

**Bandeirantes ao chão:
diálogos de Henrique Bernardelli**

Me. Maraliz de Castro Vieira Christo - UFRJ

Bandeirantes ao chão: diálogos de Henrique Bernardelli

*Me. Maraliz de Castro Vieira Christo
UFRJ*

A memória do bandeirantismo, constituída principalmente a partir da década de noventa, no século XIX, com a criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, pautava-se por valorizar a conquista territorial, criando uma imagem heróica para o aventureiro paulista, omitindo o despovoamento indígena. Nos primórdios desse processo, Henrique Bernardelli apresenta em seu quadro “Os Bandeirantes”, de 1889, uma versão menos triunfalista, estabelecendo um rico diálogo com a história da arte. A tela tanto incorpora uma preocupação naturalista, por tentar reconstituir as vicissitudes do bandeirante ante a natureza, quanto constitui-se em metáfora condenatória, face à violência praticada contra o indígena.

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 natureza¹.

¹ Sobre as representações de bandeirantes de Henrique Bernardelli ver: CHRISTO, Maraliz de C. V., “Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico”. *Projeto História*, Revista PUC-SP, n.º 23, 2002, p, 307-335.



***Os Bandeirantes*, Bernardelli, 1889**

Seu primeiro quadro sobre o tema, “*Os Bandeirantes*”, de 1889 ², objeto de nossa análise, é emblemático. Em meio a uma escura floresta tropical, vê-se uma descida de índios. No primeiro plano, à direita, dois bandeirantes, deitados no chão, saciam a sede sorvendo, diretamente, água de uma poça. À esquerda, dois vigorosos índios, um em pé, com as mãos amarradas, e outro sentado, os observam. No segundo plano, um bandeirante anda com dificuldade por entre as pedras, apoiando-se a uma arma de cano longo. Seu corpo, iluminado por trás, parece translúcido; é uma imagem quase fantasmagórica. Por último, índios carregam uma padiola, acompanhados por fileira horizontal de figuras apenas esboçadas, fundidas à natureza.



Os Bandeirantes, Bernardelli, 1889 (detalhe)

Nesse texto concentraremos nossa atenção quanto à escolha do pintor: representar os aventureiros paulistas bebendo água como animais.

O artista segue a tradição das telas de grandes dimensões dedicadas à pintura histórica³. O tema liga-se à História Colonial da América Portuguesa, mas não oferece ao espectador um momento grandiloqüente. Pelo contrário, opta por representar os bandeirantes em gesto banal: saciar a sede.

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 1889⁴, 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

Henrique Bernardelli vê os bandeirantes a partir de um olhar educado pelas telas realistas e naturalistas. Ao contrário da pose, o artista nos permite surpreender o bandeirante em suas vicissitudes, projetando no passado a

² Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

³ 4,00 x 2,90 m.

mesma busca pela sobrevivência, consubstanciada nos atos mais simples, observados nas representações naturalistas. Sem celebração, sem teatralidade.

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 descanso dos Bandeirantes.

A ‘audácia’ destes não é na concepção do Sr. Bernardelli, vivamente ‘celebrada’: ou, por outra: a ‘audácia’ a que allí se ‘celebra’ è a de estarem aquelles dois terríveis Bandeirantes, n’ uma posição humilde e incommoda, na presença dos seus inimigos, avidos de vingança (...).”⁵

A ênfase na posição “humilde e incômoda” dos bandeirantes se contrapõe a uma das primeiras representações do conquistador do sertão, realizada por Felix-Emil Taunay, em 1841. Em sua tela *O caçador e a onça*⁶, vê-se um robusto homem branco lutando contra o animal. Ele subjuga a onça com as mãos nuas, como o fez o herói grego Hércules, em seu primeiro trabalho, derrotando o leão de Neméia. Ao ligar o conquistador a Hércules, o pintor reveste seu personagem da força física e das virtudes morais atribuídas ao herói.

⁴ Esta participação de Henrique Bernardelli não está de todo comprovada. Ver: LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP), nota 50.

⁵ “Exposição da Academia”. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.

⁶ Óleo sobre tela, 1,73 x 1,35 , MNBA.

