



BENEDITO CALIXTO DE JESUS: *POEMA À VIRGEM* (1901) E AS REPRESENTAÇÕES DE ANCHIETA

BENEDITO CALIXTO DE JESUS: POEM TO THE VIRGIN (1901) AND ANCHIETA'S REPRESENTATIONS

Rafael Alves Pinto Junior*

Instituto Federal de Goiás – IFG

 <https://orcid.org/0000-0002-8439-9586>

rafael.junior@ifg.edu.br

RESUMO: Este estudo tem como limites analisar algumas representações do Padre José de Anchieta executadas pelo artista Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) Metodologicamente selecionamos na produção do artista as principais obras com a temática de Anchieta, referenciando com outras produções época para subsidiar a análise da obra selecionada. O resultado é contribuir para a compreensão dos limites entre as vertentes artísticas e historiográficas que são polos de força na produção artística do período.

PALAVRAS CHAVE: Benedito Calixto de Jesus; Anchieta; pintura histórica.

ABSTRACT: This study has as limits to analyze some representations of Father José de Anchieta performed by the artist Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) Methodologically, we selected in the artist's production the main works with the theme of Anchieta, referencing with other productions of the time to subsidize the analysis of the selected work. The result is to contribute to the understanding of the limits between the artistic and historiographical aspects that are poles of strength in the artistic production of the period.

KEYWORDS: Benedito Calixto de Jesus; Anchieta; historical painting.

* Doutorado em História pela Universidade Federal de Goiás

INTRODUÇÃO

A luz do final da tarde e o mar calmo parecem não distrair o homem que, ligeiramente curvado sobre um caniço, escreve na areia de uma praia. Gaivotas formam um grupo à sua volta e à esquerda dois jovens nativos observam a cena. As estrofes do texto traçado no chão formam linhas que conduzem, em perspectiva, ao fundo infinito da paisagem e o barranco projeta sombras que preludiam a noite que se avizinha. A figura esguia do religioso, absorto na escrita do longo texto, aparece como alheia ao ambiente a sua volta. Nada externamente parece roubar sua atenção. A luz diáfana e a tonalidade cálida tendem a aproximar a distância dos elementos na composição. No ato, através da escrita no chão, a cultura se apresenta inscrita na natureza que aparece como suporte de sua materialidade. Isto parece ser o que distingue, dentre outras coisas, *Poema à Virgem Maria* (1901) dentro do conjunto da produção pictórica de Calixto: metáfora da fragilidade e da transitoriedade. Fragilidade do ser, transitoriedade do ato.

ANCHIETA: TEMA E PERSONAGEM

Quando concluiu *Poema à Virgem Maria* o pintor itanhaense Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) já era reconhecido como um artista equivalente a um dos expoentes da pintura histórica e de paisagens de sua época. Dentre várias obras ele já havia produzido “*A Inundação da Várzea do Carmo*” (1892) e “*A Proclamação da República*” (1893) e estava envolvido com retratos de personagens históricos nacionais como de José Bonifácio de Andrade, Brás Cubas, o Padre Bartolomeu de Gusmão, o Capitão Mor de Itu Vicente da Costa e do Imperador Pedro I. Pesquisador da história paulista e da hagiografia nacional o artista se

desdobrava para atender as encomendas solicitadas pela Igreja Católica¹ e pelo governo paulista. Estava completamente imerso nas encomendas para compor o acervo do Museu Paulista e para à imagética histórica destinada a embasar a posição de destaque que o desenvolvimento econômico havia proporcionado à elite paulistana. Um esforço direcionado a uma afirmação simbólica que antecedia temporalmente as pretensões políticas de São Paulo, como observou Rodrigo Naves ao salientar que:

Instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Museu Paulista, a Academia Paulista de Letras, o jornal *O Estado de S. Paulo* e um grande número de literatos mais ou menos próximos a eles irão aos poucos produzir um discurso heterogêneo mas eficaz que, entre outros aspectos, conduzirá à glorificação dos bandeirantes e a uma valorização da mestiçagem, ressaltadas aí as singularidades com que ela ocorreria na região, onde o isolamento do Planalto de Piratininga teria propiciado a formação de uma sub-raça superior, mescla dos valentes bandeirantes com os altaneiros Guaianá, o mameluco paulista, pai do caboclo e do caipira (2005).



O mecanismo é conhecido e já foi estudado. Naquele momento forças de campos diversos se conjugavam à construção de uma identidade associada ao progresso, à fundação do próprio país e à conquista territorial para embasar as pretensões da hegemonia paulista no cenário nacional (BREFE, 2005). Aos bandeirantes e desbravadores de todo tipo somavam-se retratos e imagens de personalidades importantes para a formação do país em geral e de São Paulo em particular². Obras como *Fundação de São Paulo* (1909) de Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo* (1913) de Antônio D. da Silva Parreiras e *Fundação de São Vicente* (1900) do próprio Benedito Calixto, por exemplo, reforçavam a

¹ A este respeito consultar: PHILIPPOV, Karin. A obra religiosa de Benedito Calixto de Jesus através do Mecenato de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília (Tese). São Paulo: Campinas, 2016.

² A respeito da construção deste imaginário ver: FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo, Unesp, 2001.

construção deste imaginário. Importava construir uma imagem de São Paulo não só equivalente ao que poderia haver de desbravador e desenvolvimentista, mas sobretudo algo que fosse equivalente à própria origem do país onde, ao menos de acordo com essa mitologia fundadora, a posição do missionário José de Anchieta era proeminente.

