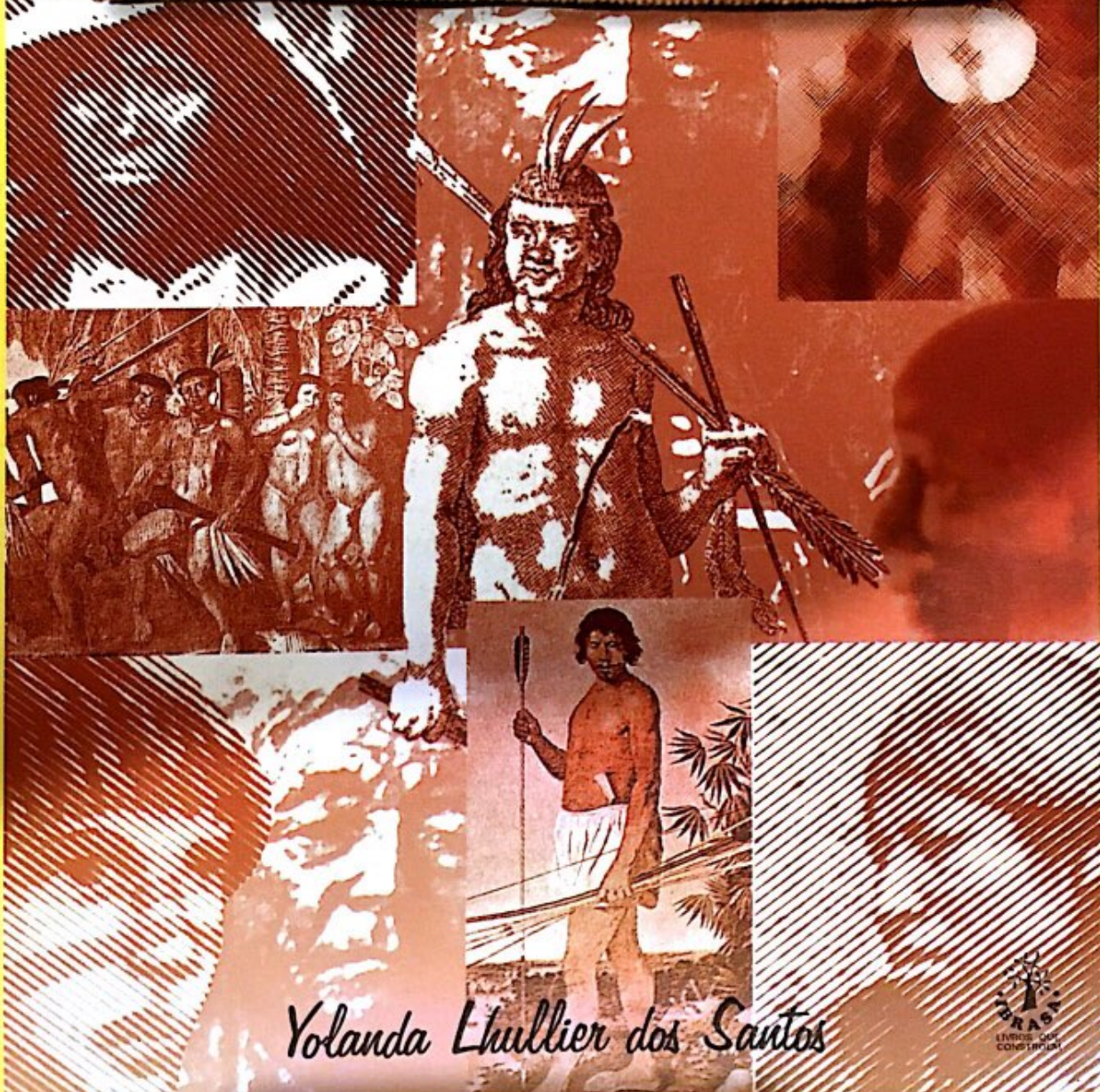


# IMAGEM DO ÍNDIO

O Selvagem Americano na  
Visão do Homem Branco



*Yolanda Lhullier dos Santos*





CATALOGAÇÃO NA FONTE

DO

DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

S2371

Santos, Yolanda Lhullier dos

Imagem do índio : o selvagem americano na  
visão do homem branco / Yolanda Lhullier dos  
Santos - São Paulo : IBRASA, 2000.

...p. : cm.

ISBN 85-348-0161-4

Inclui bibliografia.

1. Índios - Primeiros contatos com a civilização  
ocidental. 2. Índios - Usos e costumes. 3. América -  
Descrições e viagens. I. Título.

CDD-970.01

Catálogo - Personal

# IMAGEM DO ÍNDIO

O Selvagem Americano na  
Visão do Homem Branco

YOLANDA LHULLIER DOS SANTOS

IBRASA  
INSTITUIÇÃO BRASILEIRA DE DIFUSÃO CULTURAL LTDA.  
SÃO PAULO



## CAPÍTULO VII

### A POETIZAÇÃO DA REALIDADE

**O**s artistas Post, Wagener e Eckhout chegaram na comitiva do Conde de Nassau e registraram cenas e costumes do Nordeste. Eckhout expôs crua e diretamente o canibalismo no seu trabalho, *A Índia Tapuia*. Ela carrega um cesto cingido à testa, de onde emerge um pé e segura o punho decepado de um prisioneiro morto, evidentemente, num festim!

Porém, será em pleno século XIX que inúmeras expedições científicas chegaram para percorrer regiões ainda não de todo exploradas. Na sua maior parte, contavam com o auxílio de entidades governamentais ou particulares, e traziam desenhistas e pintores na comitiva que reproduziam as populações indígenas. Evidentemente, há um "paralelismo" com os artistas que iriam

regiões do oeste norte-americano e das expedições que percorreram institucional, cuja finalidade era registrar os acidentes geográficos, flora e as características das populações indígenas. Catlin, Eastman, Bodmer – citando alguns dos artistas-viajantes que se dedicaram à temática indiana – associaram o silvícola à virtude do "homem natural" o que, em certas circunstâncias, indicava um estado de inocência *paradisiaca*. Rousseau representou entre nós opinião tão falsa quanto encantadora,

[ 30 ]



Índia tapuia (1641) levando às costas um cesto com restos humanos (Óleo de Eckhout  
Museu de Copenhague)

[ 31 ]





Tacuna de Antônio Parreiras. Museu de Arte de São Paulo

do primitivo estado de tais selvagens”, observa Von Martius. “Também eu cheguei à América com impressões preconcebidas semelhantes e vivi durante longo tempo entre os peles vermelhas antes de poder libertar-me de certos enganos que nos são insuflados na Europa a partir da adolescência.” Trata-se de um arestado da “visão do homem primitivo” que impregnava o espírito do europeu influenciado por estas idéias, ao sonhar com uma sociedade primitiva, despojada de artifícios e preconceitos. Mas há, também, uma nítida preocupação de retratar a natureza e a beleza da paisagem. As portentosas montanhas, os vales e os intermináveis desertos, sugerem a imensidão cósmica do Novo Mundo...

Inúmeros autores, ao findar o século XVIII, já tinham apontado a grandeza da natureza e do homem nativo; para alguns, a “fonte” do exotismo. Observou o jovem Chateaubriand que o *Novo Mundo* estava em oposição ao *Velho Mundo*; o *homem da natureza ao homem civilizado* e, gigantescas – “aussi vieilles que le monde” – rios caudalosos, trinados de pássaros, murmúrio de águas, plantas raras, etc. Harmonias estranhas de uma América “poetizada” no seu primitivismo. Exaltação presente nas páginas de outros romancistas, como Bernadin de Saint-Pierre e Fenimore Cooper.

Com a eclosão da “poetização” do Pacífico Sul, inúmeros artistas europeus expuseram, em suas obras, os nativos como deuses. Belas figuras, num cenário de “parecença” bíblica e do mundo clássico que irão sugerir uma *idade de ouro*; época em que os homens teriam vivido na mais perfeita harmonia e felicidade... Gauguin, no Taiti (que em pleno século XVIII já não era mais uma réplica do Paraíso Terrestre), retratou a simbologia do sentimento paradisiaco com figuras de nativos numa natureza deslumbrante. As cores, segundo ele próprio disse, “explodiam por todos os cantos!”

Em 1816, com a chegada da *Missão Artística*, que não era uma medida governamental isolada, mas uma dentre outras que viria a favorecer a expansão do país (indiretamente), vieram inúmeros artistas. Assim, chegaram ao Rio de Janeiro, cenógrafos, gravadores, litógrafos, miniaturistas que somaram seu trabalho ao de pintores de profissão.

E não foram poucos os viajantes ilustres – Maria Graham, Bounganville, Laplace, Darwin – que por aqui arribaram em longos percursos de circunavegação. Dos pintores, vindos por problemas políticos nos seus países de origem, ou pela atração do desconhecido, somado a um espírito aventureiro, é que se tem o registro de cenas e costumes do país.

A arte litográfica estava em voga e os temas preferidos eram as paisagens e as cenas dos arredores do Rio de Janeiro, capital do país, apesar de retratar com fidelidade o que observavam há fortes traços do pitoresco e do romântico. Similarmente, os artistas observaram os *tipos humanos* onde o negro e o índio avultam no cômputo da produção por eles legada.

Debrer chegou com a Missão Francesa e teve um papel relevante em toda uma geração de artistas acadêmicos. Sua obra retrata cenas da vida familiar, celebrações históricas, comemorações oficiais, e, principalmente, o índio.

“Quanto à história particular dos selvagens, uma circunstância feliz forneceu-me os primeiros materiais: dois dias apenas depois de nossa chegada, foi-nos dado ver indígenas borocudos recém-trazidos ao Rio de Janeiro, por um viajante que me facilitou desenhá-los com cuidado, acrescentando a essa amabilidade informações, tão fidedignas quanto interessantes acerca dos costumes desses índios entre os quais vivera. O acaso levou-me assim a iniciar, no centro de uma capital civilizada, essa coleção particular dos selvagens, que eu devia acabar nas florestas virgens do Brasil.”



Não há certeza se teria ido à algumas aldeias. Suas informações foram, sem dúvida, retiradas das visitas ao Museu Imperial de História Natural e, na qualidade de observador, das inúmeras delegações indígenas que ficavam abrigadas nos galpões do Campo de Santana. Elas enriqueceram as coleções do acervo imperial somando-se os presentes ofertados pelos silvícolas ao Regente. Este registro iconográfico, um dos mais importantes tem, nas palavras do próprio Debret, a confirmação de que... "todos esses documentos históricos e cosmográficos, consignados em minhas notas e desenhos, já se achavam ordenados no Rio de Janeiro, quando foram vistos por estrangeiros que me visitaram. Suas solicitações me encorajaram a preencher algumas lacunas, a fim de compor uma verdadeira obra histórica brasileira."

O material artístico é passível de críticas, apesar de Debret ter afirmado que sua produção era... "uma descrição fiel do caráter e dos hábitos dos brasileiros em geral." Na prancha *Bugres da Prouvincia de Santa Catarina*, as figuras não acompanham a indicação do título, já que os silvícolas se parecem mais a figuras da mitologia greco-romana e os traços étnicos divergem da característica somática indígena.

## CAPÍTULO VIII

### HOMENS E MULHERES LIVRES, NUMA TERRA LIVRE

**S**em dúvida que uma das expressões mais características do romantismo é o *indianismo* que vai despontar no momento em que o nacionalismo literário, alicerçado no patriotismo, se intensifica nos movimentos pré-independência. O índio é o representante do "homem livre numa terra livre"...

Por que o indígena não foi escravo? As causas não importam, vale por si a constatação do fato. O nativo não se conformou à escravidão, fugiu, já que era incapaz de ajustar-se ao trabalho servil, além da pouca resistência às doenças do homem branco.

