

# *Oitocentos*

*Arte Brasileira do Império à República*

*Tomo 2*

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

**Realização da Publicação**

UFRRJ  
CEFET-Nova Friburgo

**Organização**

Arthur Valle  
Camila Dazzi

**Projeto Gráfico**

Camila Dazzi  
dzaine.net

**Editoração**

dzaine.net

**Editoras**

EDUR-UFRRJ  
DezenoveVinte

**Correio eletrônico**

dezenovevinte@yahoo.com.br

**Meio eletrônico**

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957

---



## Pintura, um projeto político-cultural? A representação do índio no trabalho de Angelo Agostini

Rosangela de Jesus Silva \*



 pós os processos de independência na América Latina as elites se deparam com a necessidade de organizar os Estados nacionais. A questão não se restringia ao âmbito político-institucional, mas envolvia também uma necessidade de se construir as identidades nacionais. Nesse sentido a cultura, e a arte em particular, desempenhariam um papel fundamental ao elaborarem imagens e mitos de fundação das nações.

No Brasil a independência não muda o sistema de governo nem quem governava, continuamos sob o poder monárquico da família Bragança, todavia seria preciso diferenciar-se do governo colonial.

A imagem do índio, por ser um elemento nativo, poderia ser de grande interesse para a construção de um mito de fundação do país: “Diante da rejeição ao negro escravo e mesmo ao branco colonizador, o indígena restava como uma espécie de representante digno e legítimo. ‘Puros, bons, honestos e corajosos’, os índios atuavam como reis no exuberante cenário da selva brasileira e em total harmonia com ela.”<sup>1</sup>

Tal representação não era algo novo, pois essa imagem já teria sido empregada durante o período colonial, um exemplo seria o poema *Caramuru* (1781) de Frei José de Santa Rita Durão. Solange Padilha<sup>2</sup> destaca o índio como “tema constante na linguagem de leques comemorativos, aparecendo como alegoria da monarquia e do país”, além de sua representação em peças que celebraram a independência como o *Pano de boca para a representação extraordinária dada ao teatro da corte por ocasião da coroação de Pedro I em 1822*, obra de Jean Baptiste Debret. Aliás,

---

\* Doutoranda IFCH – UNICAMP, bolsista FAPESP – Capes/PDEE

<sup>1</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.148.

<sup>2</sup> PADILHA, Solange. O imaginário da Nação nas alegorias e indianismo Romântico no Brasil do século XIX. Texto foi apresentado no II Congresso Internacional do Patrimônio Histórico, na Universidade de Córdoba (Argentina) e na UCAM (Universidade Cândido Mendes-RJ), no programa de Pós Graduação do Departamento de Ciências Humanas Disponível em: [http://64.233.163.132/search?q=cache:s\\_U-YAsqJdoJ:www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/solange\\_padilha.doc+solange+padilha+imaginario&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://64.233.163.132/search?q=cache:s_U-YAsqJdoJ:www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/solange_padilha.doc+solange+padilha+imaginario&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br)

esse artista realizou vários registros do índio no Brasil, em sua *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil* há mais de trinta imagens do índio.

No Segundo Reinado, a apropriação dessa figura parece se consolidar com o apoio e financiamento de D. Pedro II. No livro *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, Lilia Schwarcz dedica várias páginas para falar do “índigena como símbolo nacional”, onde destaca, entre outros, o papel da literatura através das obras de Gonçalves de Magalhães com a sua *Confederação dos Tamoios* e de Gonçalves Dias com *I Juca Pirama*, isso só para ficar com aqueles que tiveram o patrocínio do Imperador. Todavia é indiscutível o papel de José de Alencar<sup>3</sup> na constituição do mito indígena.

A literatura contribuiu bastante para algumas realizações das artes plásticas no século XIX brasileiro, legando assim um importante papel para a Academia Imperial de Belas Artes – AIBA. São inúmeros os artistas nessa instituição que se ocuparam da imagem indígena. Entre os pintores podemos destacar Victor Meirelles com *A primeira missa no Brasil* (1860) – MNBA-RJ e a *Moema* (1866) – MASP, Augusto Rodrigues Duarte com *Exéquias de Atalá* (1878) – MNBA-RJ, José Maria de Medeiros com *Iracema* (1881) e Rodolpho Amoedo com *O Último Tamoio* (1883), ambos no MNBA-RJ. Na maioria das telas citadas o índio idealizado aparece como tema central, o grande protagonista da cena, é representado em meio à natureza e padece solitário.

Na escultura é preciso lembrar a obra de Manuel Chaves Pinheiro *Índio simbolizando a nação brasileira*, além de Rodolpho Bernardelli com *Faceira* (1880), *Moema* (1895), *Guarani* (1897), *Iracema* (1897) e *Paraguaçu* (1908).<sup>4</sup>

A imagem do índio, nessas representações, oferece ao público uma beleza idealizada, o exotismo em harmonia com a natureza. Não há nessas imagens uma discussão acerca da condição do índio na sociedade, nem menções explícitas ao conflito de interesses presente na relação do índio com o “branco”. Em linhas gerais, essas imagens concorrem para a materialização do mito de fundação da nação brasileira.

