

OS ÚLTIMOS MOMENTOS DE UM BANDEIRANTE (1932): UM MEMENTO MORI DE HENRIQUE BERNADELLI?

OS ÚLTIMOS MOMENTOS DE UM BANDEIRANTE (1932): A HENRIQUE BERNADELLI'S MEMENTO MORI?

Rafael Alves Pinto Junior¹

Instituto Federal de Educação Tecnológica – Jataí – GO. rafaeljuniorcefet@gmail.com

RESUMO: Este estudo se propõe a analisar a pintura *Os últimos momentos de um Bandeirante* executado por Henrique Bernadelli (1857-1936) em 1932 como um ponto final à série temática dedicada à ornamentação do Museu Paulista. A pintura representa a morte de Fernão Dias Paes Leme e pode ser vista como um *memento mori* devido ao sentido trágico ressignificado da figura do bandeirante.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura brasileira, Bernadelli, bandeirantes.

ABSTRACT: This study aims to analyze the painting *Os últimos momentos de um Bandeirante* run by Henrique Bernardelli (1857-1936) in 1932 as an end to the thematic series dedicated to the ornamentation of the Museu Paulista. The painting represents the death of Fernão Dias Paes Leme and can be seen as a *memento mori* due to the tragic sense reframed the figure of the trailblazer.

Keywords: Brazilian Painting, Bernadelli, Bandeirantes.

Uma obra de arte sempre abre varias possibilidades ao observador, várias lentes à “leitura” de sua “qualidade intencional” como já foi sugerido por Baxandall (2006, p.81): neste sentido o entendimento de intenção pode ser inscrito à particularidade que diversas coisas têm de se voltar para o futuro. Como objeto histórico e expressão da cultura, a produção artística tem um propósito, uma intenção que decorre da relação da obra com seu contexto.²

Como produto de uma subjetividade, uma obra de arte que nasce de uma encomenda possui pelo menos dois planos de intenção evidentes. Um primeiro deve satisfazer a encomenda. Como profissionais, os artistas sempre estiveram, pelo menos desde a Renascença, cômicos desta realidade. Se a encomenda não alcança o objetivo que lhe deu origem não há visibilidade, e portanto não há obra. O objetivo de se atender o tema pode ser mais fraco ou mais forte, mais disciplinador ou mais flexível, mas nunca é inexistente, ainda que para negá-lo.

¹ Arquiteto formado pela PUC GO, mestre em Cultura Visual e Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás. Professor do Instituto Federal de Educação Tecnológica de Goiás – unidade Jataí – desde 1993. Atua nas áreas de História da arte, história da arquitetura e estudos culturais.

² Falamos aqui no sentido geral em que encontra inscrita a produção artística e de bens simbólicos na cultura europeia a partir do Renascimento.

Outro, segundo, diz respeito às intenções que o artista tem para si: a maneira como entende o objeto e aborda sua execução, a sua maneira peculiar de usar as técnicas, as suas concepções da prática artística, sua forma própria e distinta de ver o mundo. Ainda que historicamente delimitada e socialmente orientada e arraigado ao imaginário e ao inconsciente, este conjunto de variáveis forma a base sobre a qual cada artista erige sua produção. Ainda que não sejam formalmente expressas podem ser detectadas em suas obras. Mesmo artistas que nunca venderam praticamente nada em vida como Van Gogh estiveram convictos do que queriam com sua produção. Antes de qualquer coisa, estiveram convictos para si mesmos. Uma relação que coloca a subjetividade criadora do artista acima de sua produção e, como disse Agambem, faz com que o espectador encontra algo que não pode ser imediatamente reconhecido como “verdade”:

O livre principio criativo do artista se eleva entre o espectador e a sua verdade – que ele podia encontrar na obra de arte – como um precioso véu de Maia do qual não poderá jamais de apoderar concretamente, mas apenas através da imagem refletida no espelho mágico do próprio gosto.³

A história da arte está repleta de exemplos de produções que mantiveram um maior ou menor grau de satisfação da encomenda e de cumprimento dos objetivos. Não há como não lembrar do busto que Bernini (1598-1680) fez para Luis XIV em 1665⁴ de um lado e *A Conspiração de Claudius Civilis* que Reembrandt (1606-1669) pintou em 1662 para completar a decoração do então novo paço municipal de Amsterdã, de outro.⁵ Exemplos polarizados de satisfação e decepção.