Os relatos de viagens seiscentistas registram informações à respeito das regiões descobertas do Novo Mundo; citações sobre a fauna e a flora, e prolixas descrições das populações nativas, livres das imposições e dos conceitos preestabelecidos – comuns na sociedade europeia da época – que virão a ser o germe das idéias presentes na teoria do "bom selvagem."

Os frades capuchinhos d'Abbeville e d'Evreux comentaram a liberdade dos "selvagens", a beleza dos seus corpos "nus e formosos", comparando-os aos clássicos gregos. Descrevem a ida de silvícolas tupinambás à Corte do Rei Luís XII, no ano de 1612 que, ao retornarem, após uma



estadia em terras do Reino da França, vinham casados com ... "mulheres francesas, vestidas de Damas, com raias coras, vestidos e adereços e tudo era seda, guarnição e ouro."

A *Carta de Pero Vaz de Caminha* e o relato de Gandavo estão repletos de informações sem ter, contudo, a preocupação de "enaltecer ou desmerecer" a terra e o seu habitante nativo. Gabriel Soares de Souza, Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, compararam-no com outros povos; considerando-o não só humano, mas também apto a receber os valores da civilização cristã. Há referências à fertilidade da terra, à riqueza natural, a flora e a fauna, o que já era um "despontar" do sentimento nativista, cujas raízes emergem das páginas dos poemas épicos de Basílio da Gama e de Santa Rita Durão.

Neles, a visão heróica do índio – dono dos legítimos valores e tradições da terra – não aparece na luta conflitiva com o português; é mais o retrato do personagem na paisagem nativa, sem a intenção de "poetizar" os contatos raciais que vem a ser um dos tópicos do indianismo romântico; consolidado nos poemas de Gonçalves Dias e nos romances de José de Alencar.

Segundo Rousseau, o homem primitivo goza da mais completa felicidade no "estado natural", levando uma vida animal onde a rude existência das florestas o fizera um ser ágil com os sentidos alertas, vivendo em plena natureza.

## CAPÍTULO IX

### E SURGE NO CENÁRIO O "BOM SELVAGEM"

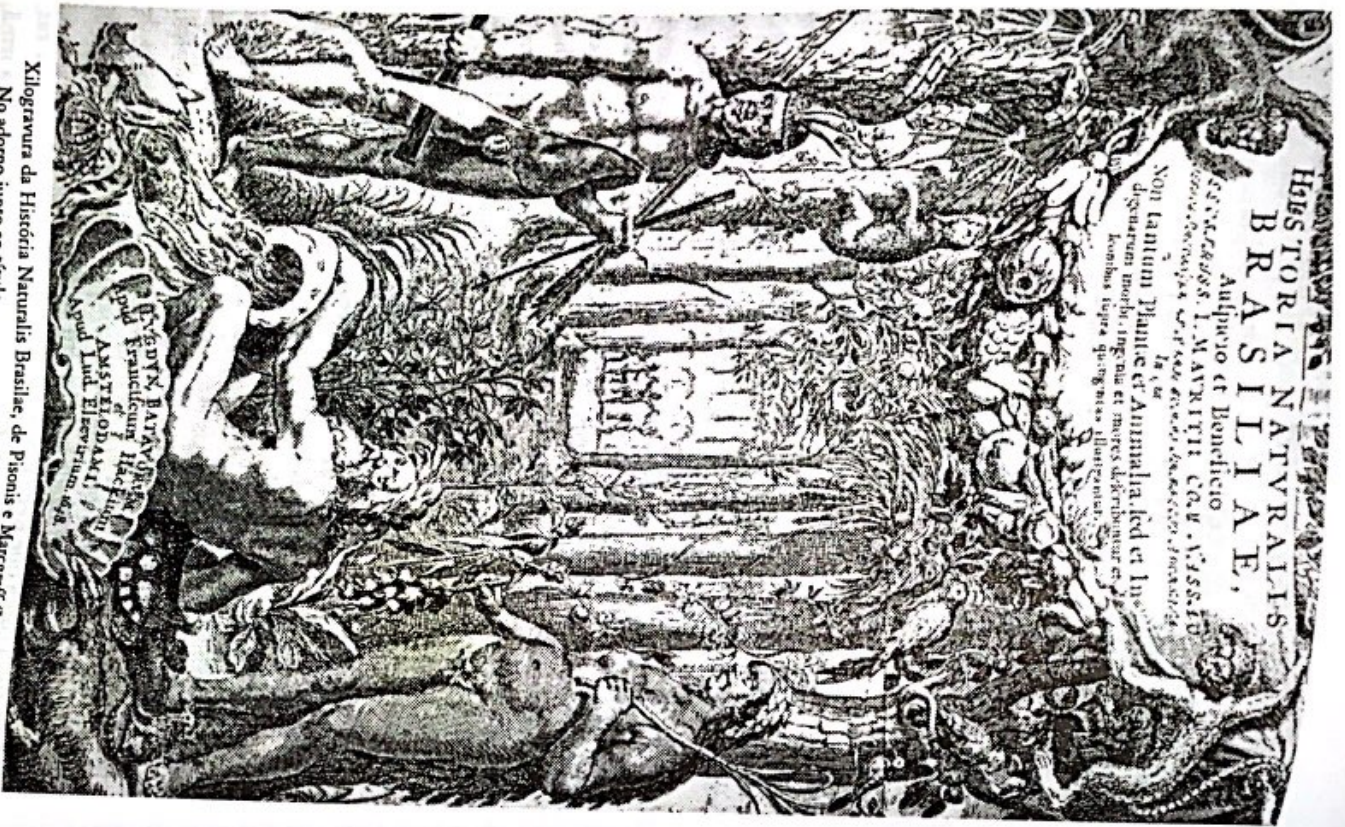
A exaltação da raça indígena e a natureza estão ligados numa perfeita simbiose da paisagem com os estados d'alma: as pradarias com o seu mistério, o oceano profundo, as paisagens dantescas, com o colorido aliado à violência selvagem, que constituem-se na harmonia pictural e musical, sintonizadas com perfeição, originando a grandeza religiosa da Natureza. Junto ao nativo, vai constituir a base do *exotismo*. Em Chateaubriand, o *Novo Mundo* está em oposição ao *Velho Mundo*; o *homem da natureza*, o silvícola, ao *civilizado*, o europeu.

O próprio *exotismo*, tão decantado pelos escritores românticos na literatura americana, vai ver o índio como o representante do homem em *estado natural*; predomínio da beleza em inocência paradisíaca. Sem dúvida, uma visão estereotipada...

*Os Natbeez*, romance tardio de Chateaubriand, é uma epopéia onde a natureza e os costumes indígenas estão retratados na mais escrupulosa exatidão. Já nas primeiras páginas tem-se a descrição do rio Mississippi, onde abundam gigantescas florestas, ouve-se o murmúrio de córregos de águas e plantas exóticas, que ajudam a criar o "sentimento da paisagem", anteriormente utilizada como mero cenário.

A história conta que René recebe a hospitalidade do cacique Chactas, que acaba de concluir um pacto de amizade com Outagamiz, cuja irmã,





Xilogravura da História Naturalis Brasiliae, de Pisois e Mercatorff (Leiden, 1648).  
No adorno junto ao título aparecem um marco e um animal antropocéfalo.

[ 38 ]



Nenhuma outra obra contribuiu mais para difundir a imagem do "bom selvagem" do que  
Avida, de Charcaubriand. Não somente por seu texto como também por suas ilustrações.

[ 39 ]



Celuta, se apaixonou por René. Mas ela é amada pelo chefe Ondouré que tenta assassinar René. Este ganha a luta e concede — ao silvícola — a vida. Santa Catarina dos Bosques intercede com a Virgem à favor dos cristãos do Canadá. Os Natchez resolvem adotar René. Indo, um dia, caçar com Chactas, René ouve a história de Atrala. Depois da morte da moça, Chactas viaja para França como embaixador dos Iroqueses e é recebido na corte, pelo monarca Luís XIV e por figuras de destaque como Ninon de Lenclos, La Fontaine, Molière, Racine, Bossuet, Fénelon e outros. Ao retornar, uma tempestade o joga nas costas do Labrador e, após mil e uma peripécias com os Esquimós e os Sioux, reencontra os Natchez. René durante uma caçada, mata duas fêmeas de castor no território de Illinois pelo que Ondouré e sua mulher Akansie declaram guerra aos Natchez. René é preso e salvo por Outogamiz, acabando por se casar com Celuta. Porém, as coisas não são fáceis e Celuta o faz sofrer por sua indiferença, ao mesmo tempo Mila — amada de Outogamiz — corteja René. Ondouré procura uma ocasião para que ele se perca e denuncia-o como traidor, aos franceses. Entretanto, ele prova a sua inocência e é libertado. Neste momento, insere-se, na narrativa, o episódio de René: prepara-se o massacre dos brancos, enquanto René é enviado como embaixador aos Illinois. Celuta, numa confusão muito grande de sentimentos, decide permanecer fiel a sua gente, enquanto Mila querendo ajudá-lo, é raptada. Ela traz uma carta de René à Celuta, onde o jovem expõe sua indiferença por ela e a filha. Chactas morre sem poder impedir o drama e Celuta, sem querer, provoca a sublevação prematura dos indígenas. A volta de René vai coincidir com o motim. Os brancos são massacrados e René é assassinado por Ondouré. Outogamiz vingá-lo e se deixa morrer de desgosto junto a uma do amigo. Os Natchez são obrigados, pelos franceses, a se refugiar no deserto. Celuta e Mila se atiram no Niagara!

A literatura brasileira, para ser brasileira ou nacional, como queriam os escritores inspirados pela temática romântica, tinha que olhar a sua volta e reproduzir a paisagem "americana", a fim de adquirir a *cor local* necessária a sua caracterização nacional.

E vai ser nas tradições, nas lendas cultuadas pela tribo, nos rituais e nas cerimônias, onde se constrói o elemento catalisador do fortalecimento tribal ante o branco-usurpador, ao mesmo tempo que o heroísmo

[ 40 ]

aliado a um espírito aguerrido e a manutenção dos valores morais que tornam-se os efetivos baluartes contra o invasor. Estas qualidades estão exacerbadas na temática poética, já que o silvícola — o dono da terra — é dotado de uma força incomum.

[ 41 ]



A vida é combate,  
Que os fracos abate,  
Que os fortes, os bravos,  
Só pode exaltar,"

A vida é combate,  
Que os fracos abate,  
Que os fortes, os bravos,  
Só pode exaltar,"

diretrizes éticas que devem pautar a vida do silvícola. Já a auto-glorificação de um guerreiro é a temática central do *Canto do guerreiro*, onde o cacique narra os atos de valentia e bravura, engrandecendo-se aos olhos dos outros heróis com o seu sentimento de independência pessoal; o guerreiro que celebra as suas próprias glórias.

No *Canto do Piaga* está claro e límpido o sentimento de independência, onde o *Piaga* chora a destruição das nações amigas pela mão arrasadora e violenta do homem branco — o português —, a liberdade perdida e a profanação dos espíritos cultuados pela tribo. No *Sonho do Piaga* a presença se volta à problemática sociológica e antropológica relativo à presença do colonizador — o português — odiado, pois é o invasor. Marca impressa no *Canto do Piaga*, porém com a utilização de metáforas:

"Quando os pássaros nos bosques  
Principiam a trinar"

"Como a fonte cristalina  
Como luz da meiga estrela"

"Pelos águas, que de vê-los  
Tão loiros se enamoravam"

O autor está fazendo comparações com imagens não condizentes ao universo cultural indígena. Porém em *Marabá*, será colocado cruelmente o problema da *meitagem* e o desprezo que a tribo devota à jovem, fazendo do poema um verdadeiro símbolo literário, personificando o drama vivido em todos os tempos. *Marabá* vaga, na condição de rejeitada pelos irmãos de sangue, sem amor e amizade,  
"Eu vivo sozinha; ninguém me procura!"

Acaso feitura

Não sou de Tupã?"

