

# caiana

Maraliz de Castro Vieira Christo

Desbravadores do Brasil Colônia: disputas  
iconográficas

## Desbravadores do Brasil Colônia: disputas iconográficas\*

Maraliz de Castro Vieira Christo

Uma característica da pintura histórica brasileira do século XIX reside na positividade com que o passado colonial é representado. A ação civilizatória dos portugueses, a união das três raças formadoras da nação brasileira (branco, índio e negro) e a defesa do território nacional foram temas recorrentes. Entre os séculos XIX e XX, destacou-se a representação iconográfica dos desbravadores do sertão brasileiro no período colonial, também conhecidos como bandeirantes. Desde o século XVI, a penetração do interior da colônia portuguesa na América se deu a partir da região de São Paulo, em busca de riquezas minerais, indígenas para escravidão ou extermínio de quilombos, focos de resistência negra ao cativo.

Ao longo da vida, o pintor Henrique Bernardelli (1857-1936) retomou por várias vezes o tema dos bandeirantes. Enfocando-o sob a mesma perspectiva: longe da virilidade heroica de Apolo ou Hércules, frequentemente envelhecido e enfermo, caminhando com o olhar preso ao horizonte, submetido às vicissitudes da natureza.

Gostaríamos de contrapor dois momentos dessa produção: a exposição do primeiro quadro sobre o tema, *Os Bandeirantes*, em 1889, época de seu regresso dos estudos na Itália, quando o artista apresenta profunda crítica ao papel dos bandeirantes, e as encomendas para a decoração do Museu Paulista, objetivando as comemorações do centenário da Independência em 1922.

### 1. Os Bandeirantes, 1889

*Os Bandeirantes*<sup>1</sup> (**Fig. 1**) é quadro emblemático. Em meio a 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. Por último, índios carregam uma padiola, acompanhados por fileira horizontal de figuras apenas esboçadas, fundidas à natureza. Pintado na Itália, o quadro teria participado da Exposição Universal de Paris, de 1889,<sup>2</sup> e, no ano seguinte, da Exposição Geral de Belas Artes, a primeira do período republicano, sendo adquirido pelo Estado.

#### O abandono do heroísmo

O artista segue a tradição das telas de grandes dimensões dedicadas à pintura histórica.<sup>3</sup> O tema liga-se à História Colonial da América Portuguesa, mas não oferece ao espectador um momento grandiloquente. Pelo contrário, opta por representar os bandeirantes em gesto banal: saciar a sede. (**Fig. 2**) O quadro 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 Ilustrada*, “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 ali se ‘celebra’ é a de estarem aqueles dois terríveis **Bandeirantes, numa posição humilde e incomoda**, na presença dos seus inimigos, ávidos de vingança.

Quanto à outra ‘audácia’, aquela de que os Bandeirantes deram numerosas provas, combatendo, apossando e escravizando índios – lutas terríveis e desiguais em meio da grandiosidade do sertão, e nas quais, sobram ensejos para idealizar-se episódios de audácia e de heroísmo, de parte a parte – quanto a essa, fica livre à imaginação do espectador, celebra-la como entender, diante do quadro do Sr. H. Bernardelli. <sup>4</sup>

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*<sup>5</sup> vê-se um robusto homem branco lutando contra o animal. Ele o subjuga com as mãos nuas, como o fez o herói grego Hércules, em seu primeiro trabalho, derrotando o leão de Neméia. Felix Taunay (1795-1881) escolheu, ao contrário do que fará Bernardelli, um momento afirmativo, onde o conquistador se sobrepõe aos perigos. Felix 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 heroicos.<sup>6</sup>

Entretanto, o final do séc. XIX assistirá ao desaparecimento do herói clássico.<sup>7</sup> Além dos bandeirantes “desglamorizados” de Henrique Bernardelli, encontramos outros exemplos de esvaziamento do ato heroico, como em *Descobridores* (1899)<sup>8</sup> 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. Um, quase despido, a mirar o mar ao fundo, outro, sentado aos pés da árvore, prostrado, com olhar catatônico.

A crítica contemporânea igualmente identificou em *Descobridores* a renúncia a qualquer intenção celebrativa: “O artista não tem nada

neste quadro de intuítos didáticos; não visa dar uma lição de história, nem falar ao cérebro, [tampouco] afirmar intenções patriotas”.<sup>9</sup>

### 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 negativamente 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).<sup>10</sup>

Entretanto, esse esforço na construção da memória bandeirante não terá continuidade no século XIX, quando as atenções se voltavam para a vida na Corte e para a história da administração colonial. As referências aos aventureiros paulistas limitar-se-ão ao viajante francês Auguste de Saint-Hilaire,<sup>11</sup> que os chama de “raça de gigantes”, assim com às obras historiográficas de caráter mais geral de Southey (1774-1843) e Varnhagen (1816-1878)<sup>12</sup> produzidas praticamente na primeira metade do século XIX.<sup>13</sup>

O hiato presente na historiografia sobre os bandeirantes corresponde ao período em que na literatura e, posteriormente, nas artes plásticas, desenvolve-se a produção romântica indigenista.<sup>14</sup>

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 gênio*

*descobridor dos portugueses pudera medrar livremente a 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 gênio 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 efetivos; e frequentemente os governadores tinham sido forçados a reconhecer a independência de facto dessa população aventureira, indômita 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.<sup>15</sup>

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. A primeira frase da apresentação do número inaugural da revista do IHGSP, *A história de S. Paulo é a própria história do Brasil*, por si só indica a assimilação do caminho apontado por Oliveira Martins. A elite paulista relacionará a coragem e a determinação dos bandeirantes ao perfil do Estado e sua vitoriosa trajetória, impulsionada pela economia cafeeira.

