



## Delimitações do índio, limitações do Indianismo na arte brasileira do século XIX

Fábio D'Almeida\*

### Abstract

#### **Delimitations of the Indian, limitations of Indigenism in 19th century Brazilian art**

After describing the historical development of the *Indian* category in Brazil, and its subsequent elaboration in a historical-mythical framework by nineteenth-century literary Indianism, the author underlines the need of an approach that repoliticizes Indianism in the visual arts, therefore abandoning the common view of this iconography as a simple illustration of historical and literary texts.

**Keywords:** indians in art, Indianism, indigenism, history painting, Brazilian art in the 19th century

#### **Delimitaciones de lo indio, limitaciones del indigenismo en el arte brasileño del siglo XIX**

Después de describir el desarrollo histórico del *indio* en Brasil, y su posterior elaboración dentro de un cuadro histórico-mítico estructurado por el movimiento literario indianista en el siglo XIX, el autor subraya la necesidad de un abordaje que repolitice el Indianismo en las artes visuales, abandonando así la visión común que lo presenta como una simple ilustración de textos histórico-literarios.

**Palabras clave:** indios en el arte, Indianismo, indigenismo, pintura de historia, arte brasileño del siglo XIX

#### **Delimitazioni dell'indio, limitazioni dell'indigenismo nell'arte brasiliana dell'Ottocento**

Dopo aver descritto lo sviluppo storico della categoria *indiano* in Brasile, e la sua successiva elaborazione in un quadro storico-mitico da parte dell'Indianismo letterario dell'Ottocento, l'autore sottolinea la necessità di ripolitizzare l'Indianismo artistico, abbandonando la percezione comune che lo presenta come semplice illustrazione di testi storico-letterari.

**Parole chiave:** indiani nell'arte, Indianismo, indigenismo, pittura storica, arte brasiliana del XIX secolo

### 1. Inventar o índio brasileiro e a sua história

Num período de importante engajamento em perspectivas decoloniais que nos convidam a repensar postulados e abordagens das ciências humanas herdados do pensamento europeu, parece oportuno iniciar um estudo que deve se dedicar ao uso do passado indígena na arte brasileira do século XIX já confessando a natureza propriamente quimérica desse passado e do sujeito a que se refere.

Se indígenas são reais, e continuam bem vivos, o mesmo não pode ser dito do *índio*, na qualidade de conceito-imagem que reduziu uma multiplicidade e diversidade notável de

---

\* Universidade de Campinas (Unicamp), Brasil; e-mail: fabiodalmeidamaciel@gmail.com.



povos no tempo e no espaço a um conjunto limitado de ideias<sup>1</sup>, articuladas em geral por antinomias: o índio bom ou mal, inocente ou lascivo, nobre ou ignóbil, degenerado ou decadente, gentil ou canibal, perspicaz ou tolo, leal ou vingativo. Investigações importantes publicadas nas últimas décadas mostraram que a persistência desse “índio imaginário”, “índio romântico”, “índio do homem branco” ou “índio transatlântico” resultou de uma invenção de longa duração, elaborada desde o século XVI por colonizadores europeus, em parte a partir do encontro inédito com os ameríndios, em parte como herança de um léxico medieval e de experiências transmarítimas anteriores que ajudaram a moldar outras categorias classificatórias por fim também utilizadas em sua identificação. Era ainda o *selvagem*, o *bárbaro*, o *nativo*, o *infiel*, o *pagão* ou o *gentio* (Honour, 1975; Berkhofer, 1978; Francis, 1992; Belluzzo, 1994; Moffitt, 1999; Flint, 2020).

Como a ideia de *índio*, todas essas atribuições se constituíram no espelho das próprias instituições coloniais, prestando-se a justificar a apropriação do território americano e dos recursos ali recém-encontrados, e a integração – voluntária ou coercitiva – do ameríndio a uma ordem econômica, social e espiritual inteiramente alheia à sua. Longe de se apresentar como uma concepção elaborada no sentido de compreender o pensamento e a diversidade cultural, social e espiritual dos povos indígenas, a imagem do índio se apresentou, desde logo, como uma contra-imagem do europeu, fruto de seus desejos, fantasmas e ansiedades diante de suas próprias instituições (governo, leis, escrita, propriedade, lucro, trabalho, religião, família e sexo).

Cruzando três séculos após o início de sua elaboração transnacional e transcontinental, essa imagem é passada do regime colonial português<sup>2</sup> a um Brasil recém-independente (1822), que não apenas não a refutou como ampliou. Já neste período, é possível ver a recorrência de outros termos que, se então ancorados em experiências locais, replicavam as mesmas polarizações simplificadoras do passado. Alusões agora frequentes aos *índios mansos* e *índios bravos*, ou ainda aos *tupis* e *tapuias*<sup>3</sup>, apenas prolongavam, sob nova roupagem, as identificações dos indígenas sujeitos a integrar os projetos de aldeamento e catequese do império, e aqueles considerados intratáveis, sendo por conseguinte afugentados ou exterminados (Oliveira, 2006; Cunha, 1992; Monteiro, 2001). por meio da continuação de «guerras justas», iniciadas oficialmente por d. João VI, de Portugal.

---

<sup>1</sup> A constatação é talvez, à hora atual, lugar comum, mas está longe ser redundante. Afinal, são ainda sentidos os efeitos da construção histórica realizada em torno do *índio*, a despeito dos contínuos esforços de povos indígenas e de estudiosos no Brasil e no exterior nas últimas décadas, no sentido de dar voz a suas próprias histórias, culturas e cosmovisões, além da luta constante, e bem mais antiga, ao direito a suas terras e seus modos de vida. Uma bibliografia introdutória sobre o tema é a seguinte: Holanda (2010), Castro (1986; 2002), Cunha (1992), Monteiro (2001), Castro e Almeida (2010), Kopenawa e Albert (2015), Dorrico *et al.* (2018), Krenak (2019), Franca, Munduruku e Gomes (2019).

<sup>2</sup> Estudos referenciais discutiram a reticência de Portugal em divulgar, durante o período colonial, informações relativas aos territórios, recursos e habitantes do Brasil, embora tenha feito amplo uso das noções construídas em torno dos indígenas e compartilhadas por outros países colonizadores, entre os quais Espanha, Inglaterra, França e Países Baixos. Ver, por exemplo Belluzzo (1994) e Raminelli (1996).

<sup>3</sup> Tupis e tapuias eram termos comuns usados para se referir, respectivamente, aos indígenas da costa brasileira (já assimilados ou acostumados ao contato com os colonos, e manejando línguas do tronco Tupi-Guarani), e indígenas do interior e dos sertões (supostamente menos pacíficos ou menos abertos ao contato com o colono português, falando línguas do tronco Macro-Jê).



Encapsulado em um horizonte conceitual tão estreito quanto às opções oferecidas pelo expansionismo colonial pós-independência, o indígena brasileiro se tornou, em particular a partir dos anos 1840, objeto de outras duas invenções, ambas igualmente restritivas: a de sua história e a de uma mitologia em torno dela. A responsabilidade de ambas recaiu agora, inteiramente, à nova elite imperial. No afã de engendrar uma narrativa nacional que refletisse, no plano simbólico, a mesma difícil unidade que se buscava no plano político, criou-se em 1838, durante o conturbado período regencial, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que se compôs de personalidades políticas e administrativas eminentes do país, incluindo o futuro imperador, d. Pedro II. A tarefa central assinalada à instituição foi a de mapear os limites do território e escrever uma história pátria a ele relativa, contudo uma que encontrasse um lugar retórico apropriado ao indígena, de modo a legitimar não apenas o novo regime face ao primeiro e ainda remanescente habitante do país (Monteiro, 1996), como racionalizar as políticas indigenistas e territoriais que então se empreendia em nome do «progresso» nacional<sup>4</sup>.