"Se algum dentre os homens de mim não se esconde,  
— Tu és, me responde."

## A PROCURA DA RAÇA PURA

### CAPÍTULO X

Os personagens indígenas, presentes na obra de Gonçalves Dias, recebem destaque significativo pois se observa que o poeta procurou comunicar, através deles, uma "visão" da vida tribal, porém sua identidade apresenta-se convencional, funcionando mais como um "padrão". Aspectos evidentes no guerreiro da *Cangaço do Tamoio* e no prisioneiro do *I-Juca-Pirama*, que não aponta traços personalistas, mas são ricos em simbolismo, traduzindo as características determinantes do *conceito* índio. Neles, o poeta expõe as idéias imutáveis que caracterizam a raça indígena, na sua pureza, o que já fora observado pelos primeiros cronistas seiscentistas com destaque à simplicidade dos hábitos, lealdade, bravura, altivez, sobriedade...

Na *Cangaço do Tamoio*, a idéia central é que a principal virtude é a coragem e, conseqüentemente, o desprezo pela vida. Um autêntico código de honra a ser mantido:

"Não chores, meu filho!

Não chores, que a vida

É luta renhida!

Viver é lutar.







## CAPÍTULO XI

### O INDIANISMO NO ACADEMISMO

A temática indianista na pintura acadêmica apresenta um conjunto de notas que podem ser apontadas como invariantes; no caso, as que se referem ao sentimento, a ligação amorosa entre representantes de raças diferentes, explicitamente: o amor entre o índio e o branco e a incompreensão derivada desta atitude, já que a miscigenação sendo interdita, torna um deles vulnerável ao castigo. Tópico exposto em *Iracema e Marabá* (autênticos símbolos da não-miscigenação); no exotismo e na beleza de *Moema*; no desaparecimento de um povo ante o invasor, na figura de *Aimbire*, poeticamente, nas páginas da obra-mestra de José de Magalhães, *A Condição dos Tamoiós*.

Todos, sem dúvida, traduzem uma *imagem ideal*, incomutável, onde os aspectos invariáveis, que se processam na repetição de alguns aspectos, revelam características que sofrem interferências dos elementos circunstanciais, eclodindo com maior ou menor intensidade.

Esta imagem do índio estará na literatura, na figura do paladino medieval, romanticamente, visto com *Peri* e *Ubirajara*. Ambos não possuem deformações de qualquer tipo, nem sinais de degradação. Vivem na natureza, atestando, seja na imagem literária como plástica, uma perfeita e autêntica realidade possível de ser vivida.

[ 46 ]

O canibalismo está ausente pois para os românticos, as "Iracemas" e os *Peris* não comem carne humana, num evidente confronto com os tapuias que são canibais.

A tomada de consciência da realidade e do ambiente natural encontra similar processo nos Estados Unidos onde foi bem marcante, pois à medida que se acentuava o distanciamento das fontes europeias, crescia a identificação dos escritores nativos com elementos regionais, fazendo com que estas mesmas diferenças se desenvolvessem em progresso geográfico ante os elementos vitais do nacionalismo. Processo ocorrido com analogia nas Artes Plásticas, tendo propiciado um profundo sentido nacionalista. O *indianismo* foi um dos meios de libertação da pintura de gênero acadêmico francês e catalisadora deste *ideal nacionalista*. Se nossa independência política propiciou os meios da constituição de uma nação livre, o Romantismo literário, por sua vez, criou um centro de convergência dos elementos nacionais, sem dúvida, um dos meios de unificação nacional.

Procurando captar uma realidade, esta imagem cinge-se na forma imposta pelo neoclassicismo; um romantismo equilibrado, comporta-se, despojado de qualquer emoção...

Os padrões neoclássicos, obrigando a uma correção das figuras, assim como da natureza, fazem com que o artista modifique-as no seu aspecto formal: *o sentimento romântico é corrigido pela forma neoclássica*; aspecto presente na iconografia do século XVI e XVII, onde o índio foi visto sob uma ótica que o condicionava à forma de como *devia ser* apresentado aos olhos do europeu, fazendo desaparecer certos "defeitos" do esboço, corrigindo-os para coincidir com o que se imaginava ser o estado paradisíaco dos povos naturais, não deprimidos pela civilização.

A busca de uma imagem permanente, a beleza pura e alaneira, a vida em liberdade junto à Natureza são elementos que o *bon selvagem* de Rousseau já trazia em si e simbolicamente vão ser apresentados na imagem literária e na imagem plástica de *Iracema*, *Ubirajara*, *Moema*.

Não seria em vão lembrar Schiller quando afirmou que a beleza da viagem estava no percurso e não no ponto de chegada. E, analogicamente, podemos dizer o mesmo, uma vez que em cada etapa nos deparávamos com novas possibilidades; muitas ainda em estado emergente à espera daqueles também dispostos de trazê-las à luz, já que esta temática oferece um rico e inesgotável material de análise.

[ 47 ]



O academismo se apresenta globalmente com uma série de aspectos que, olhados de forma superficial, geram alguns equívocos, fazendo com que muitos deles apareçam como ridículos, em parte originados pelo preconceito que dominou a crítica assim como artistas de tendências contrárias, impedindo, de certa forma, de se ter dele uma visão e uma compreensão mais lúcida.

"Universalmente reprovada mas excelente material sociológico, a estética do academismo tem de fato o mérito de refletir, à sua maneira, os diversos sintomas de uma crise ideológica que os dissidentes impressionistas puderam superar numa pintura diferente nos seus temas e, sobretudo, radicalmente nova no modo como a si mesma se designa na sua estrutura física. Sem querer, esses "mestres" de Luxemburgo traem já no gosto ilustrativo e no ofício habilidoso o código de valores que pretendiam servir e preservar. Desses vícios, que os impedem de atingir o fundo de uma inspiração que fora autêntica nos seus modelos clássicos, resulta o imenso malogro de uma pintura pensada a frio, de uma erudição rebuscada e, sobretudo, horrivelmente convencional e detestável quando se entrega a evocações históricas tipo Meissonier", observa M. Dacosta.

Os artistas acadêmicos reproduziam uma existência vivida no momento presente mas que era, não obstante, vista através das rígidas normas do neoclassicismo imperante e que os levou a serem duramente criticados, já que se encontravam presos a uma acanhada e retrógrada mentalidade. Grande parte da crítica costumava congrega-se no *Café Gilbert*, na tradicional mesa artística da época — Paris —, mas sofriam o rebate pelos jornais conservadores, entre eles o *Figaro* que, na defesa da chamada *arte oficial*, conseguia mantê-la firme como um baluarte, enchendo sistematicamente com seu testemunho as extensas e frias salas das exposições, onde eram comuns os quadros que retratavam a História e cujas legendas explicativas eram tão longas como as extensas filas dos visitantes para ingresso. Entretanto, é nos *salons* de Paris que se processam, em um ambiente cosmopolita, os intercâmbios mantidos entre os artistas e o público. O consumo da obra de arte deixa de ser privilégio do mundo oficial e da Igreja, encontrando nos burgueses um novo e promissor mercado. Os comentários dos visitantes e críticos começam a apresentar uma maneira didática de difusão da arte.

As academias por sua vez, verdadeiros potentados, controlavam os salões anuais e gozavam de um poder quase ilimitado. Os júris, ao rejei-

tar um trabalho — cujo critério se estendia num julgamento de valor gradativo "muito bom" ao "muito ruim" — emitiam um parecer aos trabalhos originais ou que traziam alguma novidade, aceitando os que se prendiam às normas prescritas. A recusa automaticamente impossibilitava o artista de ser conhecido do público amante da arte e distanciava-o dos próprios críticos. Por outro lado, a aceitação, auferida após severo julgamento, outorgava ao artista um prêmio, tornando-o conhecido e incluindo-o no "rol" daqueles que eram adquiridos por particulares ou por uma entidade oficial. Dessa forma, era imprescindível ter obras expostas, pois com a presença delas num salão possibilitava a sua introdução no já bastante complexo mundo da arte.

Em finais do século, esta arte foi pejorativamente cognominada de *art pompier*, nome advindo do costume, aliás insensato, de colocar na cabeça dos heróis e heroínas da mitologia greco-romana, como nas telas que reproduziam um acontecimento histórico, capacetes e elmos dourados, os mesmos usados pelos bombeiros de Paris. Aliás, já usados anteriormente, como na tela *A Dipinta*, de Donato Creti, fins do século XVII e início do XVIII — momento de transição dos últimos estágios do barroco dos Carracci aos primeiros fermentos do neoclassicismo — onde, segundo os biógrafos, o artista se inspirara numa recordação autobiográfica. A remática acadêmica apresenta elementos sociológicos para uma análise dos aspectos mais sintomáticos em que mergulhara a sociedade burguesa europeia e a brasileira.

Os pintores acadêmicos seguiam os preceitos de uma arte já consagrada nos mais importantes centros europeus; entretanto, sofreram duros ataques durante os movimentos da Semana de 22, pois Oswald de Andrade pregou a inovação, a modernização e a libertação dos cânones neoclássicos (mantidos ferreamente pelo academismo) lembrando que, a não perda das raízes nacionais proporcionaria um forte veio criador.

Apesar de bastante criticados, eles não desapareceram do cenário artístico, mantendo-se coesos em pequenos grupos sob a égide de um mestre ou de um artista já consagrado. Em 1920, dentre os trabalhos expostos na maior parte dos *salões oficiais*, não se via a influência do impressionismo, mas sim o domínio da velha pintura que, estagnada e sem possibilidade de renovação, pouco ou quase nada apresentava de novo. E assim chegamos, as duas primeiras décadas do século XX, sem abandonar o academismo, Antônio Parreiras, Oscar Pereira da Silva, Vale Júnior, Pedro



Alexandrino, dentre inúmeros outros que expunham regularmente na Pinacoteca de São Paulo.

Era para a capital – Rio de Janeiro – que se dirigiam os jovens pintores à procura do ensino da arte, na Academia. Obrigados a seguir longos cursos, faziam cópias em gesso e estudavam a anatomia dos modelos, sob a orientação de mestres e professores. Aprendizado demorado, preso às rígidas estruturas curriculares, e logo imitado em outros centros de ensino do país. Muitos destes estudantes partiram para a Europa, após a obtenção de uma bolsa de estudo, e em Paris (onde comumente se concentravam) mantinham ligação com renomados mestres como Gêrome, Cabanel, Lefebvre, Fleury, Vollon e Bonnet, o que originou uma dura doura ligação com a École de Beaux-Arts.

Ao retornar, vinham imbuídos do espírito dominante na Europa napoleônica – onde estava presente a imposição do formalismo neoclássico – e era permitido uma pintura a partir de fórmulas rígidas; regras que postulavam obediência às leis como as da matemática. Presos, assim, aos princípios da composição neoclássica organizavam os “croquis” a partir de um único plano com a concentração da ação baseada no esquema da pirâmide. O vértice, constituído pela cabeça da figura principal, era a parte mais importante do tema e se desenvolvia desde a base onde estavam as figuras que precisavam ser destacadas, da mesma forma que os acessórios ou motivos menos importantes, eram dispostos a “guiar” o olhar do espectador para a zona desejada: o ápice do triângulo. Segundo *Primeira Missa*, de Meilhes que, apesar de criticado pelos “erros” era um exemplo da expressão nacionalista (alguns críticos sugeriram colocá-la ao lado da *Santa Ceia* de Da Vinci nos lares brasileiros).

