Bandeirantes ao chão

Maraliz de Castro Vieira Christo

Introdução

Ao longo de sua vida, Henrique Bernardelli (1857-1936) retomou por vários momentos o tema dos bandeirantes. Enfocou-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.

Seu primeiro quadro sobre o tema, *Os bandeirantes*, de 1889,[1] 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

Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 30, 2002, p. 33-55.

carregam uma padiola, acompanhados por uma fileira horizontal de figuras apenas esboçadas, fundidas à natureza.

Neste texto, concentraremos nossa atenção na escolha do pintor: representar os aventureiros paulistas bebendo água como animais (figura 1).

1. O abandono do heroísmo

O artista segue a tradição das telas de grandes dimensões dedicadas à pintura histórica.[2] 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: saciando 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 1889,[3] 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 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", ironicamente denuncia:

> Chamou-nos a atenção, pelo seu tamanho, o quadro do Sr. Henrique Bernardelli – Os Bandeirantes. É uma grande téla, e, segundo a explicação do catálogo, "celebra a audacia dos bravos expedicionarios paulistas de 1600", esses homens terriveis que descobriam regiões e caçavam indios para a escravidão! (...)
>
> A rigor, pela disposição das figuras principaes o quadro devia chamar-se: – O descanço dos Bandeirantes.
>
> A "audacia" destes não é na concepção do Sr. Bernardelli, vivamente "celebrada": ou, por outra: a "audacia" a que alli se "celebra" è a de estarem aquelles dois terriveis Bandeirantes, n'uma posição humilde e incommoda, na presença dos seus inimigos, avidos de vingança.

> Quanto á outra "audacia", áquella de que os Bandeirantes deram numerosas provas, combatendo, acossando e escravisando indios – luctas terriveis e desiguaes em meio da grandiosidade do sertão, e nas quaes, sobram ensejos para idealisar-se episodios de audacia 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. (Graphite, 1890: 3)

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*,[4] vê-se um robusto homem branco lutando contra o animal. Taunay dará a seu personagem um melhor destino se comparado ao de Milon de Crótona – magnificamente representado em mármore tanto por Puget (1620-1694) quanto por Falconet (1716-1791).[5] Enquanto o atleta grego morre devorado pelas feras, ao ter uma de suas mãos presa no interior de uma árvore que abrira sem instrumentos, o caçador brasileiro busca prender as patas do animal ao redor do tronco da árvore. Ele subjuga a onça com as mãos nuas, como o fez o herói grego Hércules, em seu primeiro trabalho, derrotando o leão de Neméia.

Dos seres mitológicos, Hércules foi um dos mais representados. Na Antigüidade, sua imagem revelou-se em esculturas, vasos, moedas e incontáveis objetos. Do Renascimento em diante, seu corpo ensejará o estudo da força e do espírito masculino. Como filho de deus e sendo ele mesmo um deus, no antigo regime seu poder será facilmente associado à monarquia, tornando-o tema recorrente na decoração de palácios.[6] A representação do herói, em seu primeiro trabalho, parece-nos pautar-se, predominantemente, por dois padrões iconográficos. No primeiro, Hércules debruça-se sobre o dorso do animal, pressionando-o contra o chão, ao mesmo tempo que o estrangula.[7] No segundo, em posição ereta, suspende o leão pelo pescoço, verticalmente, elevando-o de seu meio natural.[8]

A figura pintada por Taunay aproxima-se da segunda representação. Além de a posição dos corpos, tanto dos homens quanto dos animais, ser similar, o cabelo e a barba do caçador assemelham-se aos do herói grego. O único elemento novo utilizado por Taunay, não pertecente à iconografia de Hércules e do leão de Neméia, refere-se à árvore situada entre a onça e o caçador. Ao ligar o conquistador a Hércules, o pintor reveste seu personagem da força física e das virtudes morais atribuídas ao herói.

Felix Taunay (1795-1881) escolheu, ao contrário do que fará Bernardelli, um momento afirmativo, em que 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 heróicos.[9]

Entretanto, o final do séc. XIX assistirá ao desaparecimento do herói clássico.[10] Além dos bandeirantes "desglamourizados" de Henrique Bernardelli, encontramos outros exemplos de esvaziamento do ato heróico, como em *Descobridores* (1899),[11] de Belmiro de Almeida (1858-1935). 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.[12] Um, quase despido, a mirar o mar ao fundo, e o outro, sentado aos pés da árvore, lembrando a camponesa de J. Bastien-Lepage (1848-1884), em *Les foins*.[13] Essa mesma camponesa será retomada por Portinari em alguns de seus quadros, como *Café*, de 1934, *A colona*, de 1935, e *Café*, de 1938. Mas, enquanto Portinari valorizará sua massa corpórea, seu volume, o personagem esquálido de Belmiro de Almeida dela se aproxima, exclusivamente, pelo sentar prostrado e olhar catatônico.