Amigo 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.<sup>16</sup> 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 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 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.<sup>17</sup>

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. Seus bandeirantes espelham as privações e incertezas das longas caminhadas. O artista antecipa uma temática que só posteriormente será abordada com relevo pelos historiadores, como Alcântara Machado e Sérgio Buarque de Holanda.<sup>18</sup>

### **Bebendo água como cães**

Ao final do século XIX, na Europa os 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".<sup>19</sup>

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* (**Fig. 3**) apresenta, em larga tela,<sup>20</sup> uma cena

dramática de assunto considerado vulgar. Em primeiro plano, no interior de uma igreja, vê-se uma fila de penitentes estirados ao solo, como serpentes, 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 (**Fig. 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. 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.<sup>21</sup> 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 subsequentes a 1880.

A pintura naturalista apresenta forte homogeneidade internacional. Com grande apego à descrição dos objetos e virtuosismo técnico, quer atingir 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...; <sup>22</sup> essas últimas alvo da atenção de Michetti.

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 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? 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...”<sup>23</sup>

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. 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.<sup>24</sup>

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

No texto de apresentação do quadro *Os bandeirantes*, para a Exposição Geral de Belas Artes de 1893, Henrique Bernardelli, expõe a difícil relação entre índios, bandeirantes e jesuítas, contrapondo heroísmo e culpa:

A tela celebra a audácia dos expedicionários paulistas de 1600, que fizeram a descoberta das mais inacessíveis regiões do sul do Brasil, tornando-se depois infelizmente, por conselho da cobiça, verdadeiros, caçadores de índios para a escravidão. A invasão das suas bandeiras que não respeitavam mesmo os aldeamentos sujeitos aos missionários Jesuítas, que tinham já por esses lugares adiantados trabalhos de catequese, moveu os Padres da Companhia a reclamar prociências da Santa Sé e da corte de Espanha. Mais de trezentos mil índios, queixavam-se os emissários dos Jesuítas, **dando ao mesmo tempo ideia de culpa e do heroísmo** de tais empresas, foram entre 1614 e 1639, reduzidos a escravidão por quatrocentos Paulistas, auxiliados por uns dois mil índios amigos [...] <sup>25</sup>

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)<sup>26</sup> 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 raciocínio segundo o qual a mestiçagem seria a responsável pelo lado cruel do bandeirante:

Foram lutas para cujos excessos a historia tem com razão decretado merecidas anistias. Como exigir que homens em cujas veias

corria ainda quente o sangue da antropofagia dos avós, ou de seus pais, considerassem a escravidão um crime? <sup>27</sup>

Não havendo como ocultar o fato do bandeirante depender economicamente da caça ao índio, procurava-se, ao menos, 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?”<sup>28</sup>.

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.<sup>29</sup> 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.

Bernardelli estabelece diferenças rígidas entre o aventureiro paulista e o indígena, não concedendo espaço ao mameluco, ao mestiço fruto da união entre o branco e o índio. Caracteriza os bandeirantes inteiramente vestidos e calçados. Comparando-se a versão d’*Os bandeirantes*, pertencente ao Palácio dos Bandeirantes,<sup>30</sup> com a do acervo do MNBA, percebe-se que, nesta última, o artista simplifica o traje do segundo bandeirante, que bebe água, retirando-lhe o gibão e, notadamente, o rufo. Essa espécie de gola franzida, utilizada principalmente no século XVI, era marca de aristocracia e sinal de distanciamento quanto ao trabalho manual.<sup>31</sup> Assim vestido, o bandeirante parece, em plena selva, com os personagens retratados por Frans Hals ou Rembrant, o que seria muito inverossímil.

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.<sup>32</sup> 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”.<sup>33</sup>

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.

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

## 2. Bandeirantes no Museu Paulista

Henrique Bernardelli estará presente tanto no limiar da construção simbólica do desbravador paulista, já 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 paulistas.

### O Museu Paulista: o condicionamento do olhar

Visando preparar o Museu Paulista, que passou a ocupar as dependências do monumento ao Ipiranga, em 1892, para as comemorações do Centenário da Independência, o novo diretor, historiador Affonso d’Escagnolle Taunay, elabora um projeto de ornamentação interna do edifício e organização de oito salas consagradas à história paulista e nacional, recebendo amplo apoio do governador Washington Luís (Fig. 5). Mais do que privilegiar a História como área de conhecimento, Taunay, no período compreendido entre 1917 e 1946, irá transformar o edifício em eficiente “alegoria

histórica”. No momento em que São Paulo se fortalece com o café, a imigração e o início da industrialização, apresentando-se como metrópole local e portador de um projeto político hegemônico em relação à República, Taunay constrói simbolicamente a sua legitimação.<sup>34</sup>

A História do Brasil passa a ser lida tendo São Paulo como centro, ou seja, a Independência se deu em terras paulistas e a extensão territorial da nova nação se deve ao desprendimento dos bandeirantes que se embrenharam pelo interior. A constituição de uma ancestralidade heroica fortalece as famílias tradicionais de São Paulo, abaladas pelo crescimento da burguesia industrial e imigrante. Para consolidar a figura do bandeirante, Taunay não só utilizará o espaço do Museu como escreverá a *História dos Bandeirantes* em treze volumes.<sup>35</sup>

Taunay não estará sozinho. O investimento sobre a figura do bandeirante já aparece desde o final do século XIX. O Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) criado em 1894, do qual Taunay era membro, ao mesmo tempo que procurava seguir um modelo comum idealizado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) buscava criar uma identidade paulista. Analisando os artigos da revista publicada pelo IHGSP, Lilia Schwarcz evidencia o claro predomínio temático do bandeirantismo e a publicidade dada pelo Instituto a essa representação.<sup>36</sup>