No Brasil também os pintores vez ou outra se viram envolvidos em conflitos e contradições. A historiografia já (re)construiu o episódio das iconografias em conflito à decoração do Museu Paulista que ocupou as dependências do Monumento Ipiranga em 1892 em São Paulo. De um lado, o projeto do diretor Affonso d’Escragnolle Taunay de criar um discurso e uma imagem afirmativa dos bandeirantes paulistas como heróis, e de outro lado a produção de artistas como Rodolpho Amoedo (1857-1941) e principalmente Henrique Bernadelli (1858-1936).

Do conjunto da produção destes artistas, destacamos Bernadelli por ser dele a produção mais contraditória e a que ofereceu maior resistência à construção do herói ambicionado por Taunay e incentivado pelo então prefeito da capital paulista Washington Luis (1869-1957). Notadamente selecionamos a obra *Últimos momentos de um bandeirante*, pintado em 1932. Este pequeno quadro parece ser bem mais que a representação do final da trajetória de Fernão Dias Paes Leme (1608-1681).

1 – (RE)CONSTRUINDO A FIGURA DE UM HERÓI.

A atuação de Taunay no Museu Paulista é amplamente conhecida. Mais que destacar a história de São Paulo, o edifício foi transformado numa imensa alegoria histórica.⁶ Construiu-se, com esforços hercúleos, uma história do Brasil que passava a ser lida a partir de São Paulo.

No momento em que a elite cafeeira se fortalecia, a industrialização e a imigração se alastravam e a pujança econômica paulista mostrava-se detentora de um projeto político de âmbito

³ AGAMBEM, 2013, p. 70.

⁴ Concebido para ser parte de um grupo escultórico maior a significação de “majestade” da imagem do Rei foi tida como *suficiente* e o grupo foi abandonado.

⁵ A pintura foi rejeitada e devolvida ao pintor.

⁶ Em relação à aquisição de obras de arte de referencia histórica no Museu paulista ver: MORAES, Fábio Rodrigo de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann Von Ihering. Relatório - Museu Paulista, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2006.

nacional, o Museu aparecia na constelação cultural como a afirmação simbólica deste prestígio.⁷ E o diretor não era um pregador no deserto. Como lembrou Lilia Schwarcz,⁸ ao seu lado estava o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo que somou esforços para construir uma identidade paulista a partir dos bandeirantes. Urgia legitimar uma ancestralidade das tradicionais famílias paulistas a distingui-las da burguesia imigrante e fabril emergente.

Neste contexto Taunay estava convicto de que as obras de arte a serem expostas no Museu não poderiam ser produtos da vontade livre dos artistas. Fazia-se necessário tutelar a produção das obras de perto, objetivando criar um registro visual de uma figura histórica determinada. Importava subordinar as composições à verossimilhança subordinada às fontes textuais do tema. Para Maraliz de Castro isto levou Taunay a valorizar a “probidade e inteligência” do autor das fontes, apegando-se aos viajantes e naturalistas como Debret, Saint-Hilaire e Kiddler. Estipulando dois critérios de veracidade para as obras: estar de acordo com os documentos textuais e possuir um desenho preciso, realista e detalhado.

Rever este embate entre a concepção das principais obras e a posição de Taunay está além do recorte deste trabalho. Maraliz de Castro analisou a correspondência entre Taunay e os artistas constatando em detalhes o quanto o diretor acompanhou o planejamento dos esboços, visitando os ateliers e enviando material iconográfico aos artistas.⁹ Para ela, Taunay obviamente conhecia a trajetória dos artistas quando os procurou e via tanto Berdadelli quanto Amoedo como artistas consagrados pelo público e pela crítica e aptos a criarem uma imagem verossímil para os bandeirantes ao mesmo tempo em que via a si próprio como um mecenas capaz de impor aos artistas suas convicções de que se estava criando um documento histórico factível e não uma interpretação poética sem amarras.