Entretanto, o final do séc. XIX assistirá ao desaparecimento do herói clássico⁷. Além dos bandeirantes “desglamourizados” de Henrique Bernardelli, encontramos outros exemplos de esvaziamento do ato heróico, como em *Descobridores* (1899)⁸, de Belmiro de Almeida (1858-1935).⁹

Sobremodo forte a cena dos bandeirantes ao chão do quadro de Henrique Bernardelli. 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 1811¹⁰, retomado em *O trigal* de 1826¹¹, e em Eugène Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25¹².



***Um caminho perto de Flarford*, John Constable, 1811**

⁷ Ver COLI, Jorge, “O sentido da batalha: *Avahy*, de Pedro Americo”. *Projeto História*, Revista PUC-SP, n.º 23, 2002, p. 113-128; e CHRISTO, Maraliz de C. V. “O esquitejamento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo”. *LOCUS: revista de história*. Juiz de Fora: EDUFJF, v. 4, nº 2, 1998, p. 143-166.

⁸ Óleo sobre tela, 2,60 x 1,95 m., Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty – Ministério das Relações Exteriores.

⁹ Para caracterizar os aventureiros cheios de energia, de outrora, como degredados abandonados à própria sorte, Belmiro apresenta dois homens solitários, em volta de uma árvore. Um, quase despido, a mirar o mar ao fundo, outro, ferido, sentado aos pés da árvore, com olhar catatônico. A crítica da época igualmente identificou em *Descobridores* a renúncia a qualquer intenção celebrativa. Fialho d’Almeida, colaborador do *Jornal do Commercio*, deixou-a claro ao afirmar: *O artista não tem nada neste quadro de intuídos didáticos; não visa dar uma lição de história, nem fallar ao cerebro, [tampouco] afirmar intenções patriotas*. 27/04/1899. Sobre a crítica de Fialho d’Almeida à obra de Belmiro de Almeida ver: SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. *Das tramas do ver: Belmiro de Almeida*. Campinas: 1990 (Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP).

¹⁰ “A lane near Flarford”, Tate Gallery, Londres, 20,3 x 29,8, óleo sobre tela.

¹¹ “The cornfield”, National Gallery, Londres, 143 x 122 cm., óleo sobre tela.

¹² *A mortally wounded brigand quenches his thirst*. Kunstmuseum, Basilea, 32 x 40, óleo sobre tela.

A pequena tela de Delacroix (1798-1863) é tomada por uma única figura, deitada, saciando-se com a água que corta a tela horizontalmente, em primeiro plano, com uma planície deserta no fundo ¹³.



Bandido mortalmente ferido matando a sede, Eugène Delacroix, 1824-25

Ao contrário das bucólicas telas do pintor inglês, a de Delacroix provoca inquietude. Está-se diante de um homem ferido: face manchada, olhos fundos, cabelos e barbas ruivos e desgrenhados, sangue a turvar a água.

As duas telas de Constable enfatizam a harmonia. A juventude tendo a natureza a seu dispor. Já 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

¹³ Há uma possível aproximação entre os trabalhos de Constable e Delacroix. Os personagens das obras citadas, além da mesma postura, se vestem com roupas de estilo e cores semelhantes, apresentando ambos, ao lado, um chapéu. Sabe-se da relação entre Delacroix e Constable, visitando o primeiro ao segundo em Londres, em 1825, quando Constable encontrava-se no auge da popularidade. HOOZEE, op. cit., p. 84.

pelos historiadores a partir dos anos de 1930, como Alcântara Machado e Sérgio Buarque de Holanda¹⁴.

Apesar de terem a vida sob risco, nem Delacroix, tampouco Bernardelli, revestiram seus personagens de grande dramaticidade.

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

A obra foi apresentada no catálogo do Salão de 1827 com o título *Um pastor do campo de Roma, ferido mortalmente, se arrasta à beira de um pântano para se dessedentar*. Mas, no registro dos trabalhos, submetidos ao júri do Salão, consta: *Bandido se arrastando junto a um regato*. A conjugação dos títulos *Bandido se arrastando* e *A morte do Bandido*, este último referente à litografia de Mouilleron, sugere ser a intenção de Delacroix representar não um inocente camponês, mas um bandido. Possivelmente, um bandido italiano.