Neste contexto, Taunay projeta a ornamentação do peristilo, do *hall* e do salão nobre do Museu Paulista, para as comemorações do Centenário da Independência. Esta ornamentação seguirá narrativa linear e evolutiva. No peristilo, em meio a vários painéis, o visitante é recepcionado por duas esculturas de Luiz Brizzolara, que atingem, com o pedestal, a três metros e meio de altura, representando, segundo Taunay, os dois grandes ciclos bandeirantes: o da caça ao índio e devassa do sertão, com Raposo Tavares, e o do ouro e pedras preciosas, com Fernão Dias Paes. Ao lado de dois canhões e outras armas, as esculturas como que protegem a nação simbolizada pelo Museu. No *hall*, em nicho, uma escultura de Rodolpho Bernardelli, representando D. Pedro I, domina a escada monumental. (Fig. 6) No mesmo nível do pedestal da escultura do Imperador, situam-se seis outros pedestais menores, ocupados por

representações de bandeirantes, executadas por Amadeu Zani, Nicolau Rollo e H. Van Emelen, responsáveis, segundo Taunay, pela expansão do território nacional.<sup>37</sup>

Além das esculturas, intercalando-as, sobressaem no *hall* quatro grandes painéis, representando, segundo Taunay, “as fases capitais da nossa história nacional”: *O ciclo da caça ao índio* de Henrique Bernardelli; *Criadores de gado* de João Batista da Costa; *O ciclo do ouro* de Rodolpho Amoêdo e *a Tomada de posse da Amazônia por Pedro Teixeira* de Fernandes Machado. Na parede oposta ao nicho, que contém a estátua de Pedro I, o visitante encontrará mais um grande painel de Henrique Bernardelli: *Retirada do Cabo de São Roque* que Taunay avaliava como sendo “...uma das mais notáveis e gloriosas páginas da história militar brasileira e onde tão notável papel coube aos paulistas”. Ainda no *hall* veem-se vários retratos e outros elementos a ligar São Paulo a história nacional.

O diretor do Museu Paulista expressava muito bem o sentido alegórico da ornamentação: “O que a decoração simbólica do grande *hall* do museu procura sintetizar é a unidade nacional, pela recordação das grandes fases da construção territorial brasileira, desde os anos da descoberta e os do primeiro povoamento até 1822, em que o Brasil se constituiu como nação”.<sup>38</sup>

Do *hall* o visitante terá acesso ao salão nobre, dominado pela tela de Pedro Américo, *Independência ou Morte* datada de 1888 e executada ainda por ordem do governo imperial. Ao lado da grande tela, veem-se quase cento e cinquenta obras, ligadas direta ou indiretamente ao processo da Independência, criadas a pedido de Taunay. Essas imagens, produzidas com base em especificações muito precisas, apresentam o repertório iconográfico da Independência, onde esta é apresentada, segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, como uma ação coletiva, não individual (o grito de um personagem), tampouco social (o povo apenas assiste à cena).<sup>39</sup>

### Affonso Taunay: a afirmação do herói

Taunay estava ciente da importância pedagógica do museu e da necessidade de dar visualidade aos acontecimentos, resgatados do passado,

objetivando uma sociedade analfabeta. Valorizava a pintura de grande dimensão, de composição analítica, onde podem ser observadas pequenas unidades no âmago do conjunto e o apuro do desenho, já aceitos pelo grande público.

Taunay encomendou em 1921<sup>40</sup> a Henrique Bernardelli, agora com sessenta e quatro anos, *O ciclo da caça ao índio* e, posteriormente, *Retirada do Cabo de São Roque*.<sup>41</sup>

Para Taunay, as pinturas expostas no Museu Paulista não deveriam significar a livre expressão dos artistas diante dos temas. Pelo contrário, tratava-se da criação de um documento histórico. Como positivista, importava a Taunay a autenticidade e a verossimilhança, só possível, no seu entender, com a subordinação da iconografia às fontes textuais.<sup>42</sup>

Essa noção de documento leva Taunay a uma interferência constante na elaboração dos painéis encomendados. Além de definir o tema, Taunay passa aos pintores todo o material iconográfico de que dispõe, acompanha o planejamento pela análise dos esboços preparatórios que lhe são enviados e, quando de suas viagens ao Rio de Janeiro, visita os *ateliers*. A correspondência entre o Diretor do Museu e os artistas deixa bem claro o seu poder de interferência.<sup>43</sup>

Quanto ao primeiro quadro encomendado a Henrique Bernardelli, *O ciclo da caça ao índio* (**Fig. 7**), Taunay, após ter recebido os esboços,<sup>44</sup> discorda de o bandeirante fazer-se acompanhar por um cão e portar rebenque, como alude a correspondência de Arthur Guimarães ao pintor:<sup>45</sup>

[...] A gentil explicação das alterações no quadro [...] 'O Bandeirante', eu a recebo desvanecido. Que a razão estava e está do seu lado, na composição do tipo, não me resta dúvida, conhecendo, como conheço, pareceres de historiadores nossos, demonstrando que os primeiros grupos de exploradores se formaram, como é óbvio, 'de elementos exclusivamente combatentes e aventureiros'. O 1º volume de F. J. Oliveira Vianna, das Populações Meridionais do Brasil, no cap. VII, é exaustivo sobre o ponto. Sou amigo do Diretor do Museu Paulistano, mas entendo que não fez bem

em pedir modificações da criação primitiva do ilustre artista, que é o meu amigo.

Para mim (opinião leiga, mas sincera) o bandeirante teve cachorro e rebenque, e foi, nos primórdios, o luso corajoso.

