

**“A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL” E “BATALHA DOS GUARARAPES”:
REPRESENTAÇÃO SOBRE OS POVOS INDÍGENAS EM PINTURAS DE
VICTOR MEIRELLES**

Kléber Rodrigues

Mestre em Educação pela Universidade Federal de Sergipe
Professor da Secretaria Estadual de Educação (SEED/SE)

kleberrrosantos2004@gmail.com

Resumo:

Neste artigo analisaremos “A primeira missa no Brasil” e “Batalha dos Guararapes” de Victor Meirelles, duas pinturas muito utilizadas como ilustrações de livros didáticos de História do Brasil. Buscaremos compreender a forma como os índios foram representados nessas obras. Além disso, reconstituiremos as teses sobre os povos indígenas veiculadas nas pinturas, compreenderemos os primeiros usos das telas, as intenções de seu autor, o interesse de patrocinadores, as correntes artísticas inseridas no contexto de produção e as figuras e grupos sociais representados por Meirelles.

Palavras-chave: Victor Meirelles, índios, representação.

**“A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL” E “BATALHA DOS GUARARAPES”:
REPRESENTATION ON INDIGENOUS PEOPLES IN VICTOR MEIRELLES
PAINTINGS**

Kléber Rodrigues

Abstract:

In this article, we will analyze "A primeira missa no Brasil" and "Batalha dos Guararapes" by Victor Meirelles, two paintings widely used as illustrations of didactic books of History of Brazil. We will try to understand how the Indians were represented in these works. In addition, we will reconstitute the theses on indigenous peoples conveyed in the paintings, we will understand the first uses of the canvases, the intentions of its author, the interest of sponsors, the artistic currents inserted in the context of production and the figures and social groups represented by Meirelles.

Key-words: Victor Meirelles, Indians, representation.

Qualquer um que queira usar imagens para investigar a realidade social do passado, necessita estar atento para o fato de que a maioria delas foi produzida com propósitos variados. É preciso considerar os interesses pessoais dos produtores do registro iconográfico e as necessidades de possíveis patrocinadores ou clientes. Além disso, devemos compreender que além de serem testemunhas dos arranjos sociais passados e, acima de tudo, das maneiras de ver e pensar do passado, as imagens foram produzidas para cumprir uma variedade de funções, religiosas, estéticas, políticas e assim por diante (BURKE, 2004, p.234).

Dessa forma, o testemunho das imagens precisa ser colocado no contexto cultural, político e material do lugar e tempo, incluindo as convenções artísticas da época, os interesses do artista e as necessidades de patrocinadores, tendo em vista também as funções que se espera que as imagens desempenhem. (BURKE, 2004, p.237).

As imagens não têm sentido em si. Para que ganhem existência social, elas precisam dos sentidos, valores e significados atribuídos pela interação e mobilização de diversos elementos como os lugares, circunstâncias sociais, o tempo, os espaços e os agentes que nelas intervêm. (MENEZES, 2003, p.28).

É preciso reconstituir os espaços e as condições em que as imagens foram produzidas para compreender o processo de construção de seus significados. Essas imagens não são objetos isolados, mas sim, portadoras de características e significados culturais de um certo tempo e espaço, vivenciados por personagens históricos específicos. (SILVA, 2004, p.5).

Tendo em vista os livros didáticos de História do Brasil, é possível investigar como as ilustrações que retratam os índios foram produzidas, ou seja, reconstituir a história de imagens usadas nesses manuais para veicular representações sobre os povos indígenas.

Dessa forma, fizemos uma análise das imagens usadas em dezoito manuais de História do Brasil, publicados entre 1920 e a década de 2000. Inventariando as ilustrações empregadas nos livros, notamos que as reproduções de pinturas são os recursos mais utilizados no que se refere à representação sobre os povos indígenas.

Nos livros analisados, algumas imagens são bastante recorrentes. Encontramos muitas ilustrações de obras como “Elevação da Cruz em Porto Seguro”, de Pedro José Ponto

Peres, “Família Guarani capturada por bandeirante” e “Combate aos Botocudos”, de Jean-Baptiste Debret, “Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto e “Extração de pau-brasil”, de Andre Thevet.

Dentre as imagens mais recorrentes, as ilustrações de “A primeira missa no Brasil” e “Batalha dos Guararapes” do pintor catarinense Victor Meirelles, destacaram-se por um número superior de ocorrências. Neste artigo, analisaremos essas duas obras de Meirelles, buscando compreender como elas representam os povos indígenas. Além disso, reconstituiremos as teses (discursos científicos, acadêmicos) sobre os povos indígenas veiculadas nas pinturas, compreenderemos os primeiros usos das telas, as intenções de seu autor, os interesses de financiadores, as correntes artísticas inseridas no contexto de produção e as figuras e grupos sociais representados por Meirelles.

“A primeira missa no Brasil”: usos, figuras e grupos sociais, teses e representação sobre os indígenas

No ano de 1847, Victor Meirelles saiu de sua terra natal, Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), e seguiu para o Rio de Janeiro, capital do país na época. No Rio de Janeiro, Meirelles entrou na Academia Imperial de Belas Artes, iniciando o curso de pintura histórica.

