

“OS BANDEIRANTES”, DE HENRIQUE BERNARDELLI *

Maraliz de Castro Vieira Christo
maraliz@artnet.com.br / maraliz@acessa.com

Ao longo de sua vida, Henrique Bernardelli (1857-1936) retomou por vários momentos o tema dos bandeirantes. Enfocando-o, na maioria das vezes, sob a mesma perspectiva: longe da virilidade heróica de Apolo ou Hércules, freqüentemente envelhecido e enfermo, caminhando com o olhar preso ao horizonte, submetido às vicissitudes da natureza.

Nesse texto analisaremos o primeiro quadro sobre o tema, “Os Bandeirantes”, de 1889, pertencente ao MNBA, concentrando nossa atenção quanto à escolha do pintor: representar os aventureiros paulistas bebendo água como animais.



Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes*, 1889, MNBA

* Texto publicado, em parte, na revista: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, n° 30, 2002, p. 33-55.

A obra conjuga embates próprios ao final do século XIX.

É um quadro de pintura histórica destinado à exposição nos salões e ao mecenato oficial. Pintado na Itália, teria participado da Exposição Universal de Paris, de 1889¹, e, no ano seguinte, da Exposição Geral de Belas Artes, a primeira do período republicano, sendo adquirido pelo Estado. Apesar de situar-se no gênero da pintura histórica, a tela esvazia o personagem de seu heroísmo, mostrando-o em ação corriqueira, reveladora de sua fragilidade

O abandono da celebração, por parte de Henrique Bernardelli, foi sentido pelo público da época. Um colaborador da *Revista Illustrada*, “Xisto Graphite”, assim, ironicamente, denuncia:

“Chamou-nos a atenção, pelo seu tamanho, o quadro do Sr. Henrique Bernardelli – Os Bandeirantes. É uma grande tela, e, segundo a explicação do catálogo ‘celebra a audácia dos bravos expedicionários paulistas de 1600’, esses homens terríveis que descobriam regiões e caçavam índios para a escravidão! (...)

A rigor, pela disposição das figuras principais o quadro devia chamar-se: - O descanço dos Bandeirantes.

A ‘audácia’ destes não é na concepção do Sr. Bernardelli, vivamente ‘celebrada’: ou, por outra: a ‘audácia’ a que alli se ‘celebra’ é a de estarem aquelles dois terríveis Bandeirantes, n’ uma posição humilde e incommoda, na presença dos seus inimigos, avidos de vingança.

Quanto à outra ‘audácia’, áquella de que os Bandeirantes deram numerosas provas, combatendo, acoessando e escravizando índios – luctas terríveis e designaes em meio da grandiosidade do sertão, e nas quaes, sobram ensejos para idealisar-se episodios de audácia e de heroismo, de parte a parte – quanto a essa, fica livre á imaginação do espectador, celebrar-a como entender, diante do quadro do Sr. H. Bernardelli.”²

A ênfase na posição “humilde e incômoda” dos bandeirantes se contrapõe a uma das primeiras representações do conquistador do sertão, realizada por Felix Taunay, em 1841. Em sua tela *O caçador e a onça*³, vê-se um robusto homem branco lutando contra o animal⁴. Ele subjuga a onça com as mãos nuas, como o fez o herói grego Hércules, em seu primeiro trabalho, derrotando o leão de Neméia.

Felix Taunay (1795-1881) escolheu, ao contrário do que fará Bernardelli, um momento afirmativo, onde o conquistador se sobrepõe aos perigos. Taunay, professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, pretendia abrir caminho para a pintura histórica no Brasil, a partir do homem do interior, representado nos seus gestos heróicos⁵. Entretanto, o final do séc. XIX assistirá ao desaparecimento do herói clássico.

¹ Esta participação de Henrique Bernardelli não está de todo comprovada. Ver: LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP), nota 50.

² “Exposição da Academia”. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.

³ Óleo sobre tela, 1,73 x 1,35, MNBA.

