narrativa que tanto lhe convinha. Iniciativas que só foram possíveis com recursos financeiros provenientes da presidência do estado, sob o comando do historiador “amador” Washington Luis, ele mesmo um entusiasta do projeto ideológico que pretendia alicerçar São Paulo como centro indispensável para a narrativa da histórica nacional.

O caráter das encomendas revelava a sua intenção. Escolhemos alguns exemplos para ilustrar um complexo e inacabado projeto: o escultor italiano Luigi Brizzolara foi o autor de duas esculturas em mármore de Carrara representando Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme, que, segundo Taunay, simbolizavam dois momentos distintos do bandeirantismo. O primeiro personificava a conquista do sertão, a caça de índios e o conflito com jesuítas, enquanto Leme representava a chamada “expedição esmeraldina”, enfim, a descoberta das minas de ouro e pedras preciosas<sup>20</sup>.

Taunay encomendou, ainda, mais seis estatuas de bronze de bandeirantes produzidas por Nicola Rollo, Adrian-Henri-Vital von Emelen e Amadeo Zani. O objetivo dessas pequenas obras era ressaltar que, no passado de outras unidades da federação, havia o empenho de desbravadores paulistas. Assim,

---

<sup>18</sup> cf. MENESES, Ulpiano. “O Museu Paulista”. In: *Estudos Avançados*, v.8, n.º 22, dez. de 1994, disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141994000300084&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141994000300084&script=sci_arttext); acesso em janeiro de 2008.

<sup>19</sup> cf. MATTOS, Claudia Valladão. “Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n.º 007, p.123-145 (1998-1999). Editado em 2003; acesso em janeiro de 2007, disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/273/27300706.pdf>; a autora mostra-nos como o projeto visual de Taunay estava em desacordo com a necessidade de decorar o Palácio do Ipiranga para o centenário.

<sup>20</sup> *apud* MATTOS, *op.cit.*, p.125-126.

Rollo representou os bandeirantes Manoel de Borga Gato, para Minas Gerais (1720), e Francisco Dias Velho, para Santa Catarina (1738); Zani esculpiu Paschoal Moreira Cabral, pelo estado de Mato Grosso (1748), e Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, que representa a expansão em direção a Goiás (1744); enquanto a Emelen coube Manuel Preto e Francisco de Brito Peixoto, respectivamente para os estados do Paraná (1853) e do Rio Grande do Sul (1738) <sup>21</sup>. Como elementos decorativos, teremos, nas escadarias que levam ao segundo piso, vinte ânforas contendo águas de diferentes rios brasileiros. Expostas sobre pilares nos lances da escadaria apenas entre 1928 e 1930, as “águas” servem de metáfora para demarcar os limites e a expansão do movimento bandeirante, responsável, nessa leitura, pelas fronteiras do território nacional.

Outras obras, entre painéis, brasões e pinturas, foram encomendadas a artistas com técnicas e estilos diferentes, como Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva, Belmonte, Domenico Failutti, José Wash Rodrigues, Alfredo Norfini, Rodolfo Bernardelli entre outros, que, nas décadas seguintes, produziram peças sob a supervisão direta – e muitas vezes incômoda – do diretor do museu, para reforçar o discurso visual que permaneceu para muito além do centenário de independência <sup>22</sup>.

Em seu desenho expositivo e em sua visão histórica, três cidades mereciam atenção especial: São Paulo, por motivos evidentes, estava legitimada pelo próprio palácio, representada pela tela de Pedro Américo, atualizada pela obra *Inundação da Várzea do Carmo* (1892), de Calixto, e revista pelas interpretações pictóricas realizadas a partir das fotos de Militão de Azevedo, tiradas em 1862 <sup>23</sup>; São Vicente, como marco fundador do Brasil colonizado, ancorada na tela *Fundação de São Vicente* (1900), também de Calixto, que

---

<sup>21</sup> As datas assinalam o ano em que os estados se separaram de São Paulo, cf. MAKINO, *op. cit.*, p.176.

<sup>22</sup> Aracy Amaral lembra que, por toda América Latina, com os preparativos comemorativos dos centenários das independências, “veio junto uma preocupação em mostrar nossa face, desvinculada de europeísmos artificiais, como se isso fosse possível em muitos países. Desejou-se, por toda parte, reconhecer nossa paisagem, exaltar o homem nativo”, cf. AMARAL, Aracy. “Aqui, nesse momento”. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e No Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.116.