A imagem do índio será apropriada, de maneira geral, em toda a América Latina, seja no sentido de apresentação de registro e documentação de culturas distintas, seja no de idealização e valorização da coragem, organização e altivez de alguns desses povos, seja para denunciar a selvageria e violência desses contra o colonizador. Nesse sentido há alguns exemplos instigantes para pensar a apropriação dessa figura entre nossos vizinhos como o imponente retrato *O índio alfarero*

---

<sup>3</sup> José de Alencar teve muitos desentendimentos com D. Pedro II, um deles se deu justamente por suas críticas na imprensa carioca à obra de Magalhães *Confederação dos Tamoios*.

<sup>4</sup> Ver artigo de SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, N.8, Jul./Dez. de 2007, Campinas-SP.

(1855) [Figura 1] de autoria do pintor peruano Francisco Laso, considerado um precursor do indigenismo em seu país. Nota-se no retrato a imagem de um índio paramentado segurando uma escultura, provável símbolo de suas tradições. Na avaliação de Dawn Ades, tal representação poderia ser exemplo de tradições “não apenas intocadas, mas intocáveis pelo ‘progresso e pela vida moderna’”.<sup>5</sup>

Em contraponto a esse tipo de representação, é possível ver a violência dos conflitos entre índios e brancos nos pampas argentinos na representação de Ángel Della Valle em *La Vuelta Del Malón* (1892) [Figura 2]. Conforme esclarece Laura Malosetti Costa<sup>6</sup>, os *malones* seriam expedições de ataque e saque dos índios sobre os povoados e fazendas de colonizadores no pampa. Os *malones* foram largamente difundidos na literatura do século XIX, sendo um ponto muito importante nesses relatos o rapto de mulheres brancas. Tais ações dos índios justificariam a violência e o extermínio empregados por parte do branco colonizador. Costa chama atenção para a inversão que ocorre: “[...] no era el hombre blanco quien despojaba al indio de sus tierras, su libertad y hasta su vida, sino el indio quien despojaba al blanco su más preciada pertenencia.”<sup>7</sup>

Todas essas representações são exemplos ricos de como o elemento indígena foi distintamente incorporado nos diversos discursos nacionais. Esse texto pretende apresentar outra construção, bastante original, sobretudo no cenário brasileiro, em que o elemento indígena aparece confrontado ou confrontando a modernidade, considerada no século XIX condição de desenvolvimento para essas “novas” nações americanas.

### **A imagem do índio na *Revista Ilustrada*: alguns discursos**

Figura astuta, Angelo Agostini soube usar sua revista para criticar a sociedade brasileira e sua organização política, econômica, social e cultural. Esteve sempre muito atento aos acontecimentos do império e com textos e imagens satíricas defendeu com firmeza seus posicionamentos.

A habilidade de Agostini em usar o próprio discurso do governo para atacá-lo foi amplamente utilizada, fato já destacado por vários autores que ressaltam a importância da *Revista Ilustrada* nos estudos do século XIX. Com a apropriação da figura do índio pela monarquia não

---

<sup>5</sup> ADES, Dawn. **Arte na América Latina**: a era moderna, 1820-1980. [Tradução Maria Thereza de Rezende Costa] São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997. p.39

<sup>6</sup> COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

<sup>7</sup> Idem. *ibidem* p.243.

poderia ser diferente. O caricaturista também emprega a imagem do índio como alegoria do Brasil e mostra ao público a ação do governo e das instituições oficiais sobre essa figura.

A caracterização do índio varia de acordo com a crítica que Agostini deseja imprimir, este pode ser retratado gordo, menino, como uma referência à ainda jovem nação brasileira, ou muito magro e doente devido às epidemias que assolavam o país. No entanto, o tipo do herói, com um corpo esbelto muito mais próximo ao ideal greco-romano de beleza é o que predomina. O corpo do índio é o alvo, nele é possível observar sanguessugas [Figura 3], serpentes, várias espécies de insetos o atacando, correntes, cruzes, tudo atuando de maneira a fazer o índio sofrer, sofrimento que na verdade estaria sendo imposto ao povo brasileiro.

A alegoria feminina do indígena também foi adotada por Agostini para se referir às províncias, as quais, da mesma forma que o índio símbolo do Brasil, também padeciam em seus corpos as atitudes desastrosas do governo, como a “velha e feia” cidade do Rio de Janeiro<sup>8</sup>, a qual receberia alguns falsos retoques a fim de enganar os fluminenses.

Com essas representações o caricaturista da *Revista Illustrada* conseguia não apenas atrair a atenção do público através da jocosidade com a qual o índio era apresentado, mas ao mesmo tempo imprimia dura crítica ao governo imperial sempre com uma generosa pitada de humor.

O índio alegórico é a criação de um estereótipo, onde um homem ou uma mulher são representados com cabelos longos, um cocar de penas, colares no pescoço e uma saia de penas. Não há uma intenção documental de registro de um tipo humano, cujas características seriam particulares. A intenção nesse tipo de representação, conforme indicado anteriormente é de crítica ao governo imperial, cuja imagem oficial estaria ligada a esta representação.

Ainda com intenção crítica, mas agora não como uma alegoria, há na *Revista Illustrada* outra representação do indígena, aquela que demonstraria a visão do diretor da revista sobre a “real” imagem do índio no país<sup>9</sup>. Ao contrário da alegoria que, inúmeras vezes, aparece representada no meio urbano, sempre muito pacífica, dócil, por vezes mesmo passiva diante da ação dos outros, quando não vítima, o índio “real” será mostrado como um selvagem.