⁴ A anatomia das formas do caçador será para o crítico Gonzaga Duque o ponto alto do quadro de Taunay. DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 31.

⁵ Hipótese aventada por Luciano Migliaccio.

Sobremodo forte a cena dos bandeirantes ao chão. Ela nos permite ampliar as referências do artista ou, pelo menos, situar sua possibilidade. Encontramos três momentos na História da Arte do século XIX, nos quais o beber água do modo mais primitivo aparece: em John Constable, *Um caminho perto de Flarford* de 1811⁶, retomado em *O trigal* de 1826⁷, e em Eugène Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25⁸.



Acima: John Constable, *O trigal*, 1826, National Gallery, Londres (detalhe)

Abaixo: Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25, Kunstmuseum, Basilea

As duas telas de Constable enfatizam a harmonia. A juventude tendo a natureza a seu dispor. Em Delacroix, o mesmo gesto apresenta significado oposto. Aqui, a vida está ameaçada. Um homem ferido, na solidão da planície, sacia a sede, sem que tenhamos a convicção de sua sobrevivência. Nesse aspecto Henrique Bernardelli torna-se mais próximo de Delacroix. Seus bandeirantes espelham as privações e incertezas das longas caminhadas. O artista antecipa uma temática que só posteriormente será abordada com relevo pelos historiadores, como Alcântara Machado em *Vida e morte do bandeirante* de 1929 e Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Caminhos e fronteiras* de 1957.

⁶ “A lane near Flarford”, Tate Gallery, Londres, 20,3 x 29,8, óleo sobre tela.

⁷ “The cornfield”, National Gallery, Londres, 143 x 122 cm., óleo sobre tela.

⁸ *A mortally wounded brigand quenches his thirst*. Kunstmuseum, Basilea, 32 x 40, óleo sobre tela.

Delacroix nos enseja em sua tela, além da questão dos limites da sobrevivência, outro ponto interessante de análise: o tema dos “briganti”.

O fenômeno do *brigantaggio* refere-se à marginalização de um número expressivo de camponeses da Itália meridional, principalmente a partir do final do século XVIII. Contrários à exploração dos proprietários de terras, refugiavam-se em florestas impenetráveis, ocupando toda a linha de montanhas que se estende de Ancôna à Terracina. Sua imagem oscila de terríveis e sanguinários salteadores de estradas a românticos aventureiros fora da lei. As relações amorosas, as fugas e, sobretudo, a morte foram momentos privilegiados pelos artistas em suas representações.

Tema compartilhado por artistas franceses e italianos, de grande apelo popular, dificilmente o *brigantaggio* seria desconhecido de Henrique Bernardelli, principalmente após o seu ressurgimento no período da unificação italiana. Não é descabido pensar numa aproximação entre *brigantaggio* e bandeirantismo. Baseando-se na representação historiográfica da época, relativa aos bandeirantes, o espírito de aventura, a relação conflituosa com a autoridade constituída e o embrenhar-se pelas florestas, em grandes grupos, seriam comuns a ambos. É possível que o pintor tenha conscientemente procurado na história brasileira um personagem equivalente ao bandido italiano.

Ao eleger, em 1889, os bandeirantes como tema, Henrique Bernardelli situa-se no final de um hiato quanto à constituição da memória bandeirante.

No século XVII e na primeira metade do XVIII, a fala sobre os bandeirantes, que não escreveram sobre si próprios, restringia-se aos jesuítas e às autoridades metropolitanas. Ambas salientaram a violência e a insubordinação dos paulistas. Na segunda metade do século XVIII, a imagem dos bandeirantes será reabilitada por dois cronistas, descendentes dos primeiros povoadores da Capitania de São Vicente: Frei Gaspar da Madre de Deus (1715-1800) e Pedro Taques de Almeida Paes Leme (1714-1777)⁹.