<sup>23</sup> cf. CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”. In: *Anais do Museu Paulista*. Revista de História e Cultura Material, São Paulo, v. 1, 1993, p. 147-174.

intermediava as transações com as autoridades da cidade para a transferência de “reliquias” ao museu; e Porto Feliz, balizada pela tela “histórica” *Partida da Monção* (1897) de Almeida Júnior e por doações da prefeitura da cidade do rio das monções<sup>24</sup>.

Dessa forma, enquanto o IGHSP produzia uma bibliografia republicana específica sobre o estado, o MP apresentou o projeto visual de tal empreitada. Com a implantação de sua expografia no museu nos anos 20, com inúmeras publicações e com um ativismo contínuo, Taunay fez do MP uma contigüidade das pretensões do IHGSP, do qual era membro desde 1911. Já no que nos preocupa: “A trajetória de Calixto atinge ao seu ponto máximo justamente quando as forças empenhadas na invenção do passado de São Paulo são canalizadas para o Museu Paulista”<sup>25</sup>.

Entre as operações constituídas na representação<sup>26</sup> do “paulista-bandeirante” operada pelas duas instituições, podemos destacar aquela que culminou em transformar o isolamento dos habitantes da antiga capitânia de São Vicente em relação ao resto da colônia e da coroa portuguesa em demérito, em valor positivo, que espelhasse a independência social do estado em relação ao centro mandatário; operação útil à política paulista dos anos 20.

---

<sup>24</sup> Outra cidade que adquiria um peso importante era Itu, que estava contemplada por meio do Museu Republicano, que abriu suas portas em 1923, sob a responsabilidade da administração do Museu Paulista em 1922; cf. SOUZA, Jonas S. “De casa a museu”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10/11, 2003, p. 213-116.

<sup>25</sup> cf. ALVES, *op.cit.*, p.270.

<sup>26</sup> Sobre o conceito de *representação*, Roger Chartier oferece um exemplo que abre uma perspectiva para seu entendimento: “Trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade” (CHARTIER, Roger. “O mundo como representação” In: *À Beira da Falésia - A História entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 2002, p.73). E continua: “De uma perversão da relação de representação, as formas de teatralização da vida social na sociedade do Antigo Regime dão o exemplo mais manifesto. Todas visam, com efeito, a fazer com que a coisa não tenha existência senão na imagem que a exhibe, com que a representação mascare ao invés de designar adequadamente o que é seu referente. A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim, desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta.”; CHARTIER, *À Beira da Falésia*, p.75.

## **O VELHO BANDEIRANTE COM ROUPAS NOVAS**

Os “bravos bandeirantes” como culto personalista foi o discurso central e pode ser encontrado mesmo no presente século. Na passagem do século XIX para o XX, lidas como processo natural do indomável espírito paulista, as bandeiras passaram a ser o símbolo da expansão territorial do estado e, na contigüidade, de todo Brasil. A história de parte do País (Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Paraná) passava a ter nexos a partir de tais “aventuras”, vinculadas ao desenho da nova forma de narrar a história de São Paulo.

Trabalhos publicados nas primeiras décadas do IHGSP, como “Os primeiros descobrimentos de ouro em Minas Gerais” e “Roteiro de uma das primeiras bandeiras paulista” – escritos pelo geólogo americano Orville Adalbert Derby (1851-1915), respectivamente em 1899 e 1900 <sup>□</sup>, e “O primeiro caminho para as minas de Cuiabá”, de Gentil de Assiz Moura, de 1908, – também autor de “Bandeiras Paulistas” de 1914 – versam sobre um herói inacessível e mesmo atemporal que poderia ser encontrado no passado a partir de elementos que definiam o homem das bandeiras como aquele elo perdido entre uma natureza selvagem a ser dominada (na qual estava incluído o índio) e a civilização oportunamente codificada pelo sangue português e a fé cristã.