Mas, não há mal que não traga um benefício: o quadro 'Em marcha do Eldorado'<sup>46</sup> será o transmissor fiel dos factos históricos de 1600, e com certeza padrão da glória do artista [...].

Arthur Guimarães<sup>47</sup>

Diante das modificações solicitadas e, ao que parece, já estar trabalhando diretamente no painel, que deveria ser *O ciclo da caça ao índio*, Henrique Bernardelli opta por iniciar uma nova tela.<sup>48</sup>

Assim, identificamos a existência de duas versões para a encomenda de Taunay. A primeira, que Henrique Bernardelli recusou-se a modificar, encontra-se, hoje, no Museu Mariano Procópio (MMP), sob a denominação *O Chefe dos Bandeirantes*. (**Fig. 8**) Entretanto, Taunay suscitará novas objeções à nova versão do quadro. Irá opor-se, agora, à representação pouco heroica do bandeirante, relaxado e fumando:

Com muito prazer recebo o seu cartão postal que me dá boas notícias suas e de seu mano e do bandeirante. Este deve representar Mathias Cardoso de Almeida personagem que me parece dever ter sido um homem de faces gravibundas e assim pediria ao ilustre amigo que o pusesse com barbas e já de certa idade na época em que este famoso sobrinho de Fernão Dias Leme andou a bater-se com os índios do Ceará do Rio Grande do Norte, do Piauí, de 1689 a 1694. E como este quadro vai figurar numa galeria em que todos têm atitudes heroicas, não será de recear que ele venha representando um homem numa situação despreocupada como quem está a fumar? Receio que daí nasça uma certa heterogeneidade com os demais quadros e estatuas. Assim lhe pediria que suprimisse o cachimbo. O seu quadro deve [permanecer] ao lado da estatua do seu irmão que representa Pedro I a arrancar o tóxico português. Ora, poderá causar estranheza ver-se um homem figura principal da tela, a fumar entre o Imperador nesta atitude heroica e o conquistador de Goiás estatua de Zani apoiado no seu arcabuz em posição de combate; não pensa assim? [...]<sup>49</sup>

Em foto (**Fig. 9**) endereçada à cunhada, viúva de seu irmão Félix, datada de 15 de julho de 1922, vemos Henrique Bernardelli pintando a tela *O Ciclo da caça ao índio*, na qual a figura do bandeirante, já concluída, fuma cachimbo.<sup>50</sup> Comparando a foto ao painel exposto no Museu Paulista, percebe-se a mudança realizada pelo artista, que altera a posição da mão esquerda, antes, sustentando o cachimbo à boca, mantendo-a, agora, apoiada à garrucha, presa à cintura.

Quanto ao painel *Retirada do Cabo de São Roque* (**Fig. 10**), também a correspondência entre Affonso Taunay e Henrique Bernardelli nos coloca a par das tentativas de ingerência do Diretor do Museu Paulista sobre a obra.

A tela destinava-se a ser fixada na moldura central da galeria do segundo andar, defronte à estátua de Pedro I. Deveria representar um episódio da guerra contra os holandeses, para a qual paulistas partiram sob a liderança de Luiz Barbalho Bezerra e Antonio Raposo Tavares. Após sucessivos ataques dos holandeses, os combatentes retiraram-se em direção a Salvador, Bahia, sobrevivendo, segundo Taunay, graças à força dos paulistas. Era fundamental retratá-los como defensores de todo o território nacional, mesmo se, na época representada, a nação ainda não existisse.

Após ter fornecido as informações necessárias a Henrique Bernardelli sobre o episódio a ser perpetuado, Taunay aprova o primeiro esboço, mas discorda de sua caracterização não muito militar:

Recebi sua carta e pouco depois o esboço do painel em projeto. Está esplêndido. Só tenho uma pequena objeção a lhe fazer: Armar o cavaleiro no primeiro plano, pôr-lhe talvez uma couraça e capacete, dar-lhe um ar mais militar e menos expedicionário para lembrar que se trata de um episódio da nossa história militar.<sup>51</sup>

Entretanto, Bernardelli tenta persuadir Taunay, reafirmando a busca pela verossimilhança:

[...] A vossa observação D.Taunay de certo ponto de vista é justa no que me pede para vestir o chefe Bezerra mais marcial, de capacete e couraça, mas, quando se pensa que essa retirada feita através de matas virgens cheias de perigos e privações de toda a espécie, deixando pelo caminho muitos

camaradas exânimes de sofrimentos, num clima inclemente, não sei se como disciplina e mesmo como defesa, seria possível, mas, supondo que estavam em combate, ameaçados a cada passo, pode-se supor que assim fosse, tornando-se mais explicativo e pitoresco, os porei, a pacto de não os fazer tão novos e reluzentes como no quadro dos Guararapes do Mestre Victor.<sup>52</sup>

Irredutível, Taunay responde a Bernardelli, sugerindo que as figuras de maior destaque estejam armadas:

[...] A figura principal do painel pelo facto de se tratar do Museu Paulista deve representar um oficial do terço paulista de Antonio Raposo Tavares regimento este que desembarcou na retirada de Luiz Barbalho Bezerra. Creio que terá muito mais relevo se tiver armado e não inteiramente com roupas de pano. Isto não quer dizer que o Snr. lhe ponha aquelas couraças luzidias do mestre Victor nos Guararapes, porque na parte mais critica da retirada os combates foram constantes com os holandeses que vinham seguindo de perto a coluna e justamente o painel pode referir-se a esta fase que me parece mais sugestiva.<sup>53</sup>

Visando pressionar ainda mais o artista, Taunay soma à sua avaliação a do Presidente da província e também estudioso do movimento bandeirante, Washington Luís, responsável pela liberação da verba destinada ao pagamento da obra:

[...] O Presidente conversou comigo acerca do seu esboço, mostrando um ponto de vista inteiramente diverso da concepção do quadro. Ele acha que a composição assim como está não pode de todo servir ao Museu, porque dá ideia de **uma retirada em que a soldadesca está inteiramente desanimada senão desmoralizada**. Entende ele que a se fazer o painel só pode ser numa cena animada de escaramuça por exemplo com os holandeses para mostrar que o batalhão paulista mantinha integra a sua força de emulo durante toda a retirada. Entendo que toda razão me assiste e realmente dada a feição educativa dos museus é mais natural que o quadro exalte as qualidades de resistência da nossa tropa do que de uma impressão de desânimo e abatimento. Não acha também melhor? Não seria difícil fazer a modificação neste sentido. [...]

Não sei se recebeu a minha carta a respeito dos pontos de vista do Presidente de São

Paulo sobre o quadro. Acha ele que **só será admissível no Museu uma cena combativa e não um episódio de retirada parecendo que se trata de uma debandada**. Não há dúvida que o ilustre Am<sup>o</sup> não tenha o menor compromisso com o Museu e a impertinência da minha parte estar a sugerir-lhe modificações. Mas eu penso que se o quadro fosse composto de acordo com o ponto de vista presidencial ser-me-ia muito fácil ajeitar a sua posição para o Museu oportunamente.[...]54

Segundo Ana Cláudia Fonseca Brefe, que, em sólida tese do doutoramento sobre o Museu Paulista, também se deteve na correspondência de Taunay, a palavra final sobre *Retirada do Cabo de São Roque* coube a Taunay.<sup>55</sup> Entretanto, a obra entregue ao Museu Paulista por Henrique Bernardelli, em 1927,<sup>56</sup> não corrobora totalmente essa interpretação. O próprio Taunay, em carta endereçada ao irmão do pintor, o escultor Rodolpho Bernardelli, admite a dificuldade de impor ao pintor a sua visão do bandeirante intrépido:

[...] Muitas recomendações a seu Mano a quem vou enviar o esboçeto. O Presidente Washington acha a composição muito desanimada entendendo que deve ser uma cena de combate. Creio que será difícil assentar-se um acordo de modo a tornar mais belicosa a composição que realmente é um pouco tristonha.<sup>57</sup>

### Henrique Bernardelli: a humanização do herói

Pelo teor da correspondência pesquisada pode-se inferir que o projeto de Taunay tenha se imposto. Atrás da verossimilhança, o diretor do Museu Paulista construía uma visão muito nítida do bandeirante enquanto vencedor, espelho para o paulista dos anos 20. Entretanto, se analisarmos as obras, observamos que, se alguns artistas como Benedito Calixto seguiram à risca as coordenadas de Taunay, Henrique Bernardelli não o fez. Ele teria um passado e um projeto que se contrapunham ao de Taunay.

É interessante observar a análise feita por Tadeu Chiarelli sobre o quadro *Retirada do Cabo de São Roque* de Henrique Bernardelli quando destaca a necessidade de se estudar o *hall* do Museu Paulista, tão importante quanto o “salão nobre” para se compreender os planos de Taunay. Assim se refere Chiarelli:

De todas as pinturas do *hall* do Museu Paulista, talvez a mais interessante seja *Retirada do Cabo de S. Roque* [...] No entanto, o interesse que desperta surge de um muito provável descuido do artista, que parece não ter sabido medir as leituras possíveis de sua composição. Ou seja, o interesse de *Retirada* parece repousar num motivo não premeditado por Bernardelli e muito menos pelo encomendante da obra, Taunay.

O heroísmo, tão fundamental nas grandes pinturas históricas, não está presente na cena. Bernardelli –como em qualquer pintura de gênero–, ‘flagrou’ uma ação, um caminhar de bandeirantes e indígenas que, enfileirados, atravessam um pequeno vale. [...] Figuras cansadas, desprovidas de qualquer índice de bravura, deslocam-se num ambiente selvagem, vindo de um lugar e indo para outro. Os únicos elementos que mantêm alguma dignidade voluntariosa são o velho bandeirante e a índia, à esquerda. O restante do grupo parece prestes a desistir da ação que empreende [...]

Porém, é justamente nessa **absoluta falta de heroísmo a emanar da cena** que reside seu interesse, sua significação possível, porém, e muito provavelmente, involuntária.<sup>58</sup>

Tadeu Chiarelli revela-se extremamente perspicaz ao perceber que a obra subvertia o projeto do encomendante. Entretanto, cremos que essa subversão não tenha sido involuntária. O que parece involuntário, ao analisar-se isoladamente o acervo do Museu Paulista, objeto de atenção do autor, mostra-se dotado de sentido quando se examina o conjunto da obra do artista, então sexagenário.

Segundo Mário Barata “Henrique escolheu –ao que parece sem encomenda– o tema Bandeirantes para o que se poderia denominar de seu trabalho-programa (um programa inacabado...) de maiores dimensões, após a volta ao Brasil”.<sup>59</sup> Visando recompor esse “trabalho-programa” destacamos as obras: *Os Bandeirantes* (1889-MNBA), *Prólogo e Epílogo* (1916), *Ciclo de caça ao índio* (1923-MP), *O chefe bandeirante* (1923/29, MMP), *Retirada do cabo de São Roque* (1927-MP) e *Últimos momentos de um bandeirante* (1932-MP).<sup>60</sup> Todas essas telas, com exceção do *Ciclo de caça ao índio*, onde o artista cedeu às interferências de Taunay, enfocam o bandeirante sob uma mesma perspectiva: a natureza, incluindo o índio se sobrepondo ao homem branco; embora

sempre caminhando com o olhar preso ao horizonte, a figura do bandeirante está longe da virilidade heroica de Apolo ou Hércules; na maioria das vezes, vemo-lo envelhecido e enfermo.