Neste sentido a obra de Benedito Calixto está inscrita, e participa ativamente, na formação deste ideário que permite, dentre outras coisas, compreender a recepção desta produção que via na representação de Anchieta uma grande oportunidade de afirmação simbólica. Por um lado, reforçava sua presença no panteão dos “pais fundadores”, sobretudo considerando que ele esteve envolvido na própria fundação da cidade em 25 de janeiro de 1554 com a finalidade de catequisar os nativos que viviam na região do Planalto de Piratininga. Por outro lado, representava a coragem missionária e o espírito desbravador que, ao menos de acordo as pretensões identificáveis em obras de escritores como Alfredo Ellis Júnior (1896-1974), por exemplo, se pretendia caracterizar como atributo da “civilização no planalto”. Operação identitária que necessitava de uma imagética legitimadora lastreada na história.

Anchieta, como tema e personagem, apareceu para Calixto ao menos desde a década de 1890. Em 1893 o artista produziu o *Evangelho nas selvas* (Figura 1) onde representou o padre exercitando um de seus atributos mais reconhecidos: amansar as feras. Empenhados em salientar a santidade do jesuíta, os biógrafos de Anchieta como, por exemplo, Simão de Vasconcelos (1597-1671) ressaltaram suas ações milagrosas e estupefacientes, dentre as quais seu poder sobre as “feras”: onças temíveis o acompanhavam, o obedeciam e faziam-lhe guarda (VASCONCELOS, 1672). Outros biógrafos, como Saint Foy, na segunda metade do século XIX, seguiram reforçando esta narrativa milagrosa ao colocar que “Tigres e onças, por natureza tão ferozes, com o F. Anchieta, eram como animaes mansos e domésticos: chamava-os para o pé de si, amimava-os, dava-lhes de comer na mão” (1878, p. 153). Narrativas que

inspiraram diversas ilustrações em diversas publicações destinadas a divulgar os feitos e a biografia do religioso (Figura 2).

Figura 1. Benedito Calixto. *Evangelho nas Selvas* (1893). Óleo sobre tela 58,5 x 70 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Benedito_Calixto_-_Evangelho_nas_Selvas,_1893_\(ost,_58,5_x_70_cm_-_Padre_Anchieta\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Benedito_Calixto_-_Evangelho_nas_Selvas,_1893_(ost,_58,5_x_70_cm_-_Padre_Anchieta).jpg). Acesso em 02 jul 2022.

Figura 2. O Padre José de Anchieta em corpo incólume entre os índios bravios e bestas feras em uma paisagem alegórica. Ilustração. (ANCHIETA, 1933, p. 28)



Fonte: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or84081/or84081.pdf. Acesso em 02 jul 2022.

Este conjunto narrativo de cunho biográfico serviu, como construção histórica, para apresentar a figura do jesuíta como “Pai da Nação” e “Construtor da Nacionalidade” (FLECK, 2010, p. 169), além de guardião da moral cristã, padrão de abnegação e modelo de santidade. Enquanto isso fornecia material para que se prosseguisse a *Causa* da Beatificação do religioso iniciada em 1603 e que envolvia diversas personalidades da elite política, cultural e religiosa além das fronteiras de São Paulo. Até mesmo a princesa Isabel chegou a escrever, em 1887, ao papa Pio IX pedindo a Canonização de Anchieta. De acordo com a pesquisadora Eliane Cristina Deckmann Fleck:



Em 1897, o Episcopado Brasileiro também dirigiu carta ao papa Leão XIII, na qual referia-se ao jesuíta como “Apóstolo e Taumaturgo do Brasil” e “Padroeiro da Nação Brasileira” e solicitava a sua beatificação. Foram também proferidas várias conferências públicas, dentre as quais destacamos “São Paulo no tempo de Anchieta”, por Theodoro Sampaio, e “Sublimidade moral de Anchieta. Exposição e análise do processo da sua beatificação”, pelo cônego Manuel Vicente da Silva, durante o transcurso das comemorações alusivas a mais um centenário de morte de Anchieta (2015, p. 352-353).

A representação de Anchieta domando as feras, neste contexto, fornecia uma metáfora civilizatória duplamente útil. Vista pelo ângulo da religião pode ser entendida como expressão da fé e santidade do padre. Uma representação que era lastreada em abundantes episódios da consolidada hagiografia como, por exemplo, São Patrício, Santa Teodora, São Tiago Maior e Santa Eufêmia (VARAZZE, 2003): milagres onde o poder da palavra divina aparece subjugando a livre potência selvagem da natureza. Vista pelo ângulo secular pode ser compreendida como a dominação do mundo da cultura, representada pelo jesuíta e vista como benéfica, sobre o mundo natural representado pelo felino: a força da *intelligentsia* ocidental subjugando as forças selvagens. Cultura e natureza se opunham e formavam um cenário onde apenas a fé e o destemor

separavam a figura de Anchieta do ambiente em que se encontra, distinguindo-o da indiferenciação que permeia o plano de fundo da composição.