Moura é um exemplo capsular desse momento. Em *Bandeiras Paulistas*, ele estava preocupado em definir um método para abordar o tema. Ele construiu um inventário de classificatório no qual as bandeiras foram catalogadas a partir de dois valores: a finalidade e a direção geográfica; bandeiras: de expansão, religiosas, guerreiras, exploradoras de ouro e exploração científica; bandeiras em zonas de alcance: Sul, Mato Grosso, Goyanas, Mineiras e Nortistas. Em todas elas, a preocupação foi destacar nomes-síntese que elevem cada categoria a um relato individual. Assim, a bandeira de cunho religioso fora narrada por meio dos documentos sobre o Padre Matheus Nunes Siqueira (1549-1664); bandeiras guerreiras, pela participação de Domingos Jorge e Amador Bueno, assim por diante <sup>27</sup>. O vínculo era estritamente biográfico, embora a intenção fosse mais generalista.

---

<sup>27</sup> cf. MOURA, Gentil de Assis. *Bandeiras Paulistas: estabelecimento das diretrizes gerais a que obedeceram e estudos das zonas que alcançaram*. 1ª ed. São Paulo: Empresa Typographica Editora “Pensamento”, 1914, p.14-16.

A obra de Moura está inscrita numa tradição da época com fortes elementos da história positivista. Os textos escritos eram o centro gerador do conhecimento, sendo fundamental a autenticidade do documento, elemento que ele e muitos diretores de museus transferiram à cultura material. Além disso, na outra ponta, o historiador deveria estar apto a ler o documento, na pretensão de sempre saber que é possível reconstruir-se a história.

Tais apreciações metodológicas eram necessárias para orientar a obsessão de toda uma geração de historiadores preocupados em encontrar e selecionar documentos inéditos e autênticos. Como outros intelectuais ligados ao IGHSP, Taunay estava “empenhado em recolher documentação ou reproduzi-la”<sup>28</sup> na intenção de inventariar novas fontes que possibilitassem uma nova revisão da história.

Outros nomes serão fundamentais na divulgação desse bandeirante “autorizado e documentado”, cujos ecos serão muito fortes entre 1932 (Revolução Constitucionalista) e 1954 (Quarto Centenário da Cidade de São Paulo): o determinismo geográfico de Alfredo Ellis Jr., em *O Bandeirantismo paulista e o recuo do meridiano* de 1924<sup>29</sup>; os bandeirantes “soberbos, poderosos e ricos”, de Carvalho Franco, em *Bandeiras e bandeirantes de São Paulo*, de 1940<sup>30</sup>; a defesa da civilidade do “bruto” bandeirante, por Otoniel Mota, em seu *Do rancho ao palácio* de 1941<sup>31</sup>; os relatos biográficos e as “versões” genealógicas de Aureliano Leite, em seu *História da Civilização Paulista*, de 1945<sup>32</sup>; e o racismo de Tito Lívio Ferreira, no seu texto “O

---

<sup>28</sup> *apud* BREFE, *op.cit.*, p.77.

<sup>29</sup> cf. ELLIS JR, Alfredo. *O bandeirismo paulista e o recuo do meridiano*. 2.ed. Companhia Editora Nacional, 1934.

<sup>30</sup> cf. CARVALHO FRANCO, Francisco de Assis. *Bandeiras e bandeirantes de São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940, p.198; o trecho citado refere-se à família Leme de Itu; Antão Leme da Silva teve, segundo o autor, grande destaque na exploração das “minas de Cuyabá, pelas vias do Tietê”, *idem*, p.202.

<sup>31</sup> “A fama de crueldade dos bandeirantes, exagerada por jesuítas, como Charlevoix, que não poderiam escrever desapassionadamente, fez com que os escritores modernos ainda se referissem a São Paulo antigo como sendo um conglomerado de facínoras. Não pode haver maior injustiça (...) Espoliados, espezinhados pelo governo da Metrópole – que tudo sugava da terra e quasi (sic) nada fazia retornar em benefício da terra – os paulistas por vezes se exasperavam.”; cf. MOTA, Otoniel. *Do rancho ao palácio: evolução da Civilização Paulista*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p.127.

<sup>32</sup> cf. LEITE, Aureliano *História da Civilização Paulista: enriquecida da vasta bibliografia sobre cousas e pessoas de São Paulo desde 1502 a 1945*. São Paulo: Martins Editora, 1945. Nessa obra fica evidente a avaliação de Ferreira: “À medida que avançavam os estudos bandeirantistas, nas décadas

português na formação bandeirante”, de 1953 <sup>33</sup>, entre inúmeros outros exemplos.