Tendo se destacado na Academia, Meirelles recebeu uma bolsa de viagem para a Europa, realizando seus estudos na Itália e na França. Ainda como bolsista da Academia Imperial de Belas Artes, Meirelles realizou seu último trabalho em solo europeu, pintando “A primeira missa no Brasil”, quadro que foi exposto em Paris no *Salon des Champs-Élysées*, no ano de 1861.

“A primeira missa no Brasil” foi recebido com grande entusiasmo no Brasil. Através desse trabalho, Meirelles ganhou reconhecimento, vários títulos, condecorações e homenagens, sendo, inclusive, nomeado professor titular da Academia Imperial de Belas Artes.

A tela tornou-se emblemática na trajetória histórica do Brasil. Do século XIX até hoje, a obra ainda é vista como o registro real da fundação da nação, grande ícone da nossa

história, pertencente ao imaginário da sociedade brasileira como representação da fase inicial de construção da nossa identidade.

A partir de “A primeira missa no Brasil”, Meirelles conseguiu concretizar em forma de pintura o projeto civilizatório preparado desde a época de D. João VI, tornando-se uma espécie de síntese visual da ideia de nação que se pretendia também no Segundo Império brasileiro (FRANZ, 2007, p.9).

A obra foi de grande importância para o governo imperial, decidido a mudar a imagem do Brasil perante as nações consideradas civilizadas. A imagem do Brasil entre os países estrangeiros era a de pátria de índios e negros, um país que mantinha as crueldades da escravidão e formado por povos em baixo grau civilizatório.

O próprio governo monárquico já não era bem visto pelos outros países, que estavam, cada vez mais, adotando o sistema republicano. Por meio da tela de Victor Meirelles, a monarquia enxergou a possibilidade de ressaltar e divulgar suas ações de liderança no processo de consolidação da civilização no Brasil.

“A primeira missa no Brasil” foi reproduzida em jornais, revistas, calendários, cédulas de dinheiro, selos postais, livros didáticos, entre outros meios. Mesmo sendo uma imagem tão corriqueira em nosso dia a dia, poucas vezes notamos que a obra reproduzida possui diversas representações e significados.

A tela original se encontra atualmente no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Na obra, é possível observar de imediato suas grandes dimensões. O quadro mede aproximadamente 2,70 metros de altura e 3,57 metros de largura. Na Figura 1, podemos observar uma reprodução da tela:



Figura 1: Victor Meirelles. “A primeira missa no Brasil”, 1860, óleo sobre tela, 268,0 x 356,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Entre as características da tela mais identificáveis à primeira vista está a luz dourada que banha o plano central. Esse plano central é o espaço da obra em que é retratado o grupo formado por religiosos, fidalgos, militares, agregados da expedição e a grande cruz de madeira.

Além da luz dourada, percebemos que as figuras da parte central são menores do que aquelas que se localizam nas áreas externas. Esse efeito de perspectiva cria a sensação de profundidade e condiciona o observador a ficar atento às ações promovidas pelas figuras presentes no centro.

O núcleo central é a zona nevrálgica da tela, o ponto em que convergem todos os movimentos e ações. A cruz de madeira sobre o altar forma uma espécie de ápice da composição, estando acima de todos os personagens apresentados. O frei Henrique de Coimbra é a figura mais próxima da cruz. O religioso aparece ajoelhado, com vestes brancas e com uma iluminação que o destaca das demais figuras.

Para compor o núcleo central, Meirelles também se inspirou no quadro *Première messe en Kabylie*, pintado por Horace Vernet e apresentado em Paris no ano de 1854. O fato retratado no quadro ocorreu em 1853 e fez parte de uma série de eventos que marcaram a história do imperialismo francês em território africano. A missa pintada por Vernet foi celebrada para comemorar a submissão dos cabilas (povos berberes que habitam o nordeste da Argélia) pelo exército da França (COLI, 2005a, p.31-32).

Como podemos observar na Figura 2, atrás do frei Henrique há um franciscano segurando seus paramentos. À direita do altar, ainda na região central do quadro, percebemos um cortejo de militares e religiosos. Um pouco mais à esquerda, encontramos um pequeno grupo de religiosos e agregados da expedição portuguesa. A intenção de Victor Meirelles ao pintar o centro da tela foi a de mostrar a subordinação dos navegadores portugueses aos propósitos católicos.



Figura 2: Victor Meirelles. “A primeira missa no Brasil”, 1860 (detalhe), óleo sobre tela, 268,0 x 356,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Os escritos do historiador Francisco Adolfo de Varnhagen e a Carta de Caminha foram utilizados como fontes para a realização da pintura de Victor Meirelles. Na concepção de Varnhagen, os índios viviam num contínuo estado de barbárie e incapazes de evoluir por meio de estímulos endógenos, necessitando da ação de povos civilizados. Dessa forma, os índios não eram vistos como atores históricos, não possuíam história e estariam fadados a serem englobados pela sociedade portuguesa.

