

# *Imagens eloquentes: a primeira Missa no Brasil*



RODRIGUES, Glauco. *Carta de Pero Vaz de Caminha, 27 de abril de 1500*, (detalhe) 1971.

## *Maria de Fátima Morethy Couto*

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I - Panthéon/Sorbonne com pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp. Pesquisadora do CNPq. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Autora, entre outros livros, de *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. [mfmcouto@iar.unicamp.br](mailto:mfmcouto@iar.unicamp.br)

## Imagens eloquentes: a primeira Missa no Brasil

*Maria de Fátima Morethy Couto*

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar três pinturas a óleo sobre o tema da *Primeira missa no Brasil*, refletindo em especial sobre a repercussão deste tema no imaginário cultural brasileiro. São elas: uma composição de Vítor Meirelles iniciada em 1859 e apresentada no Salão Oficial de Paris de 1861, uma pintura mural de Portinari, datada de 1948 e encomendada pelo Banco Boavista de Rio de Janeiro, e uma obra da série *Carta de Pero Vaz de Caminha*, concebida por Glauco Rodrigues na década de 1970. Como objetivos gerais, pretendo examinar como uma imagem considerada “oficial”, representativa de um programa de Estado, foi anos mais tarde recuperada por um pintor modernista, para ser em seguida subvertida em um momento de grande tensão política e social devido à implantação da ditadura militar, sendo então utilizada com vistas a demonstrar o fim de um projeto coletivo de nação.

**PALAVRAS-CHAVE:** pintura de história; arte moderna; a primeira missa no Brasil.

### ABSTRACT

*This article analyzes three oil paintings that represent the first mass held in Brazil, soon after its “discovery” by Pedro Álvares Cabral, discussing the impact of this subject in the Brazilian culture of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. They are: a canvas exhibited in the Salon Officiel de Paris in 1861, made by the academic painter Victor Meirelles, a mural painting of Portinari, which was commissioned by the Boavista Bank of Rio de Janeiro in the end of the 1940s, and a piece from the series Letter of Pero Vaz de Caminha, created by Glauco Rodrigues in the 1970s. The objective of this text is to examine how an “official” image, representative of an important historical event, was years later recovered by a modernist painter to be afterwards used in order to demonstrate the end of a collective project of Nation, in a period of great political tension.*

**KEYWORDS:** historical painting; modern art; the first mass in Brazil.



## A pintura de história no Brasil

*A Primeira missa no Brasil e o Grito do Ipiranga* são, possivelmente, as telas mais populares do Brasil”, escreve o historiador Donato Mello Júnior em 1962. “Desde o curso primário, nos acostumamos a vê-las em livros, notas de dinheiro, capas de caderno, selos e estampas. Seus auto-

res, Victor Meirelles de Lima e Pedro Américo de Figueiredo e Melo, gozaram, na pintura, em sua época, de um prestígio invulgar, de que talvez só Portinari, em nossos dias, desfruta<sup>1</sup>. Passados mais de quarenta anos, a afirmação de Donato Mello Júnior ainda soa como verdadeira. Trata-se de fato de duas telas de forte apelo popular, constantemente reproduzidas desde sua realização, e que se tornaram ícones da história nacional, a primeira documentando o “batismo da nação brasileira”<sup>2</sup> a partir da associação de duas culturas (índios e portugueses) e a segunda celebrando nossa independência. Elas representam igualmente dois grandes momentos da história da arte acadêmica no Brasil, história essa iniciada quando da chegada de um grupo de artistas franceses ao país, a chamada “Missão Artística Francesa, em 1816, para implantar a Academia Imperial de Belas Artes e dar início a um projeto civilizatório associado à construção do Estado e da Nação, no qual “deveriam triunfar as virtudes morais e cívicas” entrecruzando-se “os ideais iluministas de regra e razão com a exaltação do amor à pátria”<sup>3</sup>.

Os dois artistas citados, Vitor Meirelles e Pedro Américo, fazem parte da primeira geração de alunos da Academia Imperial que se firmaram como grandes nomes no cenário artístico nacional. Ambos ingressaram na Academia ainda bem jovens, obtiveram do governo imperial bolsas de estudo para a Europa, alternando residência entre França e Itália, e lecionaram na Instituição até o fim do Regime Monárquico. Desenvolveram a maior parte de sua carreira durante o Segundo Reinado, encontrando no Imperador Pedro II um grande admirador e protetor<sup>4</sup>. Seus nomes estão intimamente relacionados ao triunfo do gênero “nobre” da pintura histórica no país não apenas em razão da qualidade incontestada de suas composições e de seu relativo sucesso no exterior – o que provaria a eficácia da Academia brasileira enquanto instituição de ensino –, como também pelo alargamento do debate sobre o papel das artes na educação do povo provocado por seus trabalhos. Lembremos, nesse sentido, da intensa polêmica, nem sempre elogiosa, travada na imprensa por ocasião da apresentação da *Batalha dos Guararapes*, de Vítor Meirelles, e da *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo na Exposição Geral da Academia de 1879, a mais visitada de todas as mostras do Império.