O olhar sobre o bandeirante estava sendo produzido na intersecção entre um discurso messiânico, que revela o destino <sup>34</sup>, e o positivismo, que definia com exatidão como deveria ser a escrita da história, imbricados por um discurso belicista, como bem demonstrou o autor da *Revolta de Seis de Setembro*, o tenente-coronel Pedro Dias Campos, que, em seu trabalho para o IHGSP, “O espírito militar paulista”, de 1923, endossava:

*Esse espírito, cujo cultivo se torna tão necessário para a defesa da Pátria, tem vindo, em marcha progressiva, desde os defensores de São Vicente contra os índios do planalto, e contra os piratas de Cavendish (...) dos que reduziram, em Pernambuco, os mocambos de Palmares; desde os bandeirantes audazes, que em lutas perennes, venceram e dilataram nossas fronteiras; dos bravos das guerras do Prata (...) dos que nas pugnas do Paraguay, fizeram brilhar a justiça e as liberdades americanas (...) até os nossos dias (...).* <sup>35</sup>

Outra leitura, mais ampla e “social”, do fenômeno das bandeiras teve em *Vida e morte do bandeirante*, de Alcântara Machado, publicado em 1929, seu maior representante. Tendo atas e inventários como fontes primordiais, Machado constrói um bandeirante que, como alerta Queiroz, se confunde com o ‘paulista comum’: “Fatores de ordem geográfica, determinantes de ordem econômica, motivos de ordem psicológica fazem do paulista o bandeirante” <sup>36</sup>. Influenciada por Capistrano de Abreu e Oliveira Viana, sua obra estava

---

de 1910 e 1920, crescia também o interesse em filiar as famílias mais conhecidas da região àqueles desbravadores dos séculos XVII e XVIII.”; cf. FERREIRA, *op.cit.*, p.129.

<sup>33</sup> “Graças à formação universal dos portugueses, ao seu espírito católico e ao seu gênio social transbordante de humanidade, o formidável esforço biológico da colonização portuguesa se revela nos descentes diretos dos lusos e das brasíndias, nos mamalucos e nos luso-descendentes. Eles ombreiam com seus passados pelo lado paterno, ao realizarem a epopéia das BANDEIRAS PAULISTAS, movimento de expansionismo terrestre, equivalente à epopéia dos descobrimentos marítimos (...) E, se os portugueses dominaram três oceano e uniram o comércio do Ocidente e do Oriente, os paulistas anexaram ao Brasil dois terços de seu atual território, povoando-o.”; cf. FERREIRA. Tito Lívio. “O português na formação bandeirante” In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO. *São Paulo em quatro séculos*. Vol. I, São Paulo: IHGSP, 1953, p.259.

<sup>34</sup> Antonio Celso Ferreira nos alerta para a forte presença do pensamento católico entre os intelectuais paulistas daquele momento; cf. FERREIRA, *op.cit.*, p.101.

<sup>35</sup> *idem*, p.137.

<sup>36</sup> cf. MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. São Paulo: Ed. Itatiaia, Ed. da Universidade

dedicada a detalhar os costumes e hábitos dos antigos moradores de São Paulo. Ele é um dos primeiros a admitir que tal região era marcada pela pobreza e carência extremadas, pois “*a fortuna que vem da agricultura e da pecuária é lenta e difícil*”<sup>37</sup>. Conferiu aos indígenas, ao mobiliário, à baixela, à vestimenta, à higiene, à educação, à medicina tanta importância quanto às questões fundiárias, às transações monetárias, aos processos judiciais e aos ritos religiosos e fúnebres.

Outro autor que perseguiu na divulgação desse bandeirante mais difuso e menos heróico foi Belmonte. *No tempo dos bandeirantes*, obra com forte discurso didático, ilustrada pelo próprio autor, tem nos costumes, no cotidiano, na moda e na música, fatores centrais da narrativa das bandeiras dos séculos XVII e XVIII. Mesmo com ares de culto a personalidades importantes encontradas nos documentos históricos, Belmonte exercita um olhar diverso dos demais autores, ao chamar atenção, por exemplo, para a história da infância por meio dos “meninos bandeirantes”<sup>38</sup>.