Em 1854, no livro “História Geral do Brasil”, Francisco Adolfo de Varnhagen mostrava a condição de barbárie e atraso em que se encontrava o indígena brasileiro no momento dos primeiros contatos com os europeus no Brasil. Para o historiador, os índios não possuíam sequer história:

Para fazermos, porém, melhor ideia da mudança ocasionada pelo influxo do cristianismo e da civilização, procuraremos dar uma noticia mais especificada da situação em que foram encontradas as gentes que habitavam o Brasil; isto é, uma ideia de seu estado, não podemos dizer de civilização, mas de barbárie e de atraso. De tais povos na infância não há história: há só etnografia. A infância da humanidade na ordem moral, como a do indivíduo na ordem física, é sempre prevenção para qualquer leitor estrangeiro que por si, ou pela infância de sua nação, pense de ensoberber-se ao ler as pouco lisonjeiras páginas que vão seguir-se. (VARNHAGEN, 1953, p.31, tomo1).

Ao retratar um suposto predomínio dos portugueses em relação aos indígenas, a pintura acaba veiculando o entendimento de Varnhagen sobre a formação do Brasil, marcada pelo suposto atraso e selvageria dos indígenas e pela chegada do homem português, aquele que trouxe a civilização e a religião católica para os trópicos.

“A primeira missa no Brasil” foi também composto a partir de informações recolhidas na “Carta a El-Rei D. Manuel”, mais conhecida como Carta de Pero Vaz de Caminha.

Na publicação editada da exposição da Academia Imperial de Belas Artes em 1862, fica claro que o artista estava atento ao conteúdo da carta do escrivão português:

Conforme refere Vaz de Caminha, no dia 1º de maio, de manhã muito cedo, foram todos à terra ricamente vestidos e armados, e depois de ter o almirante escolhido um lugar próprio para que pudesse ser bem vista a cruz, que na véspera haviam feito e deixado no mato, dirigiram-se a esse sítio e tomando-a, caminharam em procissão levando erguida a bandeira de Cristo, entoando seus salmos os religiosos que acompanhavam a expedição da Índia. (ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES DO RIO DE JANEIRO, 1860).

A imagem dos índios brasileiros elaborada por Caminha foi apropriada por Meirelles para a realização de sua pintura. Na narrativa do escrivão da frota de Cabral, os índios são descritos como selvagens e desprovidos de cultura, sendo comparados, até mesmo, a animais a serem domesticados. Caminha confere aos nativos uma imagem de inocência, generosidade e bondade, destacando, inclusive, aspectos físicos como a cor da pele, o cabelo, nudez e as pinturas corporais (SANTOS, 2009, p.52-54).

Na parte inferior da tela, podemos visualizar um pequeno grupo de índios. Nessa parte, cada um dos indígenas representados demonstra um comportamento diferente em relação à celebração. Alguns estão em pé, outros estão deitados ou até mesmo de costas para a cena central. Apesar disso, o olhar de todos se direciona para o centro.

Entre os indígenas da borda inferior, destaca-se um índio idoso que aponta para o centro da tela como se estivesse explicando o significado da cerimônia aos outros nativos. O ancião representado por Meirelles foi baseado na figura de um velho, descrito na Carta de Caminha como alguém que parecia compreender e esclarecer aos outros índios o caráter sagrado da solenidade religiosa:

Um deles, homem de cinquenta ou cinquenta e cinco anos, se conservou ali com aqueles que ficaram. Esse, enquanto assim estávamos, juntava aqueles que ali tinham ficado, e ainda chamava outros. E andando assim entre eles, falando-lhes, acenou com o dedo para o altar, e depois mostrou com o dedo para o céu, como se lhes dissesse alguma coisa de bem; e nós assim o tomamos! (CAMINHA, 1963, p.10).

Ao explicar a pintura de Victor Meirelles, o catálogo da exposição da Academia Imperial de Belas Artes de 1862 relatou a passagem do texto de Caminha em que o ancião é descrito:

Refere ainda Vaz de Caminha que os selvagens (tribo tupiniquim), correram em grande número ao lugar da solenidade, e ali mostravam dar grande atenção à cerimonia sagrada, fazendo-se notar entre eles um velho, que parecia compreender e explicar aos outros a santidade daquele ato. (ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES DO RIO DE JANEIRO, 1860).



Figura 3: Victor Meirelles. “A primeira missa no Brasil”, 1860 (detalhe), óleo sobre tela, 268,0 x 356,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Uma das formas de entendimento de “A primeira missa no Brasil” está relacionada à divisão entre céu (parte superior) e terra (borda inferior), traçando-se uma linha reta imaginária no ponto em que a reprodução do quadro mostra o horizonte. Acima da linha do horizonte, vemos uma zona de maior claridade e limpeza, ocupada pelo céu azul, o verde das árvores, um leve esboço acinzentado de montanhas e a cruz de madeira. Embaixo, vemos movimento e muita confusão, predominando o preto e o ocre, tons terrosos e escuros.

