

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL.
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS.
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA.

ROBERTA RIBEIRO PRESTES

**IDENTIDADE NACIONAL NA PINTURA DE GLAUCO RODRIGUES
(1971)**

Porto Alegre
2011

ROBERTA RIBEIRO PRESTES

**IDENTIDADE NACIONAL NA PINTURA DE GLAUCO RODRIGUES
(1971)**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Jurandir Malerba

Porto Alegre
2011

ROBERTA RIBEIRO PRESTES

**IDENTIDADE NACIONAL NA PINTURA DE GLAUCO RODRIGUES
(1971)**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em ____ de _____ de 2011.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Jurandir Malerba

Profa. Dra Maria Lucia Bastos Kern

Prof Dr. Juremir Machado

AGRADECIMENTOS:

Primeiramente gostaria de agradecer ao meu orientador, Professor Doutor Jurandir Malerba, pelos conselhos que foram além da dissertação, pelas conversas descontraídas e por acreditar no meu trabalho!

À Professora Doutora Maria Lucia Bastos Kern, minha primeira orientadora, a quem devo grande parte de tudo que sei hoje, quem muito admiro.

À Professora Doutora Janete Abraão, que me ensinou a pesquisar com amor e não apenas com curiosidade.

À Professora Doutora Maria de Fátima do Instituto de Artes da Unicamp, quem me acolheu e muito me ajudou, com conselhos e conversas, ampliando minha visão de arte.

À todo o corpo docente do Programa de Pós Graduação em História da PUCRS, pelos ensinamentos em sala de aula e pelas conversas nos corredores, sempre buscando encorajar novas pesquisas e incentivar novos caminhos.

Aos meus pais, Jane Suzana e Agnelo, agradeço o incentivo.

À minha irmã Priscilla, que mesmo há uma distância absurda sempre esteve ao meu lado, me dando força para seguir em frente.

À minha (mais que) prima, Daniela Lopes, e meus dindos, Mariluci e Jader, por me acolherem por um semestre em São Paulo, pelas risadas e discussões sobre arte.

À Laura Franceschini, por estar ao meu lado durante todo esse caminho, apoiando minhas escolhas e decisões, me escutando e aconselhando, jamais deixando que uma dificuldade me fizesse desistir dos meus sonhos.

À Karine Lima, Moacir Dias, Raquel Fonseca, Bruno Biazetto, Thiago Moraes, Araceli Paula, Gabriela Santos, enfim, todos aqueles amigos que fiz ainda na graduação e tive a felicidade de manter nos anos de correria e afastamento do mestrado.

Às novas amigas de Campinas, Carina, Renatinha, Marcela, Carol e Tameny, aqueles quatro meses não teriam sido tão divertidos se não tivesse tido o prazer de conhecê-las, obrigada pelo carinho, pelas conversas, pelas sugestões na pesquisa e principalmente pelos passeios.

Ao Daniel, um amigo que jamais permitiu que eu me desmotivasse diante das dificuldades nesses dois anos, que me ensinou a grandiosidade que é escrever sobre o que se ama.

Ao Guilherme Zubaran, que me mostrou que eu posso ir muito além do que eu pensava.

À Norma Estellita Pessôa que me recebeu em sua casa com muito carinho, e sempre ajudou em minha pesquisa, cedendo um precioso material de seu arquivo particular de Glauco.

À Carlinha e ao Adilson, pelas conversas e risadas e pela ajuda sempre bem humorada que me deram quando eu tinha uma dúvida.

Aos bibliotecários do IEL, do IA e do IFCH da Unicamp, por permitirem que eu realizasse boa parte da minha pesquisa lá.

Especialmente aqueles que trabalham no MAM-RJ, no MASP, no MARGS, na Fundação Bienal de São Paulo, no MAC-SP e no Museu de Comunicação Hipólito Jose da Costa por toda a ajuda e atenção dada.

À CAPES e ao CNPq pelo auxílio financeiro, o qual permitiu que eu me dedicasse ao que eu mais amo fazer, pesquisar sobre a história da arte no Brasil.

“[...] posso desenhar ou pintar alguma coisa num pedaço de papel.
Isso não significa que eu compreendo como é ‘ser’ aquilo que eu
desenhei. Afinal, o que eu desenhei não tem vida.
E isso é o mais estranho: que eu estou viva.”
(Jostein Gaarder, *Através do Espelho*, p. 84)

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é relacionar a série *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Álvares Cabral a EL-Rei Nosso Senhor* (1971) do artista plástico Glauco Rodrigues com a construção da identidade nacional brasileira. Para tanto, quatro objetivos específicos foram traçados: em primeiro lugar, o contexto político e cultural do período militar serve para compreendermos o meio em que a obra foi produzida. Em seguida, foi retomada a Carta de Pero Vaz de Caminha (1500) e sua importância na formação do imaginário da identidade brasileira a partir do século XIX. Em terceiro lugar, analisaram-se as citações, presentes na obra do artista, referentes a momentos importantes da cultura do país. Por fim, buscou-se refletir a cerca da identidade nacional, sua construção e sua formação a partir das vinte e seis obras da série, levando em consideração questões como carnavalização, paródia, ironia, nacionalismo e imagem. Autores como Bakhtin, Stuart Hall, Benedict Anderson, Antony Smith, Didi-Huberman e Debray serviram como aporte teórico do trabalho.

Palavras chave: Glauco Rodrigues, Identidade Nacional Brasileira, Carta de Pero Vaz de Caminha.

ABSTRACT:

The main goal of this research is to establish the relation between the pictorial series of Glauco Rodrigues called *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Álvares Cabral a EL-Rei Nosso Senhor* (1971) and the creation of a Brazilian national identity. Henceforth, four objectives were set: first, the political and cultural context are paramount to understand the environment in which the work was produced. Following on, the Letter of Pero Vaz de Caminha to the King of Portugal (1500) has been recasted in order to understand its importance on the construction of an imaginary of the Brazilian identity during the XIX century. In third place, were analyzed the inferences that the artist makes in the series about relevant moments of the Brazilian culture. Finally, there is a reflection on the Brazilian national identity, its construction and formation as portrayed by the artist on his 26 paintings of that series, also taking into consideration issues like carnivalization, pastiche, irony, nationalism and image. Authors like Bakhtin, Stuart Hall, Benedict Anderson, Antony Smith, Didi-Huberman and Debray also constituted the theoretical support of this research.

Key Words: Glauco Rodrigues, Brazilian National Identity, Pero Vaz de Caminha Letters.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

- Figura 1. Hélio Oiticica. *Tropicália*, 1967.
- Figura 2. Glauco Rodrigues. *Tropicália*, 1968.
- Figura 3. Glauco Rodrigues. *Moinho ao Pôr-do-Sol*, 1945.
- Figura 4. Glauco Rodrigues. *Piquenique na Relva*, 1950.
- Figura 5. Édouard Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863.
- Figura 6. Pablo Picasso. *Guernica*, 1937.
- Figura 7. Glauco Rodrigues. *Engenheiro Francisco Pereira Passos*, 1975.
- Figura 8: Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1861.
- Figura 9. Humberto Mauro. *Descobrimento do Brasil*, 1937.
- Figura 10. Cândido Portinari. *Primeira Missa no Brasil*, 1948.
- Figura 11. Glauber Rocha. *Terra em Transe*, 1967.
- Figura 12. Glauco Rodrigues. *Carta 13*, 1971.
- Figura 13. Horace Vernet. *Première messe en Kabylie*, 1854.
- Figura 14. Gravura de Caravela Portuguesa do século XVI.
- Figura 15. Glauco Rodrigues. *Carta 1* (detalhe), 1971.
- Figura 16. Hans Staden. *Dança das mulheres ao redor de Hans Staden, em Ubatuba*.
- Figura 17. Glauco Rodrigues. *Carta 17* (detalhe), 1971.
- Figura 18. Hans Staden. *Na presença do chefe Cunhambebe, em Ariró* (detalhe).
- Figura 19. Glauco Rodrigues. *Carta 15* (detalhe), 1971.
- Figura 20. Hans Staden. *Conselho dos chefes sob o luar em Ubatuba, para decidir sobre a morte de Hans Staden.*(detalhe)
- Figura 21 Glauco Rodrigues. *Carta 17* (detalhe), 1971.
- Figura 22. Hans Staden. *Pesca sob tempestade*.
- Figura 23. Glauco Rodrigues. *Carta 11*, 1971 (detalhe).
- Figura 24. Hans Staden. *Pesca Corda que chamam de muçurana, ao lado de uma ibira-pema.* (detalhe)
- Figura 25. Glauco Rodrigues. *Carta 15*, 1971 (detalhe).
- Figura 26. Theodore DeBry. (detalhe) 1592.
- Figura 27. Glauco Rodrigues. *Carta 8*, 1971 (detalhe).
- Figura 28. Glauco Rodrigues. *Carta 24*, 1971 (detalhe)
- Figura 29. Jean-Baptiste Debret. *Chef Camacan Montgyo*, 1834.

- Figura 30. Glauco Rodrigues. *Carta 18*, 1971 (detalhe).
- Figura 31. Jean-Baptiste Debret. *Armes Offencives*, 1834.
- Figura 32. Glauco Rodrigues. *Carta 19*, 1971 (detalhe).
- Figura 33. Glauco Rodrigues. *Carta 13*, 1971 (detalhe)
- Figura 34. José Maria de Medeiros. *Iracema*, 1881.
- Figura 35. Glauco Rodrigues. *Carta 10*, 1971 (detalhe).
- Figura 36. Lasar Segall. *Jovem de Cabelos Compridos*, 1942.
- Figura 37. Glauco Rodrigues. *Carta 10*, 1971 (detalhe).
- Figura 38. José Medeiros. *Moça Candomblé*, 1951.
- Figura 39. Glauco Rodrigues. *Carta 1*, 1971 (detalhe).
- Figura 40. Glauco Rodrigues. *Carta 3*, 1971 (detalhe).
- Figura 41: Glauco Rodrigues. *Carta 6*, 1971 (detalhe).
- Figura 42. Hélio Oiticica. *Parangolés*, 1966.
- Figura 43. Glauco Rodrigues. *Carta 9*, 1971.
- Figura 44. Glauco Rodrigues. *Carta 1*, 1971.
- Figura 45. Glauco Rodrigues. *Carta 2*, 1971.
- Figura 46. Glauco Rodrigues. *Carta 3*, 1971.
- Figura 47. Michelangelo. A Criação de Adão.
- Figura 48. Glauco Rodrigues. *Carta 4*, 1971.
- Figura 49. Glauco Rodrigues. *Carta 5*, 1971.
- Figura 50. Glauco Rodrigues. *Carta 6*, 1971.
- Figura 51. Glauco Rodrigues. *Carta 7*, 1971.
- Figura 52. Glauco Rodrigues. *Carta 8*, 1971.
- Figura 53. Glauco Rodrigues. *Carta 10*, 1971.
- Figura 54. Glauco Rodrigues. *Carta 11*, 1971.
- Figura 55. Glauco Rodrigues. *Carta 12*, 1971.
- Figura 56. Glauco Rodrigues. *Carta 13*, 1971.
- Figura 57. Glauco Rodrigues. *Carta 14*. 1971.
- Figura 58. Glauco Rodrigues. *Carta 15*, 1971.
- Figura 59. Glauco Rodrigues. *Carta 16*, 1971.
- Figura 60. Glauco Rodrigues. *Carta 17*, 1971.
- Figura 61. Glauco Rodrigues. *Carta 18*, 1971.
- Figura 62. Glauco Rodrigues. *Carta 19*, 1971.
- Figura 63. Glauco Rodrigues. *Carta 20*, 1971.

Figura 64. Glauco Rodrigues. *Carta 21*, 1971.

Figura 65. Glauco Rodrigues. *Carta 22*, 1971.

Figura 66. Glauco Rodrigues. *Carta 23*, 1971.

Figura 67. Glauco Rodrigues. *Carta 24*. 1971.

Figura 68. Glauco Rodrigues. *Carta 25*, 1971.

Figura 69. Glauco Rodrigues. *Carta 26*, 1971

SUMÁRIO:

| | |
|---|-----|
| Introdução | 12 |
| 1. Contexto e Atuação Artística de Glauco Rodrigues | 17 |
| 1.1 Política e Cultura no Brasil: 1968 – 1979 | 17 |
| 1.2 As Artes Plásticas na década de 1960 no cenário nacional e internacional | 30 |
| 1.3 Trajetória de Glauco Rodrigues | 36 |
| | |
| 2. A Certidão de Nascimento do Brasil: texto e imagem | 44 |
| 2.1 Mito fundador: A Carta de Pero Vaz de Caminha | 48 |
| 2.2 <i>A Primeira Missa No Brasil</i> (1861) a favor do Império: A Pintura de Victor Meirelles | 53 |
| 2.3 Refazendo a História: <i>A Primeira Missa no Brasil</i> (1971) de Glauco Rodrigues | 60 |
| | |
| 3. O Imaginário Brasileiro: Cortes e Recortes de Glauco Rodrigues | 67 |
| 3.1 Descobrimo o Brasil, construindo uma história: 1500 e as primeiras imagens da futura nação | 69 |
| 3.2 Século XIX: a formação da nação brasileira | 74 |
| 3.3 Dos anos 1920 aos 1970: diferentes brasis, mesmas preocupações | 83 |
| | |
| 4. Revisando a História, inventando identidades | 91 |
| 4.1 <i>Tropicalismo</i> : comissão de frente propondo uma nova visão de Brasil | 94 |
| 4.2 <i>A Carta de Pero Vaz de Caminha</i> entra na avenida: a pintura de Glauco Rodrigues re-significando o que é ser brasileiro | 100 |
| | |
| Conclusão | 114 |
| | |
| Referências | 118 |
| | |
| Imagens | 141 |

INTRODUÇÃO

Durante a ditadura militar brasileira (1964 – 1985) ocorreu significativa agitação cultural no país. Depois de alguns anos, os artistas plásticos voltaram a abordar a política em suas obras, juntamente às questões plásticas. Neste contexto, diversos pintores foram importantes, dentre os quais se destaca Glauco Rodrigues (1929 – 2004) devido a sua abordagem sobre a história nacional. Ao mesmo tempo em que resgatou o passado, ele problematizou o presente.

Glauco foi um artista plástico gaúcho sem formação acadêmica tradicional. Começou sua carreira como gravador no Grupo de Gravura de Bagé (1951), que permitiu o aperfeiçoamento do seu desenho. Ainda jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro e iniciou suas primeiras pinturas abstratas. Em meados dos anos 1960, após um período de experimentação de materiais e técnicas, voltou-se para a figuração, para a pintura em tela e o uso de cores mais fortes. A partir de então a história do Brasil tornou-se a temática central de suas telas.

Entre as diferentes técnicas que trabalhou, a primeira foi pintura, depois a gravura e por último o design gráfico, chegou a realizar cenários teatrais, mas o desenho sempre esteve presente em suas produções. Prestava atenção nos detalhes para realizar as suas obras e era cuidadoso na escolha do assunto. Teve grande destaque regional com a participação no Clube de Gravura, mas sua repercussão nacional ocorreu após a mudança definitiva para o Rio de Janeiro, em 1961. No centro do país, teve estreito contato com a vanguarda artística carioca e paulistana redefinindo sua temática e aprimorando sua técnica.

Ao longo de sua carreira foi muito elogiado pela crítica de arte e recebeu diversos prêmios nacionais de pintura e realizou exposições individuais e coletivas. Glauco foi um artista de diferentes fases que transitou pela gravura, desenho, pintura, objetos em acrílico e colagem. Contudo, foi a pintura em tela que predominou em seus trabalhos até seu falecimento em 2004. As cores fortes e o desenho preciso eram constantes da mesma forma que a temática nacional.