Julgando não-científica a tradição oral por meio da qual o conhecimento era passado de geração em geração pelos ameríndios, embora deles conhecessem ainda muito pouco, os membros do IHGB entenderam a etnografia nascente como único saber capaz de conferir historicidade a um povo sem escrita (Kodama, 2009; Turin, 2013). É bastante conhecida a frase desdenhosa que Francisco Varnhagen – autor da primeira *História geral do Brasil* (1854) e um dos intelectuais mais execráveis do Segundo Império – disse a respeito «dos indígenas do Brasil em geral»: «de tais povos na infância não há história: há só etnografia» (Varnhagen, 1854: 108). Salvo raras exceções<sup>5</sup>, a que ele e seus colegas do Instituto praticaram manteve-se, contudo, no conforto de seus gabinetes, disso resultando investigações bastante parciais em seus dados, visões e conclusões, posto que pautadas em um material cuja própria razão de ser (relatos de viajantes e bandeirantes, textos administrativos e paroquiais do período colonial) surgia da empresa colonizadora e da crença na superioridade de seus agentes por sobre os nativos.

A narrativa histórica que se construiu dessa articulação entre práticas etnográficas e historiográficas mostrou-se tão problemática quanto os avatares conceituais criados para os indígenas. De um lado, ela fez surgir o tupi histórico, cujo grande heroísmo teria sido o de se aliar e sujeitar aos portugueses, ajudando-o em sua instalação e defesa contra os demais «inimigos», ainda que em detrimento de sua própria existência. Introduzido como um povo já desaparecido no passado colonial, os tupis se tornaram elementos discursivamente fundantes da nação, deles derivando as primeiras famílias *brasileiras*, nascidas da fusão índio-europeia.

---

<sup>4</sup> Para uma compilação fundamental das leis publicadas em relação aos indígenas, no século XIX, ver Cunha (1992).

<sup>5</sup> A esta lista de exceções pode-se incluir os estudos de Gonçalves Dias, que liderou a Expedição Científica do Império, entre 1859 e 1861, tendo ele próprio colecionado artefatos indígenas colhidos no caminho; Ladislau Netto, futuro diretor do Museu Nacional; e José Vieira Couto de Magalhães, autor do influente *O selvagem*, publicado em 1876, sob encomenda de d. Pedro II.



De outro lado, essa mesma narrativa difundiu uma imagem profundamente depreciativa do índio contemporâneo ainda não assimilado. Conquanto inventado como um fóssil vivo sem história (Monteiro, 2001)<sup>6</sup>, trancado em um presente eterno e sem mudanças, a ele foi paradoxalmente atribuída uma teleologia segundo a qual – por decorrência de sua imaginada degeneração, de longas guerras intestinas com tribos rivais, do confronto com o europeu, ou de sua contínua miscigenação – estaria também fadado a uma rápida extinção.

Para os primeiros textos poéticos e teatrais publicados no Brasil desde os anos 1840, escritos em sua maioria pelos mesmos membros do IHGB, a morte voluntária ou involuntária do índio, desde os seus encontros inaugurais com o europeu, se tornou motivo igualmente privilegiado de enredo<sup>7</sup>.

Lamentando ou celebrando essa morte, bem como as razões que a produziram, a mitologia que então se forjou fez coincidir o início da extinção professada do índio com as raízes da nova nação, assumindo esse processo como inevitável e necessário à formação histórica do novo país. Como mostrou David Treece (2000), a persistência sobre a morte e diluição do índio em direção a um porvir branco não foi uma simples coincidência temática entre discurso histórico e poético, mas um índice cabal, por muito tempo ignorado pelos estudos literários brasileiros, da estreita conexão entre a articulação de políticas indigenistas do século XIX e o desenvolvimento da literatura indianista.

## 2. Inventar o Indianismo nas artes plásticas

Em seus contatos e tensões, história e literatura estruturaram o substrato mito-poético para a ideia de unidade nacional. Foi esse mesmo material que começou a ser explorado pelas artes visuais, já no alvorecer do Segundo Reinado, em 1840 (Migliaccio, 2000). O aparecimento das primeiras obras de artes indianistas, ou de inclinação indianista, seguiu de perto a publicação das primeiras monografias históricas sobre o Brasil, a de antigos documentos do período colonial, e a de poemas e dramas indianistas escritos por autores como Santos Titara, Gonçalves Dias, Teixeira e Sousa, e Martins Pena. A *Descoberta das águas termais de Piratininga* (1841) de Félix-Émile Taunay (Figura 1) o *Desembarque em Porto Seguro de Dom Pedro Alvares Cabral e plantação da cruz pelos selvagens (esboço)* (1842) de Rafael Mendes de Carvalho Júnior; *[Manuel de] Nóbrega e seus companheiros* (1843) de Manoel Joaquim Corte Real; e *Colombo descobrindo a América* (1852) do escultor Francisco Chaves Manuel Pinheiro, foram os primeiros trabalhos brasileiros desse tipo oferecidos ao olhar do público, incluídos em algumas das primeiras Exposições Gerais de Belas Artes organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes. Se bem que se tratando

---

<sup>6</sup> Para uma leitura incontornável sobre a invenção de sociedades não-ocidentais como a de povos sem história, ver Wolf (1982).

<sup>7</sup> Os elementos centrais para a consolidação da poética indianista já haviam sido inaugurados no espaço luso-brasileiro no último quarto do século XVIII, contudo não em uma perspectiva nacionalista, mas como fruto das disputas simbólicas e políticas entre os poderes secular e religioso em relação à tutela dos indígenas. As duas epopeias indianistas inaugurais do período são O *Uruguay* (1769) de Basílio da Gama; e *Caramuru* (1781) do Frei Santa Rita Durão.



de ensaios ainda tímidos, saídos de um circuito artístico acanhado, todas essas obras já acusavam o esforço em realizar as primeiras sínteses visuais que conectassem e subordinassem o indígena ao branco, em uma visão mítica da fundação do país.

Figura 1 - Félix-Émile Taunay, *A descoberta das águas termais de Piratininga*, óleo sobre tela, 1841



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Licença Creative Commons.

Tal processo foi coetâneo à realização de outro esforço, este justamente no sentido de se ampliar e consolidar o sistema de aprendizado artístico no país. Um passo importante veio em 1845, com a criação do Prêmio de Viagem, que então enviou à Europa os melhores alunos pintores, escultores, arquitetos e gravadores da academia, a fim de se aperfeiçoarem em suas especializações e responderem, em seguida, às demandas industriais e artísticas do novo regime. Ao longo do século, o dispositivo obteve êxito considerável, ajudando a formar os primeiros artistas brasileiros dedicados a grandes obras a vocação histórica.

Coube a um desses primeiros pensionistas inaugurar a iconografia indianista brasileira em sua expressão grandiloquente, isto é, na qualidade de pintura de história. Tratou-se de Victor Meirelles, o mais promissor e comprometido estudante que na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) havia tido até meados dos anos 1850. Em 1861, após estudar quase uma década entre Itália e França, Meirelles se tornou, de fato, o primeiro brasileiro a ter uma obra aceita no *Salon de Beaux-Arts* de Paris. Expôs ali a *Primeira missa no Brasil* (Figura 2), sua primeira grande máquina sobre a qual trabalhara durante alguns anos junto às sugestões e orientações de Manoel de Araújo Porto Alegre, também ele um pintor, além de poeta, historiador, antigo professor e diretor da AIBA e, durante muitos anos, secretário do IHGB. Porto Alegre havia sido também o mentor intelectual de outro projeto maior, iniciado em 1854, que se concluiria no mesmo *Salon* de 1861, com a exposição do enorme





conjunto escultórico em homenagem a d. Pedro I, produzido pelo francês Louis Rochet, na base do qual se introduziam quatro grupos de índios e animais, simbolizando os maiores rios do território brasileiro. Ambas foram apresentadas quase ao mesmo tempo ao público carioca, em 1862 (Knauss, 2013<sup>a</sup>; 2013<sup>b</sup>).