Os elementos da natureza estão localizados na parte de cima. Através da divisão entre céu e terra, o pintor tentou mostrar a natureza como ambiente sagrado ou manifestação do divino. Além dos elementos da natureza, a figura do frei Henrique de Coimbra também participa dessa divisão entre céu e terra. A imagem do frei é transcendente, elevando-se perante a multidão de índios e portugueses.

A escolha do posicionamento dos grupos retratados foi feita para revelar o antagonismo entre as culturas envolvidas naquele encontro. Enquanto os portugueses mantêm uma postura fixa de reverência, os índios da borda esquerda do quadro emergem da floresta e correm em direção à cena central com gestos que demonstram surpresa e excitação. Ao lado da mata exuberante, exótica e sombria, os índios são representados como os bárbaros do Novo Mundo, em oposição aos portugueses, que se impunham sobre o atraso dos nativos por meio da fé cristã e da civilização.

O índio sentado no galho de árvore, na parte direita da tela, também está acima da linha do horizonte como o frei, porém sua figura não representa transcendência. Frei Henrique ocupa o centro iluminado do quadro. Já o índio sentado na árvore, da mesma forma que os outros indígenas, está localizado à margem, numa zona escura, tornando-se secundário no olhar de quem observa a obra. A partir disso, compreendemos que a distinção entre o padre e os indígenas é feita a partir da separação entre claro e o escuro, entre aquele que desempenha o papel principal e aqueles que são quase acessórios na cena retratada.

Meirelles colocou esse índio em cima da árvore, acima dos outros e olhando atentamente para a cruz, para indicar que a figura está a um passo da salvação. Esse índio encontra-se apoiado na natureza e voltado para a cruz. Ao seu lado (à direita), um pouco apagado pelo jogo de luz e sombra criado por Meirelles, podemos constatar a presença de outro índio que tenta subir a mesma árvore. Esse segundo índio mostra que o caminho da salvação está aberto para todos.



Figura 4: Victor Meirelles. “A primeira missa no Brasil”, 1860 (detalhe), óleo sobre tela, 268,0 x 356,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

“A primeira missa no Brasil” foi construída através de uma visão positiva em relação a influência da religião cristã no Brasil. A tela mostra uma feliz convivência entre índios e portugueses, em uma subordinação conjunta aos princípios católicos. Verificamos a tentativa de passar uma ideia de harmonia entre indígenas e portugueses e do papel central assumido pelo catolicismo desde os primeiros momentos da nossa formação. Os indígenas aparecem num plano secundário, ocupando as partes mais escuras da tela. Os índios são retratados como os habitantes bárbaros das matas do Novo Mundo, sem civilização e sem fé.

Depois de “A primeira missa no Brasil”, já num contexto marcado pela Guerra do Paraguai, Meirelles pintou quadros importantes como "Combate naval de Riachuelo" e "Passagem do Humaitá". Em 1875, o pintor recebeu uma encomenda do governo imperial e iniciou os esboços da tela “Batalha dos Guararapes”. A tela foi encomendada pelo Ministério do Império, que, na mesma época, também encomendou “A batalha do Avahy” a Pedro Américo. Assim como “A primeira missa no Brasil”, “Batalha dos

Guararapes” criou um passado para o Brasil, envolvendo-se na formação da identidade nacional.

Ao retratar uma das batalhas que ajudaram a expulsar os holandeses do país, a tela pretendia despertar o sentimento de orgulho pelos feitos heróicos do início da nossa trajetória, aplacando as críticas sofridas pelo governo após a Guerra do Paraguai.

Ao evocar um dos momentos mais importantes da história da nação, a tela deu visibilidade a nossa formação singular, em que índios, negros e brancos tiveram participação efetiva. O quadro retratou escravos africanos e indígenas, sob a liderança dos colonos e senhores de engenho luso-brasileiros, lutando contra o invasor holandês e garantindo a criação do espírito patriótico.

“Batalha dos Guararapes” se tornou a representação visual da união das três raças em favor da expulsão dos invasores, de um momento em que o sentimento de amor à pátria foi criado.



Figura 5: Victor Meirelles. “Batalha dos Guararapes”, 1879, óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A obra foi útil ao governo imperial, que podia, assim, divulgar seu papel de mecenas de grandes pinturas históricas pelo mundo. Ao divulgar mais uma obra realizada com tamanha erudição e comparável às telas produzidas pelos grandes mestres na Europa, a monarquia queria provar que o projeto civilizatório estava sendo implementado e bem conduzido.

Com mais essa tela de Meirelles, o governo brasileiro legitimava seu poder e constituía uma história marcada pela harmonia. Por meio de “Batalha dos Guararapes”, a monarquia e a elite cultural e política do Brasil mostravam para os países estrangeiros que tínhamos um regime político bem consolidado, algo que a maioria das nações americanas não tinha, visto que ainda eram repúblicas frágeis e instáveis comandadas por caudilhos.