Será sempre representado na mata convivendo com animais selvagens como onças. Seria pouco amigável e atacaria frequentemente o homem branco. Além das características acima são destacados no índio tendências antropofágicas [Figura 4]. Uma das particularidades dessa figura

---

<sup>8</sup> Imagem apresentada na capa da *Revista Illustrada* de 1876, no número 18.

<sup>9</sup> Há ainda na *Revista Illustrada* uma terceira abordagem à imagem do índio feita nas imagens sequenciais (história em quadrinhos) do Zé Caipora. Este personagem terá uma série de aventuras no meio da floresta e receberá a ajuda de Inaiá, uma índia educada por brancos e seu prometido o bravo guerreiro Cham-kam. Por questão de espaço estas imagens não serão comentadas no presente artigo.

seria a violência assim como a ausência de preceitos cristãos, de compaixão pelo ser humano. Este poderia matar cruelmente uma família que inocentemente pescava, sem qualquer compaixão pela criança que ficaria sem a mãe. Da mesma forma que um grupo de índios poderia invadir a casa de colonos e matar a todos sem qualquer motivo aparente.

A beleza também não seria uma qualidade do índio. Há representações de índios “Botocudos”, assim denominados por utilizarem botoques labiais e auriculares [Figura 5]. Essas figuras eram apresentadas como serem disformes, feios, sendo que uma possível miscigenação com o “homem branco” daria origem a bebês com traços indígenas os quais já nasceriam com deformações labiais, embora saibamos que essas sejam consequências do uso dos botoques. Há, sem dúvida, um exagero próprio do desenho satírico, todavia as legendas deixam transparecer comentários que reforçam as idéias de feiúra e violência vistas no índio.

Nesse segundo tipo de imagens que a revista traz, o índio é mostrado como alguém que impediria, ou, ao menos, atrasaria o progresso do Brasil. Já o colono, esse sim estaria trabalhando na terra, plantando, produzindo de forma a contribuir para o crescimento do país.

Na relação com o índio o colono seria a vítima, porém, só estaria sofrendo dessa maneira devido ao descaso do governo, o qual não tomaria qualquer medida no sentido de conter a violência praticada contra o colono pelo índio [Figura 6]. O colono era representado como corajoso, o qual, lançado a sua própria sorte, se embrenharia na mata selvagem em busca de construir um país “civilizado”.

Há tanto no texto como nas imagens uma aproximação dos índios aos animais. Para Angelo Agostini, aparentemente, não haveria muitas escolhas com relação às atitudes que deveriam ser empreendidas pelo governo, o extermínio dos índios seria a solução. Se eles matavam, logo deveriam também ser mortos. Pelo menos é o que mostra uma caricatura publicada no número 384, onde se critica a “benevolência” com a qual a imprensa fluminense estaria tratando os índios: “Apezar das atrocidades que commettem os índios, há jornaes que ousam defendel-os. Esse sentimentalismo da *Gazeta*, se não é ridículo, é pelo menos, bastante estapafúrdio!”<sup>10</sup> Logo abaixo, na mesma página, outra caricatura onde se observa um grupo de índios, alguns com flechas nas mãos, caindo sob as balas de uma espingarda de muitos canos empunhada pelo pequeno repórter da *Revista Illustrada* com o seguinte comentário: “Para esses entes, cem vezes mais ferozes de que os tigres, só há um meio de amansal-os; é catechetisal-os à chumbo.”

---

<sup>10</sup> *Revista Illustrada*, 1884, Rio de Janeiro, ano IX, N.384, p.8

Esse discurso nos remete imediatamente à representação argentina em torno da figura do índio comentada brevemente no início do texto, onde o próprio índio legitimaria seu extermínio ao praticar atos violentos contra os colonos, como os raptos de mulheres, por exemplo, que Ángel Della Valle representa na tela emblemática da pintura argentina do século XIX *La Vuelta del Malón*.

A tela de Della Valle mostra a violência e força dos índios em contraste com o corpo branco e frágil da mulher, agora cativa e submetida aos instintos selvagens daqueles homens. Na cena apresentada no desenho de Agostini publicado nas páginas centrais do número 395 da *Revista Illustrada* em 1884, o ataque também é feito de surpresa e os índios são numerosos de forma a não deixar meios de defesa ao colono. Há também a presença da mulher vítima, mas em Agostini esta não aparece desfalecida como no quadro argentino, ela expressa grande horror em seu rosto ao vivenciar o ataque indígena.

A cena tem a força e a violência vistas em *A morte de Sardanapalo* de Delacroix. Há um índio estático, que observa a cena da entrada da porta enquanto os outros matam a mulher sobre a cama e seu filho no chão, destruindo toda a vida na casa. Delacroix em sua tela contrasta o observador inerte à violência da morte. Os índios de Agostini não usam flechas, mas as lâminas de uma faca e de uma foice, objetos que fazem os corpos sangrarem em abundância, produzindo assim, no espectador, a catarse resultante da extrema violência.

O apelo dramático que Agostini impõe à cena também nos remete a Honoré Daumier na litografia de 1834 *Rue Transnonain*, com a diferença do momento escolhido para a representação. O caricaturista ítalo-brasileiro escolhe o momento mais dramático para imortalizar em seu desenho, o momento da dor e do horror que será seguido, inevitavelmente, pela morte, enquanto Daumier preferiu mostrar o resultado final da violência praticada. Em ambos a violência choca o espectador.