Sua produção artística é de grande importância por apresentar diferentes momentos e visões da história do Brasil. A série *A Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Alvares Cabral a El-Rey Nosso Senhor* (1971) destaca-se entre as demais devido o uso de diversas técnicas e por problematizar a identidade nacional.

Neste trabalho, Glauco Rodrigues dialogou direta e indiretamente com as principais tendências artísticas nacionais e internacionais do período, e a sua abordagem sobre o país é peculiar ao resgatar acontecimentos e artistas que retrataram o Brasil desde 1500 até 1971. Este conjunto de obras apresenta um forte questionamento sobre o que éramos e o que somos na sociedade brasileira.

O aporte teórico a respeito da identidade nacional concentra-se em autores que dialogam entre si ou que se complementam. Nesta temática algumas questões são levadas em consideração: o período, o local e as suas características.

O pintor gaúcho resgatou o imaginário nacional ao retomar imagens de artistas da história da arte brasileira. Desta forma, refletiu-se sobre a construção da identidade nacional a partir de suas produções culturais. Antony Smith (1997), por exemplo, afirma que existem múltiplas identidades, no ocidente há a coletiva e a individual e a primeira delas forma nações culturais, que se unem por “recordações históricas comuns, mitos, símbolos e tradições” (Smith, 2007: 24-25). Para Benedict Anderson (2008: 75) a construção da identidade teve grande apoio da imprensa escrita que, segundo o autor, deu base para o surgimento de uma consciência nacional.

Stuart Hall (2006), baseando-se em autores como Gellner, Hobsbawm, Ranger e Anderson, defende a tese de que a identidade nacional é cultural e possui cinco aspectos fundamentais para a sua construção: a narrativa da nação por meio da mídia e da cultura popular, a ideia de continuidade e tradições, a invenção destas tradições, o mito fundacional que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter e, por último, a construção simbólica da ideia de um povo puro e original (Hall, 2006: 52-56).

Os autores que abordam a identidade étnica ou religiosa não foram levados em consideração, pois o caso brasileiro é específico. A construção de uma nação e de sua nacionalidade se deu de maneira peculiar, se comparada com os demais países latinos. Ocorreram apenas conflitos regionais e lutas separatistas que levaram a necessidade de fortalecer o Estado e buscar a união territorial e sentimental do povo.

No século XIX, intelectuais, artistas e literatos participaram de modo decisivo na construção do imaginário brasileiro. Esta elaboração simbólica foi retomada por Glauco em suas telas. Pinturas, fotografias e textos do passado e do presente aparecem em seus quadros.

Deste modo, o texto e a imagem possuem aproximações importantes e um não pode ser ignorada em relação ao outro. Como afirma Ginzburg (1989: 89) tanto o historiador da arte recorre à literatura como o historiador da literatura recorre à arte e ambos recorrem à filosofia, quando necessário.

Neste trabalho a imagem destaca-se, na medida em que foi pensada como uma forma de tornar vivo aquilo que já estava morto. Régis Debray (1993) argumenta que a imagem é uma provocadora de sentidos, mais do que o texto. Este pequeno fragmento de seu pensamento junta-se perfeitamente com Jean-Claude Schmitt (2007) quando afirma que a imagem é mais eficaz por carregar valores simbólicos, de modo a comunicar sentidos, tendo um papel até mesmo mágico.

A pintura de Glauco é anacrônica e resgata o passado formando um mosaico de imagens a partir da obra de outros artistas. Há uma constante atemporalidade que evidencia o anacronismo, explicado por Didi-Huberman (2008) no sentido de que o tempo é anacrônico na imagem, pois o pintor executa a sua obra num momento, remetendo a outro período e exposta e observada num terceiro momento. Logo, quem visualiza a imagem, por exemplo, identifica outros conceitos de diferentes épocas.

Assim como na imagem, o anacronismo também está presente no texto. A narrativa escrita ocorre em três tempos diferentes, o tempo que é contado, o que é narrado e o que vai ser lido (Reis, 2006: 24-25). Portanto, quando Glauco retoma a Carta de Caminha em sua série, ele está relendo o passado de maneira diferente daquela que hoje é vista. Em outras palavras, podemos dizer que “a narrativa histórica não representa o que de fato ocorreu. Ela é uma representação construída pelo sujeito. Ela se aproxima da ficção [...]. Ela se dirige e se realiza no espectador ou leitor. Ela retoma o vivido” (Reis, 2006: 26).

O anacronismo relaciona-se com a ideia de carnavalização, que segundo Michael Bakhtin (1984), teve início na idade média e cuja festividade serviu para a construção do seu conceito. Na medida em que satirizava as festas religiosas, permitia-se que o povo subvertesse as hierarquias sociais, fantasiando diversos papéis e não assumindo uma identidade própria. O carnaval não se contrapõe a identidade nacional, mas a identidade pessoal, pois todos se tornam iguais, não há nenhum tipo de hierarquização social, política, religiosa ou racial. Glauco Rodrigues apropria-se desta forma de sátira para ironizar a ordem política e cultural estabelecida.

Refletindo sobre as questões apresentadas, a pesquisa desenvolveu-se com base no seguinte questionamento: Como consiste a revisão da identidade nacional brasileira apresentada na série *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Alvares Cabral a El Rey Nosso Senhor* (1971) de Glauco Rodrigues?

Para respondê-la, um objetivo central foi traçado: analisar a série citada relacionando-a com os acontecimentos culturais ocorridos durante a ditadura militar brasileira e com a

construção da identidade do país. A partir disto, a estrutura da dissertação foi definida em quatro capítulos.

As pinturas são analisadas como um conjunto, pois, além de comporem uma série, sua temática e as reflexões, que sugerem, são mais bem visualizadas como um todo. Além disso, por haver trechos da Carta de Pero Vaz de Caminha, torna-se mais coerente vê-las como um conjunto. Além disso, a obra *Primeira Missa no Brasil* ocupa lugar de destaque, já que possui maior importância simbólica.

No primeiro capítulo, *contexto e atuação artística de Glauco Rodrigues*, o objetivo central é fazer uma breve apresentação do contexto político e cultural do Brasil de 1968 até 1979 e também da trajetória do artista plástico Glauco Rodrigues. Assim, este capítulo está subdividido em duas partes: o primeiro subcapítulo (1.1), *Política e Cultura no Brasil: 1968 – 1979*, trata do contexto político e cultural brasileiro da década de 1970, destacando a identidade nacional naquele período, veiculada pelo regime militar e pelas produções culturais dos artistas engajados de esquerda. O segundo subcapítulo (1.2), *As Artes Plásticas na década de 1960 no cenário nacional e internacional*, tem como objetivo apresentar a inserção de Glauco Rodrigues neste contexto político e cultural brasileiro. Para tanto, no terceiro subcapítulo (3.1), *Trajetoária de Glauco Rodrigues* é traçada a sua carreira artística para a compreensão de sua produção em 1971.

O segundo capítulo, *A Certidão de Nascimento do Brasil: texto e imagem*, apresenta a importância sócio-cultural e imagética que a carta de Pero Vaz de Caminha possui para história nacional. A sua relevância como o primeiro documento oficial escrito em terra brasileira, como a “certidão de nascimento” do país, originando o mito fundacional da nação.

O capítulo está dividido em duas partes. No primeiro subcapítulo (2.1), *Mito fundador: a carta de Pero Vaz de Caminha*, analisa-se o papel da Carta de Caminha na construção do imaginário nacional a partir da sua divulgação no Brasil no século XIX. No segundo subcapítulo (2.2), *A Primeira Missa No Brasil (1861) a favor do Império: A Pintura de Victor Meirelles*, apresentam-se os desdobramentos que teve a pintura de Meirelles e sua importância na construção da identidade brasileira. O terceiro subcapítulo (2.3), *Refazendo a História: A Primeira Missa no Brasil (1971) de Glauco Rodrigues*, o objetivo central é relacionar a releitura feita por Glauco Rodrigues da pintura de Victor Meirelles sobre a Primeira Missa no Brasil, problematizando, com isso, sua função na elaboração do imaginário da nação.

No terceiro capítulo, *O Imaginário Brasileiro: Cortes e Recortes De Glauco Rodrigues*, o objetivo é tecer uma relação entre as referências visuais presentes na série de

Glauco, exposta em 1971. Por meio deste mosaico de imagens resgatadas de diferentes momentos da história do Brasil, percebe-se a perspectiva do artista a respeito da identidade brasileira. Foram organizados três subcapítulos: 3.1, *Descobrimdo o Brasil, construindo uma história: 1500 e as primeiras imagens da futura nação*, que aborda as primeiras imagens feitas das terras brasileiras, como as gravuras dos navios portugueses e as de Hans Staden; 3.2, *Século XIX: a formação da nação brasileira*, há pranchas de Jean-Baptiste Debret e pintura de José Maria Medeiros; 3.3, *Dos anos 1920 aos 1970: diferentes brasis, mesmas preocupações*, a diversidade das técnicas tornam-se evidentes, sobretudo nas pinturas de Lasar Segall e fotografias de José Medeiros.

O quarto e último capítulo, *Revisando a História, inventando identidades*, a série de Glauco Rodrigues é apresentada por completo relacionando-a com o Tropicalismo e o significado de ser brasileiro problematizado pelo artista em suas telas. No primeiro subcapítulo (4.1), *Tropicalismo: comissão de frente propondo uma nova visão de Brasil*, o Tropicalismo é destacado a partir de suas questões teóricas, como o sentido de carnavalização, alegoria e paródia, pois são pontos que estão presentes na pintura de Glauco Rodrigues. No segundo subcapítulo (4.2), *A Carta de Pero Vaz de Caminha entra na avenida: a pintura de Glauco Rodrigues re-significando o que é ser brasileiro*, é realizada uma análise da série de Glauco questionando a identidade nacional brasileira e a sua formação ao longo da história do país.

Desta forma, busca-se refletir a maneira pela qual a pintura de Glauco Rodrigues problematiza a identidade nacional. O foco da análise repousa na perspectiva em forma de mosaico presente na série do pintor gaúcho, já que dialoga com diversas referências da cultura brasileira, tais como a carta do descobrimento de Pero Vaz de Caminha e os movimentos artísticos do Romantismo, do Modernismo e do Tropicalismo.

CAPÍTULO 1:

CONTEXTO E ATUAÇÃO ARTÍSTICA DE GLAUCO RODRIGUES

*“O Brasil tem memória curta. Um ladrão se candidata à presidente.
Um artista é facilmente esquecido.”*

Glauco Rodrigues¹

As obras do artista plástico Glauco Rodrigues, que compõem a série *Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rey nosso Senhor sobre o descobrimento da Terra Nova*, datada 1971, foram realizadas durante o período mais acirrado da ditadura militar brasileira. Estas pinturas possuem um significativo diálogo com o seu contexto político e cultural; e também, uma relação com os demais intelectuais do período, sobretudo com os tropicalistas. Os quadros do artista também questionavam o papel da sociedade e da cultura brasileira resgatando momentos emblemáticos da história do país.

A presença do engajamento cultural e político, em sua obra, torna-se visível a partir do conhecimento prévio dos principais acontecimentos políticos e culturais do Brasil durante a ditadura militar compreendido entre 1964-1979, e as manifestações artísticas deste momento marcadas pela crítica da situação do país. A trajetória do artista torna-se indispensável para a compreensão da temática de seus quadros e das características estéticas dos mesmos.

1.1 POLÍTICA E CULTURA NO BRASIL: 1968 – 1979.

O ano de 1968 foi marcado por diversos acontecimentos de cunho político, cultural e social em todo o mundo; desde manifestações na Europa, Estados Unidos e praticamente em toda a América Latina. No Brasil, especificamente, as agitações haviam começado quatro anos antes, no dia trinta e um de março de 1964, quando o então presidente, João Goulart foi deposto por meio de um golpe, por meio do qual o General Humberto de Alencar Castelo Branco se estabeleceu no poder.

Teve início o governo militar brasileiro, o qual foi significativamente apoiado pela população civil, como atesta a famosa “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. A

¹ Frase retirada de uma reportagem do jornal Zero Hora, de Porto Alegre, datada 22 de outubro de 1989. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

classe média vivia as dificuldades da crise econômica, com 98% de inflação, e insatisfeita com a insegurança do governo anterior. Logo, não foi surpresa ao sair às ruas protestando, ao lado de Igreja Católica (Brandão, Duarte, 1990: 63).

O apoio que a população civil deu aos militares não foi gratuito. O medo que tinham da implantação do socialismo no Brasil era muito grande e a oposição a este regime governamental era a principal justificativa para a retirada de João Goulart da presidência. Portanto, o novo governo afirmou que sua principal meta era livrar o país da corrupção e do comunismo para restaurar a democracia. Grande parte da população agiu de forma passiva diante da troca de governos, mas sofreu as conseqüências da ação repressora do Estado:

intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral dos salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar a Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus* etc. (Schwarz, 2005: 7)

A partir de então o país foi governado por meio de decretos leis, os AIs. Estes criavam leis buscando manter a ordem dos civis e controlando-os de maneira autoritária. Todavia, houve significativas passeatas e movimentações que foram contra os militares, como por exemplo os grupos armados, a UNE (União Nacional dos Estudantes) que existia clandestinamente e, a mais emblemática de todas, a *Passeata dos Cem Mil*².

Isso ocorreu porque ainda existia uma relativa liberdade de expressão e criação, dando espaço às produções artísticas. “A impressão era que o Brasil todo havia se convertido para a esquerda” (Napolitano, 2006: 59), na música, na televisão, na literatura, nas artes plásticas e no cinema. Deve-se deixar claro que era apenas no setor cultural que se tinha a impressão da formação de um grande grupo de contestadores do regime.

A classe média era a maior consumidora da arte engajada e aproveitando que a censura ainda não os havia proibido de produzir, suas manifestações eram significativas. Os artistas direcionaram suas produções à população menos favorecida procurando educar e conscientizar politicamente pela arte, seguindo os moldes do extinto CPC (Centro Popular de Cultura)³.

² Segundo Daniel Aarão Reis (2005: 49) a Passeata dos Cem mil, que ocorreu em 1968 na cidade do Rio de Janeiro, representou não apenas a unificação e “as lutas dos estudantes universitários, em torno de suas entidades representativas e de reivindicações concretas, mas também toda uma série de categorias descontentes passou a se agrupar ao lado deles: cineastas, além de outros setores estudantis, como os secundaristas”. Esta foi, certamente, a última manifestação de esquerda no Brasil governado pelos militares.

³ O Centro Popular de Cultura (CPC) funcionou no período de 1962 até 1964 junto à sede da União Nacional dos Estudantes (UNE). Foi um movimento cultural de inspiração marxista, que desenvolveu uma ideologia sobre vanguarda artística, compreendendo o tema como parte de uma ação politicamente engajada à esquerda. Desta

Mesmo assim, tentava-se superar as diferenças culturais, principalmente por meio da música com os grandes Festivais de Canção, e também no teatro. Conseqüentemente, foram justamente os setores musical e teatral que sofreram as primeiras intervenções da censura militar, ainda no início do governo.