Se artistas como Benedito Calixto (1853-1927) conseguiram atender as ambições de Taunay, Rodolfo Amoedo e Bernadelli não o fizeram, percorrendo a contramão da encomenda. Uma simples análise visual do quadro de Calixto e de Bernadelli evidencia este ponto de vista. De um lado, a figura do bandeirante - Domingos Jorge Velho – representado numa pose típica da realeza,¹⁰ de outro lado representado bebendo água deitado no chão da floresta, como animais sedentos. Dificilmente duas imagens poderiam ser mais díspares. De um lado exprime-se o orgulho do vencedor, a certeza da conquista, o domínio; do outro, desalento, cansaço, submissão à natureza. De um lado luz e brilho, vestimentas limpas e armas reluzentes; do outro, sombras e fantasmas no meio do mato.

⁷ A este respeito ver: MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da História. In: *ÀS MARGENS do Ipiranga, 1890-1990: catálogo de exposição*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1990; CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Arte & política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/Arte; São Paulo: Fapesp, 1998. p. 21-46; MAKINO, Miyoko. A Ornamentação alegórica. In: WITTER, José Sebastião (Ed.); BARBUY, Heloisa (Org.). *Museu Paulista, um monumento no Ipiranga*. São Paulo: FIESP/CIESP/SESI/SENAI/IRS, 1997. MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*, São Paulo, n. 10/11, p. 167-195, 2002-2003. MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*, São Paulo, n. 6/7, p. 123-145, 2003. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *Museu Paulista: espaço de evocação do passado e reflexão sobre a história*. *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*, São Paulo, n. 10/11, p. 105-126, 2002-2003.

⁸ SCHWARCZ, 2005.

⁹ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO, 2002, p. 307-335.

¹⁰ MARINS, 2007, p. 77-104.



Fig. 1 - Benedito Calixto. *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu* (1903) óleo sobre tela 140 x 99 cm. Acervo do Museu Paulista. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeirantes#mediaviewer/Ficheiro: Domingos_Jorge_Velho.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeirantes#mediaviewer/Ficheiro:Domingos_Jorge_Velho.jpg) e Henrique Bernadelli, *Os Bandeirantes* (1889) Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeirantes#mediaviewer/Ficheiro: Henrique_Bernardelli_-_Os_Bandeirantes,_1889.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeirantes#mediaviewer/Ficheiro:Henrique_Bernardelli_-_Os_Bandeirantes,_1889.jpg). Acesso em: 10 jun 2014 20:38.

Bernadelli pintava a sua interpretação do tema, não o que bem queria Taunay. A esse respeito, ao analisar a modernidade na obra e na autoimagem de Bernadelli, Camilla Dazzi¹¹ salientou com propriedade o quanto o artista era um homem inscrito nos moldes do que se entendia por moderno no final do século XIX: originalidade, espontaneidade e sinceridade deveriam ser atributos indispensáveis ao temperamento do artista, que deveria abrir um espaço de afirmação pintando como via. Pintar a “verdade” vista à sua ótica.

Isto em parte explica a posição de Bernadelli. Como artista moderno, evidentemente não via sentido em abrir mão de seu ponto de vista, ainda que fosse para satisfazer seu contratante. Uma posição que corresponderia a uma estratégia do artista a marcar uma posição e manter-se visível. Como observou Baxandall¹² na relação entre os artistas e o mercado de bens simbólicos, a moeda é mais diversificada que puramente o dinheiro ou o ganho econômico. Uma permuta conceituada como *troc*: inclui aprovação de seus pares, a possibilidade de sistematizar novas ideias, habilidades visuais conquistadas e principalmente a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística.