No caso de Meirelles, a *Primeira Missa* cimentou sua reputação como a do fundador de uma escola nacional de pintura, mas também o terreno pelo qual seguiram outros artistas brasileiros destacados que, indo como ele à Europa em busca de formação no gênero histórico, também se demoraram em motivos indianistas. Como resultado, afirmaram essa temática como a mais duradoura corrente da arte brasileira do Oitocentos.

Figura 2 - Victor Meirelles de Lima, *A Primeira Missa no Brasil*, óleo sobre tela, 1861



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Licença Creative Commons.

Mas para além da recorrência, há ainda a importância propriamente histórica do Indianismo artístico. Está claro que ela não surgiu de qualquer ineditismo na figuração do índio: desde o período colonial, representações visuais também haviam sido peças-chave no processo de conceituação e difusão da ideia do índio, combinando-se portanto com os relatos que dele se faziam (Honour, 1975; Belluzzo, 1994; Kraay, 2014; Chillón, 2015). A relevância do Indianismo nas artes plásticas do século XIX nasce, em realidade, do fato de também se apresentar como uma expressão capital e oficial na invenção do passado nacional, projetada, além disso, para a fruição de um público amplo, incluindo iletrados, então a grande maioria da população do país.

Em linhas gerais, o conteúdo primário da iconografia indianista orbitou em torno da mesma mitologia historicista difundida pelas narrativas históricas e textos poéticos dos membros do IHGB (embora elas não tenham sido, sempre, suas únicas fontes). E como estes últimos, em particular, as pinturas e esculturas indianistas também procederam a uma recusa quase que programática à representação dos indígenas do presente, e mesmo daqueles do período pré-cabralino. Em lugar disso, lançaram-se em uma dupla cristalização que



privilegiou histórias com enredos passados nas primeiras décadas após a chegada dos portugueses ao Brasil, no século XVI, e que se deteve, sobretudo, na apresentação de índios alienados da ação representada, ou mortos.

### 3. Limitações (atuais no estudo) do Indianismo

Desde o desenvolvimento das primeiras pesquisas sobre o Indianismo na arte brasileira, nos anos 1990, novas contribuições têm se somado regularmente, oferecendo interpretações sobre aspectos fundamentais dessa temática no país, como os anteriormente citados<sup>8</sup>. Contudo, a despeito da atualidade desse interesse, que tem suscitado algumas pesquisas já incontornáveis ao tema, a historiografia brasileira ainda está longe de escrever uma história do Indianismo nas artes visuais, e, logo, do passado indígena que ele ajudou a forjar.

Essa dificuldade decorre, até o momento, de duas causas.

Uma, e mais básica, está na ausência de pesquisas dedicadas a várias obras relacionadas ao Indianismo, e mesmo a seus autores, o que implica em uma escassez de dados e primeiras interpretações que ajudariam a desenhar um panorama mais claro sobre a recorrência dessa temática no país.

A outra causa surge da necessidade de análises mais extensas e metodologicamente mais variadas de obras destacadas do Indianismo que já foram ou seguem sendo objeto de pesquisas no país. A *primeira missa no Brasil* não escaparia dessa lista, mas também *Moema* (1866) e *Batalha dos Guararapes* (1879), do mesmo Victor Meirelles, a *Elevação da Cruz* (1879) de Pedro Peres, *Exéquias de Camorim* (1879) de Firmino Monteiro, *Iracema* (1881) e *Lindóia* (1882) de José Maria de Medeiros, *Marabá* (1882) e *O último Tamoio* (1883) de Rodolfo Amoedo, para citar somente estas.

Para as investigações atuais realizadas sobre essas obras, as limitações sentidas têm sido, segundo entendo, uma insistência pronunciada em lê-las apenas como transposições textuais ou, ainda, ilustrações descomplicadas das narrativas com que se relacionam; e a iteração de análises que se esforçam em ver essas obras dentro de um processo de apropriações de modelos europeus, os quais se busca identificar sem, no entanto, proceder a estudos iconográficos mais aprofundados que expliquem as escolhas e manipulações que os artistas brasileiros fizeram desses modelos, bem como os sentidos que eles podem ter adquirido em suas produções – para além da ideia simplista de uma recepção passiva e feliz da tradição<sup>9</sup>.

Como ambas as tendências incidem em abordagens de cunho internalista que submetem seus objetos a algum tipo de subordinação (uma sujeita imagem ao texto; a outra, a uma linhagem de formas que a antecede), disso também tem resultado uma evidente homogeneização na percepção do Indianismo. É como se ele, afeito a um *ut pictura poesis* à brasileira,

<sup>8</sup> Uma lista não exaustiva, mas essencial de trabalhos sobre o indianismo nas artes, no Brasil, é a seguinte: Nascimento (1991), Alegre (1992), Coli (1998), Migliaccio (2000; 2017), Couto (2006), Silva (2007), Cardoso (2008), Pereira (2008), Miyoshi (2010), Christo (2012; 2010<sup>a</sup>; 2010<sup>b</sup>), Knauss (2013<sup>a</sup>; 2013<sup>b</sup>), Costa (2013), Chillón (2014; 2015).

<sup>9</sup> Para uma leitura sobre a relação conflituosa que um artista pode estabelecer com a tradição, no século XIX, ver Bryson (1984).



tivesse permanecido em um insulamento disciplinar, a despeito das décadas que marcam seu desenvolvimento, e dos muitos artistas que o produziram. O efeito mais danoso dessa normatização tem sido, a meu ver, o sequestro de muitas obras indianistas ao confronto com ações políticas e religiosas de seu tempo, e com discussões culturais, históricas e científicas que poderiam, sem dúvida, ajudar melhor a compreendê-las não apenas como uma reação contemporânea a essas questões, mas também como uma de suas expressões.

Ao contrário do truísmo em que se recai com frequência, o Indianismo artístico não foi uma instância hermética, criada por um imaginário romântico completamente insensível à realidade à sua volta. Não há dúvidas de que a idealização formal, ontológica e histórica do indígena foi o principal subterfúgio por meio do qual se estruturam os motivos indianistas prediletos: primeiras missas, fundações de cidades, índios neurastênicos, suicidas ou mortos de amor (Figura 3). Mesmo a partir dos anos 1880 – quando a preferência oficial pelas pretensões metafísicas do ecletismo espiritualista e do catolicismo cedeu lugar ao positivismo comteano, de caráter mais sociológico, irrompendo politicamente na República, cientificamente na Antropologia, e artisticamente nas vertentes naturalistas e realistas – o princípio da idealização do indígena permaneceu imutável. A grande diferença, agora, é que ela podia se travestir de uma linguagem formal que então vendia a ilusão de uma aproximação mais objetiva – «científica» – de seu objeto de representação<sup>10</sup> (Figura 4), embora mesmo essa linguagem não tenha se imposto como regra.