A censura, durante o regime militar brasileiro, não difere das demais que ocorreram tanto no Brasil como em outros países. Ela, por sua vez, serve como “filtro pelo qual passa a produção cultural, onde o *bárbaro* é excluído e a unidade do discurso cultural oficial é protegida”, funciona como um mecanismo de defesa, assumindo a posição de que este é um papel de “preservar a sociedade do que lhe é prejudicial” (Stephanou, 2001: 12). Entretanto, neste momento da história do Brasil, a censura não operou de maneira igual em cada setor cultural, sendo prévia desde 1964 no teatro, no cinema, na televisão e no rádio; estendeu-se, com o AI-5, em 1968, à imprensa escrita e ao mercado editorial (Stephanou, 2001: 14). Quanto as artes plásticas, pode-se dizer que praticamente não houve intervenção, com exceção de três exposições: em Belo Horizonte, Outro Preto e Bahia, em que algumas obras, consideradas subversivas, foram retiradas.

Isso mostra que, neste período, muitos artistas voltaram a exercer um papel questionador a respeito dos acontecimentos sociais, políticos e culturais do Brasil, inclusive aqueles que não tiveram nenhum tipo de intervenção em suas produções. A nova posição exercida nas artes plásticas pôde ser percebida nas *Opinião 65* e *Proposta 65*, ocorridas respectivamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos anos de 1965 e 1966, e que, segundo Frederico Moraes (1979: 40), essas representaram “a primeira manifestação coletiva realmente significativa, no campo das artes plásticas, depois da ‘Revolução de 64’”.

A síntese dessa produção artística ocorreu, em 1967, na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, cujo catálogo apresentou a *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda Brasileira* que, como afirmou Hélio Oiticica (1986: 105) naquela ocasião, objetivava-se “definir um estado característico dessa evolução verificada nas vanguardas brasileiras” e não criar conceitos ou novas categorias para a arte nacional. A Nova Objetividade, foi uma exposição e não um movimento artístico. Buscava-se, além de discutir questões sociais, realizar uma arte política em todos os sentidos, ou seja, preocupava-se com o fazer artístico, o

forma, o CPC opunha-se a “cultura alienada” das classes dominantes e a favor de uma “cultura desalienada” através de uma arte política, considerada a única legítima (Ortiz, 1994: 68-78). Resumidamente, o CPC objetivava promover espetáculos revolucionários nas ruas, nos sindicatos e às populações rurais. Acreditava-se em uma arte politicamente engajada e que levasse cultura a massa popular. Foi desarticulado com o golpe militar em 1964 (Ribeiro, 1997: 65-67).

seu significado e a sua função na sociedade daquele momento, o que evidencia a sua relação com os acontecimentos políticos e sociais da ditadura militar brasileira.

Esta declaração-manifesto continha algumas *tendências* principais, do papel norteador para o artista, como afirmou na época Hélio Oiticica:

Quando criei e defini a idéia de Nova Objetividade, foi para definir um estado característico dessa evolução verificada nas vanguardas brasileiras, não para estratificar conceitos e criar novas categorias: objeto e arte ambiental. [...] O conceito de Nova Objetividade não visa, como pensam muitos, diluir as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma palavra, até abarcar uma idéia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior [...] (Oiticica, 1968: 103).

Propunha-se dar liberdade de criação, de diálogo e de expressão, sem limitar o uso de técnicas, materiais ou temáticas. Mesmo sem regras pré estabelecidas para expor, a maioria das obras apresentava uma reflexão sobre a estética artística e a situação política do país. A grande parte dos artistas engajou-se politicamente contra o governo vigente.

Os artistas, destacados deste período, participaram da exposição *Nova Objetividade Brasileira* e assinaram o manifesto de vanguarda foram: Maurício Nogueira Lima, Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Sami Mattar, Solange Estosteguy, Pedro Geraldo Estosteguy, Raymundo Colares, Carlos Zílio, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Moraes, Mário Barata e Mário Pedrosa (Peccinini, 1994: 138).

Além das artes plásticas, a necessidade de expressar-se contra o regime militar foi latente e esteve presente em todos os setores culturais. “A produção artística exigiu a formulação de um novo vocabulário, de uma nova abordagem das relações entre teoria e prática, [...]” (Klipp, 1998: 179). Como forma de burlar a censura prévia, novos meios de produção artística foram criados originando uma linguagem plástica diferenciada e mais sofisticada.

Esta efervescência política e criativa ficou nítida e tomou mais força com a estréia de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, de *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso. Houve uma relação entre os diferentes modos de expressão se evidenciam a partir da obra-ambiente *Tropicália* (Figura 01) de Hélio Oiticica exposta na *Nova Objetividade Brasileira*. Como forma de movimento surgiu o *Tropicalismo*, que se destacou e dialogou com todas as expressões culturais brasileiras, como a música, o cinema, o teatro e as artes plásticas.

Foi após esta exposição de 1967 que surgiu o nome da canção de Caetano Veloso: *Tropicália*, a qual teve como principal fonte a obra de Oiticica. Todavia, o compositor não concordava que o nome de sua música derivasse de outro autor e, segundo Caetano, “‘Tropicália parecia reduzir o que eu entendia de minha canção a uma rele localizaçã geográfica’. Como, nenhum nome melhor foi encontrado por ele, “*Tropicália* ficou e oficializou-se” (Veloso, 1997, p. 188).

Esta música intitulou ainda o disco do qual fazia parte: *Tropicália ou Panis et circencis*. Anteriormente sem título, a canção de Caetano justificou, para ele mesmo, a existência do disco, do movimento e de sua considerável dedicação à profissão de cantor pois, para ele: “o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em transe*⁴” (Veloso, 1997: 187). A repercussão que teve a música e o disco não se limitou a proximidade com os ideias do filme de Glauber Rocha, foi além. Originou um dos maiores, se não maior, movimento cultural brasileiro daquele período.

O *Tropicalismo* surgiu a partir da música *Tropicália* e tornou-se um movimento de grande repercussão na imprensa da época. O jornalista Nelson Motta publicou no jornal Última Hora, Rio de Janeiro, no dia cinco de fevereiro de 1968 um texto apresentando este novo movimento cultural, no qual dizia:

Baseado [...] no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e as novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro, mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o tropicalismo. Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido (Motta, 2007: 235).

Em *Cruzada Tropicalista*, título do artigo citado, há uma descrição detalhada de como seria a festa de lançamento, a moda, a vida, a arte e a filosofia. Nelson Motta criou um

⁴ O filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, teve um papel fundamental cultura brasileira da época. Herdeiro dos ideais do CPC, realizou um filme político que criticava diretamente a sociedade brasileira daquele período. Foi censurado pelo regime militar e tornou-se o manifesto daquela geração. A inovação de Glauber deu-se em diversos pontos, buscava criar um cinema nacional, fugindo dos clichês hollywoodianos, logo, sua estética era diferenciada daquilo que se via, a sua estética evidencia a modernidade do filme. Na temática há a presença de metáforas representava os acontecimentos mais recentes do Brasil e América Latina, ou seja, a sequência de golpes militares que ocorreram e, sobretudo, a queda do populismo no Brasil. Portanto, é considerado por alguns autores como o precursor do Tropicalismo, devido a sua renovação estética e temática sobre a cultura brasileira (COSTA, MOURA, PRESTES, 2010).

verdadeiro manifesto tropicalista, quase um “passo a passo” a ser seguido por aqueles que desejassem entrar nesta “cruzada”.

Entretanto, o *Tropicalismo* não se resume a um momento e a um manifesto. Suas características eram bem definidas, assim como as reflexões propostas sobre cultura brasileira, principal tema discutido pelo grupo de artistas e intelectuais. As suas abordagens eram específicas, como a redescoberta do Brasil, o retorno às “origens nacionais”, a internacionalização da cultura, a dependência econômica do país e o consumo, e buscavam uma conscientização da sociedade acerca destes assuntos (Favaretto, 2007: 28). Nesse sentido, essas temáticas evidenciam uma justaposição de elementos, tais como o arcaico e o moderno, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, que se relacionam com a proposta antropofágica do poeta modernista Oswald de Andrade. Segundo Celso Favaretto (2007: 55) os tropicalistas aproximam-se dos modernistas devido a sua “estratégia básica do trabalho de revisão radical da produção cultural” e da “teoria e prática da devoração” que são “pressupostos simbólicos da antropofagia”.

A revisão proposta pelo *Tropicalismo* ocorreu também a partir de um repensar sobre a identidade brasileira. Foi problematizada a cultura moderna em que se refutava a perspectiva monolítica de realidade brasileira defendida pelas interpretações nacionalistas. Preocupava-se ainda em atingir toda a população, não apenas a classe média. Houve uma renovação principalmente na música, com a mistura de estilos; “pode ser considerado uma síntese do radicalismo cultural que tomou conta da sociedade brasileira, sobretudo sua juventude” (Napolitano, 2006: 63).

Mais do que uma mudança, em *Tropicália*, Caetano representou em sua música o Brasil como nação, “como um imenso ‘monumento’, fantasmagórico e fragmentado”, resgatando diversas “reliquias nacionais, arcaicas e modernas ao mesmo tempo” (Napolitano, 2006: 1965). Mas, esse retrato do país não se limitou à música, atingiu também o teatro, o cinema, a literatura e as artes plásticas, na qual se insere a obra de Glauco Rodrigues.

Foi o *Romantismo Revolucionário Brasileiro* da época, resgatava-se nas origens nacionais, na representação da miscigenação, questionar o país daquele momento. Procurava-se, através deste retorno às raízes, uma compreensão do subdesenvolvimento. Buscava-se nos princípios modernistas de 1922, no *Manifesto Antropofágico* e no *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, questionar a sociedade em que estavam inseridos. Sempre direcionado ao passado da nação, destacando seus momentos emblemáticos (Ridenti, 2003: 136/137). Os grandes marcos históricos foram os principais personagens deste retorno ao passado, dos princípios desde “novo romantismo”.

Assumindo uma posição de revisão histórica e de redescobrimto do Brasil, o *Tropicalismo* também foi visto como a expressão de uma crise política e cultural: primeiro pelo desenvolvimento da cultura de massa internacional e segundo uma desestabilização econômica devido a quantidade de presidentes que o país teve nos últimos anos. (Hollanda, 1990: 64). Era necessário protestar, falar, como afirmou Zuenir Ventura (1988: 31): “parte dessa geração queria ‘trazer a política para o comportamento’ e parte procurava” fazer o oposto.

Neste momento houve uma forte ligação entre cultura e política, o repensar a identidade brasileira associa-se ao pensamento do modernismo comandado pelo regime militar. A obra de Glauco dialoga com esta questão. Em 1968, pintou *Tropicália* (Figura 02), na qual, é sugerida a bandeira nacional, composta com elementos emblemáticos, como coqueiros, bananeiras, e as cores verde, amarelo e azul.

Portanto, compreende-se que

1968 foi tempo de contestação. [...]. E ao ser tempo de contestação, foi tempo de contracultura, de experimentalismos, de cultura reflexiva e de arte engajada. 68 foi a contestação pela transgressão. E, em alguns momentos, 68 foi a contestação pela revolução (Padrós, 2003: 13).

Este ano ficou marcado pelas diferentes manifestações que ocorreram em diversos países como nos Estados Unidos, no Brasil, na França, no Leste Europeu e na China. Em cada local as movimentações variavam devido aos interesses específicos. Nos países de primeiro mundo, França e Estados Unidos, as discussões voltaram-se para o existencialismo e o cultural, enquanto que em países como o Brasil e A China, as reivindicações eram políticas e econômicas (Cândido, 1998: 122-123).

No contexto de 1968 o *maio francês* tornou-se emblemático, alcançando o estatuto de mito (Ponge, Zemor, 2003: 46). As greves gerais iniciaram com pequenas manifestações contra o governo de De Gaulle, que puniu severamente alguns líderes e susperou as aulas. O resultado foi uma grande manifestação em três de maio na Universidade de Paris, Sorbonne, que resultou na invasão e ocupação da policia e a prisão de manifestantes. A partir de então, os estudantes organizaram-se realizando passeatas e uma greve geral, que totalizou em dez milhões de grevistas (Ponge, Zemor, 2003: 48).

Além dos protestos voltados às questões políticas e governamentais, houve uma importante discussão cultural. Diversos pensadores foram retomados e repensados como uma “nova forma de compreender o mundo, inclusive e fundamentalmente a da *esquerda*”.

Grandes intelectuais como Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger e Marcuse estavam presente na mente daqueles jovens. A sociedade era problematizada pelos movimentos estudantis que lutavam contra a discriminação racial, sexual e o regime de trabalho. Acreditava que “o sabem é uma arma política não menos que o fuzil”. (Cândido: 1998, 123-124)

As manifestações brasileiras foram impulsionadas pelas agitações políticas e culturais internacionais. Além de renovações estéticas e modernizações artísticas, muitos ideais foram adotados mas adaptados às necessidades nacionais. Como resposta, os militares reagiram e “no dia seguinte à Passeata dos Cem Mil, [...], o presidente da República, em seu discurso na Convenção Nacional da ARENA, denuncia um suposto ‘plano secreto’ para a tomada do poder por meio da violência, atribuindo-o à Ação Popular” (Valle, 1999: 117), era um aviso prévio sobre o AI-5 e o início da ação da linha-dura dos militares.

1968 ficou marcado como o ano das rupturas, “quando todos os sonhos pareciam possíveis aos jovens e nenhuma violência era proibida aos poderosos” (Alves, 1993: 13). Em meio a protestos, explosões culturais e ameaças a golpes governamentais, teve início o período mais acirrado do governo militar: os *Anos de Chumbo*. Desta vez, diferentemente dos demais atos, o AI-5 não tinha prazo de vigência e não era uma medida transitória (Fausto, 1998: 480).

Este Ato Institucional foi o ponto máximo de autoritarismo do regime militar. A partir de então, os governantes possuíam uma série de poderes:

- a) fechar o Congresso Nacional, as assembleias estaduais e as câmaras municipais;
- b) cassar mandatos de parlamentares;
- c) suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer pessoa;
- d) demitir, promover, aposentar ou pôr em disponibilidade funcionários federais, estaduais e municipais;
- e) demitir ou remover juízes;
- f) suspender as garantias do Poder Judiciário;
- g) decretar estado de sítio sem qualquer impedimento;
- h) confiscar bens como punição por corrupção;
- i) suspensão do habeas-corpus em crimes contra a segurança nacional;
- j) julgamento de crimes políticos por tribunais militares;
- k) legislar por decreto e expedir outros atos institucionais ou complementares;
- l) proibir a análise, pelo Poder Judiciário, de recursos impetrados por pessoas acusadas com fundamento no Ato Institucional nº 5 (Vieira, 2000: 197).

Tais como, diversos movimentos culturais, como o Cinema Novo e o Tropicalismo perderam força, quase desaparecendo. Muitos artistas acabaram se exilando nos anos seguintes; entre eles: Caetano Veloso, que, após ser preso, foi para o exílio político em 1969 em Londres, onde encontrou Hélio Oiticica; Glauber Rocha, no entanto, só partiu voluntariamente, em 1971.

O “golpe dentro do golpe” tinha como objetivo cessar os movimentos estudantis, as manifestações artísticas e culturais, e os protestos. Entretanto, mesmo com atitudes extremas para conter a população civil e seus atos de protesto, as críticas ao regime não acabaram (Napolitano, 2006: 76). Com o exílio dos principais críticos do governo, a cultura voltou-se à venda e ao consumo de massa, pois a arte engajada não era vendável. Isso não significou o fim da arte engajada na esquerda; ela apenas estava com menos força e mais focada para um público específico, não atingindo grande parte da população brasileira.