Agostini chama o público a reagir, pois já que não pode evitar aquela morte que vê na cena, não poderia evitar novas ações violentas como aquela? A sequência dos desenhos oferece a resposta: só a arma de fogo poderá evitar que os índios pratiquem tais atos. Um escravo que passava por ali, tendo quase sido também vítima, mas com astúcia de se fingir de morto, conseguiu atirar no índio que o atacou, fazendo com que este fugisse para o mato.

As imagens apresentadas por Agostini na *Revista Illustrada* parecem conduzir o leitor para a percepção de uma contradição: a imagem do índio que o governo financiava na literatura e nas artes plásticas não corresponderia com a realidade. Como explicar então que um imperador apaixonado pelas letras, pelo mundo civilizado, se aproximasse da figura do índio, daquele selvagem que mata com crueldade e impede o desenvolvimento do país? A própria imagem criada em torno da figura do

imperador de ser este um homem culto e apaixonado pelas artes tornaria forte o argumento do caricaturista.

O problema para o caricaturista certamente não era o interesse do imperador pelas artes, estas eram consideradas fundamentais para o desenvolvimento do país, a grande questão seria o desinteresse pela política e economia do país, aspectos também considerados relevantes pelo crítico. Ao se deixar seduzir unicamente pelas artes, o imperador, além de se mostrar despreparado para governar, deixaria de dar a devida atenção ao que de fato ocorria no país, não enxergando a necessidade de uma ação mais efetiva com relação aos índios, ignorando assim o conflito gerado entre esses e os colonos, responsáveis pelo desenvolvimento do país.

Em suas apreciações críticas Agostini sempre se mostrou favorável a uma arte realista:

*Hoje, a crítica moderna, muito mais exigente do que em outros tempos, aponta todos esses senões, o que obriga o artista a ser o mais realista possível. Alguns da escola antiga revoltam-se contra esse realismo e acham que uma perna é mais bonita limpa do que empoeirada. Mas a verdade é sempre a verdade; e esta não pôde ser sacrificada a velhas convenções. Neste caso, eu voto pela perna empoeirada.<sup>11</sup>*

Talvez pudesse haver também uma crítica à opção estética financiada pelo governo.

Ao oferecer essas duas imagens do índio Agostini parece chamar a atenção do leitor para os problemas que o país enfrentaria e que seriam ignorados ou, apenas, minimizados pelo governo monárquico. Mostra então o abismo que existiria entre a alegoria e a “real” imagem.

## **O pintor diante do índio**

Além das caricaturas, Agostini também se ocupou da figura do índio em sua pintura, e o fez de maneira muito original, diverso do que observamos entre as escolhas dos artistas seus contemporâneos, sobretudo, no Brasil.

Nas duas telas em que Agostini trabalha a imagem do índio, não há uma idealização tal qual vemos na literatura romântica, tampouco a representação desses como vilões bárbaros, como observamos anteriormente em alguns de seus desenhos na *Revista Illustrada*, ou na pintura de Della Valle. Agostini mostra o arcaico e o moderno, a natureza e a tecnologia, os traços da civilização em meio da natureza quase intocada.

---

<sup>11</sup> *Revista Illustrada*, 1888, Rio de Janeiro, ano XIII, N. 483, p.6 e 7. Trecho da crítica realizada pelo pseudônimo X em que elogia o realismo das telas de Rodolfo Amoedo: *Daphnis e Chloé* e *Christo em Cafarnaum*, expostos na AIBA.

Agostini parece querer traduzir em suas telas o que observava no país, a convivência de elementos distintos. A sonhada modernidade expressa na criação de ferrovias, da indústria, da fotografia, da expansão dos meios de comunicação, e ao mesmo tempo o trabalho escravo, índios que matavam colonos, epidemias e pequenos aglomerados urbanos cercados por uma natureza abundante e desafiadora.

As telas referidas fazem parte da coleção Fadel sob os títulos *Interior de floresta com índios e trem* (146 x 97 cm) com data de 1892 [Figura 7] e *O doutor Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos* (43 x 64 cm) com data estimada em cerca de 1898 [Figura 8]. Ambas são óleos sobre tela. É muito provável que as obras tenham sido pintadas realmente na década de 1890, a primeira além de ter sido citada em pequeno comentário n’*O Paiz* de 4 de setembro de 1895, sem mencionar o título, apresenta assinatura e data. Enquanto a segunda consta do catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1898 com o mesmo título, exposição na qual Agostini expôs dez quadros.

Em *Interior de floresta com índios e trem*, o artista nos coloca dentro da floresta e nos deixa observar a reação dos índios ao verem passar pelo meio da mata um trem, do qual é possível ver claramente apenas o último vagão, a fumaça permite imaginar o tamanho do trem parcialmente encoberto pela curva.

A locomotiva foi utilizada pelo próprio Agostini em suas caricaturas como símbolo do progresso. Todavia, ainda na primeira metade do século XIX Willian Turner destaca uma locomotiva no quadro *Chuva, vapor e velocidade* (1844), cujo título já deixa entrever a importância dessa máquina em um contexto de consolidação do processo de industrialização pelo qual passava a Inglaterra naquele momento.