*Figura 3 - Victor Meirelles de Lima, Moema, óleo sobre tela, 1866*



*Fonte: Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand, Licença Creative Commons.*

<sup>10</sup> Essa nova idealização que parece «naturalizar» e tornar mais crível a figura do índio a partir do início dos anos 1880 se avizinhava às práticas inauguradas pela primeira Exposição Antropológica Brasileira, organizada justamente em 1882. Sobre a Exposição ver Monteiro (2000) e Andermans (2004). Para uma leitura do uso do passado indígena, em particular no contexto das Exposição Universal de 1889, ver Pitta (2021).





É muito provável que a dificuldade em perceber as conexões imediatas que cada obra indianista estabeleceu com a realidade à sua volta se deva aos meios que elas empregaram para enunciá-la; meios que nem sempre precisavam anunciá-la expressamente. O embaraço parece assim repousar no distanciamento atual de referências culturais que, por outro lado, eram mais facilmente acessíveis a um observador oitocentista, e não na existência estante do Indianismo. Dificilmente se erraria ao concluir que a sua aparente inofensividade resultou, justamente, do êxito que obteve nas idealizações que perpetrou do indígena e de sua história, naturalizando-as. É de fato apenas olhando com cuidado que se vê que o que essas idealizações denunciam é bem menos um essencialismo poético-formal, uma escassez ou excesso de *realismo*, do que o próprio lugar epistemológico a partir do qual o Indianismo foi produzido ao longo do século XIX e início do XX.

Figura 4 - Rodolfo Amoedo, *O último tamoio*, óleo sobre tela, 1883



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Licença Creative Commons.

O ponto talvez já esteja claro, mas vale a pena repetir: na qualidade de elaborações históricas de *índios*, as obras indianistas (encomendas ou iniciativas livres dos artistas; «românticas», «naturalistas» ou «realistas») existiram para substituir os indígenas contemporâneos e dos séculos anteriores em um sistema de referências e representações que emanava do próprio estado colonizador e de suas instituições. Produzidas em sua grande maioria por artistas brasileiros ligados à academia – nenhum deles indígena –, e inseridas em um circuito amparado pelo governo imperial, essas imagens também perpetraram um trabalho de *apropriação simbólica*, contíguo à dinâmica da *apropriação (acumulação) primitiva* das



terras indígenas, discutida por Karl Marx em seu *Capital*, no mesmo período<sup>11</sup>; ou, ainda, à da *apropriação da linguagem* indígena e sua sua ulterior instrumentalização pela atividade catequisadora, tal como estudada por Walter Mignolo (Mignolo, 1992)<sup>12</sup>.

É esse mesmo caráter apropriador e substitutivo que expõe a natureza do Indianismo ao parentesco da empresa colonizadora, operando na qualidade de motor de uma construção coercitiva de identidades e histórias que negou aos indígenas qualquer política de auto-reconhecimento (Taylor, 1994). E isso vale até para as obras que, de algum modo, se posicionaram contra alguma das instituições colonizadoras. É ainda esse seu caráter apropriador que assegura que *todas* as imagens indianistas, escusadas de qualquer hermetismo aparente, foram fundamentalmente políticas e essencialmente racializadoras<sup>13</sup>, mesmo se nem sempre racistas.

#### 4. Rever o Indianismo nas artes plásticas

É somente ao assumir esse aspecto do Indianismo como um axioma, e não como casualidade aplicável a uma ou outra obra, que se torna possível traçar um plano para revisitá-lo diacrônica e criticamente, atentando assim para os vários sentidos do passado indígena que ele ajudou a inventar. Tal perspectiva não deve abrir mão das fontes escritas e visuais consultadas pelos artistas, mas deve incluir, imperativamente, o estudo da realidade social, econômica, cultural e intelectual particular a cada obra, sua origem, destinação, e recepções, além da trajetória e redes de sociabilidade de seus autores. O trabalho não é simples, e depende de uma série de contribuições transdisciplinares que compartilhem e se nutram e umas das outras. Mas as consequências de tal alargamento parecem ser muitas.

A primeira delas é a de favorecer a inclusão das obras indianistas brasileiras no seio de uma história transnacional e conectada, da qual sem dúvida emergiram. Abandonando a visão de uma iconografia cuja substância se formaria apenas dos textos histórico-poéticos; e sua forma, da recepção unilateral de modelos visuais europeus, se torna fácil ver como o Indianismo brasileiro se constituiu através um cruzamento caudaloso de concepções artísticas, históricas e etnográficas que circulavam desde os primeiros após a Independência, fazendo apenas aumentar durante o Segundo Reinado. Luciano Migliaccio foi, até aqui, o primeiro e único autor a tratar desse compartilhamento de saberes etnográficos entre artistas estrangeiros presentes ou de passagem no Brasil, e escritores brasileiros permanente ou temporariamente sediados no exterior, sobretudo na Alemanha e na França (Migliaccio, 2017). Mas o mesmo deveria ser feito para os artistas brasileiros, e em fluxo inverso.

Se é uma evidência que as primeiras grandes obras indianistas foram enviadas da França ou da Itália por pensionistas brasileiros, não é contudo no exterior que essa iconografia constrói suas bases, mas no próprio país, a partir da conexão de artistas, naturalistas e

---

<sup>11</sup> Sobre a ideia da *acumulação primitiva* no contexto das contestações decoloniais de povos indígenas, ver Coulthard (2014).

<sup>12</sup> Para um estudo de caso brasileiro, ver Bosi (1992).

<sup>13</sup> Estou em dívida aqui com as leituras dos trabalhos de Charmaine Nelson (2007) e Kirk Savage (2018).



filósofos estrangeiros e brasileiros. Em suas interações e densas redes de sociabilidade, eles oferecem as primeiras caracterizações etnográficas dos povos indígenas que encontram em seu caminho, ajudam a forjar os episódios mito-poéticos discutidos anteriormente, e elaboram ao lado de seus pares locais, algumas das primeiras imagens indianistas com vocação histórica. Lembre-se, a esse respeito, a importância da rede estabelecida pela família Taunay desde os anos 1810, cujos membros não eram apenas artistas, mas escritores e naturalistas. Na fazenda da Tijuca, no Rio de Janeiro, adquirida pelo patriarca Nicolas-Antoine, se hospedavam amiúde estrangeiros e brasileiros, ocasiões em que se estabeleciam relações de amizade e trocas de conhecimentos da qual saíram, de fato, algumas primeiras representações com vocação histórica do indígena brasileiro. Foi da colaboração entre o brasilianista francês Ferdinand Denis e Hippolyte Taunay que surgiu a primeira representação conhecida da Primeira Missa no Brasil, publicada no livro *Le Brésil, ou Histoire, moeurs et coutumes des habitants de ce royaume* (1822), no ano da independência. Foi também durante suas viagens ao Brasil e contato com o circuito local – primeiro como naturalista da expedição Langsdorff, nos anos 1810, e depois por sua conta, nos anos 1840 – que o bávaro Johann Moritz Rugendas produziu desenhos etnográficos de indígenas brasileiros antes de também realizar, em 1845, uma *Primeira missa em São Vicente* (São Paulo). Ambas, deviam ser conhecidas por Victor Meirelles, muito antes dele pensar em fazer sua obra.

Desde os anos 1840, Manuel Araújo de Porto Alegre tornara-se muito amigo do alemão Ferdinand Pettrich, que chegava ao Brasil com parte da sua coleção de chefes indígenas norte-americanos já pronta. Foi em seu estúdio, no Paço Imperial, enquanto acompanhava com regularidade as discussões históricas e etnográficas do IHGB, que ele pôde terminar a sua coleção, oferecida ao Museo Lateranense (Museo Etnologico Vaticano) em 1858. Nela, incluía-se seu *Tecumseh moribundo*: obra que mostrou as implicações poéticas e ideológicas da visão de um índio morto, motivo que se tornaria, realmente, o mais frequentado por artistas brasileiros. A aproximação de Pettrich com Porto Alegre o ajudou a elaborar a primeira escultura indianista do Brasil (um índio caçador, hoje perdido), que pertenceu de fato a seu amigo antes de doá-la ao Museu Nacional. Por outro lado, foi a longa experiência de Pettrich como escultor que deve ter ajudado a Porto Alegre a elaborar seu projeto para a estátua equestre de d. Pedro I, executada finalmente por Louis Rochet.