Entretanto, esse esforço na construção da memória bandeirante não terá continuidade no século XIX, quando as atenções se voltavam para a vida na Corte e para a história da administração colonial. As referências aos aventureiros paulistas limitar-se-ão ao viajante francês Auguste de Saint-Hilaire¹⁰, assim com às obras historiográficas de caráter mais geral de Southey (1774-1843)

⁹ MADRE DE DEUS, Gaspar, *Memórias para a História da Capitania de São Vicente*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1975 (1ª ed. 1797). LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Notícias das Minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania*. Introdução e notas de Afonso de E. Taunay, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, S. Paulo, EDUSP, 1980 (1ª ed. 1771) e *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*, 5ª ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, S. Paulo, EDUSP, 1980.

¹⁰ SAINT-HILAIRE, Auguste, *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Ed., EDUSP, 1972.

e Varnhagen (1816-1878)¹¹, produzidas praticamente na primeira metade do século XIX.

O hiato presente na historiografia sobre os bandeirantes corresponde ao período de desenvolvimento na literatura e, posteriormente, nas artes plásticas, da produção romântica indigenista.

Quando, em 1889, Henrique Bernardelli dedica-se aos bandeirantes, a obra de Oliveira Martins *O Brasil e as colônias portuguesas*, datado de 1880, era a principal referência sobre o tema.

A imagem do gênio aventureiro paulista construída por Oliveira Martins, segundo o autor, herdado do conquistador português, difundiu-se entre os intelectuais brasileiros. Será incorporada pela historiografia que desenvolver-se-á após a criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1894¹². A primeira frase da apresentação do número inaugural da revista do IHGSP, *A história de S. Paulo é a própria história do Brasil*, por si só indica a assimilação do caminho apontado por Oliveira Martins. A elite paulista relacionará a coragem e a determinação dos bandeirantes ao perfil do Estado e sua vitoriosa trajetória, impulsionada pela economia cafeeira.

O quadro de Henrique Bernardelli pintado em 1889, anterior à criação do IHGSP, afastava-se do discurso afirmativo dos historiadores. Enfatizando a fragilidade humana do bandeirante, Bernardelli torna mais evidente o seu aprendizado na Itália e os vínculos com a História da Arte.

Na I Exposição Internacional de Roma, uma das poucas obras a alcançar uma relativa unanimidade foi *O Voto*, de Francesco Paolo Michetti (1851-1929). Pintor e, posteriormente, fotógrafo, Michetti pautará sua produção artística por investigar a vida rural de Abruzzi, revelando a sobrevivência de costumes e cultos peculiares a uma sociedade arcaica e primitiva, marginalizada da vida contemporânea. *O Voto* apresenta, em larga tela¹³, uma cena dramática, de assunto considerado vulgar. Em primeiro plano, no interior de uma igreja, vê-se uma fila de penitentes estirados ao solo, direcionando-se, da esquerda para a direita, a uma imagem de prata de São Pantaleão, com o objetivo de beijá-la. Assim, D' Annunzio descreve os penitentes, em crônica da época:

¹¹ SOUTHEY, Robert, *História do Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EdUSP, 1981(1ª ed. 1819). VARNHAGEN, Francisco Adolfo de, *História Geral do Brasil*, antes e depois de sua Independência, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1980 (1ª ed.1854-57).

¹² Sobre as repercussões da obra de Oliveira Martins na historiografia brasileira ver: FRANCHETTI, Paulo. "Oliveira Martins e o Brasil". *Voç Lusitana* – Revista da Academia Lusitana de Ciências, Letras e Artes, n.º 10, São Paulo, Academia Lusitana de Ciências, Letras e Artes, 1º semestre de 1998, p. 55-74.

¹³ 7,00 x 2,59 m., Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma.

“... em meio a um sulco humano, entre paredes humanas, três, quatro, cinco loucos avançavam se arrastando, com o ventre na terra, com a língua sobre a poeira das lajotas, com as pontas dos pés rígidas a sustentar o corpo. Repetis... alcançavam o santo, e lhe agarravam o pescoço... lhe ensanguentavam no beijo a face...”¹⁴

Surpreende a extrema semelhança entre os penitentes que se arrastam e lambem o chão e os bandeirantes mitigando a sede, de Henrique Bernardelli. O artista praticamente transplanta a figura de um dos fiéis – arrastando-se - para a sua tela, vestindo-o como bandeirante. Mais uma vez, a semelhança das posições dos corpos, entre duas obras, não nos parece uma mera coincidência.