“Batalha dos Guararapes” e “A batalha do Avañy” foram expostas na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes em 1879, atraindo a atenção da imprensa e de um grande público. Enquanto o quadro de Victor Meirelles era visto como obra de um artista do Império, “A batalha do Avañy” passou a ser considerada pintura do nascente movimento republicano. A exposição foi movimentada por intensos debates, que envolviam acusações de plágio, denúncias de um suposto favorecimento oficial apenas para o quadro de Meirelles, pintor catarinense e monarquista, em oposição a Américo, paraibano e adotado pelos republicanos.

“Batalha dos Guararapes” foi criticada por ser demasiadamente “estática”, em comparação com o dinamismo da batalha pintada por Pedro Américo. O pintor catarinense não queria mostrar a dureza da guerra em sua tela. A obra recebeu críticas por tratar a batalha como uma luta em que somente alguns homens são vistos como fundamentais para seu desfecho. Já a obra de Américo, foi valorizada por não reduzir a batalha à ação de poucos indivíduos, retratando os generais, oficiais de maior patente e, até mesmo, os soldados comuns, numa grande ação guerreira coletiva.

Meirelles também recebeu críticas por ter seguido à risca os preceitos da pintura histórica. O quadro começou a ser censurado por plagiar ou ser parecido demais com obras europeias do período que também representavam batalhas. As pessoas já não aceitavam tão bem a clara alusão feita às obras dos mestres *pompieri* nas pinturas, antes vista como erudição.

O estudo das pinturas que representavam batalhas já tinha sido recomendado por Araújo Porto-Alegre. Durante a época do pensionato de Victor Meirelles, o diretor da Academia Imperial de Belas Artes recomendava a seu pupilo:

[...] veja se toma Mr. Delaroché por mestre, que é hoje o pintor o mais filosófico e o mais estético que eu conheço. Estude cavalos, porque as nossas batalhas exigem este estudo; e lá achará belíssimos modelos, já como pintura, nas obras de meu mestre, o Barão Gros, já nas de Mr. H. Vernet, que conhece as raças e o animal melhor do que ninguém, faça cópias de cabeças de cavalos em ponto grande, e vá mandando todos os seus estudos, porque serão logo vistos por Sua Majestade. (GALVÃO, 1959, p.85).

“Batalha dos Guararapes” possui afinidades e inspirações de obras de seus mestres Tommaso Minardi e Horace Vernet. Meirelles pode ter utilizado as pinturas de Vernet em que a figura principal é um cavalo imponente, muito próximo do cavalo pintado em “Batalha dos Guararapes”, mas sem a fúria, dureza e expressão de um animal de combate. No primeiro plano da tela, aparecem alguns soldados feridos ou mortos. Esse posicionamento dos combatentes feridos ou tombados foi inspirado numa tradição que remonta às batalhas napoleônicas pintadas por Antoine Jean-Gros.

Ao destacar a liderança portuguesa no evento retratado, percebemos que o quadro se utiliza da abordagem de Varnhagen, historiador que vê o processo de formação do Brasil como produto da superioridade e preponderância do português diante de indígenas e negros.

Um dos textos usados como fonte por Meirelles foi o ensaio “História das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654”, de Varnhagen. A obra foi lançada no ano de 1871 em Viena. A segunda edição da obra foi publicada em 1874, logo, um ano antes de Victor Meirelles receber a encomenda para a tela “Batalha dos Guararapes”.

É provável que, além de ter sido adotado como fonte por tratar da mesma temática, o ensaio de Varnhagen também tenha sido escolhido por conta das boas relações entre o historiador e Araújo Porto-Alegre, diretor da Academia de Belas Artes e grande incentivador da carreira do artista catarinense. Além de membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, os dois intelectuais participaram das primeiras manifestações do Romantismo no Brasil e mantinham laços familiares, já que Porto-Alegre tornou-se padrinho do segundo filho de Varnhagen.

Baseado em “História das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654”, Victor Meirelles dividiu o quadro em três partes, seguindo a posição de cada uma das frentes do exército luso-brasileiro. De acordo com Varnhagen, Vidal de Negreiros e João Fernandes Vieira ocuparam o centro do combate, Henrique Dias teria defendido a ala esquerda, enquanto Filipe Camarão teria ficado no flanco direito: “Ordenou pois o ataque em três corpos, confiando o de um dos flancos ao Camarão, o do outro a Henrique Dias e o centro a João Fernandes Vieira.” (VARNHAGEN, 1871, p.230). Na pintura de Victor Meirelles, esses combatentes foram posicionados da mesma maneira.

“Batalha dos Guararapes” possui aproximadamente 5 metros de altura e 10 de comprimento. Na parte inferior do quadro, podemos ver a luta entre os soldados do exército luso-brasileiro e holandês sob uma poeira alaranjada, que torna algumas figuras menos nítidas. À esquerda, observamos uma massa vegetal acompanhada por um grupo de soldados. A parte superior da pintura é dominada pelo céu de tons rosa claro, azul e laranja. Vemos o Cabo de Santo Agostinho, mais ao longe.

Ao representar elementos topográficos como o Cabo de Santo Agostinho, Meirelles procurou tanto aliar informações exatas sobre o local do evento quanto permear o discurso com a história oficial. O objetivo do pintor era legitimar a narrativa pictórica que ele estava criando por meio da ênfase no verossímil. (CASTRO, 2008a, p.75).