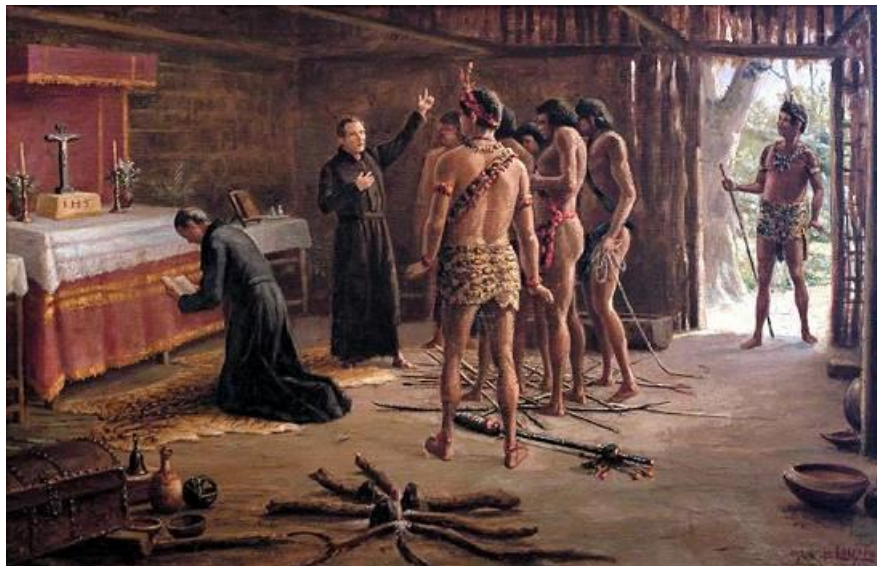
A composição de *Evangelho nas selvas* é claramente hierarquizada: segurando o Evangelho e empunhando um crucifixo no meio de uma floresta impenetrável, o artista posicionou Anchieta com autoridade diante de uma onça que se volta contra ele: a imagem é de autoridade, não de medo e a pintura deve ter agradado o público, tanto que o artista retomou o tema em 1897. Como podemos facilmente constatar em *José de Anchieta* (Figura 3) o artista praticamente repetiu a versão que havia produzido quatro anos antes introduzindo variações: o fundo da floresta é mais amplo, a tela é maior que a anterior e a onça está representada em posição de maior submissão. Como ponto focal, contra o fundo escuro, destacam-se a cabeça e as mãos do padre de um lado e o felino do outro em primeiro plano. Anos mais tarde Benedito Calixto voltaria a retratar Anchieta em outro episódio destinado a exemplificar a coragem e a fé do jesuíta. Em *Anchieta e Nóbrega na cabana de Pindobuçu* (1927) podemos identificar os religiosos abrigados em uma cabana que seria do Cacique Pindobuçu enfrentando os nativos que haviam se reunido para executar os religiosos (ANCHIETA, 1933, p. 219-220) em Iperoig (Figura 4). A inspiração parece ter saído do próprio relato de Anchieta na *Carta de São Vicente* escrita em 1565 que descreve o enfrentamento em detalhes. Fornecendo, dentro do âmbito da pintura religiosa, mais uma expressão do poder do tema e do personagem Anchieta.

Figura 3. Benedito Calixto. *José de Anchieta* (1897). Óleo sobre tela. 115 x 112 cm



Fonte: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/calixt37.htm>. Acesso em 02 jul 2022.

Figura 4. Benedito Calixto. *Anchieta e Nóbrega na cabana de Pindoduçu* (1927). 42 x 65,5 cm. Óleo sobre tela. Acervo da Fundação Reginaldo e Beth Bertholino, São Paulo



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Benedito_Calixto_-_Anchieta_e_N%C3%B3brega_na_cabana_de_Pindobu%C3%A7u.jpg. Acesso em 02 jul 2022

Vale observar que representações de ações milagrosas de personagens como Nóbrega e Anchieta como estas, por exemplo, por mais valorizadas que pudessem ser, tendiam a permanecerem inscritas puramente na categoria de arte religiosa. Como pintura histórica, ao menos como a entendemos ao longo do século XIX e início do século XX, possuía limitações. Valorizavam as ações dos indivíduos, mas, como construção histórica, contribuía de uma maneira muito difusa para a construção do imaginário inaugural e distintivo que a elite intelectual e financeira local tanto se esforçava para edificar. Evidentemente que contribuía para compor a galeria dos personagens célebres e, certamente, Anchieta era um dos mais ilustres. Apesar disto, como episódios biográficos – por mais miraculosos que tivessem sido – estavam difusamente relacionados com os eventos históricos celebrados na época. Imagem de exemplos edificantes como estes, para as ambições nativistas, era mais uma imagem entre a plêiade de personalidades destacadas como notáveis que se conjugaram à construção de São Paulo. Entretanto, um outro acontecimento envolvendo Anchieta parecia reunir uma tessitura temática de maior amplitude e densidade, colocando numa mesma cena ação política e posição histórica além da força da personalidade do próprio jesuíta: O Armistício de Iperoig.

O tema demonstrou ser frutífero e em 1900 Calixto produziu *O Poema de Anchieta* (Figura 5) e é provável que Calixto tenha gostado do resultado compositivo e decidiu melhorá-lo, dando mais acabamento e incluindo mais detalhes realizando o *Poema à Virgem Maria* no ano seguinte (Figura 6). Na composição mais antiga podemos observar, ao compararmos as duas obras, que a paisagem é menos elaborada, o texto na areia menos definido e só há uma ave no céu. Os tons são mais claros o que sugere que, em algum momento, o pintor decidiu por aumentar o efeito do crepúsculo. A obra do ano seguinte é mais elaborada. O esquema compositivo foi mantido e o artista melhorou o acabamento, acrescentando alguns elementos e deu mais harmonia no efeito da luz.