Nesse período, Henrique Bernardelli, após rápida visita a Paris, se fixa em Roma¹⁵. Seria inconcebível a um artista em formação, lá estando, negligenciar a importância da I Exposição Internacional de Roma ou desconhecer a permanência da tela de Michetti na Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma.

A aproximação de Henrique Bernardelli da obra de Michetti vai além da apropriação da figura do penitente lambendo o solo. Ao tratar o bandeirante, enfatizando seu drama humano, Bernardelli demonstra afinidades com questões colocadas não apenas pelo grupo de pintores italianos, a que pertence Michetti, mas por toda a pintura naturalista, a partir dos anos subseqüentes a 1880.

Os penitentes contemporâneos de Michetti arrastando-se e os bandeirantes setecentistas de Bernardelli bebendo água como animais compartilham, portanto, de uma mesma preocupação: representar a vida em sua concretude natural.

A inserção do quadro de Henrique Bernardelli na estética naturalista não esgota suas possibilidades interpretativas. A ênfase no gesto cotidiano do saciar a sede, mesmo numa situação de absoluta penúria, não determina, por si só, que o artista exponha os bandeirantes ao chão. O mais usual seria que o bandeirante, num comportamento próximo ao militar, enchesse de água um cantil ou algo parecido.

Se não é apenas uma busca de verossimilhança, qual o aspecto simbólico oculto na satisfação de uma necessidade física premente? A observação da tela de Nicolas Poussin, *Diógenes lançando sua escudela*¹⁶ (1648), permite perceber os elementos iniciais da questão.

¹⁴ “... in mezzo ad un solco umano, fra pareti umane, tre quattro cinque forsennati s'avanzavano strisciando, con il ventre per terra, con la lingua su la polvere dei mattoni, con le punte dei piedi rigide a sostenere il corpo. Rettili... giungevano al santo, e gli si abbrancavano al collo... gl' insanguinavano nel bacio la faccia...” D' ANNUNZIO, Gabriele. *Pagne sull'arte*. Milano: Electa, 1986, P. 42. Importante esclarecer que, nas festividades dedicadas a São Pantaleão, em Miglianico, os camponeses o associam à figura da serpente. Agradecemos a informação a Luciano Miggiaccio.

¹⁵ LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP).

¹⁶ *Diogène jetant son écuelle* ou *Landscape with Diogenes*, Museu do Louvre, Paris

Poussin retoma a história do filósofo Diógenes no momento em que, rejeitando todos os bens mundanos, lança por terra o último bem material que lhe resta: a tigela de madeira com a qual se dessedenta. O filósofo assim procede ao ver um jovem ajoelhado junto à margem de um riacho, a sorver a água levada diretamente à boca pela mão.

Desfazer-se da tigela significa abandonar a mediação do instrumento com o mundo natural. Entretanto, é um mundo não puramente animal. Diógenes não ambiciona rastejar ao solo e lambe a água. Nesse caso, o limite do humano é a mão.

Dois estudos para o quadro *Os bandeirantes* são conhecidos, consubstanciando soluções diferentes para o conteúdo do tema.

Um pertence ao acervo do Palácio dos Bandeirantes, sede do Governo do Estado de São Paulo, no qual a preocupação de Henrique Bernardelli centrou-se exclusivamente na fragilidade dos aventureiros paulistas. Em primeiro plano, vêem-se os dois bandeirantes ao solo, saciando a sede, e um terceiro, ainda deitado, mas levantando-se, apoiando o peso do corpo no braço direito. Em segundo plano, o último bandeirante caminhando desiquilibradamente¹⁷. Mais no interior da cena, à esquerda, percebe-se, com muita dificuldade, a silhueta vermelha de dois índios em espreita. Sedentos os bandeirantes são vistos a mercê de uma natureza exuberante e preza fácil para seus habitantes naturais.