As ações dos personagens envolvidos e a movimentação dos exércitos ocorrem na parte inferior da tela. As figuras presentes na parte inferior convergem para a de André Vidal de Negreiros, que ocupa a posição mais alta no quadro: esse é ponto nevrálgico de “Batalha dos Guararapes”.

A cena mostra a luta entre o coronel holandês Pedro Keeweer e Vidal de Negreiros, na qual o militar luso-brasileiro pode ser visto numa postura vitoriosa, montado num cavalo em posição rampante.

Nessa região central, ainda podemos ver João Fernandes Vieira também montado num cavalo e empunhando uma espada, um pequeno grupo de soldados holandeses que tentam defender Keeweer com suas lanças erguidas e o sargento-mor Antônio Dias Cardoso, que corre a passos largos. (COLI, 2009b, p.11-12).



Figura 6: Victor Meirelles. “Batalha dos Guararapes” (detalhe), 1879, óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A cena central da obra cria uma oposição entre os chefes dos dois exércitos. Enquanto Negreiros empina seu cavalo, o coronel Keeweer (de gibão laranja) aparece desmoronado. Ele ainda segura uma espada rente ao chão, sua perna direita aparece ainda em cima do cavalo branco e o restante do corpo está totalmente prostrado.

Na verdade, a tela cria um suposto combate entre os dois chefes. Não há sangue e nem é possível verificar marcas evidentes de luta. Identifica-se apenas o resultado do duelo: Vidal de Negreiros é o vitorioso e Keeweer, o derrotado.

À esquerda, constatamos a representação de um grupo de guerreiros, entre os quais aparece Henrique Dias. A figura segura uma espada na mão direita e um escudo com o braço esquerdo. Notamos a falta da mão esquerda (provavelmente uma alusão à perda do referido membro por um tiro de arcabuz na batalha contra os holandeses em Porto Calvo).

Na parte direita da tela, podemos ver o índio Poti Filipe Camarão liderando a ala direita do exército luso-brasileiro, conhecida como Terço de Antônio Filipe Camarão. O indígena é representado com o braço direito erguido e espada na mão. Em sua expressão, percebemos um conjunto bem equilibrado, em que se destacam os olhos saltados, sua concentração e fúria guerreira.

É possível notar o cinza em partes do cabelo, o gibão verde, uma manga vermelha do

gibão coberta por um escudo, o branco da gola e o chapéu preto enfeitado com penas de arara de cor verde, azul, amarela e rosa avermelhada. Meirelles retratou Filipe Camarão com uma cruz no pescoço, possivelmente pelo fato do mesmo ter se batizado, se convertido ao catolicismo, sendo depois agraciado com o título de Dom da Ordem de Cristo.

Percebemos a intenção do pintor em retratar Filipe Camarão de uma forma que o aproximasse dos padrões pensados para um herói da época. A cruz, as roupas, cabelos e sua postura são características que o ligam a ideia de civilização, em que os valores eurocêntricos são priorizados. Filipe Camarão foi visto como um indivíduo próximo dos moldes civilizatórios, um homem digno de ser idolatrado.

Entre as principais motivações para que Meirelles retratasse Camarão de acordo com atributos heroicos e cristãos estão os escritos de Varnhagen. Através da leitura de “História das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654”, Meirelles criou a imagem de um índio que, diferentemente de seus antepassados, teria as qualidades dos grandes varões da pátria. Varnhagen descreveu Filipe Camarão da seguinte forma:

Associado á causa da civilização, desde antes da fundação da capitania do Rio- Grande (do Norte), o célebre varão Indio não deixará de prestar de contínuo aos nossos mui importantes serviços, já contra os Francezes, já contra os selvagens, já contra os Hollandezes, em todas as capitancias do norte, desde a Bahia até o Ceará. Consta que este capitão era muito bem inclinado, comedido e cortez, e no falar muito grave e formal; e não falta quem acrescente que não só lia e escrevia bem, mas que nem era estranho ao latim. Ao vê-lo tão bom christão, e tão diferente de seus antepassados, não há que argumentar entre os homens com superioridades de gerações; sim deve abysmar-nos a magia da educação que, ministrada, embora á força, opéra tais transformações, que de um Barbaro prejudicial á ordem social, pode conseguir um cidadão útil a si e á pátria (VARNHAGEN, 1871, p.242).

A representação de Filipe Camarão em “Batalha dos Guararapes” foi motivo de uma grande polêmica entre os críticos de Meirelles. Na época em que o combate ocorreu, Camarão já era idoso (entre 65 e 80 anos de idade), bem diferente da imagem apresentada no quadro, que é a de um homem mais jovem.

O historiador Varnhagen apresentou Camarão como idoso: “Com isto queremos dizer que o Camarão deveria ter de idade quando falleceu, em 1648, sessenta e oito annos; e mais os que já teria quando o baptisaram [...]” (VARNHAGEN, 1871, p.243). Amparado nessas considerações, primeiramente o pintor catarinense teria pintado Filipe

Camarão como um homem mais velho. Porém, após receber várias sugestões, Victor Meirelles acabou “rejuvenescendo” a imagem do índio Poti.