Figura 5. Benedito Calixto. O Poema de Anchieta (1900) Óleo sobre tela 48 x 69 cm. Fundação Reginaldo e Beth Bertholino



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3179/o-poema-de-anchieta>. Acesso em 02 jul 2022.

Figura 6. Benedito Calixto. Poema à Virgem Maria (1901) Óleo sobre tela 68 x 96 cm



Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixt39.htm>. Acesso em 02 jul 2022.

Consideradas em perspectiva as duas telas sugerem uma sucessão onde a primeira parece ter o peso de um estudo para a composição de 1901 que é bem mais acabada. A obra *Poema à Virgem*, considerada separadamente, parece divergir tanto do conjunto da obra historiográfica que o artista se esforçava em

construir em São Paulo quanto da obra estritamente religiosa como, por exemplo, as representações portentosas do personagem Anchieta. Estas preocupações ocuparam certamente a paleta do artista. Entretanto, a própria composição de Calixto, ao menos neste caso, parece expressar algo que ultrapassa a evidente representação de um célebre episódio da história oficial. Há algo de artístico que ultrapassa a construção historiográfica do personagem que a narrativa da pintura histórica tanto se esforçava para construir. Neste sentido uma comparação desta pintura com outras que abordaram o mesmo tema, temporariamente próximas, pode ajudar a identificar as particularidades que identificamos na abordagem desta. Artistas contemporâneos de Calixto como Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), Lucílio de Albuquerque (1877-1937) e Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937) também criaram obras com o tema de Anchieta na praia de Iperoig. As composições são, de maneira geral, aproximadas entre si, mas são bastante diferentes da concebida por Calixto. Firmino Monteiro, por exemplo, em *Poema à Virgem* (Figura 7), representou Anchieta em pé com um gesto dirigido ao firmamento de um céu crepuscular e com o poema apenas iniciado a seus pés. Lucílio de Albuquerque, por sua vez em *Anchieta escrevendo o poema à Virgem* (Figura 8), representou o religioso agachado, apoiado a uma rocha e também dirigindo um olhar súplice à sua fonte inspiradora. Na mão direita apenas um pequeno graveto indica o ato da escrita. Por fim temos *Anchieta* (Figura 9) de Antônio Parreiras: representado também apoiado nos rochedos, mas, diferentemente das outras imagens dos outros artistas, em atitude melancólica e reflexiva. Seu olhar não está dirigido ao céu em atitude inspirada, mas, ao contrário, é vidrado e vazio. Estas observações, entretanto, somente contribuem para nossa análise à medida em que, apesar das diferenças ou semelhanças da abordagem do personagem, ressaltam o denominador a todas estas obras: a colocação da figura em primeiro plano e a pouca profundidade da paisagem. Calixto, ao contrário, optou por explorar a própria amplitude da praia perspectivada que é, ela própria, o

suporte onde o longo texto se encontra assentado. Evidentemente que Anchieta é o personagem central da obra, mas a maneira como ele está colocado sugere que a pintura pode ser praticamente entendida como uma *marinha*³ que, quase por acaso, contém uma figura. O pintor era um reconhecido pintor deste gênero de pintura e se sempre manteve preocupado ao longo de sua trajetória, quase de maneira científica, com a reprodução fiel do que via. Nesta obra, caso o padre não estivesse representado, a imagem seria apenas a imagem de uma cena marinha ao crepúsculo. É a inserção do personagem Anchieta que transforma a paisagem marinha em um episódio dramático, biográfico e histórico.

Figura 7. Antônio Firmino Monteiro (1855-1888). Poema à Virgem (s.d) óleo sobre tela 92 x 102,3 cm



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Firmino_Monteiro_-_Poema_%C3%A0_Virgem.jpg. Acesso 02 jul 2022.

³ Entendida como um subgênero da pintura de paisagem que tem especificamente por tema a paisagem marítima ou assuntos marinhos. In: MARINHA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo330/marinha>. Acesso em: 09 de agosto de 2022.

Figura 8. Lucílio de Albuquerque (1877-1939). Anchieta escrevendo o poema à Virgem (1906). Óleo sobre tela. 100,5 x 125,8 cm



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luc%C3%ADlio_de_Albuquerque_-_Anchieta_escrevendo_o_poema_%C3%A0_Virgem,_1906.jpg. Acesso 05 jul 2022.

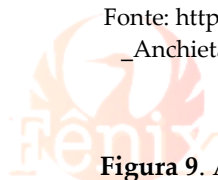
 www.revistafenix.pro.br

Figura 9. Antônio Parreiras. Anchieta (1928). Óleo sobre tela. 130 x 194 cm



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paz_de_Iperoig#/media/Ficheiro:Ant%C3%B4nio_Parreiras_-_Anchieta.jpg. Acesso 02 jul 2022.