*Marcha para Oeste*, de Cassiano Ricardo, publicada em 1940, por sua vez, é um apanhado do movimento bandeirante dos tempos coloniais até as expedições e influências no século XX. O modernista, em sua obra, está atento às demandas ideológicas estadonovistas e movido por uma visão progressista e racalista: “*A bandeira seria a mobilidade social, levando sangue paulista por toda a parte e enlaçando, na sua unidade étnica, o Brasil todo*”<sup>39</sup>. Em seu livro, Ricardo também abarcou uma visão do bandeirante como anônimo, abstrato, servo de uma geografia que o conduz ao heroísmo, à abnegação.

A participação de Taunay foi essencial na questão do bandeirantismo paulista. Em seu livro *Índio! Ouro! Pedras!* e no segundo tomo do famoso *História geral das bandeiras paulistas*, ambos publicados em 1926, Taunay instituiu dois elementos essenciais para a saga bandeirante: o cenário e o caráter. Os cenários prediletos eram o sertão e o rio Tietê. O sertão como

---

de São Paulo, 1980, p.233.

<sup>37</sup> *idem*, p.38.

<sup>38</sup> A narrativa do “enxoval bélico de um menino de 13 anos” merece destaque; cf. BELMONTE, (Pseudônimo de Benedito Bastos Barreto). *No tempo dos bandeirantes*. São Paulo: Gráfica da Prefeitura de São Paulo, 1939, p.267.

<sup>39</sup> cf. RICARDO, Cassiano. *Marcha para o Oeste: A Influência da Bandeira na Formação Social e Política do Brasil*, vol.I. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1940, p.24.

obstáculo, que, após conquistado, torna-se a morada distante; o rio condutor servia como elemento determinante do aparato ideológico de exaltação da história de São Paulo.

Essas e outras obras do historiador Taunay estavam em consonância com uma narrativa moderna da história, empenhada em dispor os momentos históricos de modo a provocar uma orientação de sentido que desse ao leitor a noção de uma visão completa, coesa, regular e coerente do passado<sup>40</sup>. Para tanto, os “bandeirantes ilustres”, como Domingos Jorge Velho, confirmados pela documentação que “os faz surgir”, aparecem numa narrativa neutra e imparcial, delimitados apenas pelas contingências de um passado-revivido. Taunay, contudo, apenas reintroduz novos episódios na trama mitológica. Como os outros historiadores da época, ele supõe que os bandeirantes paulistas buscavam a “expansão do território de maneira organizada e consciente”<sup>41</sup>. E esses homens foram eleitos um a um, e suas genealogias expostas como prova de que o sangue bravo havia chegado até aqueles dias, segundo o diretor do Museu Paulista. Entre as obras caras a Taunay, na configuração do mito bandeirante, operada dentro do IHGSP e do museu, estava *O mestre de campo Domingos Jorge Velho...* Mas antes precisaremos compreender o que essa obra representou na carreira do pintor de Itanhaém.

Curiosamente, Calixto especializou-se em dois gêneros opostos na lógica das hierarquias da época: a pintura de paisagem e a pintura histórica. Mesmo no final dos oitocentos, essa última era considerada o gênero superior aos demais, ao passo que a paisagem<sup>42</sup> não gozava de grande prestígio. A pintura histórica possibilitava aos artistas o exercício de erudição ao produzir descrições de fatos históricos específicos, da mesma forma estava preocupada com a transmissão de qualidades morais, por vezes, pedagógicas, além de uma aproximação das autoridades e instituições relevantes na economia das encomendas e nas decisões dos concursos públicos. Já a paisagem, naquela passagem para o século XX, surge como uma forma de demonstrar o virtuosismo do artista para com a compreensão da natureza, de sua luz,

---

<sup>40</sup> Cf. MATOS, Odilon Nogueira de. *Afonso de Taunay - historiador de São Paulo e do Brasil*, 1977, p. 61-80.

<sup>41</sup> cf. BREFE, *op.cit.*, p.226.

<sup>42</sup> cf. COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XX?* São Paulo: Editora Senac, 2005, p.15.

seus contornos e dinâmica; além de cortejar uma classe social emergente, ávida por uma pintura de acento doméstico e com um gosto menos pomposo.