Para os fins deste artigo, interessa-me discutir a primeira das duas telas mencionadas no início do texto, *A primeira missa no Brasil*, refletindo em especial sobre a repercussão desse tema no imaginário cultural brasileiro dos séculos XIX e XX. Para tanto, analisarei não apenas a composição de Vítor Meirelles como também uma pintura mural realizada por Portinari em 1948 e a série *Carta de Pero Vaz de Caminha* concebida por Glauco Rodrigues no início da década de 1970. Como objetivos gerais, pretendo examinar como uma imagem considerada “oficial”, representativa de um programa de Estado, foi recuperada por um pintor modernista, interessado em reaviver as bases da pintura de história para com ela educar o povo, e subvertida em outro momento de nossa história, sendo então utilizada com vistas a demonstrar o fim de um projeto coletivo de nação.

## A primeira missa de Vítor Meirelles

Vítor Meirelles realizou *A primeira missa no Brasil* quando de sua

<sup>1</sup> MELLO JUNIOR, Donato. Temas Históricos. In: VVAA, *Victor Meirelles de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982, p. 55. O artigo citado foi publicado originalmente em 1962, por ocasião do centenário da tela de Vítor Meirelles. Cf. também José Carlos Durand: “Emparelhados da mesma forma como nas grandes exposições do Império, Vítor Meirelles e Pedro Américo viram ao fim da vida suas principais telas reproduzirem-se fartamente em litografias, manuais escolares, selos e estampas de uso cívico e/ou solene. (...) *O grito do Ipiranga I* e a *Primeira Missa no Brasil I* seriam ainda utilizados nas primeiras cédulas do cruzeiro, introduzido em 1942, o que dá bem idéia de seu longo e amplo ciclo de vulgarização”. In: DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Ed. Perspectiva/Edusp, 1989, p. 24.

<sup>2</sup> COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p. 375-404.

<sup>3</sup> MARQUES DOS SANTOS, Afonso Carlos. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. In: PEREIRA, Sônia Gomes. *180 anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 127-146.

<sup>4</sup> Lembremos que foi durante o Segundo Reinado (1840-1889), em especial após uma reforma curricular concebida por Manuel Araújo Porto-Alegre e implantada em 1859, que a Academia Imperial foi enfim compreendida como uma instituição de suma importância para o projeto de construção de uma identidade nacional idealizada pelo Estado.

<sup>5</sup> Apud MELLO JUNIOR, Donato, *op. cit.*, p. 60. Conforme ressalta Jorge Coli, a carta de Caminha só veio a ser publicada em 1817, “quando entra então como documento primordial na história do Brasil e, sobretudo, na história da história do Brasil”. Para se ter uma idéia da importância desse documento na cultura brasileira, lembro da cenografia criada para sua apresentação na *Mostra do Redescobrimento*, organizada em 2000, com o objetivo de celebrar os 500 anos da descoberta do país. Nela, o documento original foi exposto ao público dentro de uma vitrine, em uma sala especial, coberta com um tapete vermelho e na qual ouvia-se ao fundo a voz de um narrador lendo o texto de Caminha.

<sup>6</sup> *Notas explicativas, históricas, biográficas sobre as principais obras de pintura e escultura expostas no Palácio do Champs-Élysés*. Paris, Plon, 1861, p. 54. Apud COLI, Jorge, *op. cit.*, p. 472, nota 12.

<sup>7</sup> Apud *idem*, *ibidem*, p. 380.

longa estada na Europa após obter o 7º prêmio de viagem ao exterior concedido pela Academia, em 1852. Findo o prazo inicial de três anos de estudos, passados em Roma, obtém de Manuel Araújo Porto-Alegre, então diretor da Academia e com quem se corresponderá com regularidade, autorização para prolongar sua permanência na Europa. Em 1856, parte para Paris, cidade onde reside até sua volta ao Brasil, em 1861. Vem justamente de Araújo Porto-Alegre a sugestão do tema. Interessado em obter total apoio do governo para o estabelecimento de bases duradouras capazes de promover o desenvolvimento das Belas-Artes no país, Porto-Alegre defende a representação de temas voltados à exaltação do nacional. Depositando grande esperança em Victor Meirelles, a ele escreve em 1859: “Leia cinco vezes o Caminha, que fará cousa digna de si e do país. (...)” “Lê Caminha, ó artista, marcha à glória. Já que o céu te chama Vitor na terra. Lê Caminha, pinta e então caminha”. Na carta seguinte, insiste: “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”.<sup>5</sup>

Vítor Meirelles dedica-se à realização de sua obra de 1859 a 1861, quando consegue expô-la no Salão Oficial de Paris. Foi o primeiro artista brasileiro a participar de uma mostra internacional desse porte, fato que marcou não somente sua carreira como a própria história da Academia Imperial. Em 1876, a tela volta a ser exposta no exterior, na Filadélfia, juntamente com outras composições do mesmo artista.