Os quadros encomendados por Affonso Taunay, elaborados na década de 20, descritos anteriormente, reafirmam o destino trágico do homem em confronto com seus próprios limites. Henrique Bernardelli, ao pintar a *Retirada do Cabo de São Roque*, não abandonou os princípios norteadores do seu “trabalho-programa”, ao contrário do que se poderia julgar, considerando-se a leitura de sua correspondência com o diretor do Museu Paulista. A obra reflete verdadeiramente o “desânimo e o abatimento” de homens em fuga.

Em uma das primeiras cartas de Henrique Bernardelli a Taunay, relacionada a *Retirada do Cabo de São Roque*, o artista já demonstrava sua posição contrária à representação dos bandeirantes como heróis do mundo clássico:

[...] Peço porem a sua colaboração nos esclarecimentos históricos, a respeito do nosso herói Luiz Barbalho Bezerra. Varnhagen faz uma descrição com figuras maçantes de gregos e troianos. Gosto mais de Southey. Deixemos o Debret em quarentena, quando não se trata de P.I. [provavelmente Pedro I]

61

Significativa é a referência de Henrique Bernardelli e Taunay, em correspondência já citada, à obra de Victor Meirelles, *Batalha dos Guararapes*, de 1875 (figura 11). O debate entre o comitente e o pintor não se restringia ao bandeirante portar ou não capacete, couraça ou armas, como os personagens da *Batalha dos Guararapes*. Ao referir-se a Victor Meirelles, Henrique Bernardelli se opõe à concepção abstrata de sua pintura histórica. Segundo Victor Meirelles:

Na representação da Batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos...<sup>62</sup>

Distantes aproximadamente cinquenta anos, Henrique Bernardelli deseja em seu quadro, ao contrário de Victor Meirelles, o predomínio do

sensível, do materialmente visível, de personagens não tão “novos e reluzentes”, mas que espelhem “os perigos e privações”, o “sofrimento”.

## Conclusão

A opção por mostrar o bandeirante em meio à floresta, por si só ressalta o problema de sua relação com o índio, tido como elemento natural da paisagem. O índio dos primórdios da colonização, a partir da segunda metade do século XIX, é visto como símbolo nacional, não podendo mais ter sua imagem associada ao canibalismo e à barbárie, que, antes, justificava a sua caça e aprisionamento; é ser guerreiro e livre, mesmo quando morto. Essa concepção traz para os pintores o problema de como representar o bandeirante enquanto herói. Como ser herói e algoz do símbolo nacional ao mesmo tempo? A solução encontrada foi, em nosso entender, minimizar o enfoque relativo à escravidão indígena, deslocando a atenção para o sofrimento (antes restrito ao índio), que também se abateu sobre o branco neste empreendimento. Ao contrário de uma preocupação apenas celebradora, acreditamos ser Henrique Bernardelli movido pelo desejo de apresentar uma história essencialmente humana, em meio a que a dor e a solidão fossem elementos com os quais o observador se identificasse, favorecendo um discurso mais universal.

## Notas

\* Este artigo é em parte a síntese de dois artigos já publicados: Christo, Maraliz de C. V., “Bandeirantes na contra mão da história: um estudo iconográfico”, *Projeto História*, Revista PUC-SP, nº 23, 2002.

<sup>1</sup> Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Henrique Bernardelli participou da Exposição Universal de 1889 com um quadro intitulado *El dorado*. Não sabemos se é o mesmo trabalho. *Exposition Universelle de Paris, 1889, Empire du Brésil, Catalogue officiel*, Paris, Imprimerie Centrale des Chemins de Fer, 1889, p. 17.

<sup>3</sup> 4,00 x 2,90 m.

<sup>4</sup> “Exposição da Academia”, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 03 de maio de 1890, p. 3. (Grifos nossos)

<sup>5</sup> Óleo sobre tela, 173 x 135 cm, MNBA.

<sup>6</sup> Hipótese aventada por Luciano Migliaccio.

<sup>7</sup> Ver Jorge Coli, “O sentido da batalha: *Avahy*, de Pedro Americo”, *Projeto História*, Revista PUC-SP, 2002, n. 23, pp. 113-128; Maraliz de C. V Christo, “O esquadramento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo”, *Locus: Revista de história*, Juiz de Fora, EDUFJF, 1998, vol. 4, n. 2, pp. 143-166.

<sup>8</sup> Óleo sobre tela, 260 x 195 cm, Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Ministério das Relações Exteriores.

<sup>9</sup> Fialho d’Almeida, *Jornal do Commercio*, 27 de abril de 1899.

<sup>10</sup> Gaspar Madre de Deus, *Memórias para a História da Capitania de São Vicente*, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1975 [1ª ed. 1797]; Pedro Taques de Almeida Paes Leme, *Notícias das Minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania*, Introdução e notas de Afonso de E. Taunay, Belo Horizonte/Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1980 [1ª ed. 1771] e *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*, [5ª ed.], Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1980.

<sup>11</sup> Auguste Saint-Hilaire, *Viagem à província de São Paulo*, São Paulo, Livraria Martins, EDUSP, 1972.

<sup>12</sup> Robert Southey, *História do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1981 [1ª ed. 1819]. Francisco Adolfo de Varnhagen, *História Geral do Brasil, antes e depois de sua Independência*, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1980 [1ª ed. 1854-57].