Enquanto tema, bandido, *brigand* em francês, ligava-se ao fenômeno do *brigantaggio* italiano, que inspirou artistas românticos, entre eles muitos pintores¹⁵.

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. 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 italianos¹⁶, 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

¹⁴ MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980, p. 238 (1ª ed. 1929). HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Caminhos e fronteiras*, 3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (1ª ed. 1957).

¹⁵ JOHNSON, Lee. *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue, 1816-1831*, vol. II, Plates. Oxford: At the Clarendon Press, 1981, p. 172.

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.

A representação do *brigantaggio* situa-se no bojo de temas populares, característicos da colônia de artistas estrangeiros em Roma, no início do século XIX. Ao final desse mesmo século, assuntos considerados de interesse etnográfico ou folclórico ganharam maior evidência com a voga naturalista. Essa última se batera contra temas tradicionais, a exemplo da pintura histórica, na I Exposição Internacional de Roma, de 1883, que inaugurara a centralização do mercado oficial de arte na nova capital italiana, pós-unificação.

Uma das poucas obras a alcançar 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 tela¹⁷, 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.

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.

¹⁶ A exemplo de Léopold Robert (1794-1835), Adolphe Roger (1800-1880) e Horace Vernet (1789-1863).



O Voto, Francesco Paolo Michetti

Seu irmão, o escultor Rodolpho Bernardelli, bolsista da Academia Imperial de Belas Artes em Roma, financiou-lhe a estada na Europa, entre 1879 e 1886. Nesse período, Henrique Bernardelli, após rápida visita a Paris, se fixou igualmente em Roma¹⁸. Seria inconcebível a um artista em formação, lá estando, negligenciar a importância da I Exposição Internacional de Roma ou desconhecer a permanência de uma obra premiada na Galeria Nacional.

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 naturalista¹⁹, a partir dos anos subsequentes a 1880.

A preocupação em documentar o viver em sua concretude alcançará em parte a pintura de temas históricos. Buscar-se-á recompor mais realisticamente as cenas do passado, revelando, por vezes, o lado humano dos heróis.

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

¹⁷ 7,00 x 2,59 m., Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma.

¹⁸ LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP).

¹⁹ Sobre a pintura naturalista ver: LUCIE-SMITH, Edward e DARS, Celestine *Work and Struggle — the painter as witness*, New York, London: Paddington Press, 1977; assim como sua resenha: COLI, Jorge., “Imagem, trabalho e luta”, *Revista Brasileira de História*, S. Paulo, v. 7 n.º 13 , pp. 189-210 , set. 86/fev. 1987 .

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*²⁰ (1648), permite perceber os elementos iniciais da questão.

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. O retorno final do filósofo à comunhão com a natureza é expresso pela paisagem que domina o quadro.

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 lamber a água. Nesse caso, o limite do humano é a mão.

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

²⁰ *Diogène jetant son écuelle* ou *Landscape with Diogenes*, Museu do Louvre, Paris

*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...*²¹

Ao introduzir 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.²²

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 Gedeão²³. A tela condena-os, sutilmente, sem nenhuma dramaticidade.

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 período²⁴.

²¹ *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.

²² 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 cór azinhavrada 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...”

²³ 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.

²⁴ 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.

Mesmo as amarras não se evidenciam, se comparadas aos grilhões de ferro, comuns na iconografia da escravidão negra.

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.

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.

Henrique Bernardelli, abandonou a retórica do herói clássico, aproximando o bandeirante dos salteadores e penitentes italianos. Entretanto, o naturalismo dos anos 80 não o levou à reconstituição fiel da marcha bandeirante. O artista não o despe. Bernardelli estabelece diferenças rígidas entre o aventureiro paulista e o indígena, não concedendo espaço ao mameluco. Caracteriza os bandeirantes em trajes urbanos, inteiramente vestidos e calçados, quando, na verdade, lutavam quase nus e descalços.

É necessário, para o pintor, que reconheçamos o aventureiro paulista com todo o seu aparato, punido pela sede, comportando-se como cão, aos pés de um índio moralmente superior.

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