Além do elemento modernizador visto na locomotiva, Agostini opta por exibi-la em meio à exuberância da floresta. No primeiro plano, quase ao centro da tela e encobrindo parte dos trilhos vemos o tronco cortado de uma árvore, mais um indício da passagem do homem “branco” por ali. Logo depois um índio abaixado, se escondendo atrás da vegetação rasteira, seu corpo está nu, tem um colar, uma pulseira e um adorno no cabelo com três penas. Encostada em uma árvore, escondida nas sombras é possível ver uma índia, que também observa o trem segurando uma criança pelo braço. A criança, por sua vez, abraça a mulher sem olhar para o trem, parece estar assustada.

Mais a frente, do lado direito da tela, outro índio projeta o corpo para frente a fim de melhor observar a máquina fumegante que logo desaparecerá na curva.

A floresta é densa, as árvores fecham e escurecem com suas copas. A luz que entra passa entre algumas árvores fazendo uma diagonal que permite ver com alguma clareza os índios. A locomotiva já está sendo engolida pelas sombras, mas sua fumaça ainda se impõe.

Quase é possível ouvir o som da locomotiva encobrindo os sons da floresta e deixando um silêncio, o silêncio do questionamento entre os índios. Cada um com suas indagações, não se olham, apenas observam.

Neste quadro Agostini não usa da violência nem da sátira comum em suas caricaturas, não se vê nos índios representados traços de violência, a locomotiva parece pequena diante da exuberância da floresta.

Com grande sensibilidade e beleza o artista expõe sua inquietação, ou melhor, sua constatação: a modernização do país teria que enfrentar a sua dimensão, uma natureza exuberante, problemas sociais e de infra-estrutura, e mais ainda, a existência de uma população nativa. Qual seria o melhor caminho para a modernização? Como progredir sem perder as peculiaridades que fariam dessa terra uma nação?

Agostini não oferece uma resposta simples, como pareceu sugerir nas caricaturas anteriormente comentadas. Seu quadro expõe a complexidade do Brasil e a dificuldade de implementação de um projeto modernizador para o país.

O artista se exime de qualquer responsabilidade diante do exposto, nos deixa contemplar e decidir, ou apenas desfrutar a beleza de ver a natureza e a tecnologia juntas. Não fosse o tronco cortado em primeiro plano, tudo pareceria até conviver harmoniosamente, a floresta parece quase intocada.

Entre o final de 1888 e 1894, Angelo Agostini não estava no Brasil, teria vivido na Europa, provavelmente na França, de forma que a tela não teria sido pintada no Brasil. Talvez por isso só em 1895 encontramos um comentário sobre o quadro, embora este esteja datado de 1892. O texto publicado n'*O Paiz* é curto e destaca a atividade do prestigiado jornalista como pintor:

*Comprimetemos de passagem um bonito quadro de Angelo Agostini, que não é só o jornalista do lápis que nós conhecemos.*

*Um trem de ferro atravessa o caminho rasgado na floresta virgem, e, depois que elle passa, surge o medo de entre a matta espessa uma familia de índios selvagens, espantada por aquella enorme serpente fumegante.*

*Dir-se-hia que essa pintura fora inspirada pelo nosso Castro Alves:*

*O silvo do trem de ferro  
Acorda os caboclos nus;*

*Entretanto Angelo Agostini disse-me que não conhecia esses versos. Não há nada mais natural que se encontrarem os pintores com os poetas nos intermúndios serenos do ideal.*<sup>12</sup>

Passados alguns anos longe do Brasil, diante de uma possível saudade daquela que adotara como pátria, da nostalgia de sua atuação na imprensa carioca, a memória teria abrandado a visão de Agostini acerca do índio? Teria o artista juntado em sua imaginação imagens, as quais para ele representavam o país no qual vivera mais de vinte anos? Dificilmente teremos a resposta, mas o certo é que Agostini mostra nessa tela grande originalidade ao optar por representar elementos tão díspares e ao mesmo tempo tão próximos numa convivência entre o arcaico e o moderno, o “selvagem” e o “civilizado”, a natureza e a tecnologia. Imagem que só poderia ter sido criada por alguém que conhecia a realidade brasileira na sua diversidade e busca pelo moderno.

Anos mais tarde a temática do índio volta a aparecer no trabalho do artista. Entre as dez telas que Agostini expôs na ENBA em 1898 se encontrava *O doutor Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos*. Um quadro menor do que o anterior, onde o grande personagem parece ser a floresta na sua imensidão. A mata é espessa, escura, há um rio em primeiro plano, do lado esquerdo da tela vê-se uma canoa parada na margem. A presença humana concentra-se na mesma margem. As figuras estão quase encobertas pela escuridão, não é possível identificar seus rostos, parece se tratar de uma cena noturna. A fogueira, cuja luz é bastante tênue, permite ver um homem vestido com uma casaca clara e calças escuras segurando uma pequena chama de fogo, a qual é mostrada a um grupo de índios nus. Estes por sua vez observam, alguns parecem se aproximar para ver melhor. Do lado esquerdo da fogueira há outro homem vestido, quase totalmente encoberto pelas sombras.

Também nessa tela não há violência, embora o homem mais recuado pareça observar um tanto apreensivo a cena. Os homens vestidos parecem ter sido surpreendidos pelos índios que chegam e, talvez, na tentativa de uma aproximação mostram os fósforos, uma maneira de conquistar a amizade dos índios, oferecendo-lhes algo novo.