Entre os intelectuais que seguiam produzindo uma arte engajada, Glauco Rodrigues é um deles, o uso de diferentes linguagens como a metáfora e a ironia tornaram-se necessária para burlar a censura. Houve a criação de um nicho de mercado para cultura crítica, que censurava seletivamente, assim, a sociedade brasileira ganhou outra feição e a intelectualidade se adaptou a nova situação política (Ridenti, 2003: 157).

Os militares buscaram apoiar uma pequena parte destes intelectuais, como forma de controlar as suas produções. Assim, o AI-5 destacou-se devido a censura acirrada que manteve, sobretudo nas produções artísticas e nos jornais. A repressão era seletiva e a censura não vetava todo e qualquer produto cultural. Foram proibidas “as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção” (Ortiz, 2006: 89).

Assim, os militares acreditavam conter as agitações populares para construir uma hegemonia política, social e cultural vinculada a ideia de nação. Como forma de manter este domínio, além do abuso de poder, a propaganda política, que exaltava a nação brasileira, teve grande eficácia. As propagandas lançadas pelo governo foram de extrema relevância, possuindo uma significativa repercussão naquele momento no Brasil. O resultado positivo deste investimento pôde ser visto na copa do mundo de 1970, momento em que as perseguições, mortes e torturas aconteciam diariamente. Porém, houve uma união da população civil que torcia para a *Seleção Canarinho* orgulhando-se da nação (Fico, 1997: 57).

Desta forma pode-se compreender que o esporte, em diversos casos é o meio mais eficaz para “inculcar sentimentos nacionalistas”, pois “mesmo os menores indivíduos políticos ou públicos podiam se identificar com a nação, simbolizada por jovens que se destacavam no que praticamente todo homem quer, ou uma vez na vida terá querido: ser bom naquilo que faz.” Mais precisamente: “A imaginária comunidade de milhões parece mais real na forma de um time de onze pessoas com nome. O indivíduo, mesmo aquele que apenas torce, torna-se o próprio símbolo de sua nação” (Hobsbawn, 1990: 171). Assim, o futebol foi

utilizado pela agência de propaganda militar a favor do governo, unindo a população em torno de um acontecimento esportivo.

Logicamente os militares aproveitaram o máximo que puderam da campanha positiva que a Seleção Brasileira de Futebol fez durante a Copa do Mundo de 1970 sediada no México. A propaganda era feita, principalmente, por meio de *slogans*, os quais apresentavam um país próspero, uma grande potência que estava em ascensão, o “gigante adormecido”. O órgão responsável pela “promoção do ‘Brasil grande potência’” foi a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), criada no governo de Costa e Silva (Fausto, 1998: 484).

Além dos *slogans*, como “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Este é um país que vai pra frente”, o governo lançou também uma série de *singles*, os quais embalsamaram a vitória da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo, entre eles: “Pra frente Brasil” e “Ninguém segura este país”.

A preocupação do governo em manter a coesão da população era grande, sobretudo para fortalecer o Estado e construir uma identificação comum para todo o território nacional. O objetivo era aproximar culturas diferentes, para estas se sentirem pertencentes ao mesmo local, com uma origem em comum.

Isso não se limitou ao momento mais linha-dura do regime militar, mas estendeu-se ao longo de todo ele. A exacerbação do governo e da nação deu-se primeiramente porque os militares precisavam manter o apoio que tiveram da Igreja, da classe média e da elite social do país quando deram o golpe. Outra justificativa para o governo “linha dura” foi o crescimento da economia, mas esta não tardou para entrar em depressão, principalmente após a crise do petróleo em 1973, tornando-se necessário uma propaganda que ressaltasse as questões positivas que o governo havia feito anteriormente.

Um constante retorno aos principais acontecimentos do passado histórico brasileiro foi necessário aos militares em diferentes momentos. O futebol, realmente, foi muito eficaz, mas apenas em um momento pontual, no contexto da copa do mundo; alguns meses após conseguirem o título de tricampeões, isto não importava mais tanto. Desta forma, o resgate de símbolos que representassem uma união nacional tornou-se indispensável. Os elementos mais significativos e marcantes foram resgatados do descobrimento do país, onde a natureza bela era ressaltada, assim como a grandeza do país, exemplificado pela palmeira, pelo mar, pelo clima tropical, pelo índio “bom selvagem”, pelas cores vivas e características: o verde e amarelo, e pelas frutas tropicais (sobretudo a banana). Foram do século XVI ao XX, da bandeira nacional, do carnaval, passando por Carmem Miranda, pelo reconhecimento do mestiço, pelo samba, até chegarem ao futebol e ao “milagre econômico”.

A preocupação em construir uma identidade nacional tornou-se uma verdadeira obsessão aos militares. Com a falta de apoio da elite cultural, “foi através da imprensa e da própria voz inoperante de ideologias e presidentes-generais que as leituras sobre os ‘valores brasileiros’ se espaçaram” (Fico, 1997: 36). Os discursos Médici e depois os de Geisel, tiveram uma relevante importância na construção e convencimento de um Brasil potente e próspero, a ordem tornou-se essencial para o progresso, segundo os militares.

A proposta de nacionalismo apresentada e veiculada pela propaganda governamental daquele período deu-se através do imaginário comum relacionado com o passado. Portanto, as tradições e a história eram moldadas para formar uma coesão social, sendo elas impostas pelo poder autoritário. Segundo Smith (1997: 101) os símbolos nacionais, costumes e cerimônias são os aspectos mais eficazes e duradouros do nacionalismo, pois “tornam-se visíveis e distintos para todos os membros, transmitindo os princípios de uma ideologia abstracta em termos palpáveis e concretos” e atingem todos os membros de uma sociedade.

A coesão feita pelo Estado possuiu tamanha eficiência porque o órgão responsável pela “promoção do ‘Brasil grande potência’” - Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) (Fausto, 1998: 484) – era extremamente organizada e bem estruturada. O uso da televisão ajudou a veicular estas propagandas de maneira mais eficaz e rápida, porém, como apenas uma parcela da população tinha acesso ao aparelho televisivo, o rádio e os jornais ainda eram muito utilizados.

Um dos momentos mais marcantes da exacerbação nacionalista do regime militar e que proporcionou uma resposta positiva ao governo foi a recepção que Médici deu aos jogadores de futebol quando estes retornaram ao Brasil da Copa do México em 1970. Sabia-se o que era necessário: “juntamente com o porrete, oferecia a cenoura” (Skidmore, 2000: 223), ou seja, para disfarçar a repressão, precisava-se apontar importantes acontecimentos da nação para a sociedade brasileira e internacional.

Ao chegarem no Brasil, os jogadores depararam-se com o país em delírio. Foi decretado feriado nacional para que o povo realizasse um “carnaval de recepção”. Foram recebidos pelo presidente Médici no Palácio Presidencial, e cada um dos jogadores recebeu um prêmio de US\$ 18.500 livre de impostos. As fotos que foram publicadas e veiculadas apresentavam um presidente sorridente e feliz, admirando a taça e entre os membros da seleção brasileira (Skidmore, 2000: 223).

A este ato de confraternização com os jogadores de futebol e o incentivo dado à população para comemorar a premiação do tricampeonato mundial sucedeu uma boa cotação de Médici com os brasileiros. O então presidente foi tão bem aceito que sua aprovação

ultrapassava os setenta por cento. A classe média o apoiava devido ao crescimento econômico, e a grande massa também, mesmo não sendo tão beneficiada. “A teoria dominante era a de fazer crescer o ‘bolo’ antes de distribuí-lo melhor. Crescimento primeiro, redistribuição de renda depois” (Couto, 1999:116).

A significativa aprovação que o presidente militar tinha do povo brasileiro apenas comprova que a propaganda política do período obtinha resultados mais positivos do que as manifestações da esquerda. Mas sabe-se que neste momento a oposição havia sido quase que totalmente silenciada, seu trabalho era extremamente camuflado, fazendo com que seus ideais atingissem apenas uma pequena parcela da população.

Os propagandistas do governo se contrariavam e tinham que lidar com a seguinte situação: de um lado afirmavam os valores “positivos”, “moralizantes”, “verdadeiros” da sociedade como sendo eticamente superiores e, de outro lado, tinham que mascarar o regime autoritário, a censura e as perseguições. Para tanto, “desenvolveram uma certa ‘estratégia retórica’ que consistia em afirmar precisamente o inverso do que se tinha” (Fico, 1997: 95). Ressaltavam as coisas positivas e agiam como se não houvesse nada negativo. Assim, cada vez mais uma igualdade nacional era forjada, juntamente com a ideia de nação próspera e harmônica.

No período de 1968 até 1974, quando a repressão foi mais acirrada, a propaganda agiu de maneira mais direta e intensa. Entretanto, no momento em que o General Ernesto Geisel assumiu o poder (1974), a necessidade dos militares era de apaziguar a situação econômica brasileira, que não estava nada bem.

Portanto, as metas governamentais do novo presidente militar Ernesto Geisel foram importantes. No total foram quatro; desejou-se manter o apoio dos militares, mas reduzir a linha dura; seguir controlando os subversivos por temer que o seu governo fosse acusado de brando pela esquerda (Skidmore, 2000: 320); almejou-se ainda, uma abertura política *lenta, gradual e segura*, objetivou um retorno à democracia, mas com a intenção dos opositores não chegarem ao poder; por último, pretendeu-se manter as taxas de crescimento, sendo lançado o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), que deveria dar continuidade à economia autônoma e parcialmente implantada durante o “Milagre Econômico” (Skidmore, 2000: 321).

O início desta abertura política se deu apenas em consequência da pressão que o governo estava sofrendo pela oposição. O confronto entre a Igreja e o Estado era muito desgastante, mas o que ocorria entre as Forças Armadas e o Estado era pior, pois os militares de patentes inferiores podiam decidir da vida ou da morte das pessoas, não existia mais uma hierarquia. Em linhas gerais, o objetivo das metas do governo de Geisel era obter o êxito na

distensão lenta, segura e gradual com o apoio de militares e civis. Geisel tinha o mesmo objetivo que o primeiro presidente militar – Castelo Branco –, levar o Brasil à democracia.

No campo cultural, a distensão política ocorreu de maneira lenta, com desaparecimento da censura à imprensa, em consequência o mesmo aconteceu com as mobilizações da sociedade. Seguindo uma política nacionalista, procurava-se através da cultura, um meio de integração nacional, independente do conteúdo das obras. Mas, eram um tanto contraditórios os setores de censura, pois alguns continuavam linha-dura, enquanto outros eram dirigidos por pessoas ligadas às artes e ao meio intelectual (Napolitano, 2006: 102).

No ano de 1978, Geisel começou a encaminhar a restauração das liberdades públicas, e em outubro, o Congresso aprovou a emenda constitucional nº 11, com o objetivo principal de revogar o AI-5. De modo que, em trinta e um de dezembro do mesmo ano, no *Jornal do Brasil* lia-se a notícia: “Regime do AI-5 acaba à meia-noite de hoje.” Porém, a aprovação de uma emenda constitucional em outubro daquele mesmo ano, já tinha marcado o fim do AI-5, o que não tornou a notícia daquele dia uma grande revelação. “A ditadura ia acabar, mas ninguém mais estava prestando atenção nisso” (Gaspari, Hollanda, Ventura, 2000: 12).

Em 1979, iniciou-se com o fim da censura e repressão no regime militar a volta do povo às ruas para pedir a anistia aos exilados políticos. Em agosto a lei foi aprovada, porém se estendendo aos torturadores e não apenas aos torturados, presos e exilados políticos.

Muitos artistas precisaram sair do país e alguns tiveram suas produções interrompidas. Trabalhando no exterior o câmbio cultural com o Brasil ainda existia mas a participação nos meios de produção diminuíram. Glauco Rodrigues não saiu do país durante o período de Ditadura Militar. Os acontecimentos políticos e culturais fizeram parte de suas telas e a censura possibilitou que experimentasse novas linguagens plásticas para se expressar.

O campo artístico teve diversas vertentes, de um lado obras que expressavam claramente sua posição política de esquerda e de outro, aquelas que enfatizavam a criação e a estética. No período em que o país passou por altos e baixos, pode-se dizer que a arte teve grande repercussão, sobretudo aquela engajada politicamente. A cultura militante, queria denunciar da maneira que fosse possível o regime que se vivia, tentando sempre atingir a maior parte da população.

No entanto apenas por meio dos canais culturais era possível expressar algo contra o regime militar, sobretudo entre 1968 e 1974. As produções artísticas não cessaram em momento algum, sobretudo nas artes plásticas. Aqueles que não eram militantes políticos da oposição não sofreram com as perseguições nem com a censura. As pinturas de Glauco se

encaixam neste contexto em que se dizia muito, mas com poucas palavras, ou seja, se pintava tudo de maneira elaborada o suficiente para que os censuradores não percebessem que sua obra era uma reflexão sobre o período e não buscava apoiar o governo como nacionalista.

As pinturas pertencentes a série de 1971, *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento da terra nova que fez Pedro Álvares Cabral a El Rey Nosso Senhor*, de Glauco Rodrigues fizeram parte deste contexto político e cultural. Desta forma, o artista conviveu com os acontecimentos brasileiros, estava engajado intelectualmente contra o governo e sua pintura não é um reflexo dos acontecimentos, mas uma reflexão que o artista fez sobre tudo o que ele estava vivenciando na política acerca da formação da identidade nacional brasileira.

Assim, nos últimos anos do regime militar sua pintura era mais leve e menos politizada. Após os anos 1970, nota-se nitidamente a presença de uma inquietação em suas telas apresentando uma preocupação com os rumos da nação. Pinturas mais vivas, cores mais fortes e personagens mais marcantes, esses são alguns dos elementos que se destacam neste momento.

1.2 AS ARTES PLÁSTICAS NA DÉCADA DE 1960 NO CENÁRIO NACIONAL E INTERNACIONAL

A partir dos anos 1950 houve um significativo crescimento dos meios de comunicação de massa em todo o mundo; o intercâmbio entre as produções e tendências artísticas aumentaram. Artistas brasileiros tinham maior contato, e de maneira mais rápida, com tudo que estava sendo produzido na Europa e nos Estados Unidos da América. Desta forma, as reflexões sobre as artes plásticas nacionais acompanhavam os vanguardas internacionais.

Entretanto, a partir da década de 1960 a produção artística brasileira voltou-se para uma arte nacional. Não se desejava negar o estrangeiro, mas buscava-se que era próprio, o singular. Assim, as principais discussões no campo artístico internacional foram levadas em consideração, influenciando de maneira significativa muitos artistas.

A pintura de Glauco Rodrigues insere-se neste contexto, pois sua obra é um mosaico de imagens, de movimentos e tendências, as quais dialogam entre si. Como não teve uma formação artística tradicional, a transição entre diversas possibilidades de se trabalhar com a tinta e o pincel ocorreram de forma natural. Entre a experimentação que começou com a gravura na década de 1950, chegou à pintura figurativa me meados dos anos 1960 com um desenho preciso e livre.

As principais tendências internacionais que presente em suas obras são: a *Art Pop*, o *Nouveau Réalisme*, a Figuração Narrativa e o Hiper Realismo. Todas elas tiveram maior repercussão na Europa, sobretudo França e Inglaterra, mas propagaram-se para diversos países. Suas características muitas vezes aproximam-se, porém, possuem suas singularidades ao lidarem com a imagem de maneira diferenciada.

A *Art Pop* foi conhecida pela primeira vez em 1955 com o quadro do inglês Richard Hamilton e definido como tal pelo crítico, de mesma nacionalidade, Lawrence Alloway. Foi considerada uma arte popular, no sentido de folclore urbano mas que também abordava a cultura de estrada. Popularizou-se nos Estados Unidos, pois ela era considerada a “expressão estética da sociedade de consumo e da cultura de massa” (Morais, 1989: 65).