No estudo da coleção Fadel, no Rio de Janeiro, Bernardelli abandona a idéia da emboscada a um pequeno grupo em favor da marcha extenuante. O artista aumenta o número de bandeirantes, principalmente feridos, e introduz alguns índios; dois, ao fundo, a carregarem uma padiola e, outro, em primeiro plano, frontal ao espectador¹⁸.

Na versão do MNBA, Henrique Bernardelli irá definir melhor os papéis de seus personagens. O artista isolou-os em três grupos: à direita, dois bandeirantes deitados sobre o chão a beberem água, à esquerda dois índios – um, sentado, levemente semelhante a *O pensador* (1880), de Rodin, e outro, em pé, frontal ao espectador, agora com as mãos amarradas -, e, ao fundo a marcha a sair do interior da floresta¹⁹.

¹⁷ Para essa figura, encontramos um estudo na Pinacoteca do Estado de São Paulo: “*Bandeirantes*”, crayon e lápis branco s/papel, 30 x 21 cm, tomo 0228.

¹⁸ Curiosamente a idéia da marcha e algumas das figuras dos bandeirantes (como o a cavalo, o cambaleante apoiando-se na arma e o que sinaliza), serão aproveitados pelo artista para o quadro *A retirada do Cabo de São Roque* (1927), encomenda de Aphonso Taunay para o Museu Paulista.

¹⁹ Óleo s/tela, 1,32 x 1,00m. Apesar de constarem da publicação *Acervo Artístico Cultural II*, palácios do Governo do Estado de São Paulo, na página 82, as datas 1900/1910, no processo de compra do estudo pelo Governo de São Paulo, encontra-se um recibo assinado por Henrique Bernardelli, datado de 27 de dezembro de 1931, que confirma ser este um estudo para o quadro do MNBA: “*Recebi do Dr. Leal Ferreira a quantia de*

O confronto entre o índio, em posição ereta, e os bandeirantes, ao chão, a beber água como animais, não parece gratuito e esclarece o valor simbólico do quadro.

Lembra-nos a passagem bíblica, presente no “Livro dos Juízes”, cap. VII, onde Deus, na época de Samuel, teria suscitado alguns heróis, chamados juízes, a libertarem todo o seu povo, ou parte dele, da opressão inimiga, conduzindo-o à observância da lei. O Senhor manda Gedeão selecionar combatentes contra os Madianitas, estabelecendo como critério, além da coragem, o fato de não tomarem água como animais: “...o Senhor disse a Gedeão: Porás a um lado os que lamberam a água com a língua, como os cães costumam lamber; e os que beberam de joelhos, estarão noutra parte...”²⁰

Ao destacar os índios na cena, a reflexão sobre as vicissitudes dos aventureiros paulistas ante a natureza, passa a juízo moral.

O contraste entre índios e bandeirantes é evidente. Enquanto os últimos sentem o peso da jornada, seus prisioneiros esbanjam energia. O naturalismo, presente na representação dos bandeirantes, é abandonado ao caracterizarem-se os índios. Sem identidade tribal, idealizados, encarnam a superioridade moral a eles destinada pela literatura romântica. A exuberância física e o tom esverdeado de pele transforma-os em extensão da própria natureza, que, por sua vez, atormenta com a sede os bandeirantes.²¹

O quadro revela uma inversão iconográfica: o vencedor é representado aos pés do vencido. Os bandeirantes, animalizados por lamberem a água como cães, não podem ser combatentes de Gedeão²². A tela condena-os, sutilmente, sem nenhuma dramaticidade.

A opção de Henrique Bernardelli difere substancialmente da historiografia do período. O debate sobre o papel das três raças no processo civilizatório brasileiro levou a uma perspectiva negativa quanto à incorporação do índi-

1:800\$000 (um conto e oitocentos) preço por que lhe vendo o estudo do natural do meu quadro ‘Bandeirantes’, que se acha no Museu da Escola de Bellas Artes.” (grifo de H. Bernardelli). Em 1975, o estudo foi vendido pelo Sr. J. Leal Ferreira ao Estado de São Paulo.