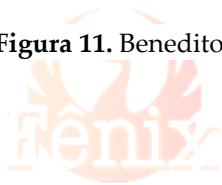
Outros artistas como Henrique Manzo (1896-1982), por exemplo, também contribuíram para a construção de imagens destinadas a retratar Anchieta (Figura 10) igualmente imerso no esforço da construção identitária paulista. De maneira geral parece válido observar que produziram imagens seguindo o modelo de imagens relacionadas ao padre Anchieta oriundas do século XVII (PIMENTEL, 2015) e XVIII: ora apoiado em um cajado, ora reforçando a atitude de orador com a mão direita no gesto característico que precedia o *exordium* do discurso romano. A face austera e o Evangelho completam a significação da representação. Em obras como estas, o fundo escuro indistinto, a iluminação e a indicação em latim na tela sugerem a submissão a iconografia tão comum a retratos eclesiásticos e hagiográficos na pintura colonial brasileira. Benedito Calixto também produziu obras com estas referências, mas omitiu o fundo escuro e a iluminação sobrenatural. Em *Retrato do Padre José de Anchieta* (1902), por exemplo, representou o padre com seus atributos iconográficos característicos: idoso empunhando o caniço remetendo a um báculo rustico, a face serena, o hábito missionário jesuíta com o evangelho, o rosário e o crucifixo [Figura 15]. Mas, diferentemente da composição de Manzo, o artista representou o padre ao ar livre, na praia. Considerando que a obra data do ano seguinte a *Poema à Virgem Maria*, trata-se possivelmente, de uma referência à Iperoig.

Figura 10. Henrique Manzo. Retrato do Padre José de Anchieta (s/ d.). Óleo sobre tela 164 x 218,5 cm. Museu Paulista da USP

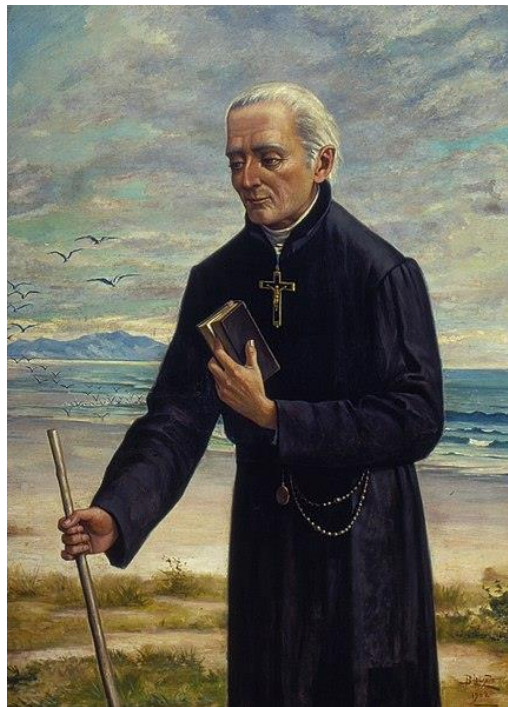


Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/wd/QwFMlZgH6izzUw> e *Anchieta*. Pintura do sec. XVII. Óleo sobre cedro. FONTE: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/1135> Acesso 02 jul 2022.

Figura 11. Benedito Calixto. Retrato do Padre José de Anchieta (1902). Óleo sobre tela. 101 x 140,5 cm



www.revistafenix.pro.br



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Benedito_Calixto_de_Jesus_-_Retrato_do_Padre_Jos%C3%A9_de_Anchieta,_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP.jpg. Acesso 02 jul 2022.

ANCHIETA, IPEROIG E O POEMA À VIRGEM MARIA.

O padre Anchieta, enquanto personagem, havia sido bastante produtivo para o artista. O jesuíta proporcionaria, como caminho temático, um embasamento para que Calixto pudesse dar um passo além da pretensão historiográfica. Em relação ao tema de Anchieta *Poema à Virgem Maria* parece ser a tela em que Benedito Calixto conseguiu ir mais profundamente em fazer convergir em uma única imagem o máximo conteúdo histórico e artístico que a temática podia proporcionar. Nesta obra creio que, na produção do artista, o artista deu um movimento além do esforço da narrativa histórica que era, caracteristicamente, um objetivo programático que ele se esforçava para cumprir. Para compreender a obra julgo necessário compreender o personagem Anchieta imerso nos acontecimentos desencadeados em Iperoig em 1563. Estamos convictos de que para entender a composição de Calixto é preciso compreender o episódio que forneceu material temático e simbólico para a narrativa pictórica que ele se esforçou em construir. O entendimento da complexidade dos acontecimentos pode evitar que a obra seja vista apenas como registro que a historiografia estatal ou eclesiástica procurava reunir e promover naquele momento histórico.

A figura de Anchieta, como jesuíta do século XVI, era ao mesmo tempo uma complexa personalidade religiosa e política: introduziu o profano nativo em temas sagrados do catolicismo e foi acusado de perverter os rituais enquanto afirmava sua convicção no processo catequético. Com estas características, o episódio de Iperoig e a convivência com os Tamoios, reunia em um momento o afloramento de contradições explícitas. Para o artista, um terreno fértil a ser explorado tematicamente.

A carta que Anchieta escreveu relativo ao período de cinco meses em que esteve entre os Tamoios é amplamente conhecido e estudado. Escrita ao Geral Diogo Lainez em 16 de abril de 1563 – mais de um ano após os

acontecimentos – expõe em detalhes a particularidade da situação em que ele se encontrava (1933, p. 181): entre os nativos inimigos dos portugueses, na condição de refém, visitante e negociador que deveria, ao menos em princípio, submeter-se enquanto participe do processo. Isto estabeleceu uma relação de contato que, de acordo com Maria Celestino Almeida (1998), fez com que tanto Anchieta quanto os indígenas sofreram influências mútuas, mudando comportamentos, concepções e atitudes.