As pessoas julgaram inoportuna a representação deste personagem como um idoso, pois, para elas, a imagem de um herói da nossa pátria não deveria aparentar senilidade. Apesar de conhecerem a preocupação da pintura histórica com a verossimilhança, entendia-se que a velhice não combinava com a figura de um herói nacional. (CASTRO, 2009b, p.47).

Para alterar a aparência de Camarão, Meirelles se respaldou também nos estudos científicos e nas teorias raciais do século XIX. De acordo com esses estudos, os nativos da América do Sul envelheceriam mais lentamente. A ciência do período acreditava que mesmo com a idade em torno dos cem anos, os indígenas continuariam com uma aparência jovem (CASTRO, 2009b, p.47).

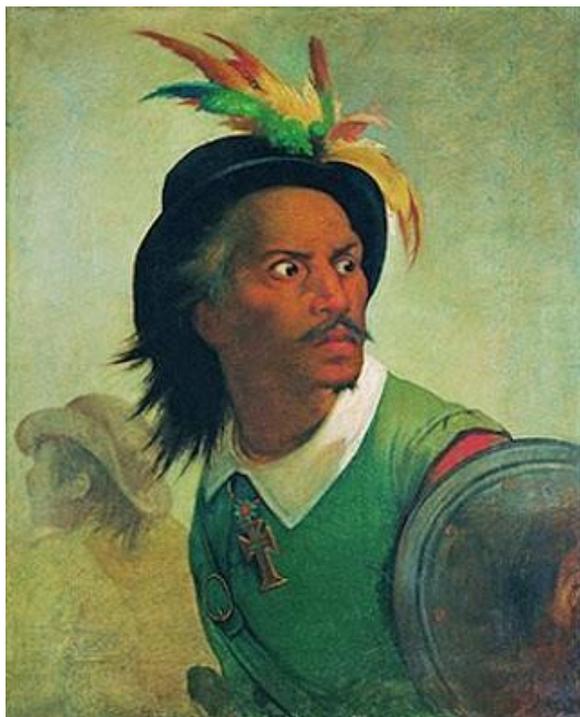


Figura 7: Victor Meirelles. Estudo para "Batalha dos Guararapes": Filipe Camarão, c.1974- 1878, óleo sobre tela, 73,0 x 59,4 cm. Museu Vitor Meirelles, Florianópolis.

Na parte direita de “Batalha dos Guararapes”, ao lado de Filipe Camarão, podemos ver um pequeno grupo de soldados, no qual, identifica-se um índio que carrega um escudo e traja gibão verde e um chapéu esverdeado. Talvez existam mais índios nessa parte do quadro, porém são apresentados poucos elementos que contribuam numa melhor

identificação dos traços étnicos.

Na tela, tanto Filipe Camarão quanto os soldados indígenas se diferenciam pouco dos demais combatentes. Suas imagens apresentam o mesmo padrão relacionado às roupas, cabelos e armas. O que os diferencia dos guerreiros holandeses, negros e luso-brasileiros é a cor da pele um pouco mais voltada para os tons terrosos ou alaranjados.

É provável que Meirelles tenha escolhido representar os indígenas com poucos elementos de identificação étnica e com roupas, armas e cores similares às usadas pelos outros combatentes para torná-los mais indistintos, destacando a figura dos homens brancos no quadro.

Tal escolha pode ter sido feita para demonstrar que na época da batalha retratada, o terço comandado por Filipe Camarão já havia assimilado as táticas militares europeias, adotando um fardamento e aprendendo a manejar as armas utilizadas pelos exércitos do Velho Mundo.

Excetuando Camarão, os outros indígenas não ganham destaque na composição, sendo representados na periferia do quadro, apagados pelo jogo de luz e sombra promovido pelo pintor, totalmente acessórios na cena.

O pequeno grupo de soldados indígenas retratado de forma secundária ou quase “apagado” na tela não revela a importância dos índios nas batalhas das chamadas Invasões Holandesas, lutando tanto ao lado dos portugueses quanto a favor dos holandeses.

Para os luso-brasileiros, o apoio dos índios oferecia uma vantagem representada pela segurança das fronteiras externas e internas que constantemente eram atacadas por invasores estrangeiros e povos indígenas hostis. Os nativos tinham um amplo conhecimento do território e podiam servir como intérpretes para a aquisição de alianças com os índios tapuias. (SILVA, 2007, p.189).

Os índios viam os luso-brasileiros como aliados que podiam ajudá-los a combater seus inimigos nas lutas intertribais. Apoiar os luso-brasileiros também significava a possibilidade de receber terras na forma de sesmaria que eram distribuídas como mercês



após os conflitos.