O homem que segura os fósforos e dá nome à tela, Dr. João Barbosa Rodrigues, é um relevante nome da botânica brasileira com importantes estudos sobre orquídeas. Participou de expedições na Amazônia<sup>13</sup> ainda durante o Império, organizou um jardim botânico em Manaus sob patrocínio da princesa Isabel e foi diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro entre 1890 e 1909, ano de sua morte.

---

<sup>12</sup> O Paiz, Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1895, p.1

<sup>13</sup> Há pelo menos uma litografia feita por Angelo Agostini sobre a expedição realizada pelo botânico Barbosa Rodrigues na Amazônia em 1878. A imagem faz parte da coleção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A tela é certamente uma homenagem a tão distinto personagem, todavia contém elementos bastante instigantes para pensar a produção de Agostini em torno da figura do índio.

Assim como na primeira tela a exuberância e grandeza da natureza brasileira são reforçadas, o índio também aparece como um elemento que não oferece perigo aos outros personagens, mas há dois elementos especiais nessa tela, um cientista e a luz. O pouco que se vê no quadro é devido exclusivamente à luz que emana do fogo. Quando o cientista mostra os fósforos<sup>14</sup>, palavra de origem grega (phos = luz; phoros = portador), ou seja, alguém que é portador de luz está também oferecendo o saber, o único capaz de vencer as barreiras físicas e culturais ali presentes. A luz nas mãos do botânico parece ser a grande chave e talvez a resposta que o artista ofereça ao país. Talvez só a luz da ciência poderia oferecer um caminho para enfrentar a dimensão natural do país, uma exploração através do conhecimento. Quando se conhece é mais fácil dominar, mas também preservar. A ciência, uma conquista da modernidade, poderia ser a grande aliada nesse confronto entre a natureza e as conquistas do mundo moderno.

Distanciado do fervor crítico dos anos do Império e tendo convivido de muito perto com a modernidade européia, Angelo Agostini, de volta ao Brasil, talvez tenha reformulado, ou amadurecido seu posicionamento diante do que considerava um projeto modernizador para o país, ou ao menos reconsiderado sua posição sobre a forma de lidar com o índio.

A pintura de Agostini reflete a elaboração do seu conhecimento sobre o país, assim como a sensibilidade de um artista apaixonado pelo seu trabalho e pelas possibilidades de propor mudanças que este oferecia: “[...] uma das nossas melhores manifestações do progresso nacional, a arte. Por meio d’ella é que se conhece o grão de adiantamento dos povos, tanto no presente quanto no passado.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> O elemento fósforo teria sido descoberto acidentalmente ainda no século XVII pelo alquimista alemão Henning Brandt em 1669 quando este tentava transformar urina em ouro. Em 1680 um dos fundadores da química moderna, o britânico Robert Boyle encontra o princípio da criação dos fósforos ao reparar que uma chama era formada no processo de fricção entre o elemento fósforo e o enxofre. Todavia, só no século XIX, em 1827, o farmacêutico inglês John Walker produziu enormes palitos de fósforos. Em 1832, na Alemanha começaram a ser comercializados palitos menores, mas ainda havia um grande risco de autocombustão, problema só amenizado a partir de 1845 com a descoberta do fósforo vermelho. Sendo que só em 1855, o sueco Carl Lundstrom teria feito fósforos seguros. A versão em papelão teria sido criada pelo americano Joshua Pusey, o qual patenteou os fósforos de papelão em 1889.

<sup>15</sup> **Don Quixote**, Rio de Janeiro, 1895.



**Figura 1** - FRANCISCO LASO: *O índio alfarero*, 1855.

Óleo sobre tela, 135 x 86 cm.

Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana.

Fonte: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980.** [Tradução Maria Thereza de Rezende Costa] São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997. p.38.



**Figura 2** - ANGEL DELLA VALLE: *La Vuelta del malón*, 1892.

Óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm.

Buenos Aires, MNBA.

Fonte: [http://www.mnba.org.ar/obras\\_autor.php?autor=91&opcion=1](http://www.mnba.org.ar/obras_autor.php?autor=91&opcion=1)