Inúmeros artistas partiram para a Europa desfrutando de bolsas de estudo ofertadas pelo Imperador Pedro II, quer às custas próprias ou provenientes de instituições oficiais, o que lhes proporcionaria o aprimoramento dos estudos. Pedro Américo, deixou sua cidade natal com a comitiva de Brunet, na qualidade de desenhista-auxiliar, aos 10 anos de idade. Durante dois anos, viajou por várias províncias do nordeste e, de vido a extraordinária aptidão artística, ganhou uma bolsa de estudo para Paris. Na capital francesa frequentou a Academia de Belas-Artes, tendo aulas com renomados mestres. Foi discípulo de Horace Vernet – “o pintor das batalhas” – de quem recebeu forte influência. Deste período, são

[ 50 ]

os seus estudos de cavalos e cavaleiros. Meissonier, presidente do Juri de Belas-Artes, na Exposição Internacional de 1889, em Paris, elogiou o jovem artista que “fora seduzido” pelo neoclássico... Entretanto, ao retornar ao Brasil, Pedro Américo foi alvo de críticas caluniosas e male-dicentes. Retornou à Europa, onde residiu até a morte.

Vitor Meilhes concorreu com o trabalho *São João Batista no Cátere* ao prêmio de viagem ao exterior, o que era uma norma da Escola, como bolsista do Imperador. Para Eliseu Visconti, “o maior pintor brasileiro”, e a Índia se encontra em suas obras, como *Moema*.

Uma manifesta rivalidade havia entre Meilhes e Pedro Américo. A crítica apontava, ironicamente, as exageradas dimensões das relações aos faros da história pátria, o que era também comum em obras de outros pintores que, assim, atraíam a atenção do público, já que pelas suas dimensões ocupavam um espaço privilegiado nas salas das exposições.

Inúmeros artistas, que partiram para a Europa, se projetaram no cenário artístico vindo a fazer parte da chamada “2ª geração”, destacando-se dentre eles Amoêdo. Laureado com prêmio de viagem ao exterior e tendo frequentado “ateliers” de mestres como Cabanel e Puvis de Chavannes, absorveu... “a propensão para o místico e a evanescência do conceito saudade que o levava a iluminar suas figuras com uma luz de intimismo romântico.” Teve uma produção significativa, pois suas telas fizeram parte de exposições no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que participava, em Paris, de mostras coletivas. Dentre os trabalhos mais representativos destacam-se os de temática indianista, *Marrabá* e *O Último Tamoio*. Amoêdo, em 1887, regressou ao Brasil e retornou por mais três vezes à Europa. Teve importante papel no magistério nacional influenciando toda uma geração de artistas.

Na arte acadêmica, o essencial é a escolha de um *tema ideal*, assim como o seu tratamento, preso evidentemente, às normas do academismo. Os artistas eram os primeiros a propugnar estas medidas, já que a finalidade era expressar um tema de forma clara e objetiva, o que determinou a sua atuação: “divulgadores”, e pouco criativos. Tônica que estará presente nos temas escolhidos. A *Marrabá*, de Parreiras, é a mestizagem idealizada na figura de uma jovem influenciada pela poesia de Gonçalves Dias.

Henrique Bernardelli, naturalizado brasileiro, viajou ao exterior com seus próprios recursos. Retornou ao Brasil em 1886 trazendo, em sua

[ 51 ]



bagagem, uma grande quantidade de trabalhos que, segundo a crítica... "eram um tanto revolucionários para a época." Dispunha de uma técnica excepcional, porém por fugir às regras acadêmicas, recebeu uma apreciação comedida do público. A tela *Cabeça de Índio* não tem a preocupação de retratação etnográfica, mas atesta uma aprimorada técnica; aspecto presente em outros trabalhos, como *Os Bandeirantes* – "felicidade de um motivo de brasilidade" –, *Retirada do Cabo de São Roque* onde a índia com o filho nos braços acompanha o bandeirante (talvez na condição de concubina). Rodolfo, seu irmão, com a escultura, *A Fátima*, retrata uma graciosa figura, porém foi alvo de acirradas e mordazes críticas pois... "de índia não tem nada, apenas dois olhos oblíquos." Quanto à *Moema* e *Paraguassu*, a crítica também foi desfavorável.

A presença do modelo do *bon selvagem* de Rousseau está clara nas figuras dos heróis indígenas como *Aimbire*, *Peri*, *Ubirajara* e das heroínas *Tracema*, *Marabá*, *Lindóia* e *Moema*.

## CAPÍTULO XII

### TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA

**M**antos, panejamentos, fivelas, fitas, cintos são trocados por colares, tangas, cocares, braçadeiras... As *Marabás*, *Moemas*, *Tracemas* e *Lindóias*, retratadas nas telas dos pintores acadêmicos na sua total nudez, "transitam" livremente sob o "olhar moralista" do espectador. Apesar dos cânones do academismo estribarem-se numa moral coercitiva, os artistas, ao retratarem o corpo feminino, utilizavam-se, e não raras vezes, de "subterfúgios", evidentemente disfarces, já que o nudismo alegórico é coberto com o manto transparente da fantasia e o erotismo se não é de todo velado, se torna limpo sob o olhar moralista da sociedade. É o que se observa nas cenas dedicadas à mitologia da Antiguidade grega e romana com figuras femininas sob esvoaçantes véus que, na realidade, pouco ocultam do olhar indiscreto...

Pedro Américo, em *A Mulher de Putifar*, trata de um episódio bíblico, mas transmite plasticamente a "sedução feminina". *A Errava Romana*, de Oscar Pereira da Silva, carrega os pesados grilhões de sua condição servil tendo, aos quadris, um cintro do qual cai um panejamento que lhe encobre o flanco esquerdo. Envolve numa mórbida e pálida luz sintônica, esplendidamente, com o tipo de "beleza fatal" da época. Zeferino da Costa retratou, na sua tela *A Pompeiana*, uma jovem que leva, displi-



centemente, uma fita presa ao pescoço e que lhe cobre o púbis, artifício que "mascara" a nudez total. A tela provocou uma tremenda celeuma entre os críticos. "Não faltou", observa Acquarone, "quem elogiasse o trabalho e, também, quem o taxasse de medíocre... Estes diziam que a 'academia' era convencional, sem graça e sem coloridos vibrantes e quentes, dando até a impressão de que o corpo da pompeana estivesse emplastrado de creme e empoado de pó-de-arroz." Gonzaga Duque, crítico feroz da época, quando o viu, arrepiou-se todo e disse: "Zeferino deu a este quadro o nome de *A Pompeana*, a maneira de certos pais que batizam os filhos com os populares nomes dos cultos históricos. É incompreensível este inglorio trabalho, este de retratar cocotes, em um moço de grande talento e de grandes aptidões artísticas. Qual a causa de parecer pompeana esta ruim, esta ignóbil figura, lavada em óleo, emplastrada de gorduras aromáticas, besuntada de valourine para disfarçar a alambasada estrutura de suas formas, Pompeana, por que?"

Os acadêmicos utilizavam-se dos recursos oferecidos pelos modelos vivos no atelier, procurando o "ideal de Beleza" da época. O segredo era o poder de interpretação do artista, capaz de fazer o sangue circular sob a pele das modelos, dando a impressão de um forte sensualismo. Porém, observa Acquarone... "o nu pintado por mão de mestre há de despertar, por certo, essa estranha flama lasciva, criadora de tantas obras de arte. Porque o sensualismo, se às vezes rebaixa, quando é libidinoso, em outras enaltece o espírito, levando-o em plena exaltação dos sentidos, à culminância da verdadeira arte."

Por ocasião da apresentação da tela, *Olimpia*, de Manet, a crítica taxou o trabalho de "indecente", pois o público tinha revoltado-se, não pelo tratamento dado ao tema, ou seja, a nudez, mas pela forma ousada e livre do tratamento plástico.

Incidente similar ocorreu com a tela *A Metámina*, de Bernardelli, que retrata uma jovem que leva, sob o corpo, um manto de tecido encorpado, porém o busto à descoberto já que... "corria a voz que fora pintada, inicialmente, completamente nua, no esplendor imortal da carne e da beleza"... entretanto, para Acquarone... "escusado dizer que não arriscamos comentários em torno do assunto, desde que o taxamos de lendário."

O mesmo se passou com a tela de Pedro Américo, pintada em Paris, *A Carioca*, cujos... "contornos redondos e opulentos e a pele amorenada e rica de um sangue virgem, fez o efeito das lâmpadas de alabastro cora-



"A Carioca", tela de Pedro Américo.



das pela réstia de luz interior e viva" ... "Incontestavelmente, é o primeiro quadro que possuímos de mais fogo e poesia e esplendor da natureza" ... "Mas o *Nu da Morena*, a sua carnação rija, macia, feriu os espectadores públicos do mordomo da casa Imperial que a julgou, por demais licenciosa para ficar nas galerias de Sua Majestade", observa Acquarone. O incidente fez com que o artista oferecesse o trabalho ao rei Guilherme da Prússia que, em sinal de reconhecimento, o condecorou.

A *Marabá*, de Almeida Júnior, segundo o crítico Gonzaga Duque, "... não é uma tela histórica pois não representa a cena das nossas tribos indígenas." O mesmo se poderia dizer da *Marabá*, de Parreiras, que está em atitude de abandono e desolação, mas é bastante graciosa... A tonalidade da pele é de um róseo tépido, destacando o corpo da jovem do fundo em amarelo-esverdeado. As feições estão encobertas pela abundante cabeleira. O único traço da origem tribal é a tanga.

O trabalho foi aceito pela crítica e... "a carnação moça da jovem índia está bem ambientada no interior da floresta que a cerca", diz Acquarone. Em relação à *Marabá*, de Amoedo, observa-se que... "o artista, quando pintava o nu, apresentava a carnação que o modelo lhe exhibia, diante dos olhos... Não fantasiava pois nunca pintou a carne 'espiritualizada' que aparece na obra mediocre de muitos pintores". Aspecto que coloca em evidência os intuítos naturalistas, apesar do artista ainda estar preso aos moldes rígidos do academismo, como se pode muito bem ver, em seu *Estudo de Mulher*. A rela é a figura de uma jovem recostada que deixa cair, languidamente, o braço cuja mão segura o leque. *Moema*, de Vítor Meirelles, recebeu o seguinte comentário... "Ela é a própria terra americana condóia da ausência do valoroso europeu, de quem temia a volubidade e a ingratitude" ... "realmente a figura da jovem, jogada na praia, esplende na plenitude de suas formas, havendo uma equilibrada pureza do desenho e uma simplicidade surpreendente, assim como na tonalidade de utilizada que vai atingir uma grande força expressiva jogando, quase que somente, com o contraste obtido pelo corpo-branco-pálido com a paisagem de fundo." E, Gonzaga Duque colabora... "A figura de Moema é uma afirmação do academismo da época, embora pintada sem verdade, mas cingindo-se ao ideal de seu tempo, às aspirações artísticas da sua época" e, adiante, conclui... "Digo, sem respeito a verdade, porque para uma afoçada cuspidá à praia as formas da índia estão demasiadamente macias e a cor é ainda muito quente."

## CAPÍTULO XIII

### A MÍSTICA DO NU

“É na América, onde especialmente a mística do nu se incorpora a um sentimento paradisíaco. Índios e índias, mesmo nas regiões frias, vivem e viveram sempre nus. Resguardam-se apenas nos ásperos dias de inverno quando a inclemência do clima os castiga”, observou o crítico Angyone Costa.

As heroínas se apresentam em total nudez, porém ligadas a um acontecimento histórico. Pedro Américo, em sua tela *Moema*, traduziu... "ro- manticamente um fato histórico: a passagem Paraguassu-Caramuru é retratada na figura de uma jovem... que arrebatara amorosa a própria terra americana condóia da ausência do valoroso europeu, de quem temia a volubidade e a ingratitude."

Já Vítor Meirelles a retratou de forma fria, acadêmica, porém, é uma obra plástica de incontestável valor técnico. *Iracema* terá um tratamento diferente na tela do pintor José Medeiros, onde a figura está cercada por luxurriante vegetação; enquanto Parreiras valoriza o tom branco pálido da epiderme que contrasta com o ambiente. *Marabá* – outro de seus trabalhos – retrata a mestiçagem. Em *Iracema*, *Moema* e *Lindóia*, assim como nas figuras das mestiças, a nudez está presente com intensa força plástica.