²⁰ *Bíblia Sagrada*, 11ª ed., São Paulo: Ed. Paulinas, 1982, p. 275, traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. Agradecemos a Robert Daibert Jr. a lembrança desta passagem.

²¹ Curiosa a observação de “Xisto Grafitte” (“Exposição da Academia”. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.) ao comentar o uso da cor por Bernardelli: “Sem nos referirmos a outras anomalias de colorido, no todo do quadro, chamaremos só a atenção dos amadores para a cor azinavrada do nú dos dois índios e perguntaremos aos entendidos, se é possível explicar-se o caso pelo effeito da **cór local** actuando nos corpos dos dois individuos; perguntaremos ao proprio autor, se a luz reflectida não é um incidente na pintura perfeitamente determinado, e se em a natureza há reflexo, por muito poderoso que seja – quanto mais que n’este quadro não é - que transforme inteiramente a cór natural da pelle. Observaremos ainda que o colorido da parte illuminada dos corpos dos indigenas, não é mais que uma **nuance** do verde-garrafa empregado no claro-escuro...”

²² Interessante observar que Poussin irá representar uma cena da referida batalha, salientando a força dos combatentes, em *La bataille de Gédéon contre les Madianites*, Roma, Musei Vaticani.

gena real. Historiadores, a exemplo de Varnhagen (1816-1878)²³ e Oliveira Martins, advogavam simplesmente sua extinção. Nesse sentido, a escravidão imposta pelo aventureiro paulista setecentista foi plenamente justificada. É interessante como, em 1896, Eduardo Prado formula um raciocínio segundo qual a mestiçagem seria a responsável pelo lado cruel do bandeirante:

“Foram luctas para cujos excessos a historia tem com razão decretado merecidas amnistias. Como exigir que homens em cujas veias corria ainda quente o sangue da anthropophagia dos avós, ou de seus paes, considerassem a escravidão um crime?”²⁴

Não havendo como ocultar o fato do bandeirante depender economicamente da caça ao índio, procurava-se minimizá-lo. Capistrano de Abreu (1853-1927), já no início do século XX, será um dos primeiros a assumir um posicionamento mais crítico. Mesmo valorizando o ímpeto dos paulistas, Capistrano reconhece que, para conquistar novas terras, o bandeirante as despovoou: *Compensará tais horrores a consideração de que por favor dos bandeirantes pertencem agora ao Brasil as terras devastadas?*²⁵

Henrique Bernardelli não faz de seu quadro um objeto explícito de denúncia social, não mostra índios mortos, estropiados, espancados ou resistindo heroicamente, a exemplo da pintura histórica mexicana do período²⁶. Mesmo as amarras não se evidenciam, se comparadas aos grilhões de ferro, comuns na iconografia da escravidão negra. Os horrores descritos, posteriormente, por Capistrano não estão presentes na tela.

O pintor tampouco anistia o bandeirante. A relação não se faz entre civilizado e boçal, que mereça ser escravizado. O índio não é representado como um inimigo inferior, animalizado. Longe do antropófago ou do *Caliban*, o índio de Bernardelli concentra no vigor físico e na posição ereta a integridade e vitória moral.

No texto de apresentação do quadro *Os bandeirantes*, para o salão de 1893, Henrique Bernardelli, ao contrário da historiografia de seu tempo, expõe a difícil relação entre índios, bandeirantes e jesuítas, contrapondo heroísmo e culpa:

“A teta celebra a audacia dos expedicionarios paulistas de 1600, que fizeram a descoberta das mais inacessíveis regiões do sul do Brazil, tornando-se depois infelizmente, por conselho da cobiça, verdadeiros, caçadores de índios para a escravidão. A invasão das suas bandeiras que não respeitavam mesmo os aldeamentos sujeitos aos missionarios Jesuítas, que tinham já por esses lugares adiantados trabalhos de cathechese, moveu os Padres da Companhia a reclamar providencias da Santa Sé e da corte de

²³ *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, (1854-57).