Exemplos como esses se multiplicam no período, e não é preciso prolongá-los. O essencial aqui é compreender que eles sugerem que a ida de brasileiros ao exterior a partir dos anos 1860, a fim de realizarem grandes máquinas históricas, apenas tornava ainda mais complexo o processo de invenção do Indianismo, que já havia portanto tomado corpo no país, por meio de um fluxo transnacional de iconografias que se queriam, no mais das vezes, nacionais.

A segunda e talvez mais importante consequência da ampliação do estudo do Indianismo é a de repolitizar as suas obras, assim como seus autores, junto a seu contexto original. Tal perspectiva, deve-se dizer, é válida tanto para as grandes obras produzidas após 1861 (isto é, após a *Primeira missa* e do *Monumento a d. Pedro I*), nas quais a ambição artística e política é imediatamente evidente, quanto para aquelas produzidas já desde os anos 1840, fossem as mais prosaicas ou insólitas.



Considere-se, por exemplo, uma obra tão precoce quanto a *Descoberta das águas termais de Piratininga* (1841) de Félix-Émile Taunay (Figura 1). Exposta ao público já nos primeiros meses após a ascensão de Pedro II, ela tem sido ignorada pelos estudos indianistas. Pintura histórica de estranho aspecto, ela é de autoria de um artista que era, no entanto, àquela altura, diretor da AIBA. O tema, em todo caso, era perfeitamente compreensível a seus contemporâneos: representava a descoberta de um conjunto famoso de fontes termais, feita por Martinho Coelho em 1777, lugar onde fundaria em seguida a cidade de Caldas Novas, na província de Goiás – então um dos fundos sertões do país. Às termas, foram logo atribuídas propriedades medicinais contra reumatismo, problemas de pele originados por doenças venéreas, e mesmo contra a lepra. A fama converteu o lugar em um sítio de peregrinação de doentes anônimos e ilustres, vindos de várias regiões do país. Em 1838, tornou-se mesmo objeto de pesquisas médicas oficiais, que atestaram a eficácia de suas águas sulfurosas (Fóggia, 1946).

Em sua pintura, iniciada após a publicação daqueles primeiros estudos, Taunay não representa uma cena de atualidade em que doentes se curam nas termas, mas constrói uma obra histórica que se concentra no momento de sua descoberta, enfatizando o aspecto anedótico que a envolvia: teriam sido os cães de Coelho que, ao cair nas águas quentes, latiram em desespero, fazendo-o compreender a natureza do achado.

O texto que Taunay fez acompanhar a sua obra, na EGBA de 1841, lembrava a anedota, mas também apontava para a atitude beática do caçador: «sem atender aos latidos de seus cães, parece enlevado na admiração das maravilhas da natureza, ou na previsão dos bens que aos pobres enfermos resultam hoje deste fenômeno» (Levy, 2003: 25). Ao passo que o papel dos cães no achado das termas encontrava amplo respaldo em relatos históricos da época, a reação devota do caçador parece ter sido uma completa invenção de Taunay (conhecido, ele próprio, por manifestar seu contínuo maravilhamento diante da natureza brasileira<sup>14</sup>). Na pintura, seu ar sacerdótico de Coelho parece sugerir a descoberta como fruto de uma providência divina em socorro aos sofredores (ele de fato seria conhecido por não cobrar nada aos enfermos que vinham à sua fazenda tratar de suas moléstias).

Concentrando-se na apresentação de dois elementos para a explicação da pintura (cães e caçador), é curioso como o texto não menciona a figura notável do índio, também ela uma invenção de Taunay, sem respaldo textual. À diferença da figura de Coelho, Taunay pinta a do índio sem qualquer sinal de surpresa a respeito da descoberta. Na verdade, ele gesticula como se já conhecesse o lugar ou, talvez, como se daquele poço conhecesse outros mais. O valor dessa figura é também anedótico, mas parece longe de ser redundante, sobretudo quando se considera outra ordem de discussões em circulação no mesmo período – precisamente as indigenistas.

Ainda em 1839, com a criação do IHGB, seu primeiro presidente, Januário da Cunha Barbosa, fez um discurso que se tornaria logo célebre, publicado em seguida na revista do Instituto, da qual a AIBA era assinante. Discurso e texto introduziam seis questões faróis às atividades futuras da instituição, a maioria delas relativas às populações indígenas. Entre indagações sobre as causas das «espantosa extinção» dos índios e sobre os melhores

<sup>14</sup> Sobre o sentido de maravilhamento da natureza em Taunay (1916) ver Dias (2009).



métodos para colonizá-los, Barbosa introduzia uma última questão, cabal ao período: «Se a introdução dos escravos africanos no Brazil embarça a civilização dos nossos indígenas» (Barbosa, 1839: 61).

Sua resposta foi imediata: a introdução de escravos africanos, desqualificados ao trabalho no país, havia seguramente atrapalhado a integração dos indígenas à estrutura econômica desde o período colonial. Se, de um lado, suas palavras ecoavam as mesmas opiniões que levariam à abolição do tráfico negreiro, em 1850 (primeira medida que previa a abolição completa da escravidão no país); de outro, introduziam a primeira grande defesa, nos meses que antecediam o advento do Segundo Reinado, no sentido de garantir a assimilação da mão-de-obra indígena para a afirmação econômica e territorial do novo regime. Para Barbosa, ninguém melhor do que o indígena conhecia os recursos e a geografia do país. E ele estaria perfeitamente apto ao trabalho, não apenas por esses conhecimentos, mas por uma inclinação natural ao «aperfeiçoamento» moral. Caberia ao Estado apenas discipliná-lo na civilização, introduzi-lo ao cristianismo, e torná-lo produtivo ao país.

Como visto, a história desse debate é a própria história do indigenismo e dos motivos indianistas na literatura, elaborados por membros do IHGB nas décadas seguintes. Se não com palavras, era com imagens que Taunay parecia estar pronto para dar sua opinião sobre a questão apresentada por Barbosa. Não seria realmente a primeira vez que se veria em suas obras um posicionamento contumaz diante de questões políticas e econômicas do dia. Já em 1830, ele pintara sua *Vista de uma mata virgem reduzida à Carvão*, por meio da qual demonstrava sua preocupação com os efeitos do assoreamento provocados pelo desmatamento e pelas queimadas, realizadas por escravos africanos a mando dos senhores de terra. Em 1840, expôs na EGBA a sua *Vista da mãe d'água*, obra que representava o mais antigo reservatório de água do Rio de Janeiro, visto agora em meio a uma densa floresta preservada. Para Cláudia Valladão de Mattos, a nova pintura indicava, então, um caminho viável entre a exploração dos recursos naturais do território e a preservação da natureza, particularmente das matas nativas (Mattos, 2010). Na medida em que a obra de captação era uma herança dos Bragança, a pintura de Taunay parecia elaborar um elogio à linhagem de Pedro II, no preciso momento em que ele iniciava o seu Reinado.