A crítica contemporânea 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 intuitos didáticos; não visa dar uma lição de história, nem fallar ao cerebro, [tampouco] affirmar intenções patriotas."[14]

2. Entre Constable e Delacroix: a vida ameaçada

É 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 1811,[15] retomado em *O trigal*, de 1826,[16] e em Eugène Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, de 1824-25.[17]

No primeiro trabalho, de 1811, Constable (1776-1837) apresenta uma paisagem que tem em primeiro plano, à direita, um jovem rapaz deitado de bruços sobre uma pedra, bebendo a água de um rio. Em 1826, o artista introduz essa mesma figura em um quadro maior. Nele, vê-se um caminho que adentra a tela, circundado por árvores, banhado pela luz do meio-dia e por leve brisa. Sob a guarda de um cão, por ele passam ovelhas. Ao fundo, um trigal e, no horizonte, um povoado. Do lado direito, acompanhando o caminho, um riacho onde um jovem, ao chão, sorve água (figura 2). A tela transmite uma agradável sensação. É um quadro considerado importante na obra de Constable, tendo sido o primeiro a constar de uma coleção pública (Hooze, 1979).

Já 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[18] (figura 3). Ao contrário das bucólicas telas do pintor inglês, a de Delacroix provoca inquietude. Nela a água não é espelho para uma bela imagem, como no tema de Narciso. Está-se diante de um homem ferido: face manchada, olhos fundos, cabelos e barbas ruivos e desgrenhados, sangue a turvar a água.

Não podemos afirmar que Henrique Bernardelli as tenha visto pessoalmente, embora tal possibilidade exista. Henrique Bernardelli encontrava-se em estudos na Europa, quando a tela de Delacroix foi exposta em Orleans e Paris, entre 1884 e 1885.[19] É provável o conhecimento das obras de Constable e Delacroix através das gravuras. A partir de suas diversas técnicas, a gravura propiciou, ao longo do século XIX, a proliferação vertiginosa de imagens, permitindo aos artistas formarem seus próprios museus imaginários. Uma cópia litográfica da tela de Delacroix foi realizada por A. Mouilleron.[20]

Tendo ou não Henrique Bernardelli retomado as representações de Constable e Delacroix, o mais importante é perceber como elas iluminam a do pintor brasileiro. 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.

Trinta anos após, Alcântara Machado, em pioneira pesquisa nos inventários e testamentos do século XVII, apresenta os bandeirantes rudes e pobres, contrariando a laudatória historiografia anterior. No capítulo sobre o "Sertão", assim descreve-lhes as privações:

> Se tudo isso lhe recusa o destino, o bandeirante devora, para matar a fome, as carnes imundas: cobras, sapos, lagartos. À míngua de água para beber, se dessedenta com o sangue dos animais, o suco dos frutos, a seiva das folhas e das raízes. Mas há sertões estéreis, em que nem isso mesmo se encontra *e de contínuo morre gente à fome*. (Machado, 1980 [1929]: 238, grifos do autor)

Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Caminhos e fronteiras*, confirmará Alcântara. Reconstituirá, particularmente no capítulo "Samaritanas do sertão", as dificuldades de abastecimento de água nas longas jornadas e os esforços dos caminhantes em decifrar sinais referentes à existência de mananciais ou reservatórios naturais (Holanda, 2001 [1957]).

Retornando a Henrique Bernardelli, com o olhar armado pela leitura de Alcântara Machado e Sérgio Buarque, percebe-se que o gesto do bandeirante ao chão, a beber água, não é apenas corriqueiro, trivial, banal, como em Constable. É essencial. Há quanto tempo estariam aqueles homens sem água? Vive-se uma situação limite, definidora da própria sobrevivência. Apesar de terem-na sob risco, nem Delacroix tampouco Bernardelli revestiram seus personagens de grande dramaticidade.

3. O que aproxima os bandeirantes de salteadores italianos?

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.

Como tema, bandido, *brigand* em francês, ligava-se ao fenômeno do *brigantagio* italiano, que inspirou artistas românticos, entre eles muitos pintores (Johnson, 1981: 172). O *brigantagio* 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 Ancona à Terracina. Sua imagem oscila de terríveis e sanguinários salteadores de estradas a românticos aventureiros fora da lei.

A visão romântica dos bandidos italianos se firmou no período de resistência ao domínio Bourbon sobre Nápoles e durante a unificação italiana. Nesses dois momentos, o fenômeno do *brigantaggio* se revestiu de uma coloração política oposicionista, tornando-se simpático à população. Rapidamente, salteadores, a exemplo de Andrea Orlando (Capitão Orlando), Francesco Morcato di Vazzano (Bizzarro) e Michele Pezza (Fra Diavolo), passaram a ser conhecidos (Stoppelli, 1994; Larousse, s.d.: 1.270). Um dos primeiros a representá-los foi Bartolomeo Pinelli (1781-1835), em sua famosa série de gravuras *Briganti* (1818-19) e em desenhos e aquarelas que retratam Bizzarro.[21]

O quadro de Delacroix, ao apresentar um bandido ferido, num pântano, lembra o relato anônimo, em língua inglesa, sobre a vida de Bizzarro, que acompanhou os desenhos de Bartolomeo Pinelli, datado de *Roma – 1825*. Descrito como um dos mais violentos de sua época, Bizzarro, ao tentar raptar uma

jovem, foi ferido a faca pelos irmãos desta e abandonado num esterqueiro (Feliziani, s.d.).