²⁴ “O Catholicismo, a Companhia de Jesus e a Colonização do Novo Mundo”. In: PRADO, Eduardo, *Collectaneas*, 1904, v. 4.

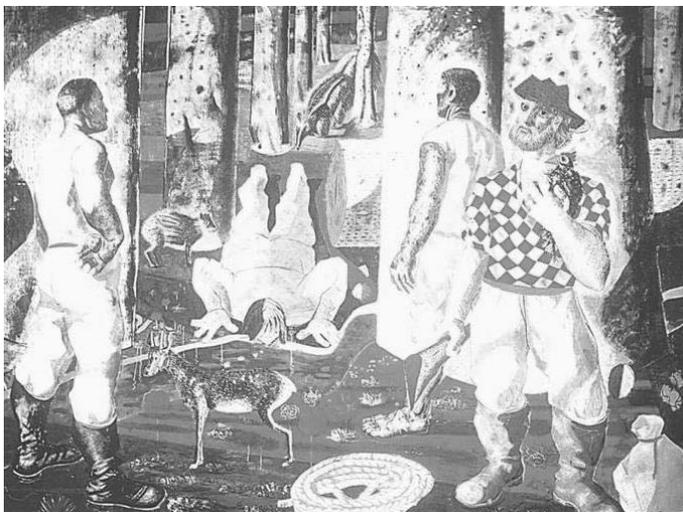
²⁵ *Capítulos de História Colonial*. 6ªed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 103. Publicado originalmente na revista *Kosmos*, sob o título de “História pátria”, a partir de janeiro de 1905.

²⁶ Ver: Félix Parra, *Episódio da conquista* (1877), óleo sobre tela, 0,68 x 1,09 m; e Leandro Izaguirre, *Tortura de Cuauhtémoc* (1893), óleo sobre tela, 2,95 x 4,56 m; Museu Nacional Nacional de Arte, Cidade do México.

*Hespanha. Mais de trezentos mil índios queixavam-se os emissários dos Jesuítas, dando ao mesmo tempo idéa de culpa e do heroísmo de taes empresas forão entre 1614 e 1639, reduzidos a escravidão por quatrocentos Paulistas, auxiliados por uns dois mil índios amigos (...)*²⁷

A representação do bandeirante ao solo marcou Henrique Bernardelli e o público.

A força dessa imagem não passou despercebida também a Cândido Portinari. Em sua pintura, por duas vezes, a retomou. A primeira, em *Desbravamento da Mata*²⁸, pertencente ao conjunto de têmperas executado em 1941, para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington. A segunda, em maquete destinada a um mural que não chegou a realizar, *Brasil*²⁹, de 1953-61, onde representa uma marcha bandeirante.



Portinari, *Desbravamento da Mata*, 1941, Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, Washington

Sobressai o fato de Portinari trajar o personagem retirado do quadro de Bernardelli apenas com um calção. Ao semi-desnudá-lo Portinari simultaneamente radicaliza sua animalização e evita caracterizá-la como o bandeirante tra-

²⁷ *CATALOGO explicativo das obras expostas nas galerias da Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893, p. 17-18. (grifos nossos)

²⁸ Pintura mural – têmpera, 3,16 x 4,31 m., Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, D.C., EUA.

²⁹ Têmpera sobre madeira, 0,45 x 1,45 m, Coleção Particular, Rio de Janeiro. Antônio Bento, em seu livro *Cândido Portinari: 48 reproduções coloridas* (São Paulo: Gráficos Brunner, 1972), apresenta a mesma obra com o título *Padre Anchieta*.

dicional. Nesse ponto, Portinari nos ajuda a melhor reconhecer as escolhas de Henrique Bernardelli.