A *Iracema*, de Medeiros, é uma jovem sensual, cujo corpo não está sujeito às exigências do vestuário. A cabeleira sobressai-se, assim como a cor morena da pele. O olhar distante é melancólico, com uma suave resignação ante o destino... A pose é descansada e nenhum pormenor distrai a atenção do observador para o sentimento que domina o trabalho: o de uma profunda e total solidão...

Figura de uma plástica sobriedade, onde a plenitude das formas e o equilíbrio se associam à simplicidade das cores, compo um todo indissolúvel com a paisagem, onde a vegetação debuxada no contorno da praia aproxima-se da areia em monocromatismo. *Iracema* só usa uma tanga de penas coloridas e, no pescoço, um colar. Um cetro – ou lança – de penas vermelhas e brancas está fincado na areia, onde se enrosca um ramo de trepadeira florida.

O tema reflete, e com certa analogia, o problema de *Marabá* que é repudiada pelos irmãos da tribo. Enquanto *Iracema* sofrerá por fatalidade, pois não pode fugir, *Marabá* é uma "transgressora", pois ao ter dedicado seu amor ao homem branco, interditou o seu papel de virgem à Tupã, desafiando a tradição sagrada considerada inviolável pela tribo e, no caso, por ela rompido. A situação é similar à *Atala* que tem, no quadro de Augusto Duarte, um tratamento acadêmico, porém, cujo conteúdo é romântico. *Marabá* e *Atala* morreram prematuramente pela desobediência às leis tribais à *miscigenação*.

*Moema* é... "uma figura que arrebatava amorosa; ela é a própria terra americana condorida da ausência do valoroso europeu", segundo Carlos Rubens... "de quem temia a volubilidade e a ingratitude."

Pedro Américo e Augusto Bracet também idealizaram, em seus trabalhos, a figura de *Moema*, porém dentro de um rígido convencionalismo. O mesmo se observa na tela de Vítor Meirelles que, segundo Acquarone, "Comovedoramente inspirado no belo e épico poema *Caramuru*, de Sta. Rita Durão. Nela o mestre focalizou o instante em que o corpo da jovem e sedutora indígena é lançado à praia, trazido pelas ondas, após longas horas de luta ingente com o mar."

Quanto às *mestiças* é o quadro de Parreiras, *Marabá*, um dos mais representativos. A jovem, em atitude de abandono, tem formas graciosas. A carne, em tom róseo tépido, destaca-se do fundo amarello-esverdeado e as feições se encontram encobertas pela cabeleira castanha.

O poema *Marabá*, de Gonçalves Dias, relata a morte da jovem que não é aceita pelos seus irmãos por trazer, na cor da pele e nos traços, a marca do homem branco.

"Eu vivo sozinho; ninguém me procura  
Acaso a feitura  
Não sou de Tupã?"

Ao que seus companheiros da taba respondem:  
"Teus longos cabelos  
São longos, são belos.  
Mas são anelados, tu és Marabá!"

O poema é um símbolo literário que personifica o *drama da mestiçagem*. *Marabá*, colocada pela fatalidade nesta situação, é bela e trágica no seu desamparo; elemento obtido através dos recursos utilizados, tanto literária como plasticamente na temática indianista.



## CAPÍTULO XIV

### O CANIBAL VERSUS O BOM SELVAGEM

O Modernismo (1922-1945) surge como um movimento cultural de caráter coletivo, ideologicamente vinculado às elites paulistanas, porém alicerçado na criação de uma arte de caráter nacionalista. Apesar desta elite ser cosmopolita, receptiva, inspirando-se de maneira, algo caótica, nas estéticas europeias, como observa Antônio Cândido... "não deixa de voltar-se como àquelas para a valorização da arte primitiva, para o folclore, para a etnografia, instrumentos capazes de recuperar os elementos arcaicos e populares desprezados pela cultura acadêmica. Isto é, os elementos que, no Brasil, continuavam a aflorar com grande intensidade na vida cotidiana."

E o momento em que se dá o caldeamento de uma estética modernizante, onde se encontra marcante um retorno às origens, do *negro* e do *índio*, baluartes dos nossos valores tradicionais. Este confronto é bem agudo nas artes plásticas onde há a manutenção de um universo estético formal, com a irrupção de fortes aspirações de cunho nacionalista. A *temática indianista* catalisa, em parte, este anseio.

Apesar de ter nascido de uma elite cosmopolita, altamente receptiva "inspirando-se de maneira algo desordenada nas estéticas europeias", diz Antônio Cândido, ela "voltou-se, como aquelas, para a valorização

da arte primitiva, para o folclore, para a etnografia, instrumentos capazes de recuperar os elementos arcaicos e populares, desprezados pela cultura acadêmica. Isto é, os elementos que no Brasil continuavam a aflorar com grande intensidade na vida cotidiana."

O Modernismo é este momento onde, ainda presos a um passado histórico, emergíamos para uma nova realidade: realidade de prosperidade agrícola e industrial, onde os sintomas de graves insatisfações, porém, já se faziam notar e viriam a eclodir em 1930.

Em 1928, Tarsila do Amaral, apresenta *Abaporu*. Segundo suas palavras, "aquela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasisleiro ao lado de um cacto sugeriu a Oswald de Andrade, a idéia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago."

Baseando-se neste trabalho e no seu título, *Abaporu* quer dizer "homem que come". Oswald de Andrade impulsiona o *movimento antropofágico*, envolvendo poetas e escritores. Nas artes, Tarsila foi a sua representante, porém sem seguir à risca o rumo tomado pelo Movimento nas artes literárias, pois desenvolveu o seu trabalho plástico de maneira individual. Apesar de não ser fruto consciente de uma pesquisa sobre a temática são interessantes, dentre eles: *O Sono*, *O Lago*, *Urutu (O ovo)*, *Antropofagia*, *Abaporu*. Outro artista que também desenvolveu a temática indianista é Antônio Gomide com obras como: *Caçadores*, *Mãe Índia*, *Índias Índias*, trabalhando no mural com uma forte preocupação nativista. É de ressaltar-se o seu afresco *Os Tribos e Costumes Selvagens*, onde a representação brasileira está no tipo de índios retratados. Brecheret também trabalha sobre o tema. Sua obra *Índio e o Suaquapara*, escultura com a qual ganhou o 1º prêmio nacional na Bienal, foi seguido por *Bartira* (apresentada na Bienal de 1953) e é desta mesma época a célebre escultura *Luta de Índios Kalapalos*.

Vicente do Régio Monteiro também trabalhou sobre a temática indianista. Não se prendeu a uma imitação acadêmica, a qual, aliás, não estava preso, já que foi desde o início um pintor rebelde contra a insubordinação acadêmica e certas tendências de estagnação como o impressionismo, o chamado expressionismo, em resumo o "revolucionário", como ele mesmo disse, sofrendo influências do cubismo, do futurismo, da estampa japonesa do século XVIII, do linearismo art nouveau. Escollada de Paris, o nosso barroco e, sobretudo, da arte do ameríndio da ilha de Marajó." Suas figuras indígenas sofrem uma transformação em função



da criatividade, pois ele não reve, como finalidade precípua, documentá-las. Pintoras segundo sua maneira pessoal de vê-las: são mais figuras japonesas com ambientação natural localista, neste caso ameríndia.

Em 1923, é publicado, em Paris, *Légendes, Croquis et Talismans des Indiens de l'Amazonie* (com adaptação de L. Dachartre) numa das ilustrações principais com traços japoneses. O mesmo se dá com *Mani Oca* (Maison de Mani).

Outros artistas também utilizaram a temática. John Graz o fez com duas aquarelas, Regina Gomide Graz inicia a divulgação das artes manuais na tapeçaria, abajures, colchas e painéis, com estilo cubista, recelagem, já que ela foi aprender a técnica indígena de tecer, realiza várias pesquisas na tentativa de preservar uma tradição do artesanato nacional. Para citar somente alguns artistas: Tereza d'Amico, Gerchman, Ramosa, Eunbaldo, Glauco Rodrigues, Waldemar, Clécio Penedo, dentre inúmeros outros que se interessaram pela temática.

Na filmografia brasileira ela também se destaca. No 2º decênio do século XX, dentro de uma tomada essencialmente romântica, apareceram várias versões de *O Guarani* e *Itacema* e, na atualidade, produções que se posicionam numa visão crítica, de forte cunho ideológico.

Isto nos leva a inquirir: a imagem do índio está constituída de elementos informativos ou apresenta-se mais próxima a uma estilização ficcional?

Se bem observarmos, é um jogo que se processa dentro da gama dos conceitos existentes sobre o índio. Conceitos estes, emergentes, das idéias que os grupos étnicos possuem uns em relação a outros e, segundo os quais, estão pautadas as normas sociais e culturais que são, segundo os conceitos de direita do binômio: *imagem/realidade*. Se voltarmos os olhos ao passado, observamos que as relações do homem "civilizado" com o "silvícola" sempre se deram em níveis diversos, onde havia e há mais intensamente a interferência de interesses e propósitos que são, quase sempre, ambivalentes. Isto gerou, sem dúvida, uma multiplicidade factória de *imagens*.

## CAPÍTULO XV O ÍNDIO, PROTAGONISTA DA PINTURA HISTÓRICA

Há uma notória preocupação com temas pátrios na produção acadêmica do século XIX. Sem dúvida, devido, em grande parte, à imposição diretiva dos próprios componentes da Missão Artística de 1816. Ao terem colocado em pauta este gênero pictórico, ele ressoa significativamente ante os anseios de uma nacionalidade emergente.

Esse gênero, enfaticamente exaltado na pintura do século XIX, testemunha uma preocupação exigente pelos temas da história pátria, vindo a ser os fatos do passado, como primeiras missas, elevações de marcos e cruzeiros, sucessivas partidas de bandeiras e monções, catequese de silvícola, os preponderantes. Na segunda década da metade do século, as cenas de batalha constituem um precioso acervo histórico.

Processo semelhante eclode na Europa e nos Estados Unidos. Porém, na América Latina, são raros os artistas que não produziram obras para fazerem parte do *panteão nacional*.

Algumas delas, consideradas pelos historiadores e críticos de arte, como um modelo da mais alta e exigente categoria acadêmica tem, na tela de Vítor Meirelles, *A Primeira Missa*, um perfeito exemplo de excedo neoclássico. Nesta vasta composição, se torna bem visível a ex-



siva preocupação pela montagem, a ênfase do tema principal, colocado no grupo monumental construído por figuras humanas que totalizam, por sua vez, o centro de interesse, mantendo o movimento do todo subordinado a um rígido esquema maciço, que domina os detalhes secundários. Estes, por sua vez, estão submetidos à idéia central, evidenciando uma diretiva e férrea preocupação pela montagem. Não poucas vezes, foram apontados ironicamente pela crítica, como inadaptados e falsos à situação representada, como no caso dos dois monumentais trabalhos *A Batalha dos Guararapes* e *A Batalha do Avaí*, pois "no dia da batalha chovia torrencialmente. Osório combateria sempre de chapéu-de-chile, o cavalo de Caxias era igual ao de Napoleão pintado por Andrea Appiani." Destaca Pedro Pinto Peres "tratando os episódios com naturalidade e sabor, também por ter tido a possibilidade de presenciá-los."