Em publicação dedicada às obras expostas no Salão de 1861, algumas palavras lhe são consagradas: “Cena interessante, onde os personagens principais são os indígenas. Suas características exprimem a surpresa, a emoção, que lhes causa o espetáculo imposto onde são as testemunhas. O altar, protegido por magníficas árvores, foi levantado sobre uma elevação. Era 5 de maio de 1500. No momento do Evangelho, todos os indígenas se levantam como os europeus que assistiam a missa”.<sup>6</sup> Trata-se de uma descrição sucinta porém precisa da cena representada pelo artista. Nela vemos, em primeiro plano, dispostos de maneira diferenciada ao longo da parte inferior da tela, diversos índios assistirem calmamente à celebração do ofício religioso. Alguns apontam para o centro da composição e dois deles encontram-se sentados nos galhos de uma grande árvore que ocupa o canto direito da cena, acentuando seu caráter exótico. No lado oposto, um cortejo de índios avança em direção aos demais, demonstrando interesse pelo que se passava. Destacam-se, em segundo plano, a cruz de madeira fincada sobre uma elevação e a figura do Frei Henrique de Coimbra erguendo o cálice. A seu redor, encontram-se os europeus, navegadores e religiosos, representados de forma a evidenciar seu respeito e concentração para com a cerimônia. Vítor Meirelles apóia-se fortemente no relato de Caminha, incluindo inclusive a figura de um índio mais idoso, “homem de cinqüenta ou cinqüenta e cinco anos”, que falando aos outros índios “acenou com o dedo para o altar, e depois mostrou o dedo para o céu, como quem dizia alguma coisa de bem, e nós assim o tomamos”.<sup>7</sup>



Figura 1. Vitor Meirelles, *A primeira missa no Brasil*, 1861. Óleo s/tela, 268 x 356 cm. MNBA/RJ.

A composição é harmoniosa, composta de gestos minuciosos, de movimentos que se contrapõem com suavidade e de tons que se integram. Para Gonzaga-Duque, escritor e crítico de grande prestígio na época, o tema adequava-se bem ao temperamento recatado e laborioso do artista. Ao comentar os quadros de cenas de guerra realizados por Meirelles, Gonzaga-Duque tece comentários pouco elogiosos, afirmando que ele, ao contrário de Pedro Américo, não deveria aceitar encomendas de batalhas pois sua “natureza é tímida, não lhe consente ver o lado trágico da luta”. Sobre a *Batalha dos Guararapes*, o crítico é severo: “O espectador é obrigado a despender duas, três horas de observação, de paciência, de trabalho analítico, para convencer-se que o movimento das figuras foi precisado. Creio que me faça entender. (...) Temendo dar o passo que separa o sublime do ridículo, [Vitor Meirelles] caiu na monotonia e daí no maneirismo”.<sup>8</sup>

Já sobre a *Primeira missa*, suas observações são positivas:

*Produzindo a Primeira Missa Vitor alcançou um verdadeiro trunfo porque escolheu assunto simpático às suas idéias e de acordo com as suas convicções íntimas. Este assunto dava um bom quadro histórico segundo os preceitos acadêmicos. A primeira missa 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 gentio aproximando-se, cauteloso, admirado, imitando o que via fazer. É isso o que narra a história, e só.*<sup>9</sup>

<sup>8</sup> GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 175-177. Livro publicado originalmente em 1888.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 173.

<sup>10</sup> COLI, Jorge, *op. cit.*, p. 382. A forte semelhança entre as duas composições foi apontada de forma pejorativa quando da polêmica criada pelo confronto das cenas de batalha de Meirelles e Pedro Américo em 1879. Em artigo anônimo publicado em resposta a outra crítica na edição de 24 de abril de 1879 do folheto *O Réporter* podia-se ler: "Se deseja revelar conhecimentos da Europa falássemos do quadro de H. Vernet, *Une messe en Kabylie*, do qual o sr. Victor plagiou, calçou o grupo principal de sua *Primeira Missa no Brasil*; falássemos de *Virgínia morta na praia*, de Isabey, que foi a nebulosa, a célula embrionária da *Moema* do mesmo autor (...)." Não faltaram porém os que saíssem em defesa do pintor. *Apud* MELLO JUNIOR, Donato, *op. cit.*, p. 63 e 64.

<sup>11</sup> COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 118.

<sup>12</sup> ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari - 1922/1945*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p. 95.

Com sua obra, Meirelles buscou recriar um fato passado, determinante na reconstrução das origens da nação brasileira. Para tanto, baseou-se não somente em fontes históricas, no caso a carta de Pero Vaz de Caminha, como também procurou fontes iconográficas que o auxiliassem na composição e que legitimassem seu trabalho perante crítica e público. Encontrou sua principal referência imagética no quadro de Horace Vernet, *Uma missa em Kabília*, exposto no Salão de 1855. Sobre este "encontro", escreve Jorge Coli:

*O jovem Meirelles, em Paris, devia fazer um quadro significativo para a cultura nacional. Ele tinha, diante dos olhos, como referência obrigatória, o quadro que Horace Vernet, mestre indiscutível, expusera, poucos anos antes, cujo título e o essencial do tema estavam muito próximos do projeto brasileiro. (...) Vernet presenciara o acontecimento, fora mesmo seu metteur en scène, concebendo o cenário. Essa situação, na qual um outro pintor, ainda mais de grande prestígio, era testemunha e participante do fato histórico, introduz um aspecto suplementar na "verdade" que Meirelles buscava: além da carta de Caminha, além do estudo da natureza local, havia uma experiência visual contemporânea análoga àquela passada em 1500, que permitia um reforço na verossimilhança da imagem. Por todas essas razões, nosso brasileiro tomou-a como modelo, e dela extraiu o núcleo da sua.*<sup>10</sup>

Fazendo da citação e da referência ao passado recursos absolutamente legítimos para a criação de uma obra nova, Meirelles logrou conceber uma composição que fez história, inaugurando, nos dizeres de um crítico do início do século XX, "a fase brilhante da pintura de cavalete no Brasil". Como afirma Jorge Coli ao ressaltar "os poderes da arte" na construção de um imaginário coletivo, "esta imagem do descobrimento dificilmente poderá vir a ser apagada ou substituída. Ela é a primeira missa no Brasil".<sup>11</sup>