Bernadelli dedicou ao tema dos bandeirantes mais de 40 anos de trabalho - *Os Bandeirantes* (1889), *Prólogo e Epílogo* (1916), *Ciclo de Caça ao Índio* (1923), *O chefe bandeirante* (1923-29), *Retirada do Cabo de São Roque* (1927) e *Últimos momentos de um Bandeirante* (1932) – e construiu uma figura que não se enquadrou bem às aspirações de Taunay. O diretor do Museu via os bandeirantes como figuras heroicas e sua expressão não poderia ser outra senão a da força e da

¹¹ DAZZI, 2010, p.133-147.

¹² BAXANDALL, 2006, p.88.

potência. Uma visão que estava em sintonia com a figura da virilidade amplamente aceita no século XIX: confirmando ao homem que tudo o que destina a ação enérgica, à expansão, ao engajamento nas questões sociais, à dominação¹³. À este objetivo programático o artista ofereceu uma perspectiva onde o homem está imerso na natureza, mas não a domina. Distante do ideal de virilidade dominadora, vemos um homem fragilizado, muitas vezes cansado, exausto, não muito diferentes dos índios que perseguia, perdido, sozinho. Não escondeu as dificuldades reais pelas quais certamente passaram os que se embrenharam nas florestas brasileiras. A longa marcha, o cansaço inescapável, o transporte em rede e os índios mais vigorosos que seus captores.

Uma observação dos estudos feitos pelo artista para as pinturas mostram um fato interessante. Parece que Bernadelli tinha intenções ainda mais pessimistas que foram sendo suavizadas ao longo das composições finais. As figuras nos diversos estudos são ainda mais pungentes e mais fragilizadas que as utilizadas nas composições definitivas. As armas não são exibidas com orgulho, ao contrário, parecem fardos incômodos de se carregar. Simbólica ou fisicamente um fardo, pesadas.



Fig. 2 - Henrique Bernadelli. *Bandeirante* (estudo- corpo inteiro) (s/ data), grafite sobre papel vegetal, 32,5 X 20,4; *Bandeirante* (estudo de dorso de homem com mosquete em meio perfil) (s/ data), lápis de cor azul e branco e pastel sobre papel, 23 X 14 e *Bandeirante* (estudo de bandeirante -mão esquerda apoiada - estudo de mão direita com arcabuz) (s/ data), crayon e lápis de cor branco sobre papel, 30 X 21. Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=H&cd=2396>. Acesso em: 11 jun 2014 11:44.

¹³ CORBIN, 2013, p. 7.



Fig. 3 - Henrique Bernadelli. *Estudo de Ciclo de Caça ao índio (Bandeirante na Selva)* (sem data). Óleo sobre tela 56,50 x 38,50 cm. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo Disponível em: <file:///C:/Users/Rafael/Downloads/34563-40515-1-PB.pdf>. Acesso em 05 jun 2014 20: 30 e *Bandeirante* (sem data) Óleo sobre tela 56,50 x 38,50 cm. Disponível em: <http://www.escriitoridearte.com/artista/henrique-bernadelli/bandeirante/6342>. Acesso em 05 jun 2014 20:44.

2 – A MORTE DE FERNÃO DIAS



Fig. 4 - Henrique Bernadelli. *Os últimos momentos de um Bandeirante* (1932). Óleo sobre tela, 24 x 31 cm. Disponível em: http://www.pick-pau.org.br/expedicoes/bandeirantes/bandeirantes_passado/bandeirantes_passado_fernao_dias.htm. Acesso em 11 jun 2014 13:33.

Mas deste conjunto programático que Bernadelli realizou, indubitavelmente o mais pungente seria o último - *Os últimos momentos de um Bandeirante* – pintado em 1932. Uma pintura pequena (24 x 31 cm) representa a morte de um chefe Bandeirante. Não há indicação de quem seja, mas é plausível supor ser Fernão Dias. Vejamos.