Ao voltarmos a atenção aos figurantes, participantes das cenas históricas, encontramos o índio. Digno de menção é a sua ausência na tela de Pedro Américo, *O Grito do Ipiranga*, exposta, pela primeira vez, em Florença em 1888 e, em seguida, remetida para o Brasil, onde ficou conhecida sob o título *Proclamação de Independência*. A figura do caboclo está junto à carreta de bois. A tela recebeu severas críticas quanto ao fato das fardas coloridas, usadas pelos soldados na Guarda Imperial, assim como os elmos dourados com os seus vistosos penachos de crina preta, só estariam em uso quando incorporados, meses mais tarde, no uniforme adorado pelos Dragões da Independência. Um pequeno descuido, sem dúvida, patricócio, consequência da guerra do Paraguai (1864-1871), momento em que um forte sentimento nacionalista se apresenta na maior parte dos trabalhos que se projetam no cenário artístico. Naturalmente, as batalhas, tanto terrestres como fluviais, proporcionam motivos de farta inspiração e o artista canaliza sua produção na exaltação dos fatos militares. Surge a tela de Vítor Meirelles, *O Combate Naval de Riachuelo*, que figurou lado a lado com uma centena de obras no *Salon* parisiense de 1883 (cotejando o famoso Renoir, *O Piloto*) recebendo, da crítica francesa, comentários elogiosos, acrescidos à pouca idade do artista.

As cenas de batalha de Meirelles como *Passagem de Humaitá*, *Batalha de Riachuelo*, *Batalha dos Guararapes* e outras, não o fez ser considerado unanimemente pela crítica como um pintor de batalhas. Entretanto, é na

rela *A Primeira Missa*, considerada sua obra-prima, que se destaca claramente a figura do índio, tratado aliás com um atencioso cuidado.

Pertencendo ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, foi alvo de constantes referências bibliográficas, o que vem a proporcionar farto material para uma análise tanto da temática como da elaboração técnica. Seria de interesse destacar-se algumas experiências sofridas pelo pintor quando de sua permanência no Velho Mundo, reforçado pelo fato da tela ter imponentes dimensões 2m68 por 3m59 e ter sido pintada em Paris. Nas páginas de Carlos Rubens, encontramos um comentário relativo à missiva enviada por Porto-Alegre ao jovem pintor: "Na minha última carta lhe recomendei muito a leitura da carta de Pero Vaz de Caminha, que veio com Cabral na ocasião da descoberta. Ela o inspirará". Rio 11/3/1859. Para o crítico, "em carta anterior, o mestre aconselhara a leitura da carta de Caminha, uma verdadeira certidão de batismo de Brasil", porque assim "fará uma coisa digna de si e do país."

Meirelles aceita a incumbência. Exímio desenhista, se dedica diaramente ao trabalho e desenvolve uma centena de esboços e estudos preliminares (que atualmente se encontram nos arquivos do Museu Nacional), completados com leituras recomendadas por Denis, nas salas da Biblioteca de Sainte Geneviève.

Concluído o esboço, ele é submetido à apreciação de Robert-Fleury, pois Castaldi, seu mestre, partira para a Itália, nomeado professor da Academia de Turim. Robert-Fleury o considera bom, aconselhando, porém, uma pequena modificação. Carlos Rubens, ao referir-se a João Pinheiro, último crítico a evidenciar defeitos na obra admirável de Vítor Meirelles, considerando-o apenas "um pintor modesto", lembra que acha que a "Primeira Missa" nada tenha da nossa cor e da nossa luz, devendo-se além disso, levar em conta que a 'esquisse' do quadro foi corrigida por Robert-Fleury, a pedido do autor. O brilhante e saudosos crítico incorreu em erro. Fleury, como está acima, elogiou a composição, aconselhando apenas ligeira modificação. Vítor aceitou o conselho e tirou um índio que estava ajoelhado, a frente do que se vê de pé, com o arco nas mãos."

A obra, executada no período de 1859 e 1861, em Paris, foi aceita no *Salon* deste último ano. Quando do regresso do pintor para o Brasil, veio a figurar no Salão do ano seguinte. Amplamente elogiada pela crítica francesa foi enviada à *Exposição Internacional de Filadélfia*, vindo Meirelles a ser o primeiro pintor brasileiro ali a expor. Com ela é obtida,



pelo jovem pintor, a prorrogação da bolsa por mais dois anos. Durante este tempo, é visto constantemente em academias, museus e exposições, desenhando e pintando sem parar, num afa extraordinário.

A composição é equilibrada, seguindo à risca os ditames acadêmicos, apresentando uniformidade estilística e técnica. Para Carlos Rubens, "não podia ser senão aquilo que ali está. Devia ser, forçosamente, aquele conjunto, isto é, um altar, um padre oficiando, um outro servindo de acólito, a guarnição da armada portuguesa assistindo ao ofício divino, o genio aproximando-se, cauteloso, admirado, imitando o que via fazer. Eis o que narra a história e é só". Adiante comenta: "Não, não é só. Será preciso admirar o quadro, ver-lhe a composição equilibrada, a riqueza dos valores, os detalhes, a expressão de ingenuidade, de espanto e os gestos dos índios tupiniquins que param ou se aproximam, que grimпам pelas árvores; a unção religiosa dos estrangeiros, as flores silvestres que enfeitam o altar, a arca aberta no chão, o tapete, a atitude de frei Henrique de Coimbra erguendo o cálice, enquanto sobre ele e o altar incide a luz da manhã que enche a natureza de uma claridade festiva e translúcida."

Na carta de Pero Vaz de Caminha encontra-se a descrição deste momento histórico: "Enquanto estávamos à missa e à pregação, estaria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos, como ontem, com seus arcs e setas: os mesmos andavam folgando e olhando-nos; sentaram-se. E depois da acabada a missa, sentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles e tangeram cornos ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço." Sobre esta passagem comentou Pinheiro Chagas: "A missa na floresta virgem à beira-mar! E entre a imensidade ignota das selvas e a imensidade desconhecida do Oceano! Entre estes dois horizontes onde, no dizer de um grande poeta, mais claramente se estampa a imagem divina da Providência! É uma página brilhante essa Primeira Missa no Brasil, porque resume antecipadamente em si a existência desse país, porque simboliza o seu papel na história da civilização americana", sendo além de tudo, um tema que "era neólito um mundo e em que a água lustral do Oceano, vindo das correntes da Europa, consagrava a entrada da filha mais nova do Criador no vasto grêmio da civilização e da fé."

Entretanto, é a figura do silvícola que, como elemento participante, vai ser o nosso foco de interesse e que, nesta composição, ocupa um lugar de destaque. À esquerda da tela, se observa um grupo deles com mãos para o alto, cocares e tangas, enfeites nos pulsos e colares. No primeiro

plano, dois com cocares coloridos. Usam uma tanga de plumas e os corpos não estão pintados. Trazem, alguns, enfeites que parecem ser de metal. À direita, um apresenta-se com uma lança. Pode-se notar, curiosamente, uma criança, também à direita, toda salpicada com manchas escuras, iguais às que aparecem na tela de Oscar Pereira da Silva, *O Descobrimento do Brasil*.

Quanto ao ambiente, Carlos Rubens notou que "a paisagem, sobretudo o último plano, onde se vê o cabo de Santo Agostinho, é pintado por mão de mestre. A composição, as linhas gerais, a disposição dos grupos principais não tem originalidade, cinge-se as linhas piramidais dos mestres antigos. Os seus personagens são, em geral, tipos de beleza física e bem caracterizados nos traços distintivos das raças a que pertencem."

A crítica foi às vezes acerba "só porque avançava demais das composições anteriores. Queriam talvez que ele permanecesse na cópia, se fixasse no assunto bíblico e no retrato. *Primeira Missa* é, nem mais nem menos, um passo avançado na pintura brasileira. Refletia um motivo nosso, falando-nos de como nasceu o Brasil", diz Carlos Rubens. No entanto, a crítica ressaltou pontos de semelhança entre a obra e o quadro do pintor francês, Vernet, *Une messe à Kabília*. Comentou-se haver um plágio. Para Carlos Rubens: "Onde notam-se soldados franceses em Kabyles, na *Primeira Missa* são portugueses e selvagens, em muito maior número que no quadro de Vernet e sem que, entre tantas figuras, haja uma que se assemelhe às daquele", contradizendo a sugestão de uma cópia.

Meirelles, sem dúvida, reflete cuidado na representação do indígena, aliado a um tratamento específico em trabalhos volvidos à temática patriota. *A Partida da Mongão*, de Almeida Júnior, é comumente apontada como um dos assuntos da maior brasilidade, devido ao perfeito "décor" ambiental, conseguido, aliás, em quase toda a produção do pintor itano. Acuarone assim se manifesta quanto à representação dos tipos humanos que ali estão: "O negro, o branco e o mameluco ali estão estereotipados pelos pincéis de Almeida Júnior com toda a verdade racial que os distingue. Nisto reside, talvez, o valor de trabalho: porque o convencionalismo que presidiu à sua confecção não permite que ele se transforme na obra-prima racial que os distingue".

A mulher indígena, por sua vez, vai aparecer na *Redenção do Amazonas*, de Aurélio de Figueiredo, portentosa alegoria que, segundo Gonzaga Duque, está assim representada "na mão direita uma arara que traz no



bico um ramo de oliveira, e ao lado um socó, ave característica do rio Amazonas, representa sinteticamente a Amazônia que tira o negro do cárcere da escravidão, onde até então ele viveu agrilhado, e acena-lhe a vida livre, onde, dali por diante, terá o direito de cidadão". Quando, adiante, diz "ela, a rude, a selvagem, a catequizada que foge à civilização, a eterna desconfiada que nunca perdeu o olhar esconso da fera alerta, vem mostrar ao negro o trabalho livre, nas suas mais delicadas manifestações" e que, sem dúvida, atesta uma preocupação constante pela presença da figura do silvícola. Os nossos pintores acadêmicos procuraram, evidentemente, aproximar-se da verdade etnográfica, alicerçando um modelo para a formação de uma consciência nacional emergente.

# ICONOGRAFIA



## IRACEMA

José Maria de Medeiros (Açores, 1849 – Rio de Janeiro, 1925)

Dados técnicos: óleo/rela – M.N.B.A. – Rio de Janeiro

A tela do pintor português, Medeiros, representando a personagem do romance de José de Alencar, está entre uma das suas interpretações mais perfeitas.

É a graça de uma jovem associada a uma sensualidade levemente esboçada no corpo feminino, não sujeito às exigências do vestuário e da moda. Na figura delicada, sobressai a massa de cabelos pretos escorridos e a cor amorenada da face que fazem destacar a frescura dos lábios e o olhar distante, dando-lhe um ar melancólico, mesclado a uma suave resignação. Compõe a bela e atraente figura, uma posição descansada, enquanto a mão direita está apoiada suavemente no peito a outra cai reta ao lado do corpo. Nenhum pormenor extra vem a diminuir a expressão de soledade neste retrato a que o artista soube conferir uma poesia simples e, ao mesmo tempo, grandiosa. A jovem tabajara apresenta-se com plástica sobriedade onde a plenitude da forma, o equilíbrio da figura, unidos à simplicidade da cor chegam atingir uma forte expressividade. Envolvida pela paisagem, torna-se com ela um todo indissolúvel. A vegetação presente, levemente debuxada no contorno da praia e aproximando-se da beira-mar, é quase toda monocromática. Iracema usa uma tanga de penas coloridas, um colar onde se destacam três conchas. Na areia, está fincado um cetro (ou talvez uma lança) ornada de penas vermelhas e brancas onde se prende esvoaçante um ramo de trepadeira florida.





"Iracema", de José Maria Medeiros.  
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

[ 72 ]

## IRACEMA

Antônio Parreiras (Niterói, 1860 – Niterói, 1937)

Dados técnicos: óleo/tela – Museu de Arte de São Paulo

Nua, ajoelhada com a cabeça entre as mãos apresenta semelhança com a figura de Marabá. Os cabelos pretos soltos, ligeiramente ondulados contrastam com o branco do corpo, onde se pode perceber o ventre desenvolvido, restemunho de sua ligação carnal com o homem branco. Fincado na areia um cetro com penas e, nos cabelos, uma fita circundando-os.