## Portinari e a pintura de história

No século XX, será a vez de sua obra servir de referência para outros artistas brasileiros interessados pelo mesmo tema. Um caso célebre é o de Portinari, pintor modernista aclamado pela crítica e público durante os anos 1930/1940 e que retomará a composição de Meirelles em um painel (pintado sobre tela) de formato monumental (266 x 598 cm) encomendado pelo Banco Boavista do Rio de Janeiro, cuja sede fora concebida por Niemeyer. Portinari foi autor de diversos painéis decorativos, de caráter público e monumental, tanto no Brasil como no exterior. Como observa Carlos Zílio, "o artista será, dentre os pintores brasileiros, o único que teve tantas oportunidades para se desenvolver neste suporte"<sup>12</sup>, em especial devido ao grande número de encomendas que recebia. Citemos algumas delas: em 1936, ele executa quatro grandes painéis sobre a construção da rodovia (pintados sobre tela) para o Monumento Rodoviário da estrada Rio de Janeiro-São Paulo; em 1938 realiza um conjunto de afrescos sobre os ciclos econômicos brasileiros para o Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Para este mesmo prédio, que é uma das obras mais conhecidas da arquitetura moderna brasileira, Portinari concebe ainda os cartões para os murais em azulejo localizados no pátio externo. Em 1942, executa quatro murais para a Fundação

Hispanica da Biblioteca do Congresso norte-americano, em Washington, nos quais recria quatro episódios fundamentais da história do Brasil (*Descobrimto, Desbravamento da mata, Catequese dos Índios e Garimpo do ouro*). Nos anos de 1948-49 realiza dois outros painéis monumentais sobre temas caros à memória nacional: *A primeira missa no Brasil*, já citado, e *Tiradentes*, para o Colégio de Cataguases, em Minas Gerais, e hoje no Memorial da América Latina, em São Paulo. Entre 1953 e 1956, Portinari executaria ainda os painéis *Guerra e Paz* para a sede das Nações Unidas em Nova Iorque.

Lembremos que Cândido Portinari foi o primeiro artista modernista brasileiro a obter um prêmio no exterior. Em 1935, ele recebeu uma menção honrosa por sua tela *Café* na Exposição Internacional de Arte Moderna organizada pelo Instituto Carnegie de Pittsburgh. Se a participação de Vitor Meirelles no Salão Oficial de Paris de 1861 representou o reconhecimento nacional da pintura acadêmica aqui realizada, no caso de Portinari, esse prêmio simbólico foi, como observa José Roberto Teixeira Leite, “mais do que a consagração do artista, o triunfo da própria arte moderna no Brasil”.<sup>13</sup>

De fato, nos anos 1930 e 1940, a arte moderna conquista maior espaço no país, em parte pelo papel de divulgador de Portinari, o qual recebeu grande apoio do governo Vargas, que soube se servir da arte e da cultura como agentes de coesão social. Na era Vargas, afirma Antonio Candido, ocorre a “consolidação e difusão da poética modernista, (...) a normalização e generalização dos fermentos renovadores, (...) a incorporação do modernismo aos hábitos artísticos e literários”.<sup>14</sup> Todavia, o período heróico do modernismo brasileiro, marcado por forte ímpeto de experimentação formal, já havia cedido lugar a um desejo de debater, analisar e interpretar temas de interesse nacional. Desde o final dos anos 1920, a “realidade brasileira” transformara-se em um dos “conceitos-chaves” no campo da cultura.<sup>15</sup> É um tempo de politização da vida cultural, conforme ressalta Carlos Zílio.<sup>16</sup> Nas artes plásticas, o critério de definição de boa arte deixa de ser relacionado ao engajamento estético-vanguardista do artista. “A qualidade da obra de arte”, afirma Eduardo Jardim de Moraes, “não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ela deve antes refletir o país em que foi criada”.<sup>17</sup>

Para Mário de Andrade, mentor do movimento modernista, Portinari era o maior artista brasileiro daquele período pois conseguia conjugar sua visão humanista e seu interesse por questões nacionais a uma consistente pesquisa plástica. Em estudo datado de 1939, o crítico louva a “instintiva humanidade” de Portinari, que “não lhe permite perder-se em virtuosismos”, definindo-o como “o mais moderno dos antigos”, um “buscador inquieto e constante”, porém “impregnado da *coisa nacional*” e “dono de um saber técnico tradicional”.<sup>18</sup>

### A primeira missa de Portinari

Preocupado em valorizar a função educativa da arte e desejoso de estabelecer um contato imediato com o público, Portinari entendia que apenas a pintura figurativa poderia desempenhar uma função social efetiva, permanecendo fiel, até o fim de sua vida, “a uma visão realista da arte”.<sup>19</sup> Em sua opinião, “todo artista, que meditar sobre os aconteci-

<sup>13</sup> TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. Na opinião de Carlos Zílio, ele conferiu “doravante a Portinari, na história da arte brasileira, o estatuto de pintor internacional”. Cf. ZÍLIO, Carlos, *op. cit.*, p. 95.

<sup>14</sup> CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo. Ática, 1987, p. 180-198.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> ZÍLIO, Carlos, *op. cit.*, p. 90.

<sup>17</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 108.