Em 1841, a *Descoberta das águas termais de Piratininga* é objeto de outra afirmação política de Taunay, agora, portanto, sobre o «problema» indígena. A caracterização que ele deu a seu índio é inconfundível: se guardando ainda os hábitos anteriores que lhe mantinham em contato próximo com a natureza (pés descalços, sem camisa, corpo junto à terra), trata-se ali de um índio, contudo, já perfeitamente assimilado. Servindo a Coelho, cujo ar solene parece justificar a nobreza de sua empreitada, o índio está longe de incorporar qualquer tipo de ameaça tapuia a que frequentemente se atribuía aos nativos dos sertões, ainda que carregue duas espingardas consigo. Em realidade, ele aparece, na pintura, como uma sorte de guia e, em todo caso, como legítimo co-descobridor das águas termais. Que essa descoberta tivesse servido de ocasião para a fundação de uma nova cidade sertaneja, torna-se claro que Taunay afirmava não somente ser possível civilizar o indígena, mas fazia um elogio ao uso de sua mão-de-obra, e à sua capacidade em colaborar na expansão do oeste e no descobrimento de





atividades medicinais e econômicas importantes ao progresso civilizador (sua obra apresenta-se, nesse sentido, quase como uma variação laica do tema do motivo das primeiras missas, na qual nativos e colonizadores aparecem juntos em uma empreitada coletiva). Nisso, Taunay parece estar em perfeito acordo com Barbosa. Afinal, no que o escravo e os efeitos de seu trabalho também aparecem como elementos destrutivos em sua *Vista da mata virgem reduzida à carvão*, o índio integrado aparece aqui, em sua *Descoberta das águas termais*, como elemento produtivo e simbiótico ao meio ambiente. Sob o pretexto de um tema hoje inusitado, de difícil leitura à sua posteridade, Taunay fazia assim, a seus contemporâneos, um comentário aberto aos debates indigenistas, do mesmo modo que havia feito àqueles ecologistas.

Como para o problema anterior, a obra de Taunay é apenas uma, entre tantas outras, que acusam suas relações com as questões indigenistas do dia, tornando portanto imperativo seu estudo dentro de uma perspectiva alargada de seu entorno, para além de seus limites literários e formais usuais.

A terceira e última consequência do alargamento do estudo Indianismo emerge, justamente, dos efeitos da repolitização inicial dessa iconografia. A partir do momento em que essa expansão significa pensar não apenas como as obras podem ter servido aos interesses da elite política e econômica do país, mas como decorreram de uma negociação entre sua produção e (eventual) encomenda, destinação e as posturais pessoais dos artistas, a própria constituição da iconografia indianista também se mostra como um campo de tensões e disputas diante das questões indigenistas de seu tempo e das visões construídas em torno do nativo.

Posições contrastantes dentro dessa iconografia manifestaram-se de fato ora favoravelmente, ora desfavoravelmente às características imputadas ao indígena, a seu estatuto a-histórico enquanto sujeito passivo e subordinado à marcha colonizadora, e às principais medidas indigenistas elaboradas pelos círculos oficiais (catequese, integração ao trabalho, miscigenação, setorização, aniquilamento, e extinção). A diversidade de abordagens e proposições em obras produzidas ao longo de várias décadas asseguram que o Indianismo foi menos um movimento artístico do que um *foyer* iconográfico servindo a várias agendas, e que, por isso mesmo, requer uma atenção caso a caso.

O ponto aqui é fundamental, porque impõe a diferenciação mesmo daquelas obras que possuem fontes e motivos similares ou mesmo idênticos, embora seus sentidos sejam perfeitamente distintos. Entre obras como a *Moema* (1866) de Victor Meirelles (Figura 3) e aquela do escultor Rodolfo Bernardelli (1895), ambas inspiradas no *Caramuru* do frei Santa Rita Durão; e entre estas duas e *O último Tamoio* (1882), de Rodolfo Amoedo (Figura 41), inspirada no *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães, parece haver um abismo que não é não apenas formal, dadas suas distâncias históricas, mas propositivo, conquanto todas elas tenham se inspirado em épicos indianistas e investido na representação de índios mortos junto às águas.

Meirelles, de sua parte, parece aderir com sua pintura a uma visão profundamente pessimista do estatuto ontológico do índio *tapuia* como o de um ser degenerado, passional e inclinado à extinção, aproximando-se assim das polêmicas contemporâneas sobre as medidas a serem tomadas quanto aos índios *bravos* do interior, e em particular das ideias



Varnhagen sobre sua intratabilidade. Bernardelli, por outro lado, inclina-se à mesma personagem a fim de explorar as potencialidades sensuais do corpo supostamente disponível da mulher indígena – interesse que havia já começado a trabalhar com sua *Faceira* (1880) –, além de transformar a obra em uma demonstração de virtuosismo técnico, criando de um corpo de aspecto realista que emerge, como em relevo, da matéria informe que simula as águas.

Do lado oposto, Amoedo mostra-se perfeitamente imbuído de uma mesma visão crítica expressa por jovens autores de seu tempo quanto aos efeitos nocivos da empresa catequizadora. Dedicando, de um lado, uma atenção diminuta às carnações frias do corpo inerte do chefe Aimberê, introduzindo-o como primeiro *cadáver* indígena da arte brasileira, ele estrutura, de outro, um tropo irônico em torno da figura do padre Anchieta, que de samaritano protetor dos indígenas na literatura ultramontanista das décadas de 1870 e 1880, se transforma em um judas perpetrador da escravidão dos gentios em proveito da igreja, ou, para os que se lhe opõem, de sua morte.

Os contrastes entre obras indianistas diante de questões indigenistas não é perceptível apenas opondo-se trabalhos produzidos por distintos artistas. Curiosamente, eles puderam também aparecer naquelas produzidas em momentos distintos pelo mesmo artista, sob diferentes condições de encomenda e destinação. O caso do próprio Victor Meirelles é exemplar a esse respeito. Tendo produzido ao menos três obras capitais ao Indianismo ao longo de duas décadas, ele demonstra ter uma visão tudo menos descomplicada sobre o índio em seus quadros históricos, e sobre os valores que incorporariam nas ações representadas; e isso, mesmo nas obras que *deviam* atestar valores positivos, em linha com as políticas de assimilação e integração dos indígenas oficialmente adotadas no Império, como a da Lei de Terras, de 1850.

Sua *Primeira missa no Brasil*, por exemplo, paga pelo governo, e feita sob a atenta direção de Porto Alegre, deveria marcar o momento fundador da nação brasileira. Nela, contudo, os índios representados, como dito alhures, funcionam apenas como moldura, à diferença de outras primeiras missas feitas no Brasil, nas quais eles interagem com o branco. Sua *Moema*, obra menor realizada por livre iniciativa do artista, logo sem qualquer imposição de mensagem oficial, exclui qualquer possibilidade de integração da índia tapuia ao regime colonizador, devido à sua natureza supostamente auto-destrutiva. Por fim, sua *Batalha dos Guararapes*, outra encomenda oficial que deveria realizar um projeto ainda mais ambicioso que o da *Primeira Missa* (o da união das «raças» portuguesa, africana e indígena), é caracterizada por uma participação absolutamente estranha do elemento indígena: Felipe Camarão, um dos líderes do movimento de expulsão dos holandeses do país, no século XVII, é o único que, na pintura, permanece pensativo, hesitante, e fora da ação final que marca a vitória dos «locais» contra o invasor «estrangeiro». Vistas em conjunto, é difícil não concluir que o pai da pintura indianista brasileira tenha sido, talvez, o mais anti-indigenista dos artistas brasileiros, cético quanto os projetos imperiais de assimilação do nativo, para os quais realizara, entretanto, obras capitais.