As relações amorosas, as fugas e, sobretudo, a morte foram momentos privilegiados pelos artistas em suas representações. Léopold Robert (1794-1835), após um período na Itália, obteve grande sucesso em Paris com retratos de bandidos italianos presos e quadros como *Bandido ferido de morte e sua mulher ao desespero* (1824), *Bandido vigia ao lado de sua mulher adormecida* (1825) e *Mulher de bandido vigia o sono de seu marido* (1826).[22] Adolphe Roger (1800-1880), seguindo Léopold Robert, mostrará mais um bandido italiano ferido, *Briganti de Sonnino* (1828).[23] No final dessa mesma década, Horace Vernet (1789-1863), por sua vez, pintaria *O bandido betrayed*, onde vêmo-lo ao lado de uma mulher, prestes a ser alvejado, em emboscada.[24]

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.

Embora provavelmente o texto abaixo fosse desconhecido nessa época, não nos furtamos à tentação de, ao citá-lo, mostrar a proximidade entre os dois personagens. Em 1694, após a derrota de Palmares pelo bandeirante Domingos Jorge Velho, o governador de Pernambuco, Caetano de Melo e Castro, escreveu ao rei serem os paulistas

> gente bárbara, indómita e que vive do que rouba (...). Não julgo útil ao Real serviço de Vossa Majestade que aquela gente fique fazendo sua morada nos Palmares, porque experimentarão as capitanias vizinhas maiores danos em seus gados e fazendas que aquele que lhes faziam os mesmos negros levantados. (Péret, s.d.: 34)

4. O pintor em choque com a historiografia

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).[25] Com ambos se correspondera Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), interessado em obter informações para o poema *Vila Rica*, considerado "não apenas a primeira história de Minas, mas, (...) uma das sementes do paulistismo, isto é, da prosápia bandeirante" (Cândido, 1993: 134). No poema, o futuro inconfidente ressalta a fidelidade dos paulistas à coroa portuguesa e as dificuldades enfrentadas nas Minas Gerais:

> (...)
> Dos meus Paulistas honrai a fama.
> Eles a fome e sede vão sofrendo,
> Rotos e nus os corpos vêm trazendo,
> Na enfermidade a cura lhes falece,
> E a miséria por tudo se conhece;
> Em seu zelo outro espírito não obra
> Mais que o amor do seu rei: isto lhes sobra.[26]

Entretanto, esse esforço na construção da memória bandeirante não terá continuidade no século XIX, quando as atenções se voltam 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-Hilaire (1972), assim como às obras historiográficas de caráter mais geral de Southey (1774-1843) e Varnhagen (1816-1878),[27] produzidas praticamente na primeira metade do século XIX.

Nos relatos de Saint-Hilaire, não obstante a repulsa dos jesuítas aos paulistas ainda se fazer presente, predomina o tom orgulhoso dos escritos de Pedro Taques e frei Gaspar. Saint-Hilaire os chama de "raça de gigantes", o que será repetido no século posterior à exaustão. Southey, por sua vez, destacara as bandeiras do ciclo da mineração, sem omitir a escravidão e destruição dos indígenas, enquanto Varnhagen limitara-se a apresentar uma listagem cronológica das bandeiras.[28] Sabe-se que, no final de sua vida, Bernardelli manifestará predileção pelo historiador inglês (ver Christo, 2002: 307-35).

O hiato presente na historiografia sobre os bandeirantes corresponde ao período em que as atenções se voltam, na literatura e, posteriormente, nas artes plásticas, para a produção romântica indigenista. Quando, em 1889, Henrique Bernardelli dedica-se aos bandeirantes, a obra de Oliveira Martins era a principal referência sobre o tema. Em seu livro *O Brasil e as colônias portuguesas*, datado de 1880, o historiador lusitano escreve:

> Esse caso fortuito [a descoberta das minas] *nasceu do caráter aventureiro, audaz, explorador, dos habitantes de S. Paulo*, nos quais a semente do génio descobridor dos portugueses pudera medrar livremente as sombras de um clima benigno e de uma colonização natural agrícola. Foi esse caso fortuito que determinou uma grande corrente de emigração para o Sul central do Brasil (...).
>
> Descobertas pelo génio dos paulistas, as minas eram consideradas por eles propriedade própria. Os vínculos que até então tinham ligado esta parte austral do Brasil ao governo colonial, eram mais nominais do que efectivos; e *frequentemente os governadores tinham sido forçados a reconhecer a independência de facto dessa população aventureira, indómita e ciosa de uma liberdade quase natural, anárquica decerto.* A educação recebida nas "bandeiras" da caça dos índios, agora convertidas em bandeiras de caça de minas, não era decerto feita a propósito para *dulcificar o temperamento agreste dessas populações costumadas à vida errante do sertão*; nem para as levar a reconhecer a legitimidade de um governo, até então ausente, e só manifesto agora que, nos leitos dos rios e nas quebradas das serras, elas tinham encontrado o cascalho aurífero e diamantino. (...)
>
> O espírito aventureiro dos paulistas foi a primeira alma da nação brasileira; e S. Paulo, esse foco de lendas e tradições maravilhosas, o coração do país. (Martins, 1953, grifos nossos)

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 1894.[29] A primeira frase da apresentação do número inaugural da revista do IHGSP, *A historia de S. Paulo é a propria historia do Brazil*, 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.