Apesar dos primeiros trabalhos serem dos anos 1950, foi na década posterior que teve maior propagação nas artes plásticas. A *Art Pop* não foi conceituada como um movimento artístico, da mesma forma que ocorria nas décadas anteriores, e sim “considerada uma palavra reagrupa fenômenos artísticos intimamente ligados ao espírito de uma época”. A palavra *pop* tornou-se nada mais que “o *slogan* sorridente de uma ironia crítica relativamente às palavras divulgadas pelos meios de comunicação cujas histórias fazem a História”, definindo as imagens de uma época e os exemplos estereotipados que influenciavam o comportamento dos homens (Osterwold, 2007: 6). Suas características misturavam várias técnicas, como a colagem, a encenação teatral, a pintura e a escultura (Lobo, 1981: 181), não sendo limitado o uso da tela, papel ou tinta, mas incluía objetos.

A *Art Pop* não era discutida como um movimento artístico, era considerado um acontecimento que se estendia para além deste gênero, relacionando-se com a antiga noção de arte de uma maneira muito marginal. Foi a partir de então que não se teve mais preocupação em fazer uma arte durável, “tudo [...] era – e é – transitório e provisório. Ao adotarem essas qualidades, os artistas pop erguem um espelho onde a própria sociedade se vê refletida” (Lucie-Smith, 1991: 164-169).

Desta forma, a *Art Pop* tornou-se a antiarte do expressionismo abstrato (Pedrosa, 1975: 175) e, como ocorreu com todas as tendências de vanguarda, naquele momento, muitos críticos não a consideravam arte. Não importava se era política ou não, pois para eles, era uma “arte de supermercado, como *kitsch*” (Huyssen, 1996: 94). Porém, segundo o crítico de arte da época, Frederico Morais (1989: 65) a *pop* pode ser vista de duas maneiras, uma delas como uma arte impessoal e fria enquanto que para outros, “hot”, com dimensão crítica ou bem humorada. Isso ocorre devido ao uso de elementos da publicidade, de quadrinhos, de supermercados, dos *hot-dogs* e *hamburguers*, da televisão, do cinema, dos luminosos, da

sinalização do trânsito, de políticos, atrizes, cantores e ídolos de massa. Era o cotidiano popular inserindo-se na arte.

Mais precisamente, podemos definir a *pop art* como uma “reificação dos objetos comuns, fetichização do óbvio e do cotidiano. [...] É o reino do objeto – apresentado e não representado” (Morais, 1975: 37). Ou seja, não havia mais representação de algo, era aquilo mesmo que estava ali, a própria lata de sopas *Campbell*⁵, os ídolos hollywoodianos, os personagens de histórias em quadrinhos, sem falar nos demais objetos de consumo da sociedade de massa, como a *Coca Cola*.

A *Art Pop*, inglesa e norteamericana, foi denominada pelos franceses como *Nouveau Réalisme*, o qual possuía diversos elementos do Dadaísmo e do Super-Realismo (Lobo, 1981: 183). Porém, a grande diferença entre ambos é que o francês possui um manifesto criado e liderado por Pierre Restany em abril de 1960 e sua primeira exposição foi realizada no ano seguinte na Galeria J, de Paris, intitulada *Quarenta Graus acima do Dadá* (Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, 1985: s/p).

Os artistas do *Nouveau Réalisme* tiveram uma posição vanguardista pois questionavam “a ideologia da sociedade de consumo e o aparato tecnológico que acompanhou o desenvolvimento da sociedade capitalista”. Criticavam os artistas da *Art Pop* reduzindo-os a: “meros paginadores e encenadores da realidade urbana e propagadores do *american way of life*, deixando-os rotular pelo crítico inglês Lawrence Alloway como artistas *pop*”. Isso apenas demonstra a disputa de espaço que havia entre os dois países. (Ribeiro, 1997: 40).

Apesar das críticas que os franceses faziam, os dois movimentos eram muito semelhantes em suas temáticas, pois ambos abordavam elementos do cotidiano popular, criticavam a realidade de consumo e os elementos conhecidos pela sociedade de massa. Era uma arte despreocupada em fazer parte de antigos conceitos e cânones artísticos, era a arte pela arte, para ser vista e não durável.

Toda a disputa e críticas que havia entre os franceses e os norte-americanos era, praticamente, inevitável de ocorrer. A partir do final da Segunda Guerra Mundial e, com mais força, após a década de 1950, o foco da arte mundial mudou-se, aos poucos, de Paris para Nova York. A capital da arte deixava de ser no continente europeu e atravessava o Atlântico, possuindo não apenas grandes acervos mas com grandes escolas de arte, artistas e críticos. O foco, agora, não eram as últimas tendências, exclusivamente, européias, mas também norte-americanas.

⁵ *Sopa Campbell* é uma das obras mais emblemáticas de um dos principais artistas da *pop art* norte americana, Andy Wahrol.

A *art pop* foi precursora das tendências figurativas da década de 1960. Após o seu surgimento houve uma explosão de pequenos “movimentos” artísticos internacionais, pois, a arte desenvolveu-se “paralelamente à ciência, à política ou à religião e seus deslocamentos são semelhantes aos que ocorreram no interior da sociedade” (Morais, 1989: 11). Foi uma época de agitações em todo o mundo, e essas movimentações chegaram ao ápice em 1968.

Entretanto, as demais discussões em torno do fazer artístico não tiveram menor importância, porém dialogam entre si. A *Figuração Narrativa* surgiu após uma grande discussão sobre o conteúdo político que possuía a *Pop Art*. Entretanto, o novo movimento francês, definido pelo crítico Gerard Gassiot-Talbot, em 1965, tinha como objetivo uma arte política.

Inseriu-se numa tradição narrativa da história da arte, porém sua influência maior veio dos meios de comunicação de massa e apoiava-se nas histórias em quadrinho e no cinema de animação para buscar a sua estética narrativa (Morais, 1989: 42). Mesmo que de maneira indireta, os elementos populares acabavam sendo retomados por esses artistas, até mesmo para conseguirem realizar uma arte mais politizada. Almejava-se também levar a arte às ruas, a grande massa da sociedade, e para tanto, era preciso que os elementos fossem reconhecíveis e, logo, cotidianos.

O *Hiper-realismo*, por sua vez, retoma o Realismo e destacou-se na Europa e nos Estados Unidos no período entre 1969 e 1972. É um Realismo renovado devido ao contato que teve com as demais tendências que surgiram desde o início da década, além disso, retoma as ideias do *Realismo Socialista* dos anos 1940, assim como os Realismos euro-norte-americanos das duas décadas que antecederam a Segunda Guerra Mundial. Era a sociedade de massa sendo pintada, não apenas os elementos que elas eram capazes de reconhecer. Mesmo retomando temáticas de artistas como Coubert e Vermeer, a tela agora é plana, não há profundidade nem movimento. A apropriação de fotografias e suas projeções é uma característica marcante desse movimento (Morais, 1989: 50).

Como podemos observar, as principais tendências artísticas internacionais tiveram significativa influência entre si, sobretudo por conviverem no mesmo período e logicamente por terem contato. No entanto, ao contrário da Europa e dos Estados Unidos, no Brasil não houve nenhum tipo de organização artística com características e definições, mesmo que não formasse um movimento artístico. O mais perto que se chegou disto foram algumas exposições nos anos de 1965, 66 e 67 e o *Tropicalismo*, o qual não foi definido como ligado às artes plásticas, apesar de alguns artistas possuírem suas características.

Ficou evidente a presença internacional na arte brasileira na primeira exposição que aconteceu no país após o início do Regime Militar: *Opinião 65*. Esta ocorreu na cidade do Rio de Janeiro e visava uma ruptura com a arte abstrata e buscava apresentar o novo papel que o artista deveria exercer na sociedade. Os artistas queriam “criar um movimento de relações entre a Escola de Paris e a vanguarda no Brasil, a fim de que a cada ano fosse feita uma espécie de confrontação entre artistas europeus e brasileiros” (Pecinini, 1999: 110-111). Além disso, segundo Dayse Pecinini (1999: 112): “foi um marco de intensificação das relações entre Rio e São Paulo, entre os artistas de vanguarda nascente, através de exposições conjuntas”. Além de *Opinião 65* houve *Proposta 65*, em São Paulo e *Coletiva de Oito Artistas*, na mesma cidade.

Estas exposições que ocorreram em 1965 tiveram um significado muito emblemático para o período, pois enquanto grande parte da população foi silenciada pelos militares, os artistas, à sua maneira, puderam opinar (Morais, 1975: 83). Assim, *Opinião 65* revelava que algo de novo estava acontecendo nas artes plásticas, pelo próprio título da mostra: *Opinião, os pintores voltam a opinar* (Rosa, 2002: 120). Mais do que isso, foi o primeiro passo que os artistas deram para se organizarem, não como um movimento, mas como forma de crítica, de imposição à ditadura militar.

Logo após esta exposição, no ano seguinte, ocorreu *Opinião 66* e *Proposta 66*, porém não tiveram a mesma repercussão nem o mesmo impacto que a do ano anterior. Entretanto, os artistas já estavam organizando-se e articulando questões sobre a arte brasileira daquele momento e o rumo que deveria tomar. Sabia-se que silenciosa não poderia ser, nem mesmo uma “arte pela arte”.

Neste contexto que surgiu Hélio Oiticica. Partindo da ideia de Ceres Franco das exposições *Opinião* e *Proposta*, ele desejava que estas fossem mais do que mostras de artes plásticas, mas um local de debate, que deveria ocorrer anualmente.

Deste modo, em *Proposta 66* teve-se uma prévia daquilo que era pensado por Oiticica. Juntamente à exposição, houve um seminário que contou com a presença de importantes críticos de arte como Mário Pedrosa e Waldemar Cordeiro, os quais eram da comissão organizadora. O seminário possuía quatro temas de discussão: *Conceituação da arte nas condições históricas atuais do Brasil*, *Arte de Vanguarda e Organização da Cultura no Brasil*, *Cultura Superior e Folclore Urbano* e *Situação da Vanguarda no Brasil* (Cordeiro, Franco: s/d). Assim, questões relacionadas a nova situação política e cultural do Brasil estava sendo discutida e problematizada por uma quantidade significativa de intelectuais e artistas. Isso tudo resultou na *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*, que apresentava as

principais características da nova vanguarda artística e foi publicada em jornais e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo (Pecinini, 1999: 113).

Resumidamente, *Proposta 66* “foi um evento que pretendia examinar a situação da arte no Brasil” (Pecinini, 1999: 133). As discussões que surgiram a partir de então resultou na *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda Brasileira*, texto que acompanhou a exposição *Nova Objetividade Brasileira* em 1967. Apesar da semelhança que possui de um manifesto seu objetivo principal era o de “definir um estado característico dessa evolução verificada nas vanguardas brasileiras” e não de criar conceitos (Oiticica, 1986: 105).

Junto à exposição alguns artistas assinaram a *Declaração*, que possuía apenas oito tópicos em uma página. Resumidamente, tinha como objetivo “fazer a denúncia das tentativas de ‘institucionalização da vanguarda brasileira’, de alienação da capacidade criadora e da ocorrência da arte” (Pecinini, 1999: 138). No total cinquenta artistas estavam participando, destacando-se: Hélio Oiticica, Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Lygia Clark, Glauco Rodrigues, Sami Matter, Solange Escosteguy, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Carlos Zílio, Mário Pedrosa, Frederico Moraes e Mauricio Nogueira Lima⁶.

A *Nova Objetividade Brasileira* foi a última grande manifestação artística coletiva durante a ditadura militar; foi a mais autêntica das vanguardas que surgiram no Brasil. Infelizmente, com a instauração do AI-5, em 1968, todo o seu processo foi liquidado de tal maneira que grande parte dos artistas se calaram. “A neovanguarda de 1967 se dissolvera, dando lugar à fragmentação e à incoerência underground do tropicalismo dos anos 1970” (Pecinini, 1999: 152-153). Entretanto, o seu resquício pode ser visto nas obras de alguns artistas, como Glauco Rodrigues, que apesar da censura, não deixou que estes ideais ficassem de fora do seu trabalho.

A preocupação inicial era de estreitar os laços da arte europeia com a brasileira. Porém, em decorrência da singularidade dos acontecimentos no país, a produção artística acabou desenvolvendo características próprias. Não se podia simplesmente importar ideias e técnicas, era preciso criar algo que tivesse significado para os artistas e seu público.

A arte estava perdendo o seu caráter sagrado, deixava de ser pintura de cavalete e tornava-se uma verdadeira experiência dentro do museu. Obras ambiente, vídeos, fotografias, interação com o público, esta era a nova proposta que os artistas brasileiros buscavam

⁶ Os três últimos são críticos de arte e os demais artistas plásticos.

apresentar. Uma forma de fugir dos padrões clássicos de arte e criar novos conceitos e interpretações.

Portanto, as tendências artísticas internacionais foram fundamentais para o desenvolvimento da criação livre e ampla que a arte brasileira buscava na década de 1960. O artista sentia-se livre dos modelos estéticos pré estabelecidos pelos cânones, podendo criar sem limitações, fazendo uso independente de materiais, técnicas ou temáticas. Mas, no Brasil, os artistas deveriam ser cautelosos ao realizarem suas obras, ficando atentos as representações que fariam, pois mesmo a censura não os atingindo diretamente, algumas obras chegaram a ser retiradas de exposições.

O desejo por uma arte nacional, com características próprias, chegou muito perto de ser concretizado. As exposições e discussões que ocorreram depois do golpe militar foram fundamentais para o fortalecimento e definição da arte que foi produzida nos anos seguintes. Para o artista Glauco Rodrigues o contato com as vanguardas européias e norte-americanas definiram sua pintura de tal forma que o uso do realismo e da figuração tornaram-se características marcantes de sua obra enquanto a vanguarda brasileira refletiu-se na temática em que trabalhava: a história nacional.

1.3 TRAJETÓRIA DE GLAUCO RODRIGUES

Glauco Otávio Castilhos Rodrigues nasceu em 1929 na cidade de Bagé, interior do Rio Grande do Sul e faleceu em 2004, na sua “segunda” cidade natal, Rio de Janeiro. Suas primeiras lições de pintura ocorreram como forma de passatempo durante as suas férias escolares. Junto ao amigo Glênio Bianchetti (1928 -), passava os dias de verão na chácara de Bagé pintando e desenhando. Sua primeira tela, *Moinho ao pôr-do-sol* (Figura 03), foi feita em 1945, apenas como um momento de diversão. Naquela época, os dois jovens não imaginavam que um dia fariam da pintura o seu ofício.

Em Bagé havia uma espécie de centro cultural da cidade, onde os jovens se encontravam para discutir arte e literatura, algo que ocorria com grande frequência e era sediado na casa de Pedro Wayne (1904 – 1951). Foi lá que Glauco teve contato com o artista plástico José Morais. Neste mesmo período conheceu Carlos Scliar (1920 – 2001), que ia seguidamente à cidade a passeio.

Junto aos amigos, aprendeu suas primeiras técnicas com José Morais, e a partir de então, Glauco passou a interessar-se mais pela pintura, e o desejo de tornar-se pintor começou a surgir. Mudou-se para Porto Alegre para assistir como ouvinte aulas no Instituto de Belas-Artes da cidade. Após curta estadia na capital do Rio Grande do Sul, retornou a Bagé e passou a dedicar-se ao estudo do desenho.