Resumidamente, observamos que de acordo com a própria narrativa da carta de Anchieta a presença francesa na Baía da Guanabara havia demonstrado que a colonização portuguesa somente aconteceria se o território tamoio fosse conquistado. Os franceses haviam estabelecido uma zona de influência e Mem de Sá (1500-1572), terceiro Governador-Geral do Brasil, estava cômico das dificuldades da empreitada: acesso bastante difícil, terra desconhecida e população fortemente hostil formavam uma muralha de complicações e viu nos jesuítas uma oportunidade. Após a conquista do Forte de Coligny a presença francesa no Rio de Janeiro estava ameaçada, mas a conquista portuguesa incompleta. Mem de Sá não reunia condições materiais de ocupar a Guanabara.

Enquanto as narrativas oficiais portuguesas referem-se ao episódio de Iperoig como uma vitória diplomática, a realidade parecia ser bem diferente. Os jesuítas viam sua missão derrotada: “É chegada esta terra a tal estado que já não devem esperar dela novas de fruto na conversão da gentildade”, escreveu Anchieta (1933, p.196). Diante da eminente vitória dos nativos confederados contra os portugueses construiu-se um acordo para enviar Anchieta e Manoel da Nóbrega para negociar com os Tamoios. Ambos eram conhecidos e respeitados pelos nativos. Anchieta conhecia o Cacique Coaquira da aldeia de Iperoig e esperava que ele servisse como ponte com os chefes tamoios. A posição dos padres era de fragilidade absoluta. Em suas palavras:

Despedindo-se os nossos de nós outros com muitas lágrimas, como que nos deixavam entre dentes de lobos famintos, e na verdade a todos os cristãos desta costa e ainda a nossos padres, que conhecem esta brava e carniceira nação, cujas queixadas ainda estão cheias de carne dos portugueses, pareceu isto não só grande façanha, mas quase temeridade, sendo esta gente de maneira que cada um faz lei para si, e não dá nada pelos pactos e contratos que fazem os outros” (ANCHIETA, 1933, p. 200).

Sob a proteção do chefe Pimdobuçu, em Iperoig, Anchieta passou por provações, ameaças de morte e presenciou execuções de prisioneiros enquanto se inseria no cotidiano da aldeia e atendia doentes. Foi neste contexto que teria escrito nas areias da praia o “Poema à Virgem”⁴ enquanto aguardava o resultado das negociações onde sua própria vida estaria em risco. Com o acordo de paz efetuado Cunhambebe encarregou-se de conduzir Anchieta de volta a São Vicente. Para os jesuítas o acordo de Iperoig produziu apenas um resultado: ganhar tempo. Entretanto os padres retornaram convencidos que a situação era insustentável, a violência iminente e a colonização portuguesa impossibilitada de prosseguir. A paz negociada durou pouco. Inscrita numa situação de beligerância permanente em todas as direções a paz não tinha condições de se manter e logo novos embates entre portugueses e nativos acendeu a reação dos Tamoios. A partir daí os acontecimentos tomariam outras proporções. A Coroa viu-se diante de uma situação onde retroceder significaria a perda de imensa parte do território e enviou Estácio de Sá (1520-1567) numa armada para combater os nativos e garantir a colonização. No final de fevereiro de 1565 os portugueses desembarcaram na atual Praia Vermelha para se instalar nas bordas do Morro Cara de Cão. Com os reforços de armas e homens e o conseqüente desequilíbrio de forças o resultado foi favorável aos portugueses. Instalados, os conquistadores formavam um grupo extremamente heterogêneo: genoveses, mamelucos e Carijós de Piratininga, nativos Termiminós de

⁴ Nas correspondências ele não fez menção ao fato de escrever o poema enquanto narrava o período na aldeia. O próprio poema somente seria publicado postumamente em 1650.

Arariboia somavam-se a fidalgos Portugueses vindos de São Vicente. A partir do estabelecimento da fortificação os portugueses passaram a iniciativas de combate. Importava, além de o núcleo de povoação, estabelecer uma hegemonia no território. Enquanto isso em Lisboa a Coroa acompanhava os acontecimentos no Rio de Janeiro e após o relato dos jesuítas despachou uma esquadra de reforço que chegou na Guanabara no início de 1567. Diante disso o chefe Aimberê convocou um conselho de guerra em Uruçumirim. Apoiado pelos Tamoios os nativos se prepararam para um enfrentamento decisivo. O resultado do confronto não podia ser outro senão o massacre dos derrotados. A batalha em Uruçumirim durou dois dias e os combatentes foram derrotados e dizimados. Ao mesmo tempo outra frota atacava a aldeia de Paranapuã que caiu após três dias de combates. Com o extermínio dos tupinambás e do grupo de confederados o território estava livre para a colonização portuguesa e a parte do sul integrava-se ao norte já conquistado. Após a capitulação dos tamoios a resistência se dispersou. Os nativos que não morreram se entregaram ou fugiram para o interior. A conquista estava feita. O extermínio da população nativa e o avanço da economia escravista, somados, colocaram em funcionamento as engrenagens da transformação que alcançou todo o território colonial.