Em primeiro lugar, Fernão Dias (1608-1681) foi talvez o único célebre líder bandeirante que morreu no sertão e, à exceção de João Gonçalves da Costa que morreu em 1820 com 100 anos de idade, era um dos mais idosos ao morrer com 73 anos.¹⁴ Em segundo lugar, era uma figura importante para a comunidade de São Paulo no século XVII: além de importante bandeirante, responsável por diversas incursões ao interior, havia procurado apaziguar os clãs paulistas das famílias Pires e Camargo numa contenda iniciada em 1640 e somente finalizada em 1640. Após o episódio da “aclamação” de Amador Bueno, Fernão Dias foi um dos que assinaram a ata de fidelidade a Dom João IV de Portugal. Finalmente, o episódio da procura por esmeraldas no sertão e a traição de seu filho José Dias Pais era, pelo menos desde 1902, uma das histórias mais dramáticas difundidas no meio literário brasileiro. Estava presente em diversas antologias poéticas e nos livros escolares. Escrito por Olavo Bilac (1865-1918) *O caçador de esmeraldas* foi um poema narrativo dramático que fez sucesso desde sua publicação.¹⁵ Seguindo o modelo clássico de narrar como uma epopeia a aventura e morte de Fernão Dias durante a bandeira das “esmeraldas” entre 1674 e 1681 no sertão de Minas Gerais forjou um drama humano: enfrentando todas as espécies de dificuldades, o desânimo da bandeira e a falta de recursos¹⁶ certa noite ele é avisado por uma índia e um grupo está tramando a volta para São Paulo e a morte do bandeirante. Depois de identificar os conspiradores ele os prende e manda executar o chefe do motim, seu próprio filho. Prosseguem as deserções e as dificuldades. Somente ele não desanima e depois de muito esforço consegue encontrar pedras verdes numa lagoa. Depois de mandar emissários a São Paulo com a notícia da descoberta, roído pela febre, morreu no sertão sem saber que seu esforço havia sido inútil: morrera agarrado a simples turmalinas, pedras de pouco valor no século XVII. O seu sonho havia se tornado uma quimera, sua riqueza não existia. Sua luta havia sido em vão.

O poema de Bilac havia difundido a imagem de Fernão Dias como um homem que em busca de seu sonho sacrificaria tudo, inclusive o filho, para alcançá-lo. Uma figura mítica que havia enfrentado todas as dificuldades em busca de uma miragem, que uma vez alcançada, mostrava-se falsa. Uma agonia solitária, um enfrentamento consigo mesmo *in extremis*. Em suas palavras:

*O Sertanista ousado agoniza, sozinho.
Empasta-lhe o suor a barba em desalinho;
E com a roupa de couro em farrapos, deitado,
Com a garganta afogada em uivos, ululante,
Entre os troncos da brenha hirsuta, - o Bandeirante
Jaz por terra, à feição de um tronco derribado...
Ah! mísero demente! o teu tesouro é falso!
Tu caminhaste em vão, por sete anos, no encalço
De uma nuvem falaz, de um sonho malfazejo!
Enganou-te a ambição! mais pobre que um mendigo,
Agonizas, sem luz, sem amor, sem amigo,
Sem ter quem te conceda a extrema-unção de um beijo!¹⁷*

Através da epopeia parnasiana de Olavo Bilac difundiu-se a imagem de Fernão Dias como um herói um tanto peculiar e diferente dos demais bandeirantes. Um personagem que o afastava das pretensões de Taunay para o Museu Paulista. Mais que uma figura paulista proeminente, Fernão

¹⁴ Borba Gato morreu em 1718 aos 69 anos, Raposo Tavares em 1658 aos 60 anos, Domingos Jorge Velho, o “destruidor de Palmares”, em 1705 aos 64 anos, Bartolomeu Bueno em 1740 aos 68 anos e Francisco Velho em 1687 aos 65 anos.

¹⁵ O poema de Bilac segue a esteira de obras consideradas relevantes para a formação da literatura brasileira como O Uruguai (1769), de Basílio da Gama (1741-1795), Caramuru (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784) e I-Juca Pirama (1851), de Gonçalves Dias (1823-1864).