Bernardelli estabelece diferenças rígidas entre o aventureiro paulista e o indígena, não concedendo espaço ao mameluco. Caracteriza os bandeirantes inteiramente vestidos e calçados. Comparando-se a versão d'*Os bandeirantes*, pertencente ao Palácio dos Bandeirantes, com a do acervo do MNBA, percebe-se que, nesta última, o artista simplifica o traje do segundo bandeirante, que bebe água, retirando-lhe o gibão e, notadamente, o rufo. Essa espécie de gola franzida, utilizada principalmente no século XVI, era marca de aristocracia e sinal de distanciamento quanto ao trabalho manual³⁰. Assim vestido, o bandeirante parece, em plena selva, com os personagens retratados por Frans Hals ou Rembrant, o que é inverossímil. No ato de sorver a água, o rufo a tocaria primeiro que a boca.

Historiadores, a exemplo de Capistrano de Abreu e posteriormente, Sérgio Buarque de Holanda, enfatizaram a importância da adoção pelos aventureiros paulistas, em maioria mamelucos, de habilidades indígenas para a sobrevivência no sertão³¹. Sérgio Buarque refere-se ao hábito de se fazer as longas caminhadas com os pés descalços. Os calçados, símbolo de prestígio nas vilas, eram inadequados, principalmente nos lugares encharcados, onde os calçados de couro pouco duravam e afundavam na lama. Na guerra contra os holandeses, a agilidade dos soldados da terra deveu-se, em grande parte, ao costume de lutarem quase nus e descalços. Muitas vezes, apenas de gibão e ceroulas, razão por que eram chamados de “os das ceroulas” ou os dos “pés-rapados”³².

Entretanto, o artista, não pôde caracterizá-lo como “o das ceroulas”, ou dos “pés-rapados”. Era necessário, para o pintor, delimitar claramente os personagens, possibilitando-nos reconhecer o aventureiro paulista com todo o seu aparato, punido pela sede, comportando-se como cão, aos pés de um índio moralmente superior.

Interessou-nos inserir o quadro *Os bandeirantes* na cultura figurativa de sua época, percebendo as escolhas do artista e indagando-lhes o significado.

Restringimos nossa análise à opção de Henrique Bernardelli em representar os aventureiros paulistas a sorver água diretamente de uma poça. Hábito ainda hoje presente na população rural, que, ao ser transposto para uma pintura de gênero histórico, celebrativa de um herói coletivo, adquire novo sentido.

Bernardelli não abdicou do valor alusivo de seu quadro. Ao apresentar o vencedor aos pés do vencido, invertendo a iconografia usual, o artista permite

³⁰ LAVER, Jammers, *A roupa e a moda, uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 91.

³¹ ABREU, op.cit., p. 100 e HOLLANDA, op.cit. parte 1.

³² MELLO, Evaldo Cabral de, *Olinda restaurada; guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654*, 2ª. ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 260, 262.

relacionar a tela ao texto bíblico, convertendo em sutil condenação, o que poderia ser apenas uma busca de verossimilhança naturalista. Os bandeirantes não são os escolhidos da palavra sagrada. Como os penitentes de Michetti, o artista obriga-os a purgarem os males praticados: a violência contra os indígenas.

O pintor, ao contrário dos historiadores de seu tempo, não anistiu os bandeirantes. Enquanto os historiadores, preocupados com a construção de um discurso legitimador para a ascensão paulista, glorificaram a conquista da terra, eximindo-se quanto ao despovoamento indígena, Bernardelli traz delicada e pioneiramente o tema à tona. A tradição artística que, principalmente a partir de Baudelaire, colocou em cheque o heroísmo clássico, permitiu ao pintor um olhar diferente. O bandeirante de Henrique Bernardelli é um ser humano fatigado, cuja existência transcorre numa silenciosa relação de conflito e condenação.

Maraliz de Castro Vieira Christo. Prof. de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora; Doutoranda pela UNICAMP sob orientação do prof. Dr. Jorge Coli; bolsista da Fundação Getty junto ao Institut National d'Histoire de l'Art de Paris (2003-2004).