

“Os Bandeirantes”: quando a pintura nega a historiografia.

Maraliz de Castro Vieira Christo

Profª de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutoranda em História pela UNICAMP
sob a orientação do prof. Dr. Jorge Coli

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.

Seu primeiro quadro sobre o tema, “*Os Bandeirantes*”, de 1889¹, 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.

O artista segue a tradição das telas de grandes dimensões dedicadas à pintura histórica². 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 1889³, 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

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, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP), nota 50.

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”, 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 aqueles dois terríveis Bandeirantes, n’ uma posição humilde e incommoda, na presença dos seus inimigos, avidos de vingança.(...)”⁴

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 sua tela *O caçador e a onça*⁵ (1841), 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, derrotando o leão de Neméia. Entretanto, o final do séc. XIX assistirá ao desaparecimento do herói clássico⁶.

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 1811⁷, retomado em *O trigal* de 1826⁸, e em Eugène Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25⁹.

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

As bucólicas telas de Constable enfatizam a harmonia. Nelas um menino, também deitado, bebe a água de um regato. 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

⁴ “Exposição da Academia”. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.

⁵ Óleo sobre tela, 1,73 x 1,35, MNBA.

⁶ Ver COLI, Jorge, “O sentido da batalha: *Avahy*, de Pedro Americo”. *Projeto História*, Revista PUC-SP, n.º 24, 2002, p. 113-128; e CHRISTO, Maraliz de C. V. “O esquartejamento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo”. *LOCUS: revista de história*. Juiz de Fora: EDUFJF, v. 4, n.º 2, 1998, p. 143-166.

⁷ “A lane near Flarford”, Tate Gallery, Londres, 20,3 x 29,8, óleo sobre tela.

⁸ “The cornfield”, National Gallery, Londres, 143 x 122 cm., óleo sobre tela.

⁹ *A mortally wounded brigand quenches his thirst*. Kunstmuseum, Basilea, 32 x 40, óleo sobre tela.

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 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”.*¹⁰

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.¹¹

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.

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, que reproduz a tela, 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 pintores¹².

¹⁰ MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980, p. 238 (1ª ed. 1929). Grifos de Alcântara Machado.

¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Caminhos e fronteiras*, 3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (1ª ed. 1957).

¹² JOHNSON, Lee. *The paintings of Eugène Delacroix*. A critical catalogue, 1816-1831, vol. II, Plates. Oxford: At the Clarendon Press, 1981, p. 172.

O *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.

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)¹³. Com eles 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*”¹⁴. No poema, o futuro inconfidente ressalta a fidelidade dos paulistas à coroa portuguesa e as dificuldades enfrentadas nas Minas Gerais, principalmente a sede e a fome.¹⁵

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

¹³ 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, São Paulo, EDUSP, 1980 (1ª ed. 1771) e *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*, 5ª ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1980.

¹⁴ CÂNDIDO, Antônio. Os poetas da inconfidência. *IX Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto, 1993. p. 134

¹⁵ *Vila Rica*, Canto VI (Vv.38-44).

Saint-Hilaire¹⁶, assim com às obras historiográficas de caráter mais geral de Southey (1774-1843) e Varnhagen (1816-1878)¹⁷, 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 bandeiras¹⁸.

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 constrói a imagem do paulista como aventureiro e intrépido¹⁹. Difundida entre os intelectuais brasileiros, essa imagem será incorporada pela historiografia que desenvolver-se-á após a criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1894²⁰. A elite paulista relacionará a coragem e a determinação dos bandeirantes ao perfil do Estado e sua vitoriosa trajetória, impulsionada pela economia cafeeira.

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 cafeeira, 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.*²¹

¹⁶ SAINT-HILAIRE, Auguste, *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Ed., EDUSP, 1972.

¹⁷ 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).

¹⁸ Sobre a historiografia comentada ver: ABUD, Katia Maria, *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições*; a construção de um símbolo paulista: o bandeirante. São Paulo, 1985 (Tese de doutoramento, História, USP)

¹⁹ MARTINS, Oliveira. *O Brasil e as colônias portuguesas*. 6ª. ed., Lisboa, Guimarães & C. Editores. 1953, (livro segundo). Grifos nossos.

²⁰ Sobre as repercussões da obra de Oliveira Martins na historiografia brasileira ver: FRANCHETTI, Paulo. “Oliveira Martins e o Brasil”. *Voz Lusíada* – Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, n.º 10, São Paulo, Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 1º semestre de 1998, p. 55-74.

²¹ BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo, Sena*; a obra de Paulo Prado. Campinas: Papirus, 2000, p.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'Escagnolle 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 paulistas²².

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.

Na tela de Bernardelli 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...*”²³

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.

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 Gedeão²⁴. A tela condena-os, sutilmente, sem nenhuma dramaticidade.

²² Sobre as obras de Henrique Bernardelli para o Museu Paulista ver: CHRISTO, Maraliz de C. V., “Bandeirantes na contra mão da história: um estudo iconográfico”. *Projeto História*, Revista PUC-SP, n.º 24, 2002. p. 307-336.

²³ *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.

²⁴ 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.

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)²⁵ e Oliveira Martins, advogavam simplesmente sua extinção. Nesse sentido, a escravidão imposta pelo aventureiro paulista setecentista foi plenamente justificada.

Não havia como ocultar o fato do bandeirante depender 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, 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?*²⁶

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 período²⁷. 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.

Henrique Bernardelli, abandonou a retórica do herói clássico. 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.

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.

²⁵ *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, (1854-57).

²⁶ *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.

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 os bandeirantes ao bandido representado por Delacroix e 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.

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.

²⁷ 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.