¹⁶ A mulher de Fernão Dias, Dona Maria Pais Betim, vendeu todos os objetos que conseguiu; o irmão de Fernão Padre João Leite da Silva providenciou mantimentos e dinheiro.

¹⁷ BILAC, 1977. p. 245-257.

Dias era uma figura dramática, quase um personagem romântico, lutando contra forças titânicas para nada.

Com esta visão dramática é que Bernadelli conclui o tema dos bandeirantes. A partir disto é que podemos entender *Os últimos momentos de um Bandeirante* como um *memento mori*.

No Brasil não foram produzidas *mementos* como expressões a traduzir num registro sibilino nossa conflituosa relação com a morte. Ao menos como expressão do gênero *vanitas*: composições consagradas a partir do segundo quartel do século XVII na Europa como podemos ver na obra de pintores como David Bailly (1584-1657) e Juan de Valdés Leal (1622-1690).

Como veiculadores de uma referencialidade explícita, o significado direto de um *memento mori* é advertir que somos mortais e que a glória, riqueza e poder do mundo são transitórias. Imagens de fumaça. Um aviso de que as ambições, as conquistas, as paixões e apetites insaciáveis tem um fim inexorável na morte. Procura-se traduzir em imagens uma postura ascética, estoica, puritana e contemplativa, condenando as modalidades mais exacerbadas do viver mundano. E sobretudo, como é típico de Valdés Leal, a morte como um exemplo de nivelamento: reis, papas, poderosos e ricos se encontram no mesmo estado que os despossuídos e os bestializados. Neste contexto, a imagem do corpo morto ou em extermos de agonia é o mais exemplar dos lembretes¹⁸: *memento homo quia pulvis est*.

Este parece ser o sentido maior que circunscreve o quadro de Bernadelli. Fernão Dias que encarnava a ambição desmedida por riqueza encontrou seu fim. Todo o brilho verde das esmeraldas esvaia-se. *Memento homo*.



Fig. 5 - Juan de Valdés Leal (1622-1690) *Finis Gloriarum Mundi* (1672) e *In ictu oculi* (1692). Disponível em: http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal. Acesso em 12 jun 2014 09: 22.

Diferente do poema de Bilac, o bandeirante não parece estar agonizando como o título do quadro sugere. Os últimos momentos de vida parecem já ter ficado no passado e o corpo do velho “violador de sertões, plantador de cidades” encontra-se inerte. Ao menos isso é o que remete a iconografia célebre utilizada por Bernadelli para representar o corpo sem vida: o braço direito tombado através da camisa branca em frangalhos, como já fora utilizado em representações da morte de larga tradição na pintura erudita. Desde *Deposição de Cristo no Túmulo* (1602-1604) de Caravaggio (1571-1610), *Marat assassinado* (1793) de Jacques-Louis David (1748-1825) e *Tiradentes Esquartejado* (1893) de Pedro Américo (1843-1905). Em todos eles está presente a

¹⁸ ECO, 2007, p. 67.

mortalha ou o lençol que irá envolver o corpo. Na pintura de Bernadelli a rede desempenha o papel da mortalha que forma o invólucro do cadáver: uma forma como uma concha, uma curva suave sob o corpo, como no citado quadro de Caravaggio.



Fig. 6 - Caravaggio. *Deposição de Cristo no Túmulo* (1602-1604) óleo sobre tela 300 x 200 cm Igreja de Santa Maria della Vallicella, Vaticano. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_of_Christ_\(Caravaggio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_of_Christ_(Caravaggio)). Acesso em 10 jun 2014 11:25; Jacques-Louis David, *Marat assassinado* (1793) óleo sobre tela 162 x 128 cm. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2007/11/21/a-obra-prima-do-dia-80968.asp> . Acesso em 10 jun 2014 09:22 e Pedro Américo, *Tiradentes Esquartejado* (1893) detalhe, óleo sobre tela 270 x 165 cm. Disponível em: <http://www.onthisdeity.com/wp-content/uploads/2011/04/>. Acesso em 10 jun 2014 09: 44.