Amigo pessoal de Oliveira Martins, membro de uma das famílias mais influentes de São Paulo, Eduardo Prado (1860-1901) será um de seus debatedores na década de 90.[30] Comungará com o historiador português no que diz respeito à valorização do papel desempenhado pelo paulista no período colonial, embora discorde de sua defesa da escravidão negra e do extermínio dos indígenas, assim como de sua oposição aos jesuítas. A partir de então, o tema da insubmissão dos paulistas será constante, como bem sintetiza Carlos Eduardo Berriel:

> A frase "o espírito aventureiro paulista foi a primeira alma da nação brasileira" tornar-se-á uma espécie de divisa regionalista, bordão da hegemonia cafeicultora, e atravessará todo o século seguinte – com especial ênfase na década de 20 – e atingirá expressões de histeria chauvinista na guerra civil de 32, após a perda do poder pela oligarquia do café. (Berriel, 2000: 61)

Henrique Bernardelli estará presente tanto no limiar desse processo – visto que sua tela, *Os bandeirantes*, precede ao bum da historiografia paulista sobre o tema –, quanto em seu momento de maior afirmação. Visando as comemorações do centenário da Independência do Brasil, o pintor, já sexagenário, será chamado pelo diretor do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay, juntamente com outros artistas, a participar de seu esforço para criar uma decoração que documentasse visualmente o quanto a nação brasileira era devedora aos aventureiros paulistas.[31]

Entretanto, Henrique Bernardelli não se comportará como mero ilustrador do texto historiográfico. Ao discurso afirmativo dos historiadores de sua época, Bernardelli oporá a fragilidade humana do bandeirante, próxima das desventuras dos salteadores italianos, representados à morte nos pântanos e esterqueiros.

5. Os penitentes de Michetti e o naturalismo

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.

Nessa exposição, adquiriram-se obras destinadas ao acervo da nova Galeria Nacional de Arte Moderna, fato que, na opinião de alguns críticos contemporâneos, estimulou artistas a escolherem grandes formatos e temas extravagantes, assim como acirrou a disputa entre os partidários da "grande arte", da hierarquia dos gêneros, e os "veristas" (Lamberti, 1982: 44).

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 tela,[32] 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:

> (...) 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 colo (...) gl' insanguinavano nel bacio la faccia (...).[33]

Surpreende a extrema semelhança entre os penitentes que se arrastam e lambem o chão (figura 4) 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.

Henrique Bernardelli estudou na Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, sem conseguir o almejado prêmio-viagem. Seu irmão, o escultor Rodolpho Bernardelli, bolsista da AIBA 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 Roma (Lee, 1981). 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 naturalista, a partir dos anos subseqüentes a 1880.

A pintura naturalista apresenta uma forte homogeneidade internacional. Com grande apego à descrição dos objetos e virtuosismo técnico, atinge a dimensão de documento, de testemunha da realidade social, em toda a sua complexidade, incluindo aspectos mais triviais ou amargos da existência. Embora a originalidade temática da pintura naturalista prenda-se à representação do mundo do trabalho industrial, encontram-se cenas da vida rural: a faina cotidiana no contato com a terra e os animais, o mercado, o lazer, a morte – principalmente de crianças –, a religiosidade...;[34] essas últimas alvo da atenção de Michetti.

A preocupação em documentar o viver na 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. Um bom exemplo dessa tendência será a obra de Ferdinand Cormon (1845-1924). Esse artista especializou-se em reconstituir cenas da pré-história, de acordo com o pensamento cientificista da época e as últimas descobertas arqueológicas.

Um de seus quadros mais conhecidos, *A fuga de Caïn*,[35] obra central do Salão de 1880, em Paris, abandona a visão bíblica sobre o tema, para mostrá-lo sob a perspectiva darwiniana. Numa paisagem ocre e desértica, atravessando a tela horizontalmente, seguem Caïn e seus filhos: corpos embrutecidos, vestimentas de peles, musculaturas tensas e disformes, pernas arqueadas, pés descalços, cabelos longos, desgrenhados e pastosos, expressões cansadas, crianças e mulher idosa carregadas junto a animais mortos numa grande padiola. O público, que consagrou a tela de Cormon em plena República leiga e anticlerical, um ano antes se admirou com a descoberta das pinturas rupestres de Altamira. Caïn, inspirado nos versos de Victor Hugo,[36] foi pretexto para a busca da reconstituição de cenas "pré-históricas", alvo de grande curiosidade do público e objeto de trabalhos posteriores de Cormon.