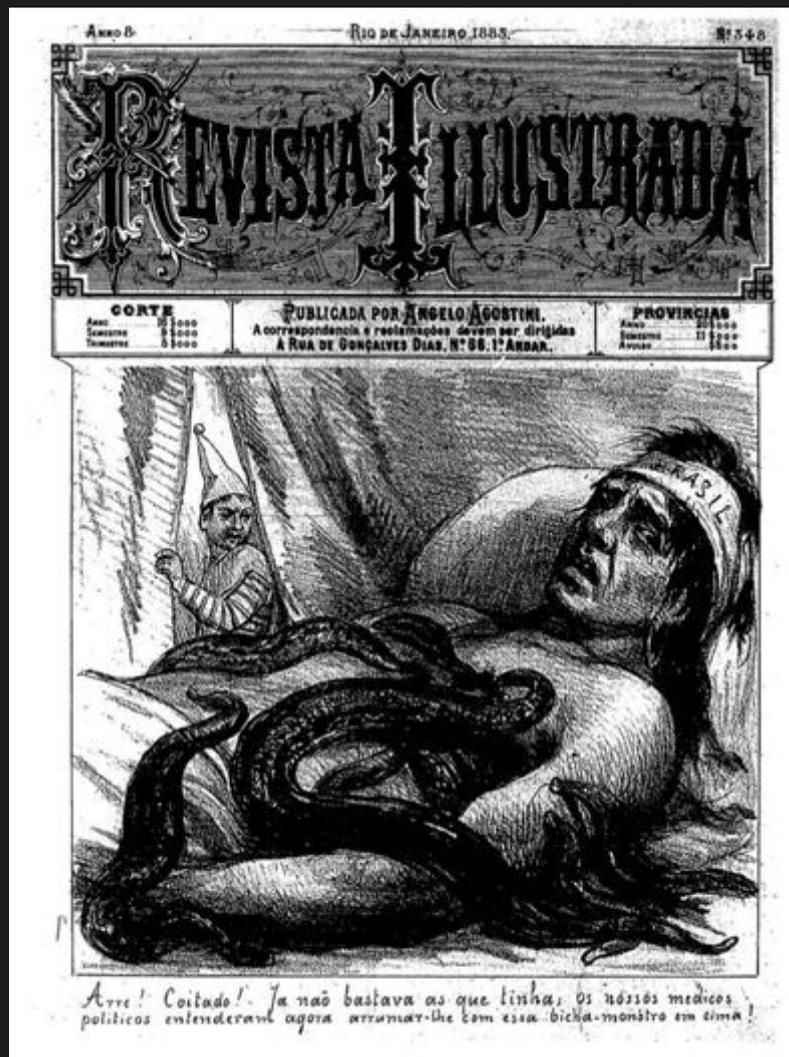


Figura 3 - ANGELO AGOSTINI: Ilustração para *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1883, N. 348

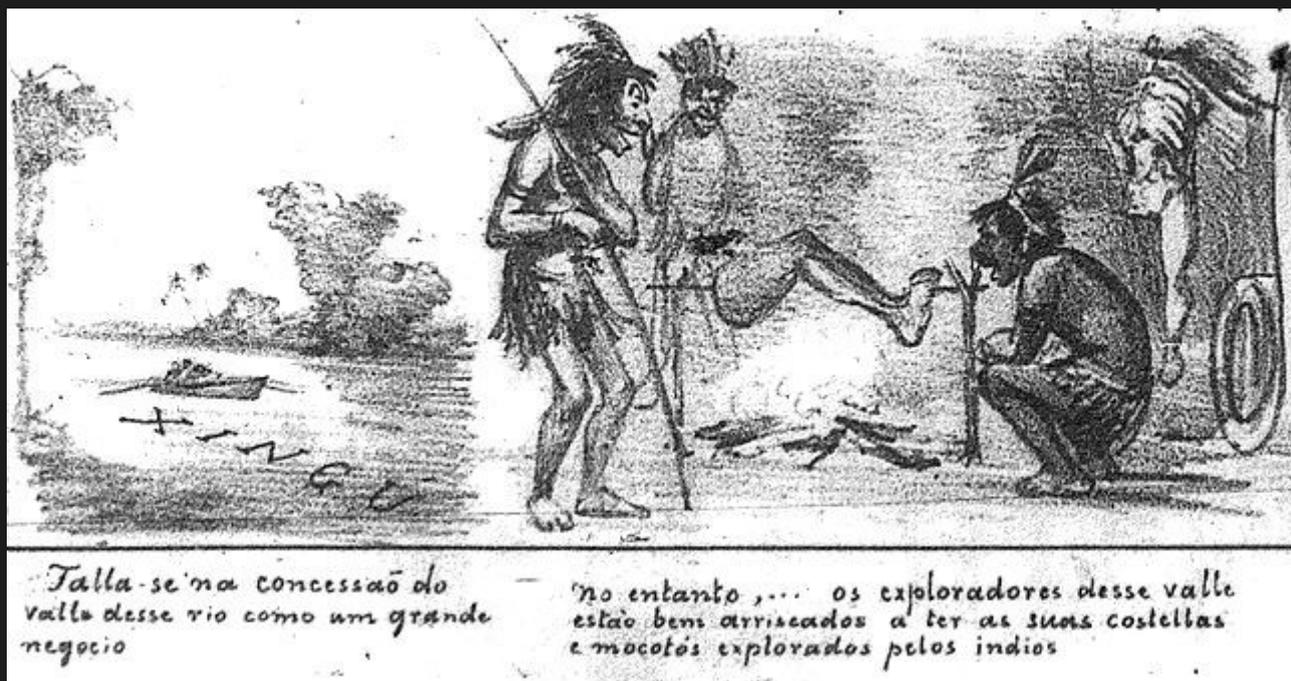


Figura 4 - ANGELO AGOSTINI: Ilustração para *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, N.172.



Figura 5 - ANGELO AGOSTINI: Ilustrações para *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N.384.