<sup>18</sup> ANDRADE, Mário de. Cândido Portinari. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975, p. 124-134.

<sup>19</sup> FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 153.

<sup>20</sup> MARTINS, Ipiaba. O abstracionismo já foi superado - declara Cândido Portinari. *Artes plásticas*, São Paulo, jan/fev 1949, *apud* AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 242.

<sup>21</sup> FABRIS, Annateresa, *op. cit.*, p. 118.

<sup>22</sup> PEDROSA, Mário. A missa de Portinari. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Artigo publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1948.

mentos que perturbam o mundo, chegará à conclusão de que, fazendo seu quadro mais legível, sua arte, em vez de perder, ganhará e muito porque receberá o estímulo do povo”.<sup>20</sup> Como observa Annateresa Fabris, o artista, para Portinari, “deve tornar-se intérprete do povo, mensageiro de seus sentimentos, desejar a paz, a justiça, a liberdade, a participação de todos nos prazeres do universo”. Todavia, ressalta a historiadora, “a produção monumental de Portinari dificilmente está ao alcance de um público mais amplo, pois se encontra, via de regra, em espaços conotados ao poder político e financeiro e seu acesso não é tão aberto quanto poderia parecer à primeira vista”.<sup>21</sup> Em todo caso, seu interesse pela pintura mural reflete seu desejo, ainda que utópico, de educar o público nos valores da arte moderna. Para tanto, busca temas que falem “à inteligência e ao coração de todos”.

E a primeira missa no Brasil é um deles. Sua composição logo chamou a atenção do crítico Mário Pedrosa, que lhe dedicou um longo artigo em sua coluna do *Correio da Manhã*, pouco após sua inauguração. Nele, Pedrosa contrapõe a composição de Portinari a de Vitor Meirelles, defendendo a radicalidade do pintor de Brodóski e ressaltando o aspecto antinaturalista do painel. Em razão de suas opções formais, Portinari logrou transformar a primeira missa em um *ato de conquista cultural*:

*Enquanto a versão de Vitor Meirelles [era] nitidamente naturalística, subordinada à realidade histórica, a detalhes pitorescos da natureza, com índios espantados em volta (...) em Portinari, essa suposta realidade histórica não existe. Tampouco preocupa-se ele com as descrições da carta de Pero Vaz, com o pitoresco intrínseco à cena, paisagens e personagens coloridas, mataria tropical densa, selvagens nus ou seminus, de cocares e penas, bichos.*<sup>22</sup>



Figura 2. Portinari, *Primeira missa no Brasil*, 1948. Têmpera s/ tela, 266 x 598 cm. Banco Boavista, RJ.

Com este “despojamento do que se pode chamar de natureza”, Portinari pôde, na opinião de Pedrosa, se concentrar no ato mesmo da missa, dando-lhe um caráter cenográfico que acentua seu lado de “representação, de algo inteiramente separado do meio natural ambiente”. “E a primeira missa não era, do ponto de vista cultural, tudo o que podia haver de mais antinatural, de mais estranho ao Brasil intacto, selvagem, fetichista, pagão daqueles dias?”, pergunta-se o crítico.<sup>23</sup>

De fato, a solução adotada por Portinari é nitidamente antinaturalista e por isso “modernizante”. Interessado em afirmar sua filiação a uma linguagem moderna, Portinari confere um caráter abstratizante à cena, dividindo o espaço por planos de cor e estilizando as figuras humanas. Todavia, sua ânsia de comunicação com o espectador não lhe permite romper com um esquema narrativo fortemente expressivo. Quase todos os personagens, representados de forma monumental, encontram-se ajoelhados, orando. Seus gestos são contidos, porém eloqüentes. Uma figura à direita do espectador leva um lenço ao rosto e é observada de perto por outro personagem, do qual vemos o olhar comovido. Portinari exclui os índios da cena, aproximando-nos do ofício religioso ao eliminar qualquer obstáculo a nossa introdução na tela. Na opinião de Jorge Coli, este é um ponto central na análise das semelhanças e diferenças entre os dois quadros (de Portinari e de Meirelles). Se Portinari repetiu propositalmente as “soluções essenciais da imagem estabelecidas por Meirelles” – núcleo central com o frei e seu assistente no momento da elevação do cálice, tendo em torno os fiéis – ele rompeu com o projeto de Meirelles de uma “fusão fundadora entre europeus e indígenas” ao mostrar uma cerimônia só de europeus.<sup>24</sup>

Nos dizeres de Annateresa Fabris, a missa de Portinari

*é uma composição eminentemente cenográfica, para a qual contribuem o agenciamento espacial, o mosaico cromático, a notação despojada das referências paisagísticas, a representação material do cálice, despido de toda carga sobrenatural. Obra complexa, ela conjuga, numa única estrutura, um realismo expressivo, sublinhado por um desenho elegante e majestoso, e uma visão profundamente plástica.*<sup>25</sup>