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

6. Poussin e Diógenes: algo mais que a sede

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. Assim procedem, por exemplo, um combatente, no quadro *As negociações de paz entre Claudius Civilis e Cerealis* (1660-70),[37] e um soldado, na *Batalha de Magenta* (1859).[38] No primeiro, o pintor Ferdinand Bol (1616-1680) representa, num detalhe da cena, um guerreiro, protegido pela ruína de uma ponte, a tomar água em seu próprio elmo. No segundo, Eugène Charpentier (1811-1890), em meio à luta que assola a cidade, apresenta, do lado inferior direito, embaixo de uma ponte, um grupo de feridos a beber água nos cantis, enquanto um soldado abastece seu cantil, abaixando-se à beira do rio.

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*[39] (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.

7. Bandeirantes, índios e texto bíblico: a condenação

Pertence ao acervo do Palácio dos Bandeirantes, sede do governo do estado de São Paulo, outra versão para *Os bandeirantes*, na qual a preocupação de Henrique Bernardelli centrou-se exclusivamente no cansaço dos aventureiros paulistas (figura 5). 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 caminha desequilibradamente.[40] Mais no interior da cena, à esquerda, percebe-se, com muita dificuldade, a silhueta vermelha de dois índios em espreita. Na versão do MNBA, o terceiro bandeirante é suprimido, deslocando-se os dois índios para o primeiro plano – um, sentado, levemente semelhante a *O pensador* (1880), de Rodin, e o outro, em pé, incluindo-se também o grupo esboçado, ao fundo.[41]

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", capítulo VII, em que Deus, na época de Samuel, teria suscitado alguns heróis, chamados juízes, a libertar 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 (...)".[42]

Ao destacar os índios na cena, a reflexão sobre as vicissitudes dos aventureiros paulistas ante a natureza passa a constituir juízo moral. O contraste entre índios e bandeirantes é evidente. Enquanto os últimos sentem o peso da jornada, seus prisioneiros esbanjam energia. Os atléticos índios de Bernardelli consubstanciaram um momento privilegiado para o pintor exercitar seu conhecimento

da anatomia masculina. 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.[43]

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 Gedeão.[44] 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 indígena real. Historiadores, a exemplo de Varnhagen (1816-1878)[45] 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 o 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? (Prado, 1904)

Não havia como ocultar o fato de que o bandeirante dependia economicamente da caça ao índio, procurando-se, contudo, 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, ele 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?" (Abreu, 1976 [1905]: 103).

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 período.[46] 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.

Até o presente momento, conhecemos apenas um exemplo iconográfico de condenação explícita aos bandeirantes, que nos é descrito por Sérgio Buarque de Holanda:

> (...) escultura do tempo das Missões, conservada ainda hoje na igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em São Gabriel, Rio Grande do Sul, e que representa um são Miguel agreste e com feições de bugre, tendo, prostrado aos pés, o demônio, na figura de um aventureiro paulista (...). (Holanda, 2001 [1957])

Tal condenação partiu dos jesuítas e representa um testemunho setecentista do choque entre ambos. Na construção da memória bandeirante, no final do século XIX e início do XX, esse choque também será minimizado.[47]

8. Releituras de Portinari

A representação do bandeirante ao solo marcou Henrique Bernardelli e o público. Convidado a fazer um pequeno desenho no leque da viscondessa de Cavalcanti, em 1891, Henrique Bernardelli irá reproduzir exatamente um dos bandeirantes a beber água como animal.[48]

A força dessa imagem não passou despercebida também a Cândido Portinari. Em sua pintura, por duas vezes, a retomou. A primeira, em 1941, no conjunto de têmperas executado para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, quando o artista recria quatro episódios da História do Brasil: *Descobrimentos*, *Desbravamento da mata*, *Catequese dos índios* e *Garimpo de ouro*; a referida imagem aparece no *Desbravamento da mata*[49] (figura 6). A segunda, em 1953-61, em maquete destinada a um mural que não chegou a realizar, *Brasil*[50] (figura 7).

No conjunto de Washington, Portinari também afastou-se da visão celebrativa, abolindo símbolos da conquista – marco, cruz e bandeira – para fixar-se nos gestos do trabalho e em elementos reveladores da pluralidade cultural brasileira. *Desbravamento da mata* retoma dois de seus trabalhos anteriores – do tríptico *Floresta brasileira*[51] recuperou os animais (um tamanduá-bandeira, uma cotia e uma espécie de veado); da gravura *Velho com barba e chapéu*,[52] a cabeça de um dos personagens. A obra apresenta, em composição piramidal, quatro homens (um branco, dois negros e o quarto indefinido) e três animais; um pequeno riacho azul, a cortar o chão vermelho quase horizontalmente; além de grossos troncos, em tons de branco e cinza, sólidas verticais que ocupam quase todo o espaço pictórico (Fabris, 1996: 122).

É uma cena estática, na qual o homem, bebendo água, ocupa o centro, cercado pelos animais. Estirado ao chão, situa-se paralelamente aos troncos, que

parecem também ter sido retirados da tela de Bernardelli. Realizado inteiramente em tons de branco, o personagem possui valor plástico semelhante aos troncos, fundindo-se à natureza.