Ancorado em um lastro histórico desta envergadura a obra de Calixto sugere um movimento emotivo a ser suscitado nos observadores onde duas abordagens podem contribuir como ferramentas à compreensão. Uma obra de arte sempre pode possuir várias camadas de significados e significações que permitem abrir vários caminhos de abordagens e “leituras”. À nossa leitura *Poema à Virgem Maria* possui ao menos três níveis daquilo que Baxandall denominou como “padrões de intenções” (1985) que se conjugam em níveis de percepção. É preciso que fique claro que não pretendemos reduzir a obra com esta operação onde outras análises poderão indicar outros caminhos.

Um primeiro nível de abordagem pode ser categorizado como estritamente religioso. Como arte religiosa católica pode ser entendida como mais uma representação da expressão da fé que movia Anchieta. Cercado pelos perigos, incertezas de todo tipo e pela morte o personagem recorre à Virgem como intercessora para alterar o rumo trágico dos acontecimentos. Com esta forma de abordagem os nativos presentes na cena podem ser entendidos não como mero espectadores da cena, mas como vigias da posição de refém que Anchieta se encontrava. Teriam sido incluídos para representar que o padre não estava em terra amiga e que sua posição não era favorável.

Uma segunda abordagem, histórica, pode ser referenciada estritamente como ilustração dos acontecimentos do litoral de São Paulo a partir de 1560. Para o observador interessado em ver o personagem histórico – participe que era do Armistício de Iperoig – o pintor forneceu uma imagem de Anchieta para o panteão das personalidades paulistas, respondendo a esta demanda lastreando a obra na raiz da nacionalidade que se construía. Não há batalhas, navios, ameaças, perseguições, animais ferozes ou militares. Entretanto é evidente que estes elementos agressores não desapareceram, estão apenas ausentes por um breve momento. Formavam um conjunto de forças hostis que se mantiveram a distancia naquele momento, mas que se fazem presentes com as jovens sentinelas que vigiam à distância o jesuíta em sua atividade. Um momento que era como uma ilha onde a paz era, vigiada, frágil e cercada por belicosidades generalizadas. O quadro, onde o evidente estudo da luz e da cor – através de pinceladas esfumadas resultando em uma mutua interação entre as cores próximas – permite perceber uma ação do artista rumo a um mergulho mais fundo na composição visual em criar uma cena no sol poente. A luz crepuscular domina toda a composição, seja no céu, seja no reflexo da praia em uma intensidade que a maresia faz dissolver os contornos. Neste caso, o entardecer representaria a noite que se avizinhava e todos os atributos a ela associados: o desconhecido, o vazio e a morte. Fragilidade absoluta do

personagem. Sem nenhuma garantia, imerso naquela situação e cercado de beligerância em terra estrangeira, cada anoitecer era uma ameaça e cada aurora uma nova esperança.

Por fim uma terceira abordagem pode ser vista como mais sutil e poética. Para o observador interessado em investigar camadas de significações sobrepostas à evidência do tema – Anchieta como sujeito e agente do próprio processo histórico em que estava inserido – o pintor forneceu uma imagem dotada de uma sensibilidade pouco comum em sua obra sempre tão zelosa em se ater às narrativas historizadas e aos locais reais. Entregue à composição do grande poema o personagem encontrou um tempo em que pudesse escapar das agressões e se refugiar em uma situação emotiva particular. Como ele não dispunha de papel e tinta para escrever resolveu escrever o texto na areia, memoriza-lo integralmente para depois transcreve-lo quando, e se, conseguisse escapar da situação em que se encontrava. A ação é epifânica, entretanto, esta tensão em direção ao Absoluto não aparece nos céus e sim no texto escrito no chão. O êxtase está na escrita na areia, não além. Além da fragilidade absoluta do autor do poema fica evidente a fragilidade da ação: bastaria uma única onda mais forte ou a variação da maré para apagar irremediavelmente o poema. Escrever na areia é quase como um esforço de Sísifo, inútil. E caso algo acontecesse com o autor dos versos o poema se perderia no ato desfeito pela espuma das ondas arrebatando na praia que era o palco de sua tragédia.

Nestas abordagens salientamos o contraste entre a tragédia dos acontecimentos nos quais o personagem era partícipe e a serenidade do ato representado. Um contraste que sublinhado servia para ainda mais ressaltar as virtudes do missionário: diante da morte iminente ele se refugiou na inspiração religiosa. Não deve surpreender que este contraste irradie uma melancolia profunda. Anchieta concebendo as estrofes do imenso poema parece recolhido à sua vocação primeira que seria o encontro biográfico com a divindade. De acordo com Dulce Maria Viana Mindlin, o poema é autobiográfico. Uma

autobiografia que não aparece explicitamente no texto dado a leitura, mas em seus “aquéns”. Dentre outras coisas na escolha do elemento, nas motivações e nas atitudes diante do objeto, na interpretação em que se revela “como místico e contemplativo”, denotando “uma sólida formação humanista, clássica, conimbricense”. Em suas palavras:

Falando da Virgem, o poeta fala de si. Enfatizando a castidade da mãe de Jesus, ele reafirma a sua. Elaborando uma narrativa de exaltação da virtude, ele exalta a sua própria vida virtuosa. Narrando a vida de Maria, ele abre a possibilidade de melhor conhecê-la e, ao mesmo tempo, de conhecer-se, e de fazer-se conhecido. A (auto)biografia que escreve é, portanto, o resultado de uma busca que Anchieta realiza num movimento de exaltada ânsia de perfeição, para o que a função documental acaba por se revelar de importância mínima, já que a recuperação do objeto se faz muito mais pelo afeto do que pela pesquisa. Exacerbando o seu mundo interior, ele coloca no horizonte a própria visibilidade desse objeto. A maneira como encerra o poema dá-nos bem essa dimensão do poeta satisfeito pela consciência do dever cumprido, tanto no que se refere à sua missão política quanto à poética, sem descuidar de seus desejos de martírio para mais merecer as graças da Virgem, a quem se oferece quase em holocausto:

Eis, ó mãe toda santa, o que outrora eu em verso
Te prometi com voto, entre o gentio adverso.
Enquanto ao cru Tamoio abrandei com a presença,
E tratei, qual refém, a obra da paz suspensa,
Teu favor me acolheu com afeto tão caro
Que alma e corpo guardou, sem culpa, teu amparo.
A inspirações de Deus, almejei mil cansaços;
Cruelmente expirar, preso por duros laços.
Mas minh'ânsia sofreu a repulsa irrisória,
Porque só aos heróis compete tanta glória!
Bela mãe de Jesus, com um dom tão rasteiro,
Dá-te o amor deste pobre o coração inteiro!
Seria preciso mais, para concluirmos que o poema escrito nas areias de Iperoig tanto pode ser lido como uma biografia da Virgem quanto como uma autobiografia de José de Anchieta? (2000, p.258).

Estes elementos além de certamente não terem escapado ao pintor sugerem que reforçaram sua abordagem compositiva. Tanto que ele retomou o

tema para a composição dos vitrais feitos em parceria com Conrado Sorgenicht para o Convento de Itanhaém⁵ (Figura 12).

Figura 12. Benedito Calixto. *Anchieta e Leonardo Nunes* (vitrais). Fotografia. 12,8 x 17,9 cm



Fonte: http://acervo.mp.usp.br/Storage/EspacoDomestico/MPACERVO_ICONO//1-03333-0000-0000-01_880x0.jpg. Acesso em 02 jul 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecido como um expoente da pintura histórica na arte brasileira (ALVES, 2003; TARASANTCHI, 2002) Benedito Calixto se esforçou ao longo de toda sua carreira para produzir a partir de fontes documentais. Relatos, documentos e fotografias – além da observação da paisagem – formavam uma

⁵ Observação: INFORMAÇÃO NO VERSO DA CÓPIA: "CANHÕES PARA TRÊS VITRAIS QUE BENEDITO CALIXTO DESENHOU PARA O VELHO CONVENTO DE ITANHAÉM. A EXECUÇÃO DOS VITRAIS FOI DE CONRADO SORGENICHT. OFERTA DOS DOIS ARTISTAS AO CONVENTO. DEPOIS DA MORTE DE CALIXTO, NINGUÉM MAIS CUIDOU DOS VITRAIS QUE ACABARAM SE ESTRAGANDO E ACABARAM SENDO RETIRADOS PELO SPHAN QUANDO DA RESTAURAÇÃO FEITA NO CONVENTO." Disponível em: http://acervo.mp.usp.br/Storage/EspacoDomestico/MPACERVO_ICONO//1-03333-0000-0000-01_880x0.jpg. Acesso em 02 jul 2022.

base, para ele sólida, a partir da qual ele pudesse compor as imagens a partir de um tema. Uma base que certamente impunha certos limites. A delimitação da narrativa ao fim e ao cabo cobraria algum preço. Esta produção imagética, neste sentido, pode interessar aos historiadores como um indício para as abordagens das construções simbólicas que utilizaram do Brasil colonial como fonte. Não como ele teria sido efetivamente, mas como, notadamente naquele período do final do século XIX e XX, artistas como Calixto pensaram temas como personalidades indígenas e religiosas à construção de um conjunto de imagens para atender as demandas da época.

REFERÊNCIAS

ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru: Edusc, 2003.

ANCHIETA, Padre Joseph de. **Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or84081/or84081.pdf. Acesso em 01 jan 2022.

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

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em 09 jul 2022

FLECK, E. C. Deckmann. **De Apóstolo do Brasil a santo: a consagração póstuma e a construção de uma memória sobre o padre jesuíta José de Anchieta (1534 -1597)**. Locus: revista de história, Juiz de Fora, v. 21, n. 2, p. 339-364, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20801/22289>. Acesso 01 mai 2022.

FLECK, E. C. Deckmann. **José de Anchieta: um missionário entre a História e a gloria dos altares**. Projeto História, v. 41 (2010), p. 155-194. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6538/4737>. Acesso em 01 abr 2022.

MICHAEL, B. **Padrões de Intenção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

MINDLIN, Dulce M. Viana. **O poema à Virgem de José de Anchieta: uma biografia contemplativa.** Itinerários, Araraquara, n.15/16, p. 245-260,2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3504/3277>. Acesso em 01 jul 2022.

SAINTE FOY, Charles. **Vida do Venerável Padre José de Anchieta da Companhia de Jesus.** São Paulo: Editora Jorge Seckler, 1878. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4681>. Acesso 01 mai 2022.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920.** São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

VARAZZE, Jacobo de. **Legenda Aurea.** Vidas de Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELOS, Simão de. **Vida do venerável padre Joseph de Anchieta da Companhia de Iesv, Thavmatvrgo do Nouo Mundo, na Prouincia do Brasil.** Lisboa: Officina de Ioam da Costa, 1672. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5156>. Acesso em 01 jul 2022.



www.revistafenix.pro.br

RECEBIDO EM: 18/11/2022

PARECER DADO EM: 07/02/2023