## Arte, política e história no Brasil dos anos 1960

Cenográfica também é a série de Glauco Rodrigues dedicada à carta de Pero Vaz de Caminha e realizada em 1971. Todavia, o “realismo” de Meirelles e o tom grandiloquente de Portinari são agora substituídos por uma acidez e ironia próprias da *nova figuração* que se desenvolveu no Brasil dos anos 1960. Após uma década marcada pela difusão das correntes abstracionistas nas grandes metrópoles do país e pelo desejo de atualização com as vanguardas internacionais, os anos 1960 representaram, no campo das artes, a assimilação da estética *pop* norte-americana e do novo realismo europeu. Descrentes dos valores universais da arte não-figurativa, diversos artistas brasileiros voltam seu olhar para o mundo urbano contemporâneo, interessando-se por temas ligados ao imaginário popular e pelo poder dos meios de comunicação de massa. Alguns imprimem um cunho declaradamente político a seu trabalho, servindo-se da “obra de arte” como instrumento de contestação social. A certeza de que era possível acertar o passo com as vanguardas internacionais é

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*. Em seu livro sobre Portinari, Annateresa Fabris observa que “essa primeira visão positiva da obra de Portinari, que confere uma dimensão simbólica à ausência do indígena do ritual, ganha, anos depois, uma conotação redutora e pejorativa, quando Pedrosa reanalisa a têmpera a partir de dados antropológicos”. FABRIS, Annateresa, *op. cit.*, p. 129.

<sup>24</sup> COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta, *op. cit.*, p. 118.

<sup>25</sup> FABRIS, Annateresa, *op. cit.*, p. 124.

<sup>26</sup> ARANTES, Otília B. F. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*. São Paulo, ano 5, n. 7, ago. 1983, p. 5-20.

<sup>27</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 19 e p. 26 e 27.

agora suplantada pelo desejo de assumir o subdesenvolvimento do país e de fundar uma linguagem condizente com essa condição.

No campo da política, a euforia desenvolvimentista que marcara os anos 1950 deu lugar a um acirramento de tensões entre o Estado e a sociedade civil que levaria à tomada de posições radicais em todas as áreas do saber. Se a rápida passagem de João Goulart pela presidência da República favoreceu o contato direto do artista com a problemática social de seu tempo, a implantação da ditadura militar levou-o a um profundo questionamento de sua função dentro da sociedade. O golpe militar de 1964 e a decretação do AI-5, em 1968, provocaram uma verdadeira fratura no panorama cultural brasileiro, gerando um intenso debate em torno do engajamento político do intelectual e da eficácia revolucionária da arte, o qual suscitou novas questões sobre a relação entre obra e receptor. Como observa Otília Arantes a respeito do período 1965-1969, “boa parte dos artistas brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política (...) [reclamando] para si um papel de ponta na resistência ao processo regressivo por que passava o país”.<sup>26</sup>

Lembremos que em 1968 a segunda edição da Bienal de Artes Plásticas da Bahia foi fechada no dia seguinte à sua abertura e em 1969 a censura proibiu a realização da mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira da VI Bienal de Jovens de Paris. Tal atitude provocou um boicote internacional à X Bienal de São Paulo, que se realizaria meses mais tarde. Todavia, durante esses mesmos anos algumas exposições e manifestações artísticas afrontaram censores e chocaram o público com a apresentação de trabalhos experimentais de forte conteúdo crítico, marcando época. Cite-se o *Salão da Bússola*, realizado em 1969 no MAM/RJ, e *Do corpo à terra*, evento que ocorreu no Parque Municipal de Belo Horizonte e durante o qual Arthur Barrio “apresentou” suas trouxas ensanguentadas pela primeira vez.

Se para alguns artistas e intelectuais, a arte deveria atuar como meio de organização das massas e a preocupação com o conteúdo deveria prevalecer sobre a forma, para outros militância e experimentalismo formal poderiam caminhar lado a lado. Para estes últimos, a ruptura com os valores e linguagens tradicionais e o abandono dos suportes artísticos convencionais comportaria um sentido revolucionário e desafiador. A pintura de cavalete é posta em xeque, com sua aura de unicidade e seu valor econômico; em troca há uma crescente apropriação de objetos de uso corriqueiro, de elementos banais. “Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada”, escreve Hélio Oiticica em 1961. “Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento ‘dentro do quadro’, o quadro já se saturou”.<sup>27</sup>

Glauco Rodrigues, porém, entendia que “nossa realidade [era] ainda pendurar quadro com moldura na parede. Os outros já estão destruindo a arte, a pintura. Nós, ainda não chegamos lá”.<sup>28</sup> Em sua opinião, “no Brasil, a vanguarda só pode ser esta mesma: quadro de cavalete para pendurar na parede”.<sup>29</sup> Mostrando-se portanto indiferente ao debate sobre a desmaterialização da obra de arte e a transformação das linguagens artísticas, afirmava-se então como um “representante do ve-

lho ofício de pintor”, encantado pelo “fato técnico”. Todavia, demonstrava seu apreço pela discussão contemporânea sobre a necessidade de engajamento do intelectual e sobre a importância de se “abolir o colonialismo cultural ainda presente” e “criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira”,<sup>30</sup> ao reinterpretar, em um momento político particularmente difícil, eventos marcantes ou cenas convencionais da história brasileira de forma crítica, não laudatória. Em Roma, onde residira de 1962 a 1965, trabalhando no setor gráfico da Embaixada Brasileira, Glauco interessara-se pela abstração informal, contrariando seu apreço anterior por uma representação mais “realista” dos tipos e costumes de sua terra natal, o Rio Grande do Sul. Ao retornar ao Brasil, vê-se confrontado a uma situação política visceralmente diferente da que tinha deixado. “Foi nesse período que comecei a pintar a série sobre o descobrimento do Brasil, onde reproduzo a nossa história oficial como uma espécie de metáfora ao novo regime que se instaurava contra a vontade do povo”.<sup>31</sup>