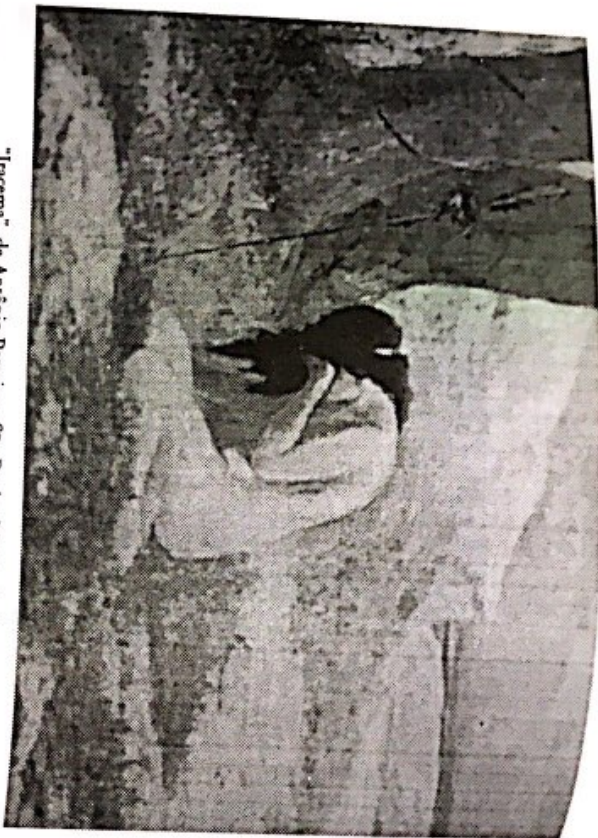
A paisagem se incorpora à figura prostrada e silenciosa que chora suas mágoas. O pintor utilizou, com bastante felicidade, o azul para o céu e para o mar, onde se esboça o declive de uma escarpa. Os troncos, talvez de coqueiros, já que eles estão presentes em todas as circunstâncias mais importantes da vida de Iracema: na partida de Martim, no nascimento do filho – Moacir –, assim como na sua morte, pois o seu corpo foi enterrado no pé de um deles, identificação esta atingida com outros elementos utilizados por José de Alencar, como neste sugestivo trecho:

“A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia já o mavioso nome de Iracema. Tudo passa sobre a terra.”

Na tela, o artista tentou representar, na simplicidade de alguns elementos plásticos, o sentimento de compaixão humana despertado pela figura da “virgem dos lábios de mel.” Reflete, com analogia, o problema também de certa forma fático pelo qual passa Marabá: o repúdio pelos próprios irmãos da tribo. Enquanto uma, se deve à fatalidade da qual

[ 73 ]





"Iracema", de Antônio Parreiras. São Paulo, Museu de Arte.

não pode fugir, a outra, por ser uma "transgressora", pois dedicando seu amor ao homem branco, ao mesmo tempo que interdita seu papel de virgem de Tupã, desafia a tradição sagrada, considerada inviolável pela tribo e que foi, por ela, rompida. Sofre, assim, com a morte prematura, a desobediência às leis da tribo.

## MOEMA

Vítor Meirelles (Desterro, 1832 – Rio de Janeiro, 1903)  
Dados técnicos: óleo/tela – Museu de Arte de São Paulo

Segundo Acquarone

"Comovedoramente inspirado no belo e épico poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Nela o mestre focalizou o instante em que o corpo da jovem e sedutora indígena é lançado à praia, trazido pelas ondas, após longas horas de luta ingente com o mar."

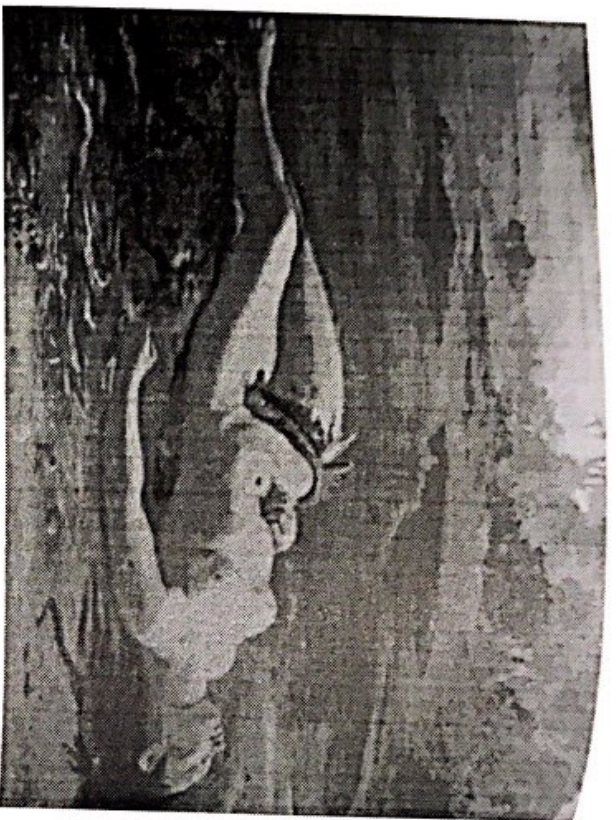
mereceu, por ocasião da distribuição dos prêmios aos artistas laureados na Exposição Geral de 1866, as palavras frementes do então diretor da Academia Conselheiro Tomaz Gomes dos Santos:

"Obra de maior valor, pois que reúne em grau muito subido todas as qualidades da grande pintura, é a *Moema* do Sr. Vítor Meireles de Lima. Desenho, colorido, transparência aérea, efeitos de luz, perspectiva, exata imitação da natureza em seus mais belos aspectos, elevam esta composição magistral à categoria de um original de grande preço. O assunto todo nacional, é uma das nossas lendas mais tocantes".

A descrição que se segue oferece o conhecimento do

"final deste drama tão patético, omitido pelo poeta: as ondas restituem à terra o corpo gentil da afortunada Moema, que re-





"Moema", de Victor Meireles. São Paulo, Museu de Arte.

pousa sobre a areia de uma praia erna e silenciosa. Tudo neste painel respira melancolia, mas tudo é suave e calmo: o céu límpido e sereno, sereno como o rosto da mulher que sofreu muito, e já se não queixa. Na superfície do mar apenas se entreveê brando movimento; leves crespos de água vêm lentamente, como que recessos, beijar a vítima de tão malfadado amor, que não se atrevem, porém a fazê-lo, e recuam sem tocá-la; a direita e não longe vê-se um bosquezinho de arbustos com mui pouca espessura...

e, continua

"cujos últimos ramos com dificuldade se deixam mover pelo sopro da terra!, à esquerda e defronte o mar tranqüilo: a cena é iluminada pela claridade da manhã, tão branda e suave, que se harmoniza com a melancolia geral da composição e a torna mais sentida."

Rangel de S. Paio descreve a posição da jovem morta, Moema, onde numa beleza envolvente se apresenta o trágico acontecimento:

"A maré baixa sensivelmente, deixando perceber o último espraçamento das ondas por entre as pedrinhas e conchas disseminadas em uma formosa praia. O cadáver, com o mais gracioso abandono, que lhe é próprio, foi aritado à praia, os cabelos estão esparsos na areia amarelada, a cabeça meio retorcida, as mãos demora, envoltas nas dobras de um sudário undoso, estão crispadas, uma colocada sobre o seio e a outra estendida ao longo do corpo. Moema é representada nua, mas o pudor do artista procurou revestir essa nudez da castidade da Diana caçadora, e encontrou meios para melhor levar a efeito sua idéia, aumentando a graciosidade do quadro e o calor da torrificação, a *aracóia* de penas até a região pubiana."

"A figura de Moema é uma afirmação do academismo da época, embora pintada 'sem verdade' — como ponderou Gonzaga Duque — mas cingindo-se ao ideal de seu tempo, às aspirações artísticas da sua época."



## MARABÁ

Rodolfo Amoêdo ( Rio de Janeiro, 1857 – Rio de Janeiro, 1941)  
Dados técnicos: M. N. B. A. – 1888

Inclinada a jovem parece sonhar no meio da paisagem tropical. Para Acuarone, Amoêdo se destaca pela superioridade técnica, pois

“quando pintava o nu, a carnção era a mesma que o modelo lhe exhibia, diante dos olhos. Não fantasiava. Nunca pintou a carne “espiritualizada” que aparece na obra medíocre de muitos pintores”,

evidenciando fortes intuits naturalistas, apesar de ainda encontrar-se preso aos moldes acadêmicos; melhor observado no seu trabalho *Estudo de Mulher*, onde o corpo feminino splende numa carnção rósea acetinada.

Quanto à *Marabá*, de tipo mestiço nada tem, acrescentando-se o fato de ter sido pintada em Paris. Obra romântica, liberta de certa forma, dos ditames obrigatórios na época.





"Marabá", de Rodolfo Amoêdo. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

## O ÚLTIMO TAMOIO

Rodolfo Amoêdo ( Rio de Janeiro, 1857 – Rio de Janeiro, 1947)

Dados técnicos: M.N.B.A. – Rio de Janeiro

Nesta obra, o pintor, embora conservando uma certa rigidez de esquema, executou uma das suas mais fortes e expressivas composições onde, segundo Acquarone,

"parece que o artista quis corporificar o verso do poeta 'Assim morre o forte!'"

"porque a figura atlética daquele selvagem, o último dos tamoiros, estendida na praia, exprime, na compleição hercúlea do seu corpo a força tremenda que ele foi capaz de desenvolver, antes de haver sido abatido",

"O *Último Tamoyo* veio nessa época, pertence-lhe como produto, e posto que o naturismo do artista claudicasse no tipo de Anchieta (que contempla o cadáver do tamoyo Aymbire debruçando-se sobre ele e o acolhe nos braços), representando-o como um franciscano, a figura principal, admiravelmente desenhada quase d'escorço, é um acabado estudo de afogado, de acordo com os rigores da reprodução naturalista, ainda que se lhe não possa confirmar precisamente as características étnicas e muito menos os da tribo."

"A figura do franciscano que se ergue a cabeça do guerreiro moribundo, não está dentro da verdade histórica pois os únicos religiosos que por aqui andavam, naquele tempo, eram os padres missionários da Companhia de Jesus."





"O Último Tamoió", de Rodolfo Amoedo. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

"A verdade porém, do cadáver surpreende em seus detalhes, e como assinatura do já elevado mérito do artista patricício vão-se-nos os olhos, e com eles a alma, para o canto da praia onde jaz o hercúleo e valente Aymbire, paisagem que, se não era um retido 'croqui' da recordação da pátria, dizia bem alto a lembrança, por ele conservada e estremecida, de sua terra, tão perfeitamente reconstruído a esse canto da nossa natureza de ribamar, que forma o cenário da tragédia indígena."

## EXÉQUIAS DE ATALÁ

Augusto Rodrigues Duarte (Portugal, 1848 – Rio de Janeiro, 1888)  
Dados técnicos: óleo/rela – M. N. B. A. – Rio de Janeiro

A tela de grandes dimensões (1,90x2,50), foi apresentada na Exposição Universal de 1878, em Paris onde fora, anteriormente, pintada durante a fase em que o artista era bolsista. Gonzaga Duque, apontante a fase em que o artista era bolsista, para vários críticos, um dos melhores dos melhores trabalhos e, para vários críticos, um dos melhores no gênero.

Refletindo um *tema indianista* que seguindo a linha romântica europeia, caracteriza-se pela tendência ao embelezamento e ao exotismo, enquadrando-se perfeitamente dentro do cuidado imposto à montagem como ao tratamento ao segundo plano, caracterizado por ser, essencialmente, um trabalho de atelier.

A composição estabelecida dentro de uma rigorosa simetria banhada por uma fria atmosfera, apresenta detalhes que merecem ser destacados: os efeitos tirados pelo pintor da contraposição de zonas cromáticas de luz e sombra. Concebida, na narrativa de Chateaubriand, na comparação entre a figura do velho eremita e o jovem guerreiro que usa um saio de pele e tem um colar no pescoço, ambos absortos silenciosamente ante a fatalidade. Colocados nos limites da composição vão ter o seu ponto de encontro na figura da jovem que recebe um foco de luz resplandecente, dando uma leitosa tonalidade ao corpo que ainda parece vivo.