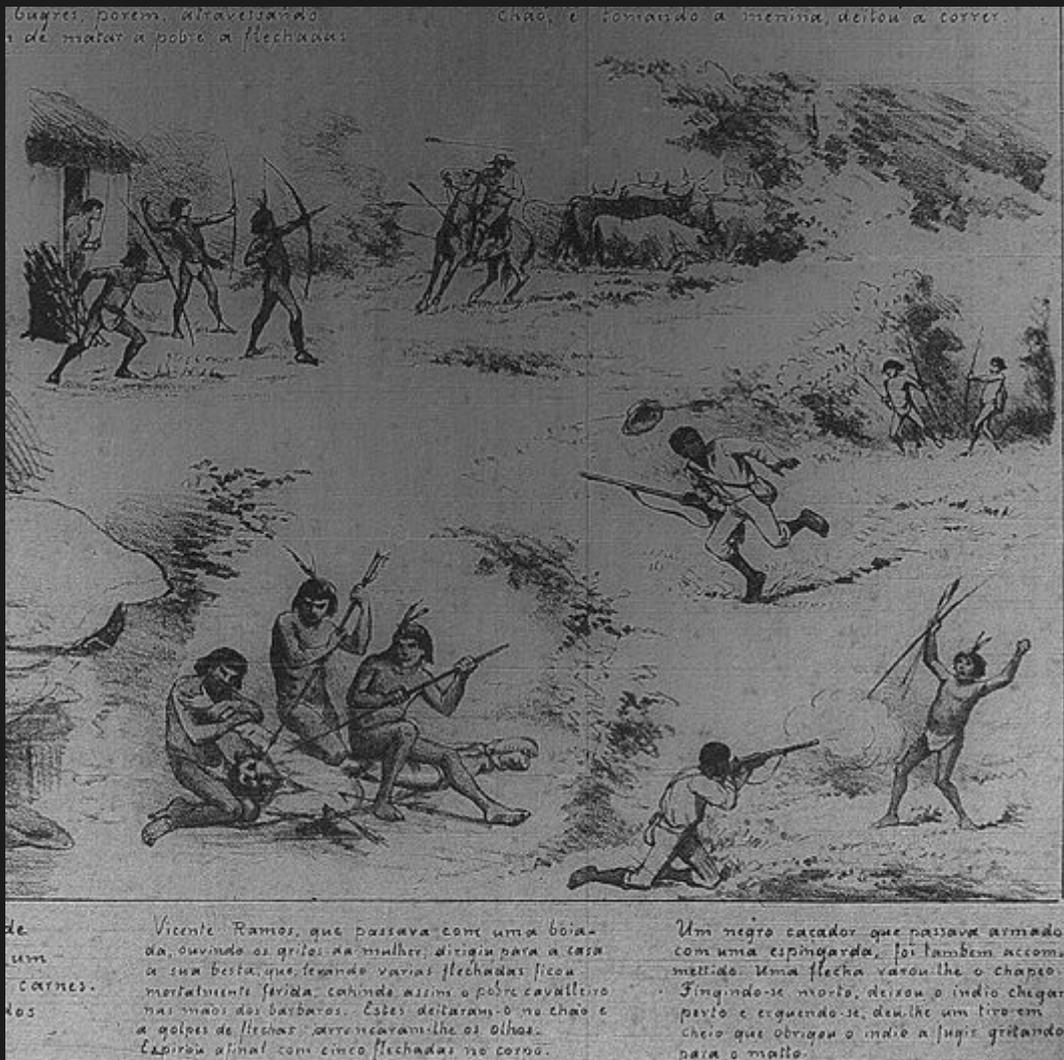
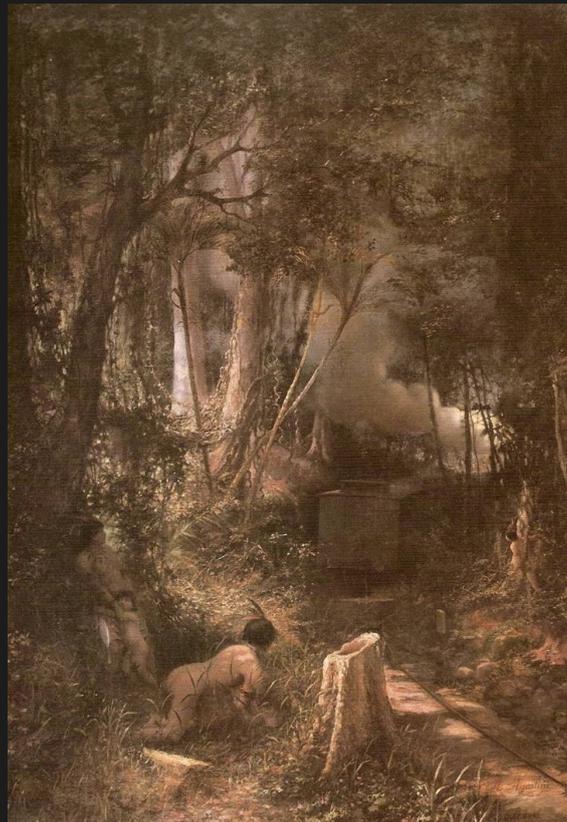


Figura 6 - ANGELO AGOSTINI: Ilustração para *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N. 395.



**Figura 7** - ANGELO AGOSTINI: *Interior de floresta com índios e trem*, 1892.

Óleo sobre tela, 146 x 97cm

Rio de Janeiro, Coleção Fadel.

Fonte: **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004. p.193.



**Figura 8** - ANGELO AGOSTINI: *O Dr. Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos*, c.1898.

Óleo sobre tela, 43 x 64cm.

Rio de Janeiro, Coleção Fadel.

Fonte: **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004. p.194-195.