<sup>13</sup> Sobre a historiografia comentada ver: Katia Maria Abud, *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições; a construção de um símbolo paulista: o bandeirante*, São Paulo, 1985 (Tese de doutoramento, História, USP).

<sup>14</sup> Obras sobre temática indigenista que participaram das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes: 1860 - Frederico Tirone, *Enterro de Atalá, Fuga de Atalá*; 1862 - Jules Le Cheval, *Paraguassú e Diogo Álvares Correa*; 1866 - Victor Meirelles, *Moema*; 1879 - Firmino Monteiro, *Exéquias de Camorim*; 1884 - Augusto Rodrigues Duarte, *Exéquias de Atalá* [também apresentada na Exposição Universal de Paris em 1878]; Aurélio de Figueiredo, *Ceci no banho*, José Maria de Medeiros, *Iracema*; Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio e Marabá*.

<sup>15</sup> Martins, Oliveira, *O Brasil e as colônias portuguesas*, livro segundo, [6ª. ed.], Lisboa, Guimaraes & C. Editores, 1953. Grifos nossos.

<sup>16</sup> Em conferência pronunciada em 1896, assim se refere Eduardo Prado aos paulistas: “Ou fosse a fatalidade histórica que tornou os colonos em heroicos vagabundos, errantes pelo território do Brasil, em mineiros aventureiros, em senhores de escravos, –o facto é que o paulista antigo cedo abandonou a agricultura mãe da riqueza e da civilização [...] Realmente, minhas senhoras e meus senhores, como sabeis, o Brasil foi feito pelos paulistas”, “O Catholicismo, a Companhia de Jesus e a Colonização do Novo Mundo”, Eduardo Prado, *Collectaneas*, 1904, v. 4.

<sup>17</sup> Carlos Eduardo Ornelas Berriel, *Tietê, Tejo, Sena; a obra de Paulo Prado*, Campinas, Papirus, 2000, p. 61.

<sup>18</sup> Alcântara Machado, *Vida e morte do bandeirante*, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1980, [1ª ed. 1929].

Sérgio Buarque de Holanda, *Caminhos e fronteiras*, [3ª ed.], São Paulo, Companhia das Letras, 2001 [1ª ed. 1957].

<sup>19</sup> Maria Mimita Lamberti “Il novecento”, in *Storia dell’arte italiana*, parte II, Torino, Giulio Einaudi editore, 1982, v. 3, p. 44.

<sup>20</sup> 700 x 259 m, Galleria Nazionale de Arte Moderna, Roma.

<sup>21</sup> Francis Melvin Lee, *Henrique Bernardelli*, São Paulo, 1991, (Monografia, FAU-USP).

<sup>22</sup> Sobre a pintura naturalista ver: Edward Lucie-Smith e Celestine Dars, *Work and Struggle. The painter as witness*, New York & London, Paddington Press, 1977; assim como sua resenha: Jorge Coli, “Imagem, trabalho e luta”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Setembro 1986-fevereiro 1987, vol. 7, n. 13, pp. 189-210.

<sup>23</sup> *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.

<sup>24</sup> Curiosa a observação de “Xisto Grafitte” (“Exposição da Academia”, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 3 de maio de 1890, p. 3) ao comentar o uso da cor por Bernardelli: “Sem nos referirmos a outras anomalias de colorido, no todo do quadro, chamaremos só a atenção dos amadores para a cor azinhavrada do nu dos dois índios e perguntaremos aos entendidos, se é possível explicar-se o caso pelo efeito da **cor local** atuando nos corpos dos dois indivíduos; perguntaremos ao próprio autor, se a luz refletida não é um incidente na pintura perfeitamente determinado, e se na natureza há reflexo, por muito poderoso que seja –quanto mais que neste quadro não é– que transforme inteiramente a cor natural da pele. Observaremos ainda que o colorido da parte iluminada dos corpos dos indígenas, não é mais que uma **nuance** do verde-garrafa empregado no claro-escuro...”

<sup>25</sup> *Catalogo explicativo das obras expostas nas galerias da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893, p. 17-18. Grifos nossos.

<sup>26</sup> *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro, E. & H. Laemmert, 1854-57.

<sup>27</sup> “O Catholicismo, a Companhia de Jesus e a Colonização do Novo Mundo”, in Eduardo Prado, *Collectaneas*, 1904, v. 4.

<sup>28</sup> Capistrano Abreu, *Capítulos de História Colonial*, [6ª ed.], 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.

<sup>29</sup> Ver Félix Parra, *Episódio da conquista*, 1877, óleo sobre tela, 68 x 109 cm e Leandro Izaguirre, *Tortura de Cuauhtémoc*, 1893, óleo sobre tela, 295 x 456 cm, Museu Nacional de Arte, Cidade do México.

<sup>30</sup> Óleo sobre tela, 132 x 100 cm. 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.

<sup>31</sup> James Laver, *A roupa e a moda, uma história concisa*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 91.

<sup>32</sup> Capistrano Abreu, *op.cit.*, p. 100; Sérgio Buarque de Holanda, *op. cit.*

<sup>33</sup> Evaldo Cabral de Mello, *Olinda restaurada; guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654*, [2<sup>a</sup>. ed.], Rio de Janeiro, Topbooks, 1998, p. 260 y 262.

<sup>34</sup> Ana Cristina Guilhotti *et al.*, "Às margens do Ipiranga: um monumento-museu", in *Às margens do Ipiranga: 1890-1990*, São Paulo, Museu Paulista-USP, 1990, p. 11.

<sup>35</sup> Fernando Novais, "O Monumento da Independência: da Monarquia à República", in Ana Cristina Guilhotti *et al.*, *op. cit.*, p.13.