Ao lado dessas oscilações indigenistas e anti-indigenistas dentro da própria iconografia indianista, é possível também perceber, ao longo do século XIX, o embate entre posturas



indianistas e anti-indianistas, que reagiam tanto aos debates históricos e políticos colocados por partidários da assimilação indígena (como Barbosa), e os de sua expulsão ou seu extermínio (como Varnhagen), quanto à própria escolha do índio como elemento representativo da nacionalidade brasileira. Como é de se esperar, essas disputas opuseram a iconografia indianista a outras iconografias possíveis de incorporar os fundamentos da nação brasileira.

Uma dessas primeiras oposições, feitas apenas dois anos após a exposição da *Primeira Missa*, veio de Pedro Américo, um jovem artista recém-chegado da França, que pôde criticar abertamente a eleição de índios como representantes simbólicos do país, introduzindo como alternativa a sua *A Carioca* (1864), uma ninfa branca que encarnava, segundo percebia, o ideal ariano que deveria guiar o país (Maciel, 2016). Dificilmente foi uma simples coincidência que a *Moema* de Meirelles (que conformou sua obra, justamente, da iconografia das ninfas e das Vênus dos anos 1860) surgisse alguns poucos meses depois da reação anti-indianista de seu colega, ainda que ela própria, como visto, não oferecesse uma leitura tão simples sobre a imagem do índio.

Talvez as hesitações de Meirelles quanto o valor positivo da figura do índio na afirmação das bases da nacionalidade brasileira encontrassem alguma resolução se ele tivesse conseguido levar a cabo sua *Os desterrados*, obra que realizava ao mesmo momento que a *Moema*, e da qual parece ter exposto estudos avançados. No entanto, é provável que o abandono desse projeto talvez testemunhasse o quanto a nova iconografia que projetava podia conter um potencial ainda mais pessimista diante da invenção de uma mitologia nacional. No contexto da chegada dos portugueses ao Brasil, desterrado era o nome dado aos indivíduos expulsos, exilados ou deixados no país a fim de aprenderem as línguas locais, aprofundarem os laços comerciais, e formarem as primeiras famílias índio-portuguesas. O pupilo preferido de Meirelles, Pedro Peres, incluiu de fato esse representante do projeto abortado do mestre em sua *Elevação da Cruz* de 1879, pintando à esquerda dois *degradados*, um deles com uma atitude profundamente melancólica, que mostra o valor dúbio colocado sobre essa figura. Foi contudo outro aluno de Meirelles, Belmiro de Almeida, quem levou aos limites o motivo dos desterrados, expondo a instabilidade dessa iconografia diante do projeto de uma mitologia das origens da nacionalidade, em alternativa àquela do Indianismo. Em 1899, às vésperas do quarto centenário da chegada portuguesa ao Brasil, ele concluiu sua *Os descobridores*, obra na qual não se vêem celebrações, primeira missas, ou índios; apenas dois degradados com ar desolador, abandonados à sua sorte em uma paisagem agreste. O corpo de um deles sentado ao chão, faz ofício simbólico de raiz e tronco a uma árvore robusta, mas dúbio (difícil precisar se ela floresce ou definha), talvez uma alusão às bases anônimas e plebéias que deveriam fundar e descobrir o país para a fidalguia portuguesa (Conduru, 2019).

Não é tudo ainda. Uma última alternativa à iconografia indianista surgiu ainda nos anos 1840, e pelas mãos do próprio Félix-Émile Taunay. Com sua *O caçador e a onça* (1841), exposta na mesma mostra em que se via sua *Descoberta das águas termais*, ele apresentou, pela primeira vez, a figura de um bandeirante. Tratou-se do único motivo que conseguiu impor um filão iconográfico capaz não somente de fazer frente à indianista, mas absorvê-la, ainda que em uma perspectiva regionalista, sobretudo paulista. A um só golpe, a imagem do bandeirante encarnava a antítese do desterrado (pois supunha a imagem de um desbravador



destemido, por vezes oriundo de castas nobres) e o algoz do índio (na qualidade de conquistador do oeste e seu exterminador), prestando-se como elemento colonizador capaz de afirmar as origens da nacionalidade brasileira. Todavia, também aqui a iconografia mostrou-se sujeita a usos e interpretações que pareciam ora louvar o bandeirante, ora também condenar os efeitos de sua presença no país, incluindo os barbarismos cometidos contra os indígenas. Em Taunay, o bandeirante é introduzido como desbravador heróico, que luta com mãos nuas um animal selvagem, tal qual Hércules. Em outros artistas, tais quais Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Antonio Parreiras, produzindo obras a partir dos anos 1880, em estreita conexão com os projetos regionalistas da província de São Paulo, suas imagens demonstravam visões bem mais irônicas ou mesmo francamente negativas a respeito do bandeirante, a despeito da destinação oficial de suas obras<sup>15</sup>.

Ninfas brancas, desterrados ou bandeirantes, todas essas alternativas iconográficas compuseram um terreno anti-indianista que é preciso, portanto, também ter em conta a fim de compreender os sentidos contrastantes suscitados pela iconografia indianista propriamente dita, e as oposições que provocou ao longo de quase um século.

Presente ou não, o índio é o elemento que sempre emerge, mesmo quando elas tentam escondê-lo. Ao menos para mim, isso prova o quanto o Indianismo já era percebido por seus contemporâneos como um lugar de tensão política constante, atravessado por questões que iam muito além de seu subterfúgio textual inicial. É por isso que os estudos sobre essa iconografia parecem ter muito mais a ganhar ao aproximá-lo das circunstâncias políticas, econômicas, culturais e intelectuais de cada obra, e das idiossincrasias de cada artista diante das questões indigenistas, do que continuar a pensar em sua existência dentro de uma torre de marfim, na qual, isolada, seus sentidos se tornam menos escorregadios.

## Referências bibliográficas / References

- Alegre M.S.P., *Imagem e representação do índio no século XIX*, in Grupioni L.D.B. (org.), *Índios no Brasil*, Ministério da Educação e do Desporto, São Paulo, 1992.
- Almeida M.R.C. de, *Os índios na História do Brasil*, FGV, São Paulo, 2010.
- Andermans J., *Espetáculos da diferença: a Exposição antropológica brasileira de 1882*, «Revista Topoi», 3, 2004, pp.128-170.
- Barbosa J. da C., *Discurso recitado no acto de estatuir-se o Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Instituto Historico e Geographico Brasileiro, Tomo I, Brasília, 1839.
- Belluzzo A.M., *O Brasil dos viajantes: imaginário do Novo Mundo*, vol.1, Odebrecht/Metalivros, São Paulo, 1994.
- Berkhofer R.F., *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present*, Vintage, New York, 1978.

---

<sup>15</sup> A bibliografia sobre a iconografia bandeirante é farta, e tratá-la aqui foge sem dúvida do escopo deste texto. A seu respeito, interessa somente dizer que de seu estudo tem surgido trabalhos que mostram o quanto o indianismo ganharia ao adotar abordagens afins. Penso, em particular, nos importantes trabalhos de Maraliz Christo sobre os *Bandeirantes* (1889) de Henrique Bernardelli; e de Fernanda Pitta, sobre o pintor José Ferraz de Almeida Júnior. Cfr. Christo (2002) e Pitta (2013).