Para Glauco, o desenho era a base para qualquer obra. Dedicou-se à técnica e ao adestramento da mão como uma espécie de espera, pois sem este domínio, não via como retomar a pintura. Segundo Luis Fernando Veríssimo (1989: 15):

Desde o princípio, o olho e a mão do Glauco viveram numa sintonia direta que o tempo só retocou. Mesmo antes de saber o tipo de pintor que ia ser, Glauco já tinha a capacidade para ser o tipo de pintor que quisesse. A mão fazia o que o olho projetasse ou o pintor imaginasse.

Além da preocupação com o desenho, Glauco também tinha muito cuidado com os temas que ia abordar em seus trabalhos. Antes de partir para tela, sempre realizava inúmeros estudos, pesquisas e esboços sobre o assunto.

O uso do desenho, e constante retorno a este, nota-se em seus trabalhos ao longo dos anos. Em 1949 foi premiado com uma bolsa de estudos da Prefeitura de Bagé para morar no Rio de Janeiro e estudar na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) por três meses; neste tempo, frequentou a casa de Aníbal Machado⁷. Neste mesmo ano recebeu menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e foi considerado uma revelação pelo crítico de arte Mário Pedrosa.

Em 1950 destacou-se no circuito artístico ao ganhar uma medalha de bronze ao expor a obra *Piquenique na Relva* (Figura 04), pintada em Bagé no mesmo ano, no LV Salão de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Foi a primeira releitura que o artista realizou; baseando-se na obra de Manet, que leva o mesmo nome, datada 1863 (Figura 05), Glauco misturou um pouco das imagens Fauvistas com a ideia principal da do artista do final do século XIX. Foi a partir de então que a necessidade de aperfeiçoar-se ainda mais no desenho e na pintura deu origem ao atelier que montou ao lado dos amigos Glênio e Danúbio Gonçalves (1925 -) na cidade de Bagé.

⁷ Aníbal Machado (1894 – 1964) foi um contista, ensaísta e professor. Sua casa no Rio de Janeiro era um importante ponto de encontro e de centro cultural da cidade, local onde se reuniam escritores, artistas plásticos e artistas teatrais. (Enciclopédia Virtual Itaú Cultural. Disponível em: << http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=5013&imp=N>> acessado em 30/09/2010).

Apesar dos estudos fora do Rio Grande do Sul, a temática principal de suas primeiras obras era o gaúcho ou as paisagens de Bagé, sendo a figuração uma constante em seus trabalhos. No ano de 1951, junto com Glênio e Danúbio, fundou o Clube de Gravura de Bagé. Este destacava relevantes aspectos da vida rural rio-grandense, pois acreditavam que partindo do regional chegariam ao nacional. Segundo os jovens bageenses “quanto mais gaúcho, mais brasileiro” (Pontual, 1987: 358). Realizavam viagens a uma estância no interior de Bagé para terem contato com a vida do campo e com a natureza.

Havia um contato estreito entre o Clube de Gravura de Bagé e o Grupo de Gravura de Porto Alegre⁸. Os temas presente nas obras de cada um deles eram semelhantes, pois pintavam o gaúcho, a sua vida e o seu cotidiano. Ambos davam grande importância aos estudos de desenho, sobretudo de cavalos, paisagens e figuras humanas nos campos de Bagé.

Suas pesquisas plásticas eram direcionadas para o realismo social, discordando dos princípios do abstracionismo e das primeiras Bienais de São Paulo. O seu foco de trabalho era a figuração, a realidade e a proximidade com esta; havia a preocupação em “dominar os fundamentos do desenho naturalista, baseados numa rígida disciplina de observância clássica” (Scarinci, 1982: 91).

A viagem para o IV Festival da Juventude pela Paz, em Bucareste, na Romênia rendeu a Glauco Rodrigues uma visita a Moscou, Pequim e Shangai. Estendeu a viagem até Florença, onde passou um mês e se fascinou pela arte renascentista italiana. Desta forma, seu desejo de aperfeiçoamento e aprendizado aumentou ainda mais. Ao retornar ao Brasil, mudou-se para Porto Alegre juntando-se ao Clube de Gravura da cidade, mas não deixando de ir junto aos colegas e amigos de trabalho para a estância no interior de Bagé para realizar seus estudos de desenho.

O período em Porto Alegre proporcionou ao artista a chance de realizar dois painéis em preto e branco para o Cinema Cacique de Porto Alegre. Ganhou o concurso para cenários e figurinos da peça de Antônio Callado, *Frankel*, organizada pela Companhia Tônia-Celi-Autran, e que contava com a direção de Adolfo Celi (Verissimo, 1989: 127). A diversidade de sua produção permitiu que experimentasse diferentes técnicas o que ajudou no resultado futuro de seu trabalho, uma temática e estilo próprio.

Seus contatos com o mundo artístico se expandiam cada vez mais, não apenas os pessoais, mas também os visuais. Em 1957 teve a oportunidade de ver a obra *Guernica*

⁸ O Grupo de Gravura de Porto Alegre foi fundado em 1951, por Scliar, Danúbio Gonçalves e Vasco Prado, que retornavam da Europa. Era muito voltado para as questões do homem e ligado ao socialismo. Os jovens seguidamente iam para Bagé fazer estudos, sobretudo de cavalos e do gaúcho, tema principal dos trabalhos (Scarinci, 1982).

(Figura 06) de Pablo Picasso na Bienal de São Paulo. Repensando a sua pintura e voltando à experimentação de novas técnicas, Glauco começou sua transição para o abstracionismo, que se tornou evidente nas décadas seguintes.

Em 1959 mudou-se definitivamente para a cidade do Rio de Janeiro e foi chamado para trabalhar na *Revista Senhor*. Esta possuía uma proposta editorial bem definida, dirigida por Nahum Sirotsky (1925 -), com Paulo Francis (1930 – 1997), Luiz Lobo, Carlos Scliar, Ivan Lessa (1935 -), Jaguar (1932 -), Bea Feitler (1938 – 1982) e Newton Rodrigues. Era uma revista vanguardista na época, voltada para o público masculino e intelectual, com certo poder aquisitivo. A revista trazia “o conceito de cultura, estigmatizado em suas páginas figuradas por literatura, artes, design e política, seja ele por contos, charges, notas, ilustrações ou ensaios fotográficos” (Gomes, 2007: 268). Apesar de durar poucos anos no mercado, foi de grande importância para o país, pois este vivia uma época de construção de sua identidade nacional, de um brasileiro pois,

dava suporte ao homem da cidade em relação a assuntos como cultura, política, economia, artes e variedades, atingindo um público específico: o senhor cosmopolita que ao mesmo tempo fazia parte de uma cultura efervescente da sociedade de mercado (Gomes, 2007: 269).

Na *Revista Senhor*, foi “o capista mais prolífico”, das 37 edições, assinou 22 capas; a presença da figuração não afastava por completo o expressionismo abstrato nem a colagem em seus trabalhos. Esta mistura de técnicas artistas representam a vontade de experimentação que tinha (Melo, 2008: 111-114). Além das capas, Glauco fez algumas charges retratando a política do país. Neste momento, os seus trabalhos eram realizados com o uso da figuração e eram ricos em humor, sátira, ironia e deboche; estas características tornaram-se marcantes em suas obras nas décadas seguintes; assim como o trabalho gráfico que fazia para a revista.

Sua participação na *Senhor* foi fundamental para a experimentação que estava realizando em seus trabalhos pictóricos durante o mesmo período. Além de trabalhar com diversas técnicas e materiais, pode explorar outro modo de produção, a tipografia tendo contato com um modo de criação completamente diferente. Certamente esta experiência lhe proporcionou um conhecimento um crescimento significativo, sobretudo no que diz respeito a métodos de trabalho.

Em 1961 foi escolhido para participar da II Bienal do Jovem Pintor em Paris e assinou contrato de exclusividade com a Sociedade de Arte Decorativa Ltda. Voltou a realizar cenários, desta vez para a peça *Castelo na Suécia* de Françoise Sagan, encenada pela mesma

companhia de teatro com a qual havia trabalhado anteriormente. No mesmo ano recebeu um convite do Embaixador Hugo Gouthier para trabalhar no setor de artes gráficas da embaixada do Brasil em Roma; deixou o país no ano seguinte, 1962.

Novamente partiu para a experimentação e voltou a explorar a pintura abstrata. Permaneceu na Europa por quase três anos, mas não deixou de produzir nem de expor, mantendo contato com diversos artistas italianos.

Quando retornou para o Brasil, em 1964, justamente por causa do golpe militar⁹, o artista deparou-se com um país muito diferente do que havia deixado, tanto em questões culturais como políticas. A partir de então, sua pintura tomou novos rumos. De volta ao país, começou a repensar a própria história e cultura. A experiência no exterior o fez conhecer novas culturas, artistas e técnicas, mas acima de tudo, proporcionou um distanciamento do Brasil, possibilitando uma visão mais crítica e nítida do passado e do presente de seu país.

Apesar da inserção da figuração em sua pintura, o abstracionismo ainda estava presente em suas primeiras telas do início dos anos 1960. As novas figurações européias, com as quais o artista conviveu, proporcionaram uma diferenciação em suas obras daquele período em diante. Os estudos de desenho que fez desde sua juventude refletiram numa pintura precisa.

A ideia inicial que tinha sobre sua obra de arte, partir do regional para chegar ao nacional, foi alcançada neste momento. Não desenhava mais cavalos e paisagens dos pampas gaúchos, mas as praias do Rio de Janeiro, o carnaval, a vida dos cariocas. Tudo isso era pintado com a habilidade de um desenhista, com a precisão de um nativo mas, ao mesmo tempo, com o olhar de um estrangeiro.

As obras de Glauco foram marcadas, a partir de então, pela figuração de influência pop; pela harmonia das cores verde e amarelo, rosa e azul; pelos cenários cariocas e pela mistura de imagens e personagens da história do Brasil. Seu engajamento cultural no Brasil foi definitivo para moldar seu estilo próprio de pintura. As participações que o artista teve nas exposições nacionais¹⁰ ajudaram nas problematizações sobre a realidade do país propostas por ele em suas telas.

⁹ A Embaixada Brasileira em Roma foi fechada assim que o Golpe foi dado, fazendo com que Glauco retornasse ao Brasil.

¹⁰ As principais exposições coletivas de artes plásticas que Glauco Rodrigues participou, durante os anos 1960 foram: em 1966, *Opinião 66* e *Supermercado 66*; em 1967, *IX Bienal de São Paulo* e *Nova Objetividade Brasileira*; em 1968, *O Artista Brasileiro e Iconografia de Massas*; 1969, Coletiva no Paço das Artes, em São Paulo. (Enciclopédia Virtual Itaú Cultural. Disponível em: <<

Apesar de não ter frequentado como aluno regular uma escola de artes, estudou muito sobre o assunto. As aulas no início de sua carreira foram fundamentais para definir seu estilo de pintor e gravador, assim como os diversos contatos que fez durante as suas viagens. Glauco era um homem metódico, possuía um ritmo de trabalho bem definido e organizado. Antes de partir para a tela realizava diversos estudos, mas não desenhando e esboçando, mas escrevendo, lendo e olhando tudo aquilo que já havia sido feito sobre o assunto e estava ao seu alcance. Admirador da literatura de Érico Veríssimo, diversas vezes voltava-se a trilogia de *O Tempo e o Vento*, principalmente quando precisava refletir, descansar e criar¹¹.

Suas pesquisas eram realizadas com muito cuidado e atenção sempre em busca de referências, tanto em livros de arte, como de história da arte e de história, na literatura e no cinema. Fazia anotações, esboços de desenhos, de cores e de dimensões. Seus quadros eram muito bem pensados e montados no papel antes de chegarem à tela.

Outra influência marcante em suas produções culturais foi o convívio com outros artistas cariocas. Nunca deixou de manter contato com os gaúchos da época dos Grupos de Gravura, mas foi a convivência com os cariocas tropicalistas que o ajudou a definir cada vez mais sua personalidade única na pintura.

Glauco era uma pessoa animada, festeira, organizada, feliz com a vida e com os amigos, e era isso que ele deixava transparecer em suas pinturas: uma harmonia sem igual. Mas, por trás disso tudo, havia muito mais. A partir dos anos 1970 afastou-se das imagens regionalistas rio-grandense e voltou-se para o carioca. Muito além do cotidiano do Rio de Janeiro, de seus personagens e praias, buscava o Brasil, os diferentes Brasis, todos representados de uma só maneira, com as mesmas cores, mas com elementos diferentes. Pertenciam a mesma história, ao mesmo imaginário e a mesma sociedade.

As características que definiram o seu trabalho desde então foram: os elementos, personagens e cores nacionais. Além de pintar o Rio, em alguns momentos retornou a temática gaúcha. Mas o Brasil era a sua preocupação. As ideias efervesciam naquele período, as discussões entre os intelectuais eram marcantes e constantes. O país tornava-se o foco de tudo, para a sociedade e para a arte. A pintura de Glauco voltou-se completamente para reflexões nacionais, sobre a sociedade, a política e a cultura.

Mesmo após a ditadura militar e com a democratização, as pinturas de Glauco seguiram voltadas para as questões nacionais. Em alguns momentos, retomou a temática dos anos 1950 e pintou gaúchos, cavalos e o pampa, mas sempre seguindo a pintura figurativa.

¹¹ Conversa com Norma Estellita Pessôa durante a visita realizada ao atelier de Glauco Rodrigues no Rio de Janeiro em julho de 2010.

Personalidades da história do Brasil foi a temática explorada pelo artista. Por encomenda do governo militar, em 1975, pintou o Engenheiro Francisco Pereira Passos (Figura 07). Em 1980 fez outra releitura da *Primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles (a primeira foi realizada em 1971) para o governo federal presentear o Papa João Paulo II quando realizou a sua primeira visita ao Brasil. Apesar de realizar essas e outras encomendas ao governo brasileiro, isso não o tornava um pintor oficial ou que estivesse a serviço do Estado. Sua produção era independente, não possuía nenhum tipo de vínculo estatal ou com alguma galeria de arte.

As exposições de que participou, depois de 1970, foram em sua grande maioria individuais. Sempre havia uma anual para fazer a inauguração de sua nova série, primeiramente ocorria em São Paulo e depois no Rio de Janeiro. A cada ano, criava uma série, a temática era a mesma: o Brasil, mas a abordagem sempre mudava. Os personagens que estavam presentes não variavam muito, apenas deslocavam-se índios de um lado para outro, fazia-os dialogar em situações diversas e inusitadas, sempre misturando o moderno com o arcaico, o Brasil contemporâneo com o do passado.

Mesmo nos anos mais acirrados da censura, não foi impedido de seguir sua produção bem humorada criticando o país, seu governo e sua cultura. Seus amigos do Rio de Janeiro, chamados de *Bloco de Ipanema* ou *Bloco dos Sujos* era composto por importantes intelectuais cariocas, assim como atores, atrizes, literatos e músicos; mas nunca deixando de conviver, sempre que possível, com os antigos companheiros de atelier do Rio Grande do Sul. Glauco tornou-se um gaúcho-carioca, que aproveitava as manhãs para caminhar na praia de Copacabana antes de ir para seu atelier trabalhar ao lado de seus gatos e seu chimarrão, não abria mão da sesta depois do almoço nem da descontração com os amigos no final do dia.

Desta forma, a série sobre a Carta de Caminha realizada pelo artista teve todo um envolvimento com o seu contexto e o reflexo de sua trajetória artística. Foi neste momento que começou a definir as técnicas artísticas que utilizaria para realizar seu trabalho.