<sup>36</sup> Lília K. M. Schwarcz, "O Instituto Historico e Geographico de São Paulo: 'O modelo bandeirante'", in *O espetáculo das raças; cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 127.

<sup>37</sup> Affonso E. Taunay, *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 57 e ss., citado por Tadeu Chiarelli, "Anotações sobre arte e história no Museu Paulista", in Annateresa Fabris (org.), *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*, São Paulo, FAPESP, Belo Horizonte, C/Arte, 1998, p. 22-25.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Ulpiano Bezerra de Meneses, "O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História", in Guilhotti *et al.*, *op. cit.*, p 20-21.

<sup>40</sup> Carta de Affonso d'E Taunay a H. Bernardelli, datada de 28 de setembro de 1921, MNBA-Biblioteca-Pasta 1-APO 93.

<sup>41</sup> Taunay negociou com os artistas o valor da encomenda, por cada quadro, inicialmente, ofereceu três contos de réis, os pintores solicitaram oito contos e ao final o preço foi fixado em cinco contos de réis. Carta de Taunay a Alarico Silveira (Secretário do Interior de São Paulo), datada de 05 de março de 1922, Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116.

<sup>42</sup> Solange Ferraz Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, "São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista", in *Anais do Museu Paulista; História e Cultura Material*, São Paulo, USP, 1993, Nova Série, n<sup>o</sup> 1.

<sup>43</sup> No levantamento da correspondência no MP contamos com a ajuda da auxiliar de pesquisa Aureli Alves de Alcântara e do pesquisador Renato Palumbo Dória.

<sup>44</sup> Encontramos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, um estudo para essa representação. Lápis sobre papel, s.d., 40,6 x 21,5 cm, tombo: 0409.

<sup>45</sup> Possivelmente trata-se do embaixador Arthur Guimarães de Araújo Jorge.

<sup>46</sup> Parece se tratar de um estudo que Henrique Bernardelli pretendia ampliar e enviar para Buenos Ayres ou México.

Ver: Carta de Henrique Bernardelli para Taunay, datada de 08 de fevereiro 1923.

<sup>47</sup> Carta de Arthur Guimarães a Henrique Bernardelli, datada de 19 de setembro de 1922, postada de Tampico, México, MNBA-Biblioteca-Pasta 1-APO 83.

<sup>48</sup> Carta de Henrique Bernardelli a Taunay, datada de 17 de junho de 1922, Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116, localização Al Pr23 P11.

<sup>49</sup> Carta de Taunay para Henrique Bernardelli, datada de 20 de julho de 1922, Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 117.

<sup>50</sup> Gilberto Habib Oliveira, *O espólio Bernardelli no Museu paulista e o pensamento museológico de Affonso de Escragnolle Taunay*, São Paulo, 2000, monografia, Curso de Especialização em Museologia, USP.

<sup>51</sup> Carta de Taunay a Henrique Bernardelli, datada de 24 de junho de 1926, citado por Ana Cláudia Fonseca Brefe, *Um lugar de memória para a nação. O Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945)*, Campinas, 1999 (tese de doutorado, IFCH-UNICAMP), p. 220.

<sup>52</sup> Carta de Henrique Bernardelli a Taunay, datada de 15 de setembro de 1923, Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 120.

<sup>53</sup> Carta de Taunay a Henrique Bernardelli, datada de 20 de setembro 1923, Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 120.

<sup>54</sup> Cartas de Taunay a Henrique Bernardelli, datadas respectivamente de 27 de setembro de 1923 y 14<sup>de</sup> novembro de 1923, Arquivo MP, Série: correspondência, pasta 120. Grifos nossos.

<sup>55</sup> Ana Cláudia Fonseca Brefe, *op. cit.*, p. 221.

<sup>56</sup> Códice existente no Arquivo Histórico do MNBA, Arq. 3806, Pasta n<sup>o</sup>1, Doc. N.º 94.

<sup>57</sup> Carta de Taunay a Rodolpho Bernardelli, datada de 25 de outubro de 1923, Arquivo MP, Série: Correspondência.

<sup>58</sup> Tadeu Chiarelli, "Anotações sobre arte e história no Museu Paulista", in Annateresa Fabbris (org.), *op. cit.*, p. 31-32. Grifos nossos

<sup>59</sup> Mário Barata, "Desenhos de Henrique Bernardelli, sensibilidade e época", in *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1976.

<sup>60</sup> Nesse mesmo projeto, poderíamos inserir o óleo sobre tela *Bandeirantes na selva* (30 x 24 cm.), pertencente ao acervo do Museu Paulista (RG 0949); entretanto, na época de nossa pesquisa iconográfica, 1999, não nos foi possível vê-lo.

<sup>61</sup> Carta de Henrique Bernardelli a Affonso Taunay, datada de 08 de fevereiro de 1923, Arquivo MP, série: correspondência, pasta 120. O pintor se refere a Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), autor de *História Geral do Brasil* (1854-57) e *História das lutas com os holandeses no Brasil* (1872), e Robert Southey (1774-1843), poeta e escritor inglês, autor de *History of Brasil* (1819).

<sup>62</sup> Citado por Jorge Coli, "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no

---

século XIX brasileiro”, in Marcos Cezar Freitas (org), *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo, Contexto, 1998, p. 402. Assim sintetiza Jorge Coli os pontos fundamentais da arte e do pensamento de Victor Meirelles: “Arte que passa da materialidade visual, isto é, do sensível, para o domínio do pensamento, regida portanto por um inteligível que requer a instauração dos princípios da imobilidade de maneira a poder se dirigir, essencialmente, ao intelecto...”

---

## **¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

DE CASTRO VIEIRA CHRISTO, Maraliz; “Desbravadores do Brasil Colônia: disputas iconográficas”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3 | Año 2013.