Em outro depoimento, Glauco relembra do choque que sentiu ao ver o trabalho dos artistas *pop* norte-americanos na Bienal de Veneza de 1964: “Eu me dei conta de que eles estavam retratando a terra deles. Pensei comigo: eu tenho que voltar ao Brasil para pintá-lo a minha maneira”.<sup>32</sup> Seus quadros realizados desde então e até sua morte, em 2004, serão marcados por citações a obras de artistas consagrados, vários dos quais brasileiros (Almeida Júnior, Portinari, Vítor Meirelles), e pela justaposição de personagens históricos e contemporâneos. Neles estarão sempre presentes a ironia e o humor, como forma de crítica social. Em diversas ocasiões, Glauco parte de fotografias para compor seus personagens, recorrendo em seguida a um desenho minucioso. Representa-os sobre um fundo branco, rompendo com qualquer indicação de temporalidade, o que acentua o caráter hiper-realista e ao mesmo tempo absurdo de suas cenas.

### A primeira missa de Glauco Rodrigues

A série *Carta de Pero Vaz de Caminha, sobre o Descobrimento da Terra Nova, que fez Pedro Álvares Cabral a El Rey, Nosso Senhor* foi finalizada em 1971. No ano anterior, Glauco havia executado uma série dedicada à representação do Brasil, na qual “praticamente apropriou-se de toda a pintura brasileira, a partir de Franz Post”, intitulada *Terra Brasilis*.<sup>33</sup> Segundo o artista, esta “experiência que lhe abriu novas perspectivas, [marcando] o caminho de sua pintura”. “Quando o tema Brasil foi desencadeado, vi que era inesgotável, afirma o artista em 1981. “Acho que não terei vida suficiente para pintá-lo”.<sup>34</sup> Para criar a série *A carta de Pero Vaz de Caminha*, Glauco, assim como Meirelles se serve do texto de Caminha, dividindo-o em 26 partes. A partir desta divisão, realiza 26 quadros que narram, tal qual uma história em quadrinhos, o descobrimento do Brasil. Cada um porta uma legenda retirada da própria carta. Um destes quadros refere-se diretamente à obra de Vítor Meirelles.<sup>35</sup>

Nele vemos, uma vez mais, o Frei Henrique de Coimbra e seu assistente celebrando a missa sobre um altar ao ar livre. Aqui, porém, um amplo e rebuscado dossel lhes serve de abrigo. A cruz é eliminada. Soldados portugueses, religiosos e índios encontram-se à volta do altar, al-

<sup>28</sup> LUZ, Celina. Glauco Rodrigues: a abertura para o futuro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 set. 1970.

<sup>29</sup> KRUSE, Olney. A arte de Glauco, quase um jornal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 set. 1970

<sup>30</sup> Estas são expressões utilizadas por Hélio Oiticica no texto em que apresenta a exposição *Nova objetividade brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. Glauco Rodrigues participa desta exposição com duas obras.

<sup>31</sup> AMBRÓSIO, Marcelo. Cores reais do Brasil. *Jornal de Brasília*, Brasília, 24 nov. 1989.

<sup>32</sup> Glauco Rodrigues desenvolve pintura brasileira. *Folha de São Paulo*, 7 dez. 1989.

<sup>33</sup> Sobre esta série, escreve o crítico José Roberto Teixeira Leite: “No caso particular de Glauco Rodrigues, a intenção crítica ultrapassa, aparentemente, a ironia; na verdade, o que o artista está propondo é uma pausa para meditação, a deglutição de toda uma iconografia nacional ou nacionalizada, muito na base do Antropofagismo de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral”. TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Terra Brasilis*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 set. 1970.

<sup>34</sup> Inesgotáveis cores irônicas. *Revista do Domingo*, Rio de Janeiro, 6 set. 1981.

<sup>35</sup> Em entrevista concedida em 1980, quando realizava uma nova versão da *Primeira missa do Brasil* (a quarta em sua carreira), encomendada pelo Governo brasileiro para ofertar ao Papa João Paulo II, que se encontrava de passagem pelo Brasil, Glauco comenta que, em 1971, desejava “prestar uma homenagem” ao artista do século XIX. “Foi uma apropriação antropofágica, em que eu busquei dar ao tema uma visão tropicalista”. *Apud* AYALA, Waldir. João Paulo II e a Primeira missa. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1980.



Figura 3. Glauco Rodrigues, *Carta de Pero Vaz de Caminha, 27 de abril de 1500, 1971*, Acr. s/ tela, 81x100 cm.

guns em postura respeitosa, outros em poses bastante descontraídas. Não há qualquer compromisso com uma representação realista ou ao menos coerente, apesar do desenho tecnicamente “convencional”. Índios portam cocares, sungas, biquinis e toalhas de banho; um dos soldados veste uma armadura medieval. Vemos ainda um casal de mestre-sala e porta-bandeira, figuras de destaque nas escolas de samba brasileiras. Uma negra, retirada de uma gravura de Debret, mistura-se a araras e a personagens anônimos vestidos com trajes contemporâneos. Dois índios, representados tal qual nos cartões-postais da época, encaram o espectador. As cores são fortes, vibrantes e são aplicadas de maneira minuciosa, respeitando-se os limites de cada figura ou objeto.