As telas de Glauco de 1971 estão inseridas num contexto político e cultural brasileiro de grande efervescência política e cultural. Após o *Tropicalismo* e com o AI-5 as movimentações artísticas diminuíram consideravelmente. Com um regime autoritário e opressor eram poucos os que questionavam o país. Houve um destaque das pinturas que trazem a Carta de Caminha como objeto principal por abordar a história nacional de um ângulo diferenciado daquele que estava sendo apresentado pelos demais artistas.

As tendências de vanguarda internacional e nacional que Glauco fez uso auxiliaram na distinção de suas telas. O próprio resgate da pintura de cavalete era questionado na época, mas

a figuração e a montagem, presentes de maneira excessiva, tornava sua série com características próprias. A junção de diferentes técnicas, que só foi possível devido a sua vasta trajetória de experimentações em várias áreas de produção, resultou num trabalho diferenciado. O presente e o arcaico, emblemática característica dos *Tropicalistas*, resultou numa harmônica reconstrução da história do Brasil em suas telas de cores fortes e personagens conhecidos.

CAPÍTULO 2:

A CERTIDÃO DE NASCIMENTO DO BRASIL: TEXTO E IMAGEM.

Quando o português chegou

Debaixo de uma chuva

Vestiu o índio

Que pena!

Fosse um dia de sol

O índio tinha despido

O português.

(Oswald de Andrade)

A carta escrita por Pero Vaz de Caminha em 1500 a El-Rei Dom Manuel, de Portugal, noticiando o descobrimento do Brasil, foi considerada por Capistrano de Abreu (1929: 238/239) o “diploma natalício lavrado á beira do berço de uma nacionalidade futura” Ou seja, no século XIX, anos depois daquele acontecimento histórico, o primeiro documento que se teve conhecimento tornou-se a certidão do surgimento da nova terra.

A afirmação acima consagrou a *Carta de Pero Vaz de Caminha* como o primeiro e mais preciso documento sobre a chegada dos portugueses ao Brasil. A construção simbólica que foi realizada a partir do século XIX resgatou no texto de 1500 a representação da fundação da nação brasileira. Mais do que isso, caracterizou a formação da identidade nacional tendo em vista os elementos e personagens descritos do primeiro contato entre brancos e índios.

Desta forma, levando em consideração a importância que possui a *Carta* como documento oficial¹² do país, o artista plástico Glauco Rodrigues, em 1971, utilizou-a como principal referência textual¹³ para a elaboração da série *Carta de Pêro Vaz de Caminha sobre*

¹² Contraopondo-se à ideia de Capistrano de Abreu, Manuel de Sousa Pinto (1934), defende que a *Carta* não é um documento oficial e sim particular, pois, segundo o autor, Pero Vaz de Caminha a fez em decorrência de “extraordinária impressão que a nova terra lhe causou e a sua prosa denuncia” e também, porque no final de seu texto, pede a D. Manuel que mande seu genro, que estava preso na África, à terra recém descoberta. Logo, segundo Pinto, se o documento fosse oficial, este tipo de pedido não ocorreria, assim como, Caminha deixaria claro o seu ofício. (Pinto, 1934: 15/16)

¹³ Os textos da *Carta de Pêro Vaz de Caminha* foram extraídos da adaptação à linguagem atual feita por Jaime Cortesão, da obra *A Carta de Pêro Vaz de Caminha* (Lisboa: Portugália Editora, 1967). (Anotações no caderno do artista, Coleção Particular de Norma Estelita Pessoa. Visitado em julho de 2010).

o descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Álvares Cabral a El Rey Nosso Senhor. Em cada uma das vinte e seis telas que compõem a série há uma citação da *Carta*, retirada da transcrição do livro de Jaime Cortesão (1965). Entretanto o artista não buscou ilustrar os dizeres de Caminha, mas problematizar o primeiro contato entre portugueses e indígenas utilizando referências visuais e textuais da história cultural do país, com nativos de 1500 até banhistas das praias cariocas de 1971.

Apesar de sua releitura da *Carta* ter sido realizada de maneira extremamente livre, Glauco seguiu a mesma divisão e ordem cronológica do escrivão em 1500. O texto de Caminha continha vinte e seis páginas e meia de texto e uma de endereço; sete folhas, cada uma com quatro páginas, medindo 296 por 209 milímetros (Pinto, 1934: 34). Esta retomada da narrativa do português deu-se devido ao seu desejo de resgatar as origens do Brasil. Para isso, nada melhor do que partir de onde tudo começou: a chegada dos portugueses (Góes, 1971: s/p).

Entretanto, Glauco não se deteve em buscar apenas as origens nacionais voltando-se para o primeiro contato entre “bárbaros” e “civilizados”; foi a fundo e pesquisou os principais marcos e artistas da história nacional, chegando ao seu próprio contexto. A sua *Carta de Pero Vaz de Caminha* possui diversas citações de artistas que representaram o Brasil ao longo de sua história como: Jean-Baptiste Debret, Hans Staden, Lasar Segall, José Maria Medeiros e Victor Meirelles; e também fotografias do Projeto Rondon (1907 – 1915), de revistas da década de 1970, fotos de Edgard Moura e José Medeiros, ilustrações da Enciclopédia Larousse e gravuras da época do descobrimento do Brasil¹⁴.

A existência de uma significativa distância temporal em suas telas que compõem a série evidencia a clareza que tinha o pintor ao propor uma releitura da “certidão de nascimento”. Seus diversos detalhes foram compostos por diversos elementos simbólicos referentes aos principais momentos em da história cultural do país. A seleção do texto e das imagens não ocorreu de maneira aleatória; ela representa, acima de tudo, o engajamento político e cultural do artista. Ao mesmo tempo que questionava, buscava reestruturar a história do Brasil colocando lado a lado seus atrasos e seus avanços, articulando dois tempos: 1500 e 1971. Este espaço foi preenchido com referências aos principais intelectuais que problematizaram ou representaram a cultura nacional ao longo de toda a sua história.

Glauco não foi o primeiro a utilizar a *Carta* como fonte de pesquisa para trabalhos imagéticos. Em diferentes momentos, devido ao seu importante simbolismo sobre o mito

¹⁴ Informações retiradas do Livro do Artista, acervo particular Norma Estelitta Pessoa, visitado em julho de 2010.

fundador da nação brasileira, este documento serviu de base textual para diversos artistas, escritores e cineastas brasileiros falarem sobre o Brasil¹⁵. Mas, apropriar-se de toda a carta, dividindo-a em partes (no caso em vinte e seis telas) e utilizando-a por completo, Glauco foi o primeiro artista a realizar tal trabalho.

Esse aparente vazio temporal que possui a sua série é preenchido com imagens que compõem uma narrativa histórica e visual composta por personagens que representaram, em cada período de sua produção, a identidade nacional brasileira. Pode-se pensar nesta identidade que Glauco questionou, como construída nos setores culturais mas apoiada e forjada pelo Estado, independentemente do governo vigente.

Desta forma, podemos compreender que a pintura do artista sugere que as representações culturais são mais eficazes do que imposições políticas. As imagens “têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas” (Schmitt, 2007: 11). Estes elementos dialogam diretamente com a reprodução e representação da sociedade do passado e do presente, permitindo uma ligação entre esses dois tempos e assim, resgatando constantemente aquilo que não deve ser esquecido, como por exemplo, as conquistas de uma nação e seus heróis.

Mais especificamente, a identidade e a imagem tornam-se interligadas quando compreende-se que:

símbolos nacionais, costumes e cerimônias são, a muitos níveis, os aspectos mais poderosos e duradouros do nacionalismo. Encarnam os seus conceitos básicos, tornando-os visíveis e distintos para todos os membros, transmitindo os princípios de uma ideologia abstracta em termos palpáveis e concretos, que suscitam reações emocionais instantâneas em todos os estratos de comunidade (Smith, 1997: 101/102).

As telas de Glauco não buscavam realizar uma construção do imaginário, mas resgatar o que já existia. Seus personagens, cores e situações fazem parte do simbolismo que representa a nação brasileira. Portanto, podemos compreender o papel importante que teve a

¹⁵ Entre os principais intelectuais que utilizaram a *Carta*, inteira ou parcialmente, como referência documental temos: Victor Meirelles (1861 – *Primeira Missa no Brasil*), Oswald de Andrade (1924 – *Pau Brasil*), Humberto Mauro (1935 – *Descobrimto do Brasil*), Cândido Portinari (1939 – *Descobrimto do Brasil*), Glauber Rocha (1967 – *Terra em Transe*). No ano de 2000, ao completar 500 da descoberta do Brasil, diversos artistas, sobretudo, plásticos, realizaram alguns trabalhos com esta temática, não apenas brasileiros como também portugueses. Este material consta nos catálogos das exposições: *Mostra do redescobrimto: carta de Pero Vaz de Caminha – letter from Pero Vaz de Caminha* (2000) e *Leituras da Carta de Pêro Vaz de Caminha. A carta linda por 11 pintores portugueses* (1999).

literatura e a pintura, sobretudo no século XIX. Voltar-se ao passado para pensar o presente e projetar um futuro melhor ficou marcado em nossa história cultural.

Compreende-se que o nacionalismo desenvolve-se através da memória nacional, retomando-a constantemente. Neste caso, os símbolos e ritos, que constam na literatura, nas artes plásticas, no folclore e em todo tipo de manifestação cultural, ajudam a manter aquilo que chamamos de sentimentos nacionais e concretizam algo abstrato (Smith, 1997: 102). Entretanto, deve-se destacar que, como afirma Smith (1997: 104) o nacionalismo é um camaleão, o qual se adapta a seu contexto, sendo “capaz de infinita manipulação, este conjunto de crenças, sentimentos e símbolos só pode ser entendido em cada momento específico”, ou seja, não pode ser generalizado ao longo da história.

No Brasil, mais especificamente, a ideia de nação e a preocupação com uma identidade nacional teve início apenas no século XIX, após a Independência do país. Isso ocorreu porque com a separação de Portugal, houve a necessidade do surgimento de um Estado-Nação. Desta forma, podemos definir que este foi o século da construção do Brasil (Malerba, 2007: 81), ou seja, de sua identidade nacional.

A busca por uma cultura nacional começou a fazer parte do projeto de nação realizada pelo Império, o qual apoiava os intelectuais, como os literatos e os artistas plásticos. Seu dever era representar o Brasil e sua história utilizando a cultura nacional. Essa movimentação cultural dialogou diretamente com o movimento romântico francês, mas obtinha suas peculiaridades e suas próprias características.

A partir do século XIX, podemos afirmar que no Brasil havia um projeto de nação e, em consequência disso, uma preocupação com a formação de uma identidade nacional. Notamos isto com o surgimento do Estado-Nação no Império, pois, após acalmarem-se as disputas regionais, as quais dilaceraram o país naquele período, “a elite imperial percebeu a necessidade de buscar costurar a unidade interna. Fê-lo não apenas pela via política, mas, sobretudo por meios da construção de uma identidade nacional” (Malerba, 2007: 82).

Nas primeiras décadas do século XX, os intelectuais refletiram sobre as representações culturais do país, porém com um olhar mais crítico. Nem todos eram vinculados ao governo mas buscavam as raízes nacionais. Como por exemplo os estudos de Oswald de Andrade (década de 1920) sobre o folclore brasileiro, de Gilberto Freyre sobre a miscigenação em *Casa Grande & Senzala* (1933) e de Sérgio Buarque de Holanda, do homem cordial, em *Raízes do Brasil* (1936).

Em meados do século XX, algumas questões do anterior voltaram a ser discutidas, principalmente sobre as representações culturais. Os artistas problematizaram a nação e sua

identidade deixando claro seus ideais em suas músicas, exposições de arte e publicações. Os que mais se destacaram naquele contexto foram os *Tropicalistas*, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues e Glauber Rocha.

Todavia, apesar dos diferentes questionamentos e maneiras que a cultura nacional foi pensada e representada ao longo de sua história, é importante destacar que, nos principais momentos que este assunto esteve em voga, a *Carta de Caminha* estava presente. Pensada sob os pilares de um mito de paraíso terrestre, de miscigenação, de um povo alegre e ingênuo, este olhar e representação do Brasil apareceram independentemente da opção política e ideológica do intelectual que o fazia.

A releitura feita por Glauco Rodrigues em 1971 questionou a história e representações sociais e culturais do Brasil. Desta maneira, alguns pontos destacam-se, como a construção do mito fundador da nação brasileira baseada na *Carta* escrita por Pero Vaz de Caminha e seus desdobramentos.

2.1 MITO FUNDADOR: A CARTA DE PERO VAZ CAMINHA

Naquele lugar da praia de Porto Seguro, onde, a 1 de maio de 1500, cerca das 11 da manhã, Pedro Alvares Cabral mandou erguer a Cruz com as armas e divisas reais de Portugal, começa verdadeiramente a história do Brasil. Os quatro primeiros séculos do seu passado vão desenrolar-se à sombra daquele símbolo da fé cristã e da soberania portuguesa. E que aurora sem mácula a do Génesis brasileiro!
(Cortesão, 1944: 7).

Segundo as palavras de Jaime Cortesão, o verdadeiro início da história do Brasil ocorreu com o ato célebre da missa rezada em primeiro de abril de 1500, como narrada na *Carta* escrita por Caminha. Este acontecimento, descrito pelo escrivão da armada, tornou este o primeiro documento desta nova terra. Sua narrativa precisa, minuciosa, cuidadosa, desde o reconhecimento de uma terra até o desembarque e os primeiros contatos com os nativos (Cortesão: 1944, 8). Caminha foi o principal interlocutor deste acontecimento histórico.

Desta forma, a carta escrita por Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento da terra nova, então denominada Vera Cruz, em 1500, foi publicada a primeira vez em 1817, pelo Padre Manuel Aires do Casal, no Rio de Janeiro; até este momento, ela ficou guardada na

Torre do Tombo em Lisboa (Aguiar, 2000: 39). Antes de sua publicação, ela foi descoberta pelo pesquisador espanhol J. B. Muños em 1735, mas não foi divulgada (Arroyo, 1963: 11).

A partir de sua primeira veiculação, no início do século XIX, a *Carta de Caminha* tornou-se o documento oficial do nascimento da nação católica brasileira e suscitou o surgimento de alguns mitos: “como o ‘novo mundo’, o ‘paraíso terrestre recuperado’, o ‘bom selvagem’, etc., etc.” inclusive o “ufanismo sentimental que se encontra em tantas manifestações brasileiras” (Castro, 1985: 12). Estas foram algumas descrições que o escrivão de 1500 fez e que foram resgatadas ao longo da história do país para exaltar a nação. Torna-se ainda mais nítida esta construção do imaginário ao nos depararmos com o texto de apresentação da exposição comemorativa dos quinhentos anos de Descobrimento do Brasil escrita por Nelson Aguilar (2000: 36) ao afirmar que “A Carta de Pero Vaz de Caminha tem [ainda] hoje para os brasileiros um significado simbólico quase sagrado”. Ou seja, não se limitou ao momento de sua primeira veiculação.

Sua circulação foi constante ao longo de toda a história do Brasil e, em 1877, o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro do Rio de Janeiro (IHGB)¹⁶ publicou, com texto do Visconde de Porto Seguro, Francisco Adolfo Varnhagem, a Carta de Pero Vaz de Caminha, com o título: *A cerca de como não foi – Coroa Vermelha – na enseada de Santa Cruz: que Cabral desembarcou e em que fez dizer a primeira missa*. O principal objetivo desta publicação era divulgar a “certidão de nascimento” da nação brasileira. Em pleno Romantismo, a exaltação da nação esteve presente nas produções artísticas mais relevantes que o Império apoiou.