A luz é difusa. As formas, imprecisas. Os pertences se resumem a um baú a um canto. Ao fundo, sombras. No centro, em primeiro plano, um cachorro contempla seu dono. Uma figura pungente que sobrepõe um segundo sentido à morte do bandeirante: a fidelidade. Apesar das adversidades e privações, a fidelidade do cão seria um contraponto à tragédia pessoal da traição do próprio filho de Fernão Dias.

Rodolfo Bernadelli (1852-1931), o escultor e irmão mais velho do pintor havia morrido no ano anterior à produção de *Os últimos momentos de um Bandeirante*. E nos anos anteriores, o próprio Rodolfo Bernadelli havia produzido algumas imagens da morte. Em *Caçando mariposa* concebeu uma morte que parece caminhar rápida, envolta em um longo véu esvoaçante que deixa ver sua figura característica enquanto arrasta consigo uma frágil e indefesa figura de criança. Na irônica *Psii!* concebeu uma figura envolta numa roupagem clássica mas que deixa ver a ossatura de seus membros e sentada sobre uma pilha de livros acena ao espectador. A mensagem de ambas é

clara: a morte tanto leva os inocentes quanto triunfa sobre todo conhecimento. A partir desta produção, é bastante plausível supor que a emergência deste tema na produção do escultor tenha tido alguma influência na obra do pintor.

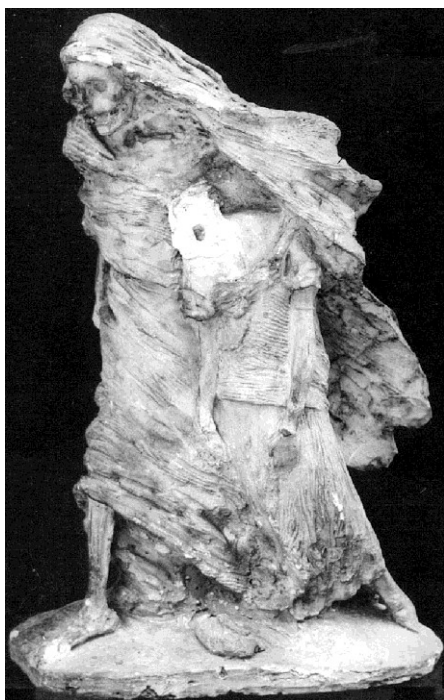


Fig. 7 - Rodolfo Bernardelli, *Caçando mariposa* (1923) gesso, 29,0 x 20,0 x 10,0 cm Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: http://www.mare.art.br/navega_periodos_62c.asp. Acesso em 16 jun 2014 11:44 e *Psiu!* (s.d.) Bronze 24,5 x 12 x 15 cm Pinacoteca do Estado, São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-t/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=R&cd=2332>. Acesso em 16 jun 2014 11:48.

Como Antônio Parreiras (1860-1937), Bernadelli representou Fernão Dias sozinho, desassistido. A diferença é que Parreiras concebeu uma figura agonizante, delirante no meio da selva. Bernadelli o imaginou numa rede, em um acampamento e já morto. Anos depois, na década de 1940, o artista Rafael Falco (1885-1967) representaria este mesmo episódio de uma maneira bastante diferente: o velho bandeirante recostado no chão sendo assistido por seus companheiros numa composição que pouco lembra a morte. Poderia tratar-se de um enfermo ou ferido recebendo cuidados de seus amigos. A morte está apenas anunciada e não explícita como em Bernadelli ou Parreiras, quase como em *A Morte de Sócrates* retratada por Jacques-Louis David em 1787.



Fig. 8 - Antônio Parreiras, *Morte de Fernão Dias* (1919). Óleo sobre tela. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Fern%C3%A3o_Dias_Paes_Leme. Acesso em 12 jun 2014 22:48 e Rafael Falco (1885-1967), *A morte de Fernão Dias Paes Leme* (dec. 1940). Óleo sobre tela. Disponível em: <http://peregrinacultural.files.wordpress.com/2009/03/rafael-falco.jpg>. Acesso em 10 jun 2014 07: 22.