- Bosi A., *Dialética da colonização*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.
- Bryson N., *Tradition and Desire: from David to Delacroix*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- Buarque de Holanda S., *Visão do Paraíso*, Companhia das Letras, São Paulo [1959], 2010.
- Cardoso R., *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*, Record, Rio de Janeiro, 2008.
- Chillón A.M., *Escultura e Indianismo(s) no Brasil oitocentista*, «19&20», X, n.1, 2015, in <http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm>, consultado em 10 outubro de 2023.
- Chillón A.M., *O Gênio do Brasil e as Musas: um manifesto ideológico numa nação em construção*, «19&20», IX, n.1, 2014, in [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_amc.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_amc.htm), consultado em 8 de setembro de 2023.
- Christo M.C.V., *A construção da gênese: independência, passado colonial e indigenismo no Brasil e México no século XIX*, in Valle A. e Dazzi C. (orgs.), *Oitocentos. Arte brasileira do Império à República*, tomo 2, EDUR-UFRRJ, 19&20, Rio de Janeiro, 2010<sup>a</sup>, pp.361-377.
- Christo M.C.V., *Bandeirantes ao chão*, «Estudos Históricos», 30, 2002, pp.33-55.
- Christo M.C.V., *Heróis imóveis na pintura indigenista da América Latina*, in Conduru R. e Siqueira V.B. (orgs.), *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, UFJF/CBHA, Petrópolis, 2010<sup>b</sup>, pp.354-363.
- Christo M.C.V., *Indianismo na década de 1860: exposições e crítica de arte*, in «Boletim Grupo de Estudos Arte & Fotografia - Anais do VI Seminário Arte, Cultura e Fotografia», n.5, 2012.
- Coli J., *Primeira missa e invenção da descoberta*, in Novaes A. (org.), *A descoberta do homem e do mundo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1998, pp.107-121.
- Conduru G.F., *Alegorias em confronto. Os descobridores, de Belmiro de Almeida, e Paz e Concórdia, de Pedro Américo. A construção da nação pela pintura de história*, tese de doutorado, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.
- Costa R.S., *O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império* [Dissertação de Mestrado], IFCH/Unicamp, Campinas, 2013.
- Coulthard G., *Red Skin, White Masks: rejecting the Colonial Politics of Recognition*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2014.
- Couto M. de F.M., *Imagens eloquentes. A primeira missa no Brasil*, «ARTcultura2», 4(10), 2006, pp.159-171.
- Cunha M.C. da, *História dos índios no Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.
- Cunha M.C. da, *Legislação indigenista no século XIX. Uma compilação (1808-1889)*, Comissão Pró-Índio de São Paulo/EDUSP, São Paulo, 1992.
- Dias E., *Paisagem e Academia, Félix-Émile Taunay e o Brasil*, Ed. Unicamp, Campinas, 2009.
- Dorrigo J. et al. (orgs.), *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*, Editora FI, Porto Alegre, RS, 2018.
- Flint K., *The Transatlantic Indian, 1776-1930*, Princeton University Press, Princeton, 2020.
- Fóggia V.M., *Agoas Thermaes (Caldas) da Província de Goyaz e seus maravilhosos efeitos para a cura da Morphea e outras enfermidades rebeldes de pelle*, in Araújo





- H.C. de S., *História da lepra no Brasil, períodos Colonial e Monárquico (1500- 1889)*, I, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1946.
- Franca A., Munduruku D., Gomes T.D. (orgs.), *Bibliografia das publicações indígenas*, Wikibooks, 2019, in [https://pt.wikibooks.org/wiki/Bibliografia\\_das\\_publica%C3%A7%C3%B5es\\_ind%C3%ADgenas\\_do\\_Brasil](https://pt.wikibooks.org/wiki/Bibliografia_das_publica%C3%A7%C3%B5es_ind%C3%ADgenas_do_Brasil), consultado 20 de julho de 2023.
- Francis D., *The Imaginary Indian. The Image of the Indian in Canadian Culture*, Arsenal Pulp Press, 1992.
- Honor H., *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, Random House, New York, 1975.
- Knauss P., *Índios no salão de arte: representação étnica na escultura do século*, in Cavalcanti A. et al. (orgs.), *Arte e suas instituições*, XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de história da Arte, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013<sup>b</sup>, pp.555-572.
- Knauss P., *Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil*, «História», 32(1), 2013<sup>a</sup>.
- Kodama K., *Os Índios no Império do Brasil: a etnografia no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil entre as décadas de 1840 e 1860*, Ed. Fiocruz, Rio de Janeiro, 2009.
- Kopenawa D. e Albert M.R.C. de, *A queda do céu, palavras de um xamã Yanomami*, Companhia das Letras, São Paulo, 2015.
- Kraay H., *Days of National Festivity in Rio de Janeiro, Brazil, 1823-1889*, Stanford University Press, Stanford, 2013.
- Krenak A., *Ideias para adiar o fim do mundo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2019.
- Levy C.R.M., *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes (1840-1884)*, ArteData, Rio de Janeiro, 2003.
- Maciel F.D.L., *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*, tese de doutorado, ECA-USP, São Paulo, 2016.
- Mattos C.V., *Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay*, «19&20», n.2, 2010, in [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_fet\\_cvm.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm), consultado em 10 de setembro de 2023.
- Migliaccio L., *Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil en el Segundo Reinado: las obras de los escultores Ferdinand Pettrich y Louis Rochet*, «Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas», 12(2), 2017, pp.389-40.
- Migliaccio L., *Mostra do redescobrimento: arte do século XIX*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2000.
- Mignolo W., *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, & Colonization*, Michigan University Press, Michigan, 2003.
- Miyoshi A., *Moema é morta*, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp Campinas, 2010.
- Moffitt J.F., *O Brave New People: the European Invention of the American Indian*, University of New Mexico Press, New Mexico, 1999.
- Monteiro J.M., *As “raças” indígenas no pensamento brasileiro do império*, in Maio M.C. e Santos R.V. (orgs.), *Raça, ciência e sociedade* [online], Editora FIOCRUZ-CCBB, Rio de Janeiro, 1996, pp.14-22.



- Monteiro J.M., *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo*, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- Nascimento F.R., *A imagem do índio na segunda metade do século XIX*, tese de doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.
- Nelson C., *The Color of Stone*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2007.
- Oliveira J.P.E., Freire C.A.R., *A presença indígena na formação do Brasil*, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, LACED/Museu Nacional, Brasília, 2006.
- Pereira S.G. *Arte Brasileira no Século XIX*, C/ Arte, Belo Horizonte, 2008.
- Pitta F., *Breve história da arte e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje*, «Modos. Revista de História da Arte», 5(3), 2021, pp.223-257.
- Pitta F.M., “*Um povo pacato e bucólico*”: *costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*, tese de doutorado, ECA-USP, São Paulo, 2013.
- Raminelli R., *Imagens da colonização. A representação do índio de Caminha a Vieira*, Edusp/Fapesp/Jorge Zahar, São Paulo/Rio de Janeiro, 1996.
- Savage K., *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War and Monument*, Princeton University Press, Princeton [1997], 2018.
- Silva M.C.C., *Representações do índio na arte brasileira do século XIX*, «Revista de História da Arte e Arqueologia», 8, 2007, pp.63-71
- Taylor C., *The politics of recognition*, in Gutmann A. (ed.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press, Princeton, 1994, pp.25-73.
- Treece D., *Exilados, aliados, rebeldes o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*, Edusp, São Paulo, 2000.
- Turin R., *Tessituras do tempo discurso etnográfico e historicidade no Brasil oitocentista*, EDUERJ, Rio de Janeiro, 2013.
- Varnhagen F., *História geral do Brasil*, vol.1, Imprensa da V. De Dominguez, Madrid, 1854.
- Viveiros de Castro E., *A inconstância da alma selvagem (e outros ensaios de antropologia)*, Cosac&Naify, São Paulo, 2002.
- Viveiros de Castro E., *Arawete. Os Deuses Canibais*, Zahar Editores/Anpocs, Rio de Janeiro, 1986.
- Wolf E.R., *Europe and the People Without History*, University of California Press, Berkeley, 1982.

Recibido: 07/09/2023

Aceptado: 21/12/2023