Em artigo no qual comenta uma nova série realizada por Glauco em 1975, a série *Pau-Brasil*, Roberto Pontual ressalta a presença do índio como elemento central em seu trabalho, evocando ainda a obra de alguns artistas brasileiros do século XIX:

*Os nossos banhistas se fundem com aos índios de Cabral, sunga e cocar simultâneos; o interesse pelos dados universais da história da arte se transfere para a contribuição idealista, defasada, mas nossa, de artistas como Vítor Meirelles, José Maria de Medeiros, Pedro Américo e Rodolfo Amoedo, pintores do índio brasileiro na segunda metade do século XIX. Cortando-os em pedaços (o aproveitamento de detalhes de suas telas mais famosas), Glauco os devora e digere em parcelas substanciais, para transformá-los em sua própria carne. A terra é de ninguém, os tempos se confundem e se intermesclam, uma linguagem que está sendo formulada. Nela talvez venha à tona a nossa raiz.*<sup>36</sup>

Cabe ressaltar a importância desta temática no momento em que o governo militar esforçava-se por veicular a imagem de um país coeso,

sem conflitos. Em seu estudo sobre a artista Anna Bella Geiger, Dária Jaremtchuk analisa a série *Brasil Nativo/Brasil Alienígena*, realizada em 1977 e composta por nove pares de cartões postais, organizados em duas colunas. Na primeira coluna, explica a pesquisadora, “encontram-se imagens de índios, tanto provenientes de cartões postais vendidos em bancas de jornal, como de fotografias retiradas do arquivo da Revista Manchete. Na segunda coluna, Anna Bella parodia as mesmas cenas em cenários escolhidos e montados por ela”. Ao cotejarmos a série de imagens apropriadas pela artista à série por ela concebida, surge um estranhamento: “as cenas montadas pela artista possibilitam ver a história como construção. Na formação do país, os índios foram marginalizados e pouco integrados ao conjunto da sociedade. Tampouco foram respeitados em seus territórios e em suas formas de vida características. O trabalho de Anna Bella revela que eles foram transformados em cartões-postais turísticos e produto para a mídia”.<sup>37</sup>

Também Glauco Rodrigues contesta, à sua maneira, a imposição de um modelo cultural brasileiro único, que pairasse acima das contradições de nossa sociedade. Como observa Luís Fernando Veríssimo, “a imagem [em Glauco] era usada ao mesmo tempo para deleitar os olhos e como comentário e sugestão. Ao mesmo tempo impacto e reflexão, realismo e delírio. (...) Glauco pintou a ebulição e o medo. (...) Numa época em que se podia escrever pouco sobre a insensatez dominante, Glauco a botou nos seus quadros”.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> JAREMTCHUK, Dária Go-rete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Tese (Doutorado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 2004, p. 104-105.

<sup>38</sup> VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989, p. 31-35.

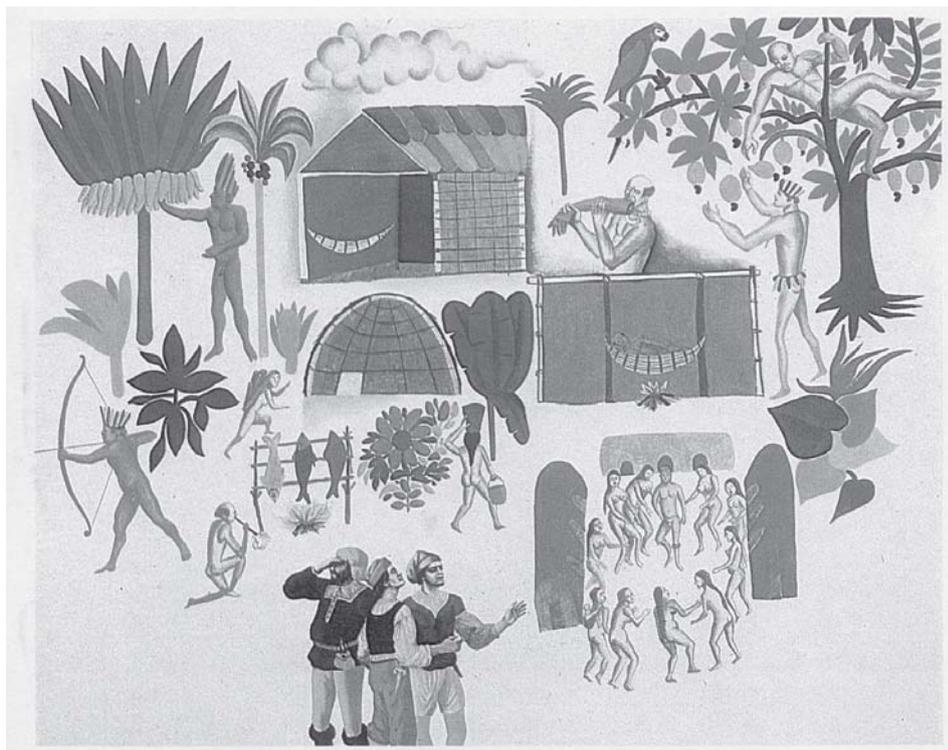


Figura 4. Glauco Rodrigues, *Carta de Pero Vaz de Caminha, 26 de abril de 1500, 1971*, Acr. s/ tela, 81x100 cm



*Artigo recebido em novembro de 2007. Aprovado em março de 2008.*