Figura 8: Victor Meirelles. “Batalha dos Guararapes” (detalhe), 1879, óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Alianças entre holandeses e povos indígenas também aconteceram. Eram ocasionadas pelo compartilhamento de um inimigo comum: os portugueses. Um exemplo dessas alianças foi a que ocorreu entre holandeses e a nação Potiguar. O longo processo de escravidão, fugas e mortes empreendido pelos portugueses gerou o apoio aos holandeses por uma parcela significativa desse grupo indígena, sob a liderança do Regedor e Comandante do Regimento de Índios na Paraíba, Pedro Poti e do Regedor de Índios do Rio Grande, Antonio Paraupaba. A outra parte do grupo permaneceu fiel aos portugueses, sendo liderada por Filipe Camarão. (GONÇALVES, 2012, p. 1).

Na tela “Batalha dos Guararapes”, ao retratar a união dos heróis das três raças – índios, negros e brancos, – em prol da luta contra os holandeses, Meirelles criou uma representação em que o sentimento patriótico é originado e a nacionalidade brasileira é formada.

O quadro se tornou a representação visual de um dos principais episódios da trajetória brasileira. Na época em que foi elaborado, foi importante para as elites e para o governo imperial em sua necessidade de perpetuar uma história em que a população brasileira era sempre harmoniosa.

Considerações Finais

Buscamos compreender a forma como os índios foram representados nas imagens, com destaque para os dois mais frequentes instrumentos de veiculação de representações: as telas “A primeira missa no Brasil” e “Batalha dos Guararapes”, de Victor Meirelles. Reconstituímos as teses sobre os povos indígenas veiculadas nas pinturas e analisamos os principais patrocinadores e clientes do pintor, as correntes artísticas em voga na época em que as obras foram realizadas e as figuras e grupos sociais representados por Meirelles.

Tanto “A primeira missa no Brasil” quanto “Batalha dos Guararapes” foram usados inicialmente como representação da fase inicial de construção da nossa identidade, registros fidedignos da formação da nação brasileira. As pinturas foram produzidas numa época em que o chamado estilo histórico estava em voga. Vimos que Manuel de Araújo Porto-Alegre foi o principal incentivador de Meirelles. O governo imperial patrocinou e, ao mesmo tempo, se tornou o maior cliente do pintor catarinense.

“A primeira missa no Brasil” retratou a chegada dos portugueses ao Brasil, lançando um olhar positivo no que se refere à presença da fé católica, responsável por autenticar ou justificar a descoberta. Para compor a pintura, Meirelles se baseou nos escritos de Varnhagen e na Carta de Caminha. A tela mostra a harmoniosa convivência entre navegadores, religiosos e índios, unidos pela subordinação aos princípios cristãos. A ação dos portugueses recebe o maior destaque, enquanto os indígenas aparecem num plano secundário, retratados como os habitantes bárbaros das matas do Novo Mundo, dóceis e ingênuos, sem civilização e sem fé.

Observamos que “Batalha dos Guararapes” representou a luta contra os holandeses como um combate entre heróis, através da união entre as três raças em favor da expulsão dos invasores, e em prol do amor à pátria. Os índios aparecem numa parte

periférica, apagados pelo jogo de luz e sombra. Além disso, são oferecidos poucos elementos que possam contribuir na identificação das variadas características étnicas dos povos indígenas.

Esperamos que o presente trabalho contribua para o aumento do número de iniciativas de transposição de conhecimentos históricos e pedagógicos para o livro didático, sempre objetivando o reconhecimento da identidade indígena, o respeito e o reconhecimento dos povos indígenas na sociedade brasileira.

Referências

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES. Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1860, apud LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Período Monárquico, Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakotheke, p.135.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a el rey D. Manuel**. São Paulo: Dominus, 1963.

CASTRO, Isabel de. Embates entre o empiricismo e a idealização na tradição artística oitocentista: uma análise das telas de batalhas de Pedro Américo e Vitor Meireles. **Saeculum - Revista de História**, João Pessoa, n. 19, p.57-79, jul./ dez. 2008.

_____. Entre a *opsis* e a *akôe*: as marcas de enunciação na pintura histórica e na crítica de arte do oitocentos. **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 2, p.29-49, mar. 2009.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. Ver a batalha! A técnica vigorosa de Victor Meirelles. In: Figueiredo, Luciano. **Imagens de uma nação**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p.1-13, jul. 2007.

GALVÃO, Alfredo. Manuel Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 14, 1959.

GONÇALVES, Regina Célia. **Os Potiguara na Guerra dos Brancos (1630-1654)**. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/Textos/RCGoncalves.pdf>. Acesso: 08/08/2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, p.11-36, jul. 2003.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, Geyza Kelly da. Teias de alianças, lealdade e dependência: Tabajaras e Potiguaras aliados/aldeados na capitania de Pernambuco. **CLIO – Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, n.º 25-2, p. 189. 2007.

SILVA, Luiz. **Guerra, arte e nação: Victor Meirelles de Lima e a pintura histórica no Segundo Reinado**. 2004. 152 f. Monografia (Graduação em História). Universidade Tuiuti do Paraná.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654**. Viena: Imp. de Carlos Finsterbeck, 1871.

_____. **História Geral do Brasil**. Tomo 1. 5ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

Recebido em 15/12/2018

Aprovado em 05/01/2018