A outra obra, *Brasil*, embora siga a mesma estrutura teatral dos painéis *Primeira Missa no Brasil* e *Tiradentes*, executados em 1948-49, ganha em realismo, assumindo plenamente a perspectiva, com menor fragmentação cromática e dramaticidade. Apresenta três momentos da história colonial: o descobrimento, a catequese e a conquista do interior. A narrativa linear, como um friso, permite ao observador, situado no "interior do continente", ver, à sua esquerda, uma massa vermelha de índios a espreitar, entre troncos, as caravelas, no azul da parte superior da obra; ao centro, em frente a uma grande oca e agrupamento de índios, Anchieta a escrever seu poema; à direita, uma fila em "S" deslocando-se das montanhas, ao fundo, em direção ao rio, sugerido à base da obra, carregando estandartes, exibindo, à frente, garbosos cavaleiros. Na extremidade inferior direita, encontra-se um homem a mitigar a sede, deitado ao lado de cavalos.

Ao contrário do painel de Washington, em *Brasil*, Portinari adota um discurso celebrativo. Não há tensão entre os elementos. Se, em Henrique Bernardelli, tanto n'*Os bandeirantes* quanto na *Retirada do Cabo de São Roque*,[53] a marcha dos bandeirantes é quebrada pelo andar cambaleante e cansado, em Cândido Portinari apresenta-se perfeita, tendo sua força e elegância acrescida por aquela dos cavalos, recuperando a retórica militar.[54]

O homem a beber água encontra-se um pouco à frente da fila, na linha horizontal das coisas inanimadas – cabaças, canoa e caixote – que percorre a cena em primeiríssimo plano. Sobressai o fato de trajar apenas um calção. Pode-se aventar a hipótese de ser um mameluco, por não possuir a cor avermelhada dos índios, tampouco a vestimenta dos brancos.

Ao apropriar-se da figura ao solo pintada por Bernardelli, semidesnudando-a, Portinari simultaneamente radicaliza sua animalização e evita caracterizá-la como o bandeirante tradicional. Nesse ponto, Portinari nos ajuda a melhor reconhecer as escolhas de Henrique Bernardelli.

9. O não desnudar

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 do trabalho manual (Laver, 1989: 91). Assim vestido, o bandeirante parece, em plena selva, com os personagens retratados por Frans Hals ou Rembrant, o que é inverossímil e patético. 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 sertão (Abreu, 1976 [1905]: 100; Holanda, 2001 [1957]: parte 1).

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" (Mello, 1998: 260-2).

Entretanto, o artista, mesmo preocupado em representar o bandeirante num momento de fragilidade ante a natureza, condenando-o, ao mostrá-lo lambendo a água como um cão, não pôde caracterizá-lo como "o das ceroulas", ou dos "pés-rapados". Seja pelo desejo de preservar minimamente a imagem do bandeirante, seja para enfatizar seu deslocamento, apresenta-o, no trajar de forma semelhante ao habitante da vila, como um ser não pertencente àquele espaço natural.

Conclusão

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.

O que seria do quadro de David, *Retrato eqüestre de Bonaparte no Monte Saint-Bernard,*[55] ou o de Pedro Américo, *Independência ou morte,*[56] se Napoleão ou D. Pedro I montassem não elegantes cavalos, mas mulas; pior, se apeassem para beber água de uma poça? No caso de Napoleão, nossa imaginação será em parte poupada. O pintor Paul Delaroche (1797-1856), em 1848, apresentou nova versão para a cena pintada por David. Seu quadro, *O general Bonaparte atravessando os Alpes,*[57] representa-o sobre uma mula, de capa cinza, semblante alheio, vulnerável em meio à nevasca, guiado por um montanhês da região.

Henrique Bernardelli, a exemplo de Paul Delaroche, 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. Bernardelli não o despe. 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 à tona, delicada e pioneiramente, o tema. 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.

Notas

1. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

2. 4,00 x 2,90 m.

3. Esta participação de Henrique Bernardelli não está de todo comprovada. Ver Lee (1991: nota 50).

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

5. Ambas encontram-se no Museu do Louvre, Paris.

6. Ver, por exemplo: Pierre de Cortone, Palácio Pitti; Lemoyne, Versailles; Raphaël Mengs, Palácio Real de Madrid.

7. Ver, por exemplo: ânfora, figura preta, c. 520 a.C., Vulci (Museo Ciuico de Brescia, Itália); afresco, salão vermelho, Palácio de inverno do príncipe Eugene de Savoy, Viena, Austria, século XVIII.

8. Ver, por exemplo: ânfora, figura preta, c. 500-510 a.C.; moeda, *serratus denarius* do Moneyer C. Poblici Q. F., cunhada aproximadamente em 80 a.C., Museu Britânico; escultura romana, *Heracles fighting the lion* (cópia de original grego), IV a.C., mármore, The Hermitage, St. Petersburg; lamparina sepulcral romana, encontrada na Via Appia, imagem reproduzida no *corpus* informático belloriano http://biblio.cribecu.sns.it/bellori//index.html; relevo do século VI, encontrado na Casa Zaporta de Zaragosa.