Nem de paisagens, nem de uma pintura histórica *stricto sensu* nos ocupamos aqui, pois a pintura que demanda nossa atenção tem a finalidade de apresentar-nos figuras históricas, mas por meio da modalidade responsável pelos primeiros anos de pintura do artista: o retrato. Não se trata de uma raridade na carreira de Calixto. Ele também executou retratos históricos de Pedro I, Costa Taques Góes, José Bonifácio, José Anchieta (esses todos no acervo do Museu Paulista), Martim Afonso de Souza, Pe. Bartolomeu Gusmão, Brás Cubas, Mal. Deodoro, Benjamim Constant, apenas para citar os mais célebres. Contudo, os retratos não receberam a mesma atenção da crítica, provavelmente porque, nesse gênero, o pintor tenha ousado muito pouco. E, também, porque eram retratos “supostos”, baseados em descrições documentais ou materiais iconográficos diversos, contrariando o gosto da época, tão apegado ao realismo fotográfico que os retratistas menores não conseguiram evitar.

Seus retratos são essencialmente balizados por diferentes tradições do gênero na história da arte. O retrato de Martim Afonso, por exemplo, é devedor da tradição do retrato renascentista flamengo, em que vemos o corpo do retratado ao lado de peças mobiliárias, bem ao gosto de *Os Embaixadores* de Hans Holbein, de 1533. Já os retratos de Domingos Jorge Velho e Antônio Fernandes de Abreu pertencem à tradição espanhola dos seiscentos. Nessa tradição, um dos pontos altos é a dilatação, em primeiro plano, do personagem que se queira destacar em relação aos demais elementos, em nosso caso, a paisagem ao fundo e Abreu num plano intermediário à direita. Uma comparação da obra de Calixto com o *Retrato do Conde-Duque de Olivares* de Diego Velázquez, de 1660 (pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo), dá-nos a dimensão de o quanto o pintor paulista foi fiel a essa tradição perceptiva.

Na tela do bandeirante paulista exaltado por muitos feitos, entre os quais o mais célebre é a destruição quilombo de Palmares em 1694<sup>43</sup>, parece

---

<sup>43</sup> cf. FUNARI, P.P. & CARVALHO, A.V.. *Palmares, ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.13 e 15.

corroborar, anos depois, o que Calixto compreendia como a índole do bandeira-paulista: “*Podiam os paulistas ser qualificados de violentos, às vezes até cruéis em suas acções, mas eram, entretanto, francos, honestos e sinceros e isto constituía uma das principais qualidades da nobreza e da firmeza de seu carácter.*”<sup>44</sup>. As feições severas e recortadas de Domingos Velho dão-nos a dimensão desse misto de violência – característica difícil de minimizar no caso desse personagem histórico – e sinceridade, livre de artifícios ou dissimulações.

É intrigante, todavia, observar que Velho não fora uma figura destacada na obra histórica de Calixto. Provavelmente porque essa estava voltada a produzir “símbolos” mais diretos relacionados a instituições públicas e às famílias mais importantes da época. Velho, nesse momento, é uma figura emblema de como o bandeirantismo influenciava, também, a região mais prospera do Brasil nos dois primeiros séculos: o nordeste açucareiro. Ele servia de elo entre os paulistas e o centro da colônia. Da mesma forma, ele também já fazia rememorar um episódio marco na longa história da escravidão, que, para a historiografia paulista da época, permanecia secundária. A nobreza da representação do bravo comandante que destruiu Palmares no final do século XVII tinha um preço alto, pois fazia lembrava o componente negro na história brasileira.

E mais: a obra não faz nenhuma alusão à simbiose entre brancos e indígenas que marcou os primeiros dois séculos paulistas. Da mesma forma, não possui a menor intenção de indiciar a precária economia agropecuária paulista do século XVII. Nas roupas “limpas” dos “edificados” personagens, encontramos alusões apenas ao “*bom mateiro*” e “*combatente valoroso na mata*”. Nesse tocante, a presença dos brancos Velho e Abreu reforça a perspectiva racialista. Lembremos que Kátia Abud verifica a transformação do paulista em bandeirante<sup>45</sup>, na qual o morador de São Paulo passa a salientar qualidades, na intenção de provocar e justificar o progresso regional. Qualidades como bravura, integridade, arrojo e superioridade racial<sup>46</sup>. Como

---

<sup>44</sup> cf. CALIXTO, *op.cit.*, p.131.