No texto de Varnhagem encontra-se uma análise da *Carta* e algumas críticas, porém, um dos pontos destacados pelo autor foi a primeira e a segunda Missa rezadas em solo brasileiro. Após seus comentários, que são citações da mesma, há uma transcrição completa. O autor deu, pela primeira vez na história do Brasil, uma importância fundamental aquele documento, o qual havia sido esquecido e deixado de lado por muitos anos.

Com o apoio do Império, a *Carta de Caminha* tornou-se um elemento importantíssimo na construção da identidade nacional. A descrição em forma de narrativa de viagem apresenta

¹⁶ IHGB: Instituto Histórico Geográfico Brasileiro foi fundado em 1838 e juntamente teve início a historiografia nacional brasileira. Objetivava-se o resgate de documentos e o incentivo ao ensino da História do Brasil. A maior parte dos fundadores fazia parte da alta burguesia do Estado. Vinculado ao Instituto foi feita uma Revista, com publicações trimestrais, esta era dividida em três partes: documentos e artigos de “temas relevantes”, biografias de brasileiros ilustres e as atas das suas reuniões (PRADO, 2009: 285/286). Além disso, o IHGB estava diretamente vinculado a ideia de construção da nação brasileira através dos setores culturais, e agiu significativamente na literatura.

o primeiro contato entre os portugueses e os índios. Logo, representa o surgimento de uma nova nação vinda da união destes dois povos.

Tinha-se o conhecimento de que a Carta não era um documento oficial e que Caminha não era encarregado de relatar a viagem portuguesa (Pinto, 1934: 28). Entretanto, a narrativa em forma de diário e as descrições propiciaram a sua utilização como símbolo do início da nação. Ela possui uma série de informações sobre “a cultura portuguesa e seu contato com a realidade do maravilhoso” (Castro, 1985: 31). Contém observações minuciosas sobre “a pintura dos corpos, o adorno dos lábios, e os enfeites de penas” dos índios, com tamanha exatidão, que “vêm-se essas suas figuras como se folhássemos estampas coloridas” (Pinto, 1934: 60). Mais do que isso, a Carta tem um duplo valor: de um lado, uma “memória estável dos primeiros atos de seu nascimento” e de outro, o “duplo testemunho, que soube dar contemporaneamente, sobre os dois elementos que podem ser considerados a base do futuro indivíduo brasileiro, o português e o índio” (Castro, 1985: 32).

Ainda conta-se com uma desmistificação medieval de que nos trópicos havia seres disformes, devido aos elogios feitos a beleza do corpo do nativo. Havia naquele local todo o indicio “de um Éden não violado” (Pereira, 1999: 66). Esta imagem de paraíso só existiu por causa da descrição de um índio inocente, de uma confraternização racial, a *Carta* é “uma profecia e um instrumento de fé” (Arroyo, 1963: 15-17), um encontro que reformulou os valores de confronto com o outro, tornando visível a possibilidade da existência de uma região onde a vida era paradisíaca, sem a existência do mundo dito civilizado (Aguar, 2000: 47).

Baseado na lenda cartográfica medieval, no momento do descobrimento, acreditavam ter encontrado o Jardim do Éden; desta forma, *O Brasil*, significa Ilhas Afortunadas, em celta (Pereira, 1999: 15). Logo, como afirma José Augusto França (2000: 158):

[...], a Carta de Pêro Vaz de Caminha, [...], é a mais extraordinária homenagem do visto ao ignorado. O Brasil começa nela, em alegria e espanto, curiosidade e acesa ternura por as moças vistas, ‘bem moças e bem gentis’, nuinhas, com ‘suas vergonhas tão altas e tão saradinhas’ (o quê: fechadas ou escuras?). O começo do mundo de Pêro Vaz está ao contrário das novas Espanhas que, meio século depois, acabam no trágico relatório de Bartolomeu de Las Casas: instante de gênese, história de genocídio!...

Deste modo, a importância, quase que sagrada da *Carta* escrita por Caminha, como documento oficial que conta a fundação da nação brasileira e o nascimento de seu povo, começou a ser construída. A narrativa do autor apenas ajudou a formar todo um imaginário

em torno dela, mesmo havendo outros dois documentos¹⁷ do mesmo período, porém, que não tiveram a mesma repercussão ao longo dos anos.

Antes da publicação da *Carta* realizada pelo IHGB, Araújo Porto-Alegre¹⁸ já havia percebido o poder representativo que ela possuía; mentor brasileiro do artista plástico Victor Meirelles, indicou a seu pupilo que a lesse pelo menos cinco vezes para depois pintá-la. Meirelles, morando na Europa por conta de uma bolsa que ganhou do governo Imperial para estudar pintura, seguiu as instruções de seu mestre. Em 1861, concluiu a obra mais emblemática da história do país: *A Primeira Missa no Brasil*. Após esta, tantas outras missas surgiram, tanto na pintura como no cinema.

Entre as principais “Primeiras Missas no Brasil” destacam-se a de Victor Meirelles, pintada em 1861 (figura 08); a encenada num filme de Humberto Mauro em 1937 (figura 09); a de Cândido Portinari, de 1948 (figura 10); a de Glauber Rocha, encenada em seu filme de 1967, *Terra em Transe* (figura 11); e por último a de Glauco Rodrigues, pertencente à série de 1971 (figura 12).

A “Primeira Missa no Brasil” é o trecho mais emblemático descrito na Carta de Caminha pois serviu para a formação do mito nacional pelo setor cultural. Segundo Marilena Chauí, o imaginário nacional foi construído através dos setores culturais desde 1500 e sobrevive até os dias de hoje. Em seu ponto de vista, duas situações se destacam: primeiramente que o Brasil é um “povo novo” que surgiu de “três raças valorosas: os corajosos índios, os estóicos negros e os bravos sentimentos lusitanos”; e em segundo lugar, da existência de significativas representações homogêneas do Brasil, que permitem “crer na unidade, na identidade e na individualidade da nação e do povo brasileiro” (Chauí, 2001: 5-9), funcionando da mesma forma que nacionalismo para Antony Smith, quando o compara com um camaleão.

Desta maneira, se pensarmos nesta *Carta* como documento que simboliza a fundação da nação brasileira, podemos considerar a definição que Chauí propõe para mito fundador, a partir do momento que este possui um vínculo com o passado, não cessando nunca (Chauí,

¹⁷ O primeiro texto impresso que se tem conhecimento sobre o descobrimento do Brasil é anônimo e foi publicado em Roma e depois em Milão, em 1505. Seria uma carta que Dom Manuel teria enviado aos réus da Espanha, Fernando e Isabel. Esta, contém informações da carta que ele havia enviado contando sobre a descoberta, mas juntamente a diversas informações não confiáveis. Além deste material, existem outros três relatos narrando o mesmo acontecimento: *O Relato do Piloto Anônimo*, publicado em 1507 na Itália, junto a uma coletânea de viagens organizada por Fracanzano da Montalboddo; *Carta de Mestre João Faras*; e por último, a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, as duas últimas só foram conhecidas no início do século XIX, a do Mestre de Faras em 1817 e a de Caminha em 1837 (Aguiar, 2000: 43).

¹⁸ Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) foi pintor, cartunista, professor e escritor. Estudou com Jean Baptiste Debret, segundo Pontual foi “um dos pioneiros da crítica de arte brasileira”. Destacou-se ainda como um dos precursores do Romantismo Brasileiro. (Rosa, Presser, 1997: 266-267).

2001:9). Mais precisamente, afirma que: “um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (Chauí, 2001: 9).

Além disso, os mitos nacionais, sobretudo os de origem, segundo Carvalho (2001: 89), são um dos instrumentos mais poderosos para a construção de identidades nacionais pois, “la creación de una memoria nacional de mitos y héroes ayuda a las naciones a desarrollar una unidad de sentimiento y de intención, a organizar el pasado, a hacer entendible el presente y a afrontar el futuro”¹⁹. Resgatar a origem de uma nação, apresentando-a como um momento belo, e no caso brasileiro como a descoberta do paraíso terrestre, faz com que o sentimento de pertencimento surja junto com o de orgulho por suas raízes. Afinal um passado grandioso representa um presente e, principalmente, um futuro promissor. Desta forma, “se podría decir que el mito edénico es un invento con fines políticos de la elite política e intelectual, y que tiene resonancia entre el pueblo llano”²⁰ (Carvalho, 2001: 96).

A construção e consolidação da identidade nacional de um país ocorre principalmente com representações simbólicas. Benedict Anderson (2008) destaca a singularidade do Brasil, porque o surgimento da nação não aconteceu como nos demais países da América Latina. Aqui, houve uma tentativa de recriar os princípios dinásticos, que só pode ocorrer devido a imigração do Imperador português em 1808 (Anderson, 2008: 89).

Para Anderson (2008) a nação é uma comunidade imaginada, construída por mitos culturais capazes de atingir o imaginário de grande parte da população. Isso pode ocorrer de diversas maneiras, como o uso da religião ou etnia. Mas segundo o autor a escrita é a maneira mais eficaz para a construção de mitos nacionais. O autor destaca os demais meios culturais, como a música, a poesia, as artes plásticas como formas de demonstração do amor pela nação, “com muita clareza e em milhares de formas e estilos diversos” (Anderson, 2008: 199). Portanto, os mitos nacionais foram criações do Estado com o objetivo de criar nações em que seu povo tivesse semelhanças culturais. Por isso, o resgate de acontecimentos do passado tornou-se importantes, e a Carta de Caminha um símbolo nacional que torna todos os brasileiros com a mesma origem.

¹⁹ “A criação de uma memória nacional de mitos e heróis ajuda as nações a desenvolverem uma unidade de sentimento e de intenção, a organizar o passado, a fazer entender o presente e a enfrentar o futuro.” (tradução livre da autora).

²⁰ “Poderia se dizer que o mito endêmico é uma invenção com fins políticos da elite política e intelectual, e que tem ressonância no povo simples.” (tradução livre da autora)

Porém, foi um trecho da *Carta* que se tornou referência simbólica da nação: a *Primeira Missa no Brasil*. Pintada pela primeira vez em 1861 por Victor Meirelles teve uma importância imagética para a construção da identidade nacional brasileira. A partir de então, tantas outras “Primeiras Missas” foram realizadas por artistas plásticos, mas cada um dentro de seu contexto não tendo como objetivo seguir a descrição do documento de 1500.

2.2 A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL (1861) A FAVOR DO IMPÉRIO: A PINTURA DE VICTOR MEIRELLES

A imagem da Primeira Missa no Brasil faz parte do imaginário nacional desde 1861 quando Victor Meirelles realizou uma pintura com esta temática durante sua estadia na Europa. Esta obra simboliza desde o século XIX até os dias de hoje, a representação do batismo da nação brasileira. Originou-se nas palavras narradas por Pero Vaz de Caminha em 1500 e tornou-se uma das imagens mais emblemáticas da história do Brasil.

Victor Meirelles foi um artista plástico que esteve a serviço do Império. Em 1853 ganhou o prêmio de uma viagem ao exterior da Academia Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, que proporcionava uma bolsa de estudos na Europa. Por sua viagem ser financiada pelo governo Imperial, ele deveria cumprir algumas exigências, a principal delas era a de permanecer sob tutela e os comandos da Academia no Brasil. Logo, “sujeito também às idéias que esta articulava com a elite política e cultural do país, entre eles o Imperador Pedro Segundo e o grupo do IHGB” (Franz, 2007: 2). Além disso, tinha um mentor, o artista brasileiro e membro do mesmo Instituto, Manuel de Araújo Porto-Alegre.

A pintura da *Primeira Missa* foi realizada em solo europeu e levou três anos para ser finalizada (1859 – 1861); teve orientação de Porto-Alegre, o qual tinha a “consciência do papel da arte figurativa e particularmente da pintura histórica na formação da identidade nacional” (Aguilar, 2000: 104).

Quando Meirelles chegou à capital francesa, em 1856, deparou-se com o “Romantismo em grande efervescência”, onde se destacavam Theodore Géricault (1791 – 1824), Paul Delaroche (1787 – 1856), Horace Vernet (1789 – 1863), Robert Fleury (1797 – 1890) e Léon Cogniet (1794 – 1880). Como orientou Araújo Porto-Alegre, foi a procura de Delaroche, para tê-lo como mestre, mas este havia falecido repentinamente (Rosa, 1982: 32), o que não interferiu na sua permanência por mais dois anos na Europa, possibilitando um

contato íntimo com o Romantismo francês. Nas suas obras históricas, é nítido o diálogo que teve com pintores como Delacroix, devido à sua temática e a composição.

Neste momento, intelectuais brasileiros tinham grande contato com o movimento Romântico francês. O diálogo artístico entre os dois países era significativo por causa das constantes viagens que os artistas faziam à Europeu. Portanto, as características do *Romantismo* brasileiro aproximavam-se muito do estilo francês.

Este foi um amplo movimento internacional em diferentes país mas que possuíam aproximações em suas características, sendo um “estilo artístico – individual e de época” (Coutinho, 1999:4). Apesar de muitas semelhanças em decorrência do diálogo cultural e por pertencerem ao mesmo período histórico (meados do século XIX) haviam as particularidades de cada país que foram significativas para a formação do movimento, tornando-o singular em cada realidade política e cultural, possuindo algumas variações e especificidades.

O *Romantismo* não possuía uma única definição, pois “pode apresentar-se como uma dentre uma série de denominações como Classicismo, Barroco, Maneirismo, pelas quais designamos os vários agrupamentos de formas peculiares que são os estilos, os modos de formar, e que traduzem qualidades e estruturas da obra de arte”. Pode ser considerado também “uma emergência histórica, um evento sócio-cultural”, “não é apenas uma configuração estilística” (Guinsburg, 2002: 13-14).

Além disso, existem “duas categorias implícitas no conceito de Romantismo: *psicológica*, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a *histórica*, referente a um movimento literário e artístico datado (Nunes, 2002: 51). No entanto, a segunda categoria não possui uma datação exata, apesar da história da arte restringir o movimento no período de 1790 até 1840, mas no “campo da pesquisa estende-se enormemente, identificando-se a atitude romântica aplicada na pintura desde o século 18 até o 20, o que inevitavelmente conduz a sobreposição de outros gêneros de estilos” (Wolf, 2008: 7).

No Brasil a literatura do Romantismo destacou-se e obteve a sua independência nacional com uma verdadeira revolução cultural, tanto na poesia como no romance, e em paralelo, na política e no social (Coutinho, 1999: 14-15). Porém, não foi apenas nas letras que o setor cultural teve modificações, nas artes plásticas também. Nestas, as características brasileiras foram marcantes mas possuíam significativa semelhança com o *Romantismo* francês. O pensamento de Jean-Jacques Rousseau “atraiu uma nova atenção para tudo o que era primitivo e arcaico”. Após a Revolução Francesa, os artistas deviam “lutar pelos ideais republicanos vitoriosos e fornecer propaganda visual para os objectivos políticos colectivos” (Wolf, 2008; 21), surgindo assim os quadros com temas históricos.

Apesar da presença política nas telas dos artistas, tanto franceses como brasileiros, a paisagem era um aspecto importante. A natureza marcava a diferença entre o velho e o novo mundo, pois a língua oficial, o português, era a dos antigos colonizadores (Rouanet, 1999: 27). Logo, buscava-se, por meio da arte, a integração cultural, o mito das três raças.

Outra característica presente no *Romantismo* foi a exaltação do nacionalismo, o que proporcionou uma arte com