Nas palavras de Chateaubriand, está reproduzido este momento!

"Arala estava deitada sobre uma leiva de sensitivas das montanhas; pés, cabeça, costas e parte do seio jaziam descobertos. Nos





"Exéquias de Arala", de Augusto Rodrigues Duarte. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

cabelos, uma flor fanada de magnólia... aquela mesma que eu depusera, sobre o leito da virgem para fazê-la fecunda. Os lábios, qual botão de rosa colhido há duas manhãs, pareciam languescer e sorrir. Nas faces de luminosos luar, distinguiam-se algumas veias azuis. Os lindos olhos estavam fechados; juntos, os pezinhos, as mãos de alabastro apertavam fechados; juntos, um crucifixo de ébano; no pescoço, o escapulário de seus votos. Parecia encantada pelo anjo da melancolia e pelo duplo sono da inocência e do túmulo. Nada vi de mais celeste."

## A BATALHA DOS GUARARAPES

Vítor Meirelles (Desterro, 1832 – Rio de Janeiro, 1903)

Dados técnicos: M. N. B. A. – Rio de Janeiro

A rela foi pintada numa sala do Convento da Santíssima Annunziata, em Florença, longe das nossas plagas históricas.

"A *Primeira Batalha dos Guararapes* é a reconstrução da jornada imorredoura dos desfiladeiros dos Guararapes. Sobre cerca de novecentos palmos quadrados revivem os heróis da guerra holandesa, em composição larga, alguns em tamanho natural. Na batalha colaboraram contra o baravo, o negro Dias, o índio Camarão, o mestiço Negreiros, o português Vieira. Tanto vale dizer todas as frações étnicas da nacionalidade em formação. É a primeira vez, na História do Brasil, que se verifica esse simbólico consórcio de todas as raças, cada uma com o seu representante ilustre, reunidas em torno do pavilhão comum. Belíssimo tema para a pintura."

Exposta juntamente com *A Batalha do Avaí*, foi um dos maiores acontecimentos artísticos da época. Dentre os personagens retratados pelo pincel do talentoso artista, destaca-se a figura de Felipe Camarão que, em 1641, a pé e com os seus, viera acompanhar Jerônimo de Albuquerque na conquista do Maranhão. Tomara no batismo o nome de Antonio, mais tarde adicionando o de Felipe, por causa das homenagens recebidas do rei da Espanha e Portugal e, por fim, o primeiro



nome de Camarão. Destemeroso, bravo e heróico, casou com Clara, índia e companheira de guerra, como irmã no heroísmo. Ambos vão aparecer também em outras telas de temas históricos, como a *Passagem do Humaitá* e *A Batalha do Riachuelo*.



"A Batalha de Guararapes", de Vitor Meirelles. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

### A PRIMEIRA MISSA

Vitor Meirelles (Desterro, 1832 – Rio de Janeiro, 1903)  
Dados técnicos: óleo/tela – M. N. B. A. – Rio de Janeiro

A facilidade pictórica de Meirelles, notória, aliás, em quase todas as suas telas, na *Primeira Missa*, pode ser amplamente analisada onde, além da distribuição e vivacidade cromática, atenua-se uma equilibrada posição de tons. Detrás de sua liberdade pictórica encontra-se a severidade do ideal clássico, influenciada pela grandeza do momento histórico. Sua cultura pictórica, sua paleta refinada consegue, numa perfeita harmonia cromática, atestar os padrões idílicos, comuns nas academias, que se aliam à tranqüila beleza em repouso na floresta.





"A Primeira Missa", de Vitor Meirelles. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

[ 88 ]

## FUNDAÇÃO DE SÃO PAULO

Oscar Pereira da Silva (Estado do Rio, 1867 – São Paulo, 1939)

Dados técnicos: óleo/tela – Pinacoteca do Estado de São Paulo  
ou Museus Paulista

O artista fixou na tela o dia em que os jesuítas lançaram, sob a direção de Anchieta, os alicerces do futuro colégio de São Paulo. Os índios, tal-vez acostumados ao convívio dos conquistadores, assistem, curiosos, à benção da terra. Podemos apreciar uma grande riqueza de detalhes. Sendo um quadro histórico, o autor deu maior atenção aos silvícolas, colocando-os em primeiro plano e enriquecendo-os com detalhes. Mantêm-se eles numa atitude passiva, porém em várias posições, uns estão de pé, outros sentados. Os corpos seminus, cobrem-se ou de plumas ou com um saio de tecido franjado nas pontas. Levam diversos ornamentos: cocares e alguns uma fita circundando os cabelos; nos braços, enfeites feitos de plumas, brincos, colares de dentes de animais e argolas de metal comprido. As lanças também apresentam plumagem na extremidade, adereços característicos dos guaranis.

[ 89 ]





"Fundação de São Paulo", de Oscar Pereira da Silva Pinacoteca do Estado de São Paulo ou Museu Paulista.

## DESCOBRIMENTO DO BRASIL

Oscar Pereira da Silva (Estado do Rio, 1867 – São Paulo, 1939)  
Dados técnicos: óleo/tela – Museu Paulista

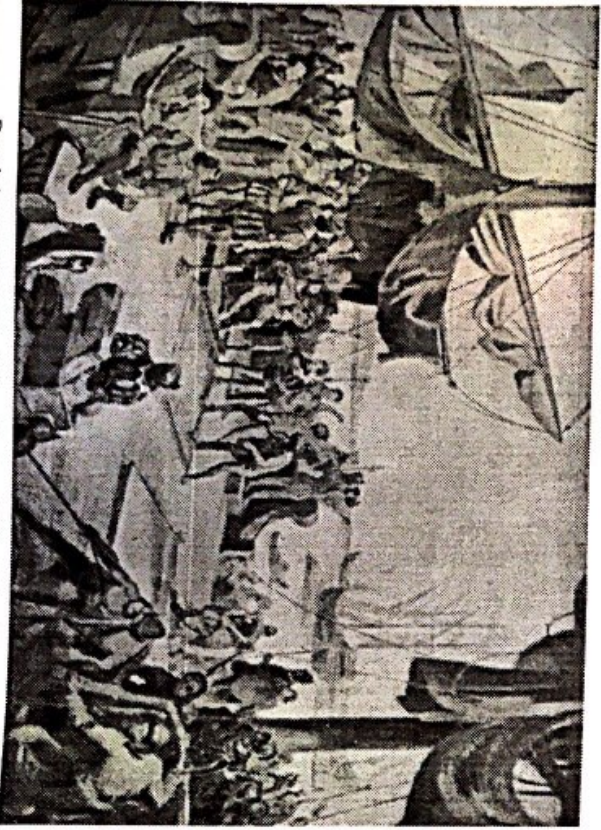
Também Autor de "Índios a bordo da capitânia de Cabral" e de tela conhecida sob o título *Desembarque de Cabral no Porto Seguro*, é dentre as obras do pintor um dos mais destacados trabalhos no campo dos temas históricos.

Após os estudos em Paris, com Bonnat e Géon Gerôme, Pereira da Silva voltou para o Brasil, onde deu continuidade a uma vasta produção. O quadro de grandes dimensões (5,00x3,00 m) tem um equilíbrio quase perfeito; onde a disposição da montagem se torna evidente, denotando a preocupação do artista em construir um trabalho estruturado sob as normas pregadas pela Academia. Grande parte do espaço pictórico é ocupado pelo céu. A água da baía, onde fundeou a nau capitânea, junto com a armada, é plácida e calma como se vê perfeitamente pela pincelada do artista. Do lado esquerdo, a vegetação, que constituindo um pano de fundo, apresenta árvores frondosas e palmeiras esguias, corresponde às condições fitogeográficas do local. A colocação dos indígenas, em grupos, apresenta-se num primeiro plano, à esquerda, onde, com expressão manifestando surpresa, movimentam-se e gesticulam animadamente ante a chegada dos portugueses. Pela posição que ocupam, seus olhares se dirigem ao barco que se aproxima, enquanto seguram lanças enfeitadas com plumas, flechas e tacapes. Ornamentados com dentes de animais selvagens no pescoço, usam tangas de penas compridas e peles de jaguatirica. À esquerda desse grupo, uma criança nua com o corpo salpicado de pintas pretas, enquanto nos outros participantes não



se distingue qualquer traço de pintura corporal. Na descrição de Caminha, ela é prolixamente descrita:

“... e andava tingido de tinta vermelha pelos peitos e espaldas e pelos quadris, coxas e pernas até em baixo; e os vazios, com a barriga e estômago, eram da sua própria cor; e a tinta era tão vermelha que a água lha não comia nem desfazia; antes, quando saía da água, era mais vermelha. Ali veríeis galantes, pintados de preto e vermelho e quarterados, tanto pelos corpos como pelas pernas, que, na verdade, assim pareciam bem. Também andavam entre eles quatro ou cinco mulheres moças, as mesmas nuas, que não pareciam mal e entre as quais andava uma, com uma coxa toda, do joelho até o quadril e a nádega toda tingida daquela pintura preta; e todo o resto da sua própria cor. Outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim tingidas e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas que não havia, nisso, nenhuma vergonha. Também andava lá outra mulher moça com um menino ou menina no colo, atado com um pano, não sei de que, aos peitos e não lhe apareciam senão as perninhas. Mas pernas da mãe e tudo, não trazia nenhum pano.”



Descobrimento do Brasil, de Oscar Pereira da Silva. Museu Paulista.

## OS BANDEIRANTES

Henrique Bernadelli (Valparaíso, 1857 – Rio de Janeiro, 1936)  
Dados técnicos: M. N. B. A. – Rio de Janeiro

Esta tela é considerada uma das mais importantes na produção do pintor. Segundo Acquarone:

“Realmente o momento que ali está retratado reproduz uma das páginas culminantes da história do nosso país: a época das famosas 'bandeiras'. Na tela, o talento de Henrique Bernadelli conseguiu a fixação magistral de uma 'descida' de índios. A natureza, formando o cenário extraordinário da composição, está fidelissimamente interpretada. O interior das grandes florestas brasileiras é aquele mesmo, em toda a sua pujança vegetal. As figuras resumem uma verdade absoluta, dentro da observância rigorosa do tempo.”





“Os Bandeirantes”, de Henrique Bernardelli. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

## BIBLIOGRAFIA

- ACQUARONE, F. E. A. DE QUEIROZ VIEIRA. *Quadros da História Pátria Interpretados por Artistas Brasileiros*. Rio de Janeiro: s. ed. 1941
- ACQUARONE, FRANCISCO. *Mestras da Pintura no Brasil*. Rio, Livraria Franciscana Alves, s.d.
- BUARQUE DE HOLANDA, SÉRGIO. *Visão do Paraíso*. São Paulo, Comp. Edit. Nacional e Universidade de São Paulo, 1961.
- DEBRET, JEAN BAPTISTE. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Trad. e notas de Sérgio Millet e biografia por Rubens Borba de Moraes, São Paulo, 1940.
- LÉRY, JEAN DE. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo, Livraria Martins, 1960.
- MELO FRANCO, A. A. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1937.
- MIX, MIGUEL ROJAS. *América Imaginária*. Barcelona, Edit. Lumen, 1992
- PONTUAL, ROBERTO. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1969.
- REIS JUNIOR, JOSÉ MARIA. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo. Editora Leia, 1944.
- RUBENS, CARLOS. *Vitor Meirelles, sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945.
- SANTOS, YOLANDA LHULLIER DOS. *O índio na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. São Paulo. *Tese de livre-docência* apresentada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1977.
- SANTOS, YOLANDA LHULLIER DOS. *O índio na ficção do Paraíso*. São Paulo. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1972.