9. Hipótese aventada por Luciano Migliaccio.

10. Ver Coli (2002: 113-28) e Christo (1998: 143-66).

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

12. Curiosamente a árvore encontra-se na mesma posição da árvore presente no quadro de Taunay.

13. Exposto no Salão de 1870.

14. 27/04/1899. Sobre a crítica de Fialho d'Almeida à obra de Belmiro de Almeida, ver Souza (1990).

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

16. The cornfield, National Gallery, Londres, 143 x 122 cm., óleo sobre tela.

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

18. Há uma possível aproximação entre os trabalhos de Constable e Delacroix. Os personagens das obras citadas, além de terem a 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, tendo o primeiro visitado o segundo em Londres, em 1825, quando Constable encontrava-se no auge da popularidade (Hooze, 1979: 84).

19. Exposition des Beaux-Arts, Orleans, 1884 e EBA, Paris, 1885. Ver Johnson (1981).

20. La mort du brigand. Ver Bortolatto (1972).

21. Art: artists & architects. http:www.italycyberguide.com/Art/artistsarchite/pinelli.htm. Feliziani (s.d.).

22. Todos 46,3 x 37,5 cm., óleo sobre tela, Gallery Tour, *Wallace Collection*, Londres.

23. Lápis e aquarela, 190 x 229 mm, Museu de Roma.

24. Wallace Collection. Além dos artistas apontados, ainda encontramos Jean-Victor Schnetz (1787-1870), diretor da Academia de França em Roma, de 1840 a 1847 e de 1852 a 1866. Ver Laclotte e Cuzin (1996). http://members.aol.com/cahiersct/Schnetz.htm.

25. Ver Madre de Deus (1975 [1797]) e Leme (1980a [1771] e 1980b).

26. Vila Rica, Canto VI (Vv.38-44).

27. Ver Southey (1981 [1819]) e Varnhagen (1980 [1854-57]).

28. Sobre a historiografia comentada, ver Abud (1985).

29. Sobre as repercussões da obra de Oliveira Martins na historiografia brasileira, ver Franchetti (1998: 55-74).

30. Em conferência pronunciada em 1896, assim se refere Eduardo Prado aos paulistas: "Ou fosse a fatalidade historica que tornou os colonos em heroicos vagabundos, errantes pelo territorio do Brasil, em mineiros aventurosos, em senhores de escravos, – o facto é que o paulista antigo cêdo abandonou a agricultura mãe da riquesa e da civilização (...). Realmente, minhas senhoras e meus senhores, como sabeis, o Brasil foi feito pelos paulistas". (Prado, 1904).

31. Sobre as obras de Henrique Bernardelli para o Museu Paulista, ver Christo (2002).

32. 7,00 x 2,59 m., Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma.

33. "(...) 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. Répteis (...) alcançavam o santo, e lhe agarravam o pescoço (...) lhe ensangüentavam no beijo a face (...)" (D'Annunzio, 1906: 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 Miggliaccio.

34. Sobre a pintura naturalista, ver Lucie-Smith e Dars (1997), assim como sua resenha (Coli, 1986-87: 210).

35. 3,80 x 7,00 m., 1880, Musée d'Orsay, Paris.

36. Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,

Échevelé, livide au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devt Jéhovah

Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva

Au bas d'une montagne en une grande plaine.

(Victor Hugo, *La légende des siècles, la conscience*)

37. Óleo sobre tela, 122 x 112,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

38. Museu dos Inválidos, Paris.

39. Diogéne jetant son écuelle ou *Landscape with Diogenes*, Museu do Louvre, Paris.

40. 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.

41. 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 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.

42. Bíblia Sagrada (1982: 275). Agradecemos a Robert Daibert Jr. a lembrança desta passagem.

43. Curiosa a observação de "Xisto Graphite" (1890: 3), ao comentar o uso da cor por Bernardelli:"Sem nos referirmos a outras anomalias de colorido, no todo do quadro, chamaremos só a attenção dos amadores para a côr azinhavrada do nú dos dois indios e perguntaremos aos entendidos, se é possivel explicar-se o caso pelo effeito da *côr 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 côr 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..."

44. 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.

45. História Geral do Brasil, Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1854-57.

46. 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.

47. Há uma possibilidade remota de Henrique Bernardelli ter conhecido essa imagem quando criança, por sua família ter se fixado no Rio Grande do Sul na década de 60.

48. Este leque recebeu, entre 1890 e 1945, 69 assinaturas de personalidades famosas, como D. Pedro II e a princesa Isabel, Carlos Gomes, Machado de Assis, Santos Dumont, Getúlio Vargas... Foi doado pela viscondessa de Cavalcanti, Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque (1852-1946), ao MMP.

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

50. Têmpera sobre madeira, 0,45 x 1,45 m, coleção particular, Rio de Janeiro. Antônio Bento (1972) apresenta a mesma obra com o título *Padre Anchieta*.

51. Óleo sobre tela, 1938, (3x) 1,59 x 1,39 m. Coleção José Thomaz e Maria do Carmo Nabuco, Rio de Janeiro.

52. Gravura em metal sobre papel, 1939-10, 25,3 x 19,5 cm. IEB-USP. São Paulo.

53. 1927. Óleo sobre tela, 2,930 x 1,815 m. Museu Paulista, São Paulo.