Em *Os últimos momentos de um Bandeirante* Bernadelli mostrou que a representação de um fato histórico não significa uma reprodução fria da natureza, sendo antes a expressão de uma visão dupla: conclusão de uma série pictórica com a morte de um de seus principais e emblemáticos personagens e o sentido da vida onde o corpo sem vida do herói exprime um senso de tristeza profunda diante da fugacidade da vida apesar de todos os esforços que inexoravelmente se mostraram inúteis diante da morte. *Memento homo*.

Todo este conjunto de coisas coloca a obra de Bernadelli ainda em maior dissonância com o seu tempo. À capital paulista do início da década de 1930 veiculavam-se ideias de progresso, desenvolvimento e força econômica. Neste contexto a imagem da finitude aparecia como uma grande dissonância, uma mancha no quadro. Desde o final do século XIX que a morte vinha passando por ressignificações profundas: as ideias de modernização, higienização e reordenação do espaço urbano foram importantes fatores para a nova relação dos homens com a morte¹⁹. Como observou Walter Benjamin, o brilho da emergente sociedade burguesa permitiu, principalmente, que os homens evitassem o espetáculo da morte²⁰. No início da década de 1930 Getúlio Vargas havia assumido a Presidência, as mazelas da Primeira Grande Guerra haviam ficado no passado bem como as dificuldades da grande depressão econômica de 1929. O futuro sinalizava uma era de prosperidade e São Paulo se projetava como o maior centro industrial do país.

A esse brilho da pujança econômica e cultural de São Paulo que irradiava através do Museu Paulista, Henrique Bernadelli ofereceu um contraponto. *Memento homo quia pulvis est*.

¹⁹ARIÈS, 2003.

²⁰BENJAMIN, 1994, p. 207.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BAXANDALL, M. **Padrões de Intenção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BILAC, Olavo. **Poesias**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CHIARELLI, Tadeu. **Anotações sobre arte e história no Museu Paulista**. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte & política: algumas possibilidades de leitura**. Belo Horizonte: C/Arte; São Paulo: Fapesp, 1998.
- CORBIN, Alain. **História da Virilidade. O triunfo da virilidade: o século XIX**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DAZZI, Camilla. **Modernidade na obra e na autoimagem de Henrique Bernadelli**. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil, p. 133-147. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/camila_dazzi.pdf. Acesso em: 8 jun 2014 18:55.
- DE CASTRO VIEIRA CHRISTO, Maraliz. **Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico**. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós Graduated em História. São Paulo: PUC, 2002, p. 307-335 e “Desbravadores do Brasil Colônia: disputas iconográficas”. Em **caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**. No 3 | 2013. URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=129&vol=3.
- ECO, Humberto. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MAKINO, Miyoko. **A Ornamentação alegórica**. In: WITTER, José Sebastião (Ed.); BARBUY, Heloisa (Org.). **Museu Paulista, um monumento no Ipiranga**. São Paulo: FIESP/CIESP/SESI/SENAI/IRS, 1997.
- MAKINO, Miyoko. **Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920**. Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material, São Paulo, n.10/11, p. 167-195, 2002-2003.
- MARINS, Paulo César Garcez. **Nas matas com poses de Reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia**. Revista do ieb n 44 p. 77-104 fev 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Rafael/Downloads/34563-40515-1-PB.pdf>. Acesso 04 jun 2014 12:33.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. **Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista**. Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material, São Paulo, n. 6/7, p. 123-145, 2003.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da História**. In: ÀS MARGENS do Ipiranga, 1890-1990: catálogo de exposição. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1990.
- MORAES, Fábio Rodrigo de. **Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann Von Ihering**. Relatório - Museu Paulista, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2006.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. **Museu Paulista: espaço de evocação do passado e reflexão sobre a história**. Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material, São Paulo, n.10/11, p. 105-126, 2002-2003.
- SCHWARCZ, Lília. **O Instituto Histórico e Geographico de São Paulo: o modelo bandeirante**. In: **O espetáculo das raças, cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.