<sup>45</sup> ABUD, Katia Maria. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista: o bandeirante*. Tese de doutoramento, Departamento de História, Universidade de São Paulo, 1986, p. 132.

<sup>46</sup> cf. ALVES, *op.cit.*, p.181.

bem esboça Flores:

*Se na Europa, no fim do século XIX, havia uma crise de heróis masculinos, como propalou Nietzsche, ou uma crise de legitimidade da autoridade, como detectou Raul Girardet, se cada nação na primeira metade do século XX tratou de restaurar ou de inventar novos ou velhos heróis, no Brasil nossa história de país dominado revelava que eram escassos os mitos nacionais a serem evocados. O bandeirante talvez tenha sido a figura mais próxima da representação mitológica do herói masculino: força, destemor, coragem, comando, determinação, aventura, penetração, olhar firme em frente, a saga da aventura... O mito da virilidade, elemento constante na composição do herói, não fora perdido porque não existira no povo brasileiro, conforme lamentou Mário Pinto Serva, rala miscigenada, degenerada, amorfa, heterogênea, doente, atrasada, preguiçosa, refratária ao progresso, cheia de taras em sua sexualidade desenfreada...<sup>47</sup>*

Do viril, do branco e do civilizador, de fato Velho e Abreu simbolizavam apenas as duas qualidades, exaltadas na composição por meio do olhar direto ao espectador, sem artifícios ou desvios. No entanto, a defesa de um paulista branco não encontrava unanimidade entre os historiadores da época, justamente porque muitas das fontes consultadas dignificavam as misturas raciais entre índios e os colonizadores. *Memórias para a história da capitânia de São Vicente* de Frei Caspar de Madre Deus, por exemplo, valorizava o mameluco que seria, para ele, aquele que enfrentou o sertão paulista à caça de índios e na busca de minerais preciosos. Embora essa obra tenha sido importante para a construção do imaginário paulista da época e fonte de *Capitanias Paulistas*, Calixto preferiu uma leitura defensiva, por vezes distante, dessa questão racial em particular:

*Os paulistas orgulhava-se com rasão dessa nobre descendencia. Embora sentisse correr em seus veias alguns globlulos vermelhos do sangue americano a mesclar-se com o sangue-azul das*

---

<sup>47</sup> cf. FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó, SC: Argos, 2007, p.200, grifo nosso. O culto ao bandeirante não foi exclusividade paulista, como demonstram os esforços de Gustavo Barroso à frente do Museu Histórico Nacional para enaltecer as “glórias passadas que remontam à epopéia dos bandeirantes”; cf. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond, Minc, IPHAN, DEMU, 2006, *op.cit.*, p.75-76.

*metrópoles [Portugal e Espanha], não julgavam, nem por isso, aviltada ou desmerecida a sua nobiliarchia; o incola, embora, selvagem, não deixava também de ser activo e de ter certa nobreza na intrepidez e na coragem heroica com que ousava affrontar os perigos e a própria morte.*<sup>48</sup>

De qualquer modo, Calixto via em seu *O mestre de campo Domingos Jorge Velho...* uma prova da veracidade de suas pesquisas históricas sobre o bandeirantismo, como bem nos revela o trecho de uma carta a Taunay de 1919<sup>49</sup>. E ele não foi o único a crer nessa obra como fonte documental e a utilizá-la como tal. Além de Taunay, que fez da obra um componente importante de seu projeto visual nos anos 20, Morettin mostra-nos como o cineasta Humberto Mauro, em seu filme educativo *Os bandeirantes* de 1940, não escapou dessa representação “limpa” do bandeirante<sup>50</sup>.

Menos conhecida, *O mestre de campo ...*, no que tange ao seu vocabulário formal e ao modo como foi abordado, não é um exemplo de uma obra típica do regionalismo, na esteira de obras renomadas de Almeida Jr, Belmonte e Monteiro Lobato. Mesmo assim, uma aproximação da obra de Calixto revela menos sobre os personagens que sobre as instituições às quais o artista havia se ligado. *O mestre de campo Domingos Jorge Velho...* mostra-nos, atualmente, como o manejo e a constituição do mito bandeirante não foi fortuito ou caprichoso, mas como influenciou e mobilizou ao menos duas gerações de pesquisadores, educadores e artistas. Se algo desse mito ainda sobrevive – e isso é provável –, deve-se muito a essa “invenção” de uma tradição, no sentido que Bann lhe confere: uma invenção menos prescritiva<sup>51</sup>, em que o certo e o errado, o verdadeiro e o falso conjugam-se de tal modo que não é útil pensá-los apenas como tradições forjadas e funcionais, mas como dispositivos simbólicos historicamente mutáveis.

Para uma história da arte institucional, o artístico necessita de um conjunto

---

<sup>48</sup> cf. CALIXTO, *op.cit.*, p.135.

<sup>49</sup> *apud* ALVES, *op.cit.*, p.235-236.

<sup>50</sup> cf. MORETIN, Eduardo V. Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*, 1998, vol.18, n.35, p.105-131.

<sup>51</sup> cf. BANN, S. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora Unesp, 1994, p.20.

de fatores sócio-históricos precisos para balizar e legitimar o objeto de arte. Isso ocorre por meio da constituição de um estatuto do artístico, que longe de ser uniforme, acaba por instituir quais objetos ocupam o *lugar* do estético. Esse estatuto não sobrevive apenas de convenções institucionais como bem definiu George Dickie <sup>52</sup>, mas também não pode prescindir deles. Os sociólogos americanos Harrison e Cynthia White, nos anos 60, batizaram-no de *the dealer-critic system*: o pacto implícito entre marchands, museus, críticos, colecionadores e artistas para determinar o que venha ser arte, fundado na segunda metade do século XIX e que até hoje rege o mercado de arte e arrasta-se para dentro das instituições culturais <sup>53</sup>. *O mestre de campo ...* é um exemplo precioso de como instituições preocupadas com a instituição de programas simbólicos condutores da história podem influir decisivamente no cenário artístico e mesmo na instituição de uma leitura precisa da história da arte. Mais que uma ilustração, a obra de Calixto participa efetivamente da constituição do mito bandeirante.

\*\*\*

---

<sup>52</sup> “Creo, sin embargo, que la aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría *contextual*.”; cf. DICKIE, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p.17.

<sup>53</sup> cf. WHITE, H. & WHITE, C. *Canvas and carrers: institucional change in the French painting world*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993.

## RESUMO

O presente artigo procura lançar questionamentos sobre o ambiente cultural de produção da pintura *O mestre de campo Domingos Jorge Velho e seu lugar-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, obra executada pelo artista Benedito Calixto em 1903 e que, a seu modo, antecipou todo um repertório visual de enaltecimento do mito bandeirante a serviço da elite paulista nas primeiras décadas da República. Influências confessadas da carreira do artista nesse ambiente, duas instituições são cruciais para a compreensão da obra: IGHSP e o Museu Paulista. Igualmente importantes em nossa abordagem são as relações entre o trabalho historiográfico e artístico de Calixto, além de características estéticas importantes de sua trajetória. Nessa análise escolhemos *Capitanias Paulistas*, trabalho publicado pelo artista em 1924.

**Palavras-Chave:** Benedito Calixto, História da Arte, Bandeirantismo.

## ABSTRACT

This article's intention is to put forward questions regarding the cultural environment in the production of the painting entitled *O mestre de campo Domingos Jorge Velho e seu lugar-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, which is a work of art done by the artist, Benedito Calixto in 1903 and which, as he saw it, anticipated a whole visual repertoire of aggrandizement of the expeditionary myth at the service of the Paulista (pertaining to the State of São Paulo) elite in the first decades of the Republic. As vowed influences of the artist's career in this environment, two institutions are crucial for the understanding of the work of art: IGHSP (the São Paulo Historical and Geographical Institute) and the Paulista Museum. The relationships between the historiographic work and the artist, Calixto, are as equally important as well as the important aesthetic characteristics of his trajectory. We chose *Capitanias Paulistas* in this analysis, which is a work of art, which was published by the artist in 1924.

**Keywords:** Benedito Calixto, History of Art, Expeditionary Movement.