54. Vale lembrar que, em 25/01/1953, inaugurava-se o *Monumento às bandeiras* de Victor Brecheret.

55. 1801, 2,71 x 2,31 m., Malmaison.

56. 1888, 7,76 x 4,15 m, Museu Paulista da USP.

57. 2,89 x 2,22 m., Museu do Louvre, Paris.

Referências bibliográficas

ABREU, Capistrano. 1976 [1905]. *Capítulos de história colonial*. 6ªed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. p. 103 (publicado originalmente na revista *Kosmos*, sob o título de "História pátria", a partir de janeiro de 1905).

ABUD, Katia Maria. 1985. "O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições. A construção de um símbolo paulista: o bandeirante". São Paulo, USP, Departamento de História (tese de doutorado).

BENTO, Antônio. 1972. *Cândido Portinari: 48 reproduções coloridas*. São Paulo, Gráficos Brunner.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. 2000. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas, Papirus.

Bíblia Sagrada. 1982. 11ª ed., traduzida da Vulgata e anotada pelo pe. Matos Soares. São Paulo, Paulinas.

BORTOLATTO, Luigina Rossi (coord.). 1972. *L'opera pittorica completa di Delacroix*. Milano, Rozzoli.

CÂNDIDO, Antônio. 1993. "Os poetas da inconfidência". *IX Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto.

CHRISTO, Maraliz de C. V. 1998. "O esquartejamento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo". *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, EDUFJF, vol. 4, n. 2. p. 143-66.

———. 2002. "Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico". *Projeto História*, Revista PUC-SP, n. 23.

COLI, Jorge. 1986-87. "Imagem, trabalho e luta". *Revista Brasileira de História*,

São Paulo, vol. 7, n. 13, set./fev. p. 189-210.

———. 2002. "O sentido da batalha: *Avahy*, de Pedro Americo". *Projeto História*, Revista PUC-SP, n. 23. p. 113-28.

D' ANNUNZIO, Gabriele. 1986. *Pagne sull'arte*. Milano, Electa.

FABRIS, Annateresa. 1996. *Cândido Portinari*. São Paulo, EDUSP.

FELIZIANI, Alberto di. s.d. "Bizzarro: una vita scellerata". *Tropea Magazine*. http://web.genie.it/utenti/t/tropeamagazine/bizarro/.

FRANCHETTI, Paulo. 1998. "Oliveira Martins e o Brasil". *Voz Lusiada – Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes*, São Paulo, Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, n. 10, 1º semestre. p. 55-74.

GRAPHITE, Xisto. 1890. "Exposição da Academia". *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 3 de maio. p. 3.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. 2001 [1957]. *Caminhos e fronteiras*. 3ª ed., São Paulo, Companhia das Letras.

HOOZEE, Robert (coord.). 1979. *L'opera completa di Constable*. Milano, Rizzoli.

JOHNSON, Lee. 1981. *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue, 1816-1831*, vols. I e II, Plates. Oxford, At the Clarendon Press.

LACLOTTE, M. & CUZIN, J. 1996. *Dictionnaire de la peinture*. Paris, Larousse-Bordas.

LAMBERTI, Maria Mimita. 1982. "Il novecento", em *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. 3. Torino, Giulio Einandi.

LAROUSSE, Pierre. s.d. *Grand Dictionnaire Universe*, vol. 12. Paris.

LAVER, Jamers. 1989. *A roupa e a moda, uma história concisa*. São Paulo, Companhia das Letras.

LEE, Francis Melvin. 1991. "Henrique Bernardelli". São Paulo, USP, FAU (monografia).

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. 1980 [1771]. *Notícias das Minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania*. Introd. e notas de Afonso de E. Taunay. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP.

———. 1980. *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*. 5ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP.

LUCIE-SMITH, Edward & DARS, Celestine. 1977. *Work and struggle – the painter as witness*. New York & London, Paddington Press.

MACHADO, Alcântara. 1980 [1929]. *Vida e morte do bandeirante*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP.

MADRE DE DEUS, Gaspar. 1975 [1797]. *Memórias para a História da Capitania de São Vicente*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP.

MARTINS, Oliveira. 1953. *O Brasil e as colônias portuguesas*. 6ª ed., Lisboa, Guimarães & C. Editores.

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

PÉRET, Benjamin. s.d. *O quilombo de Palmares. Crônica da república dos escravos, Brasil, 1640-1695*. Lisboa, Fenda.

PRADO, Eduardo. 1904. "O catholicismo, a Companhia de Jesus e a colonização do Novo Mundo", em *Collectaneas*, vol. 4.

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

SOUTHEY, Robert. 1981 [1819]. *História do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP.

SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. 1990. "Das tramas do ver: Belmiro de Almeida". Campinas, Unicamp, Instituto de Artes (dissertação de mestrado).

STOPPELLI, Pasquale (coord.). 1994. *Il grande dizionario garzanti della lingua italiana*. Itália, Garzanti.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. 1980 [1854-57]. *História geral do Brasil, antes e depois de sua Independência*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP.

(Recebido para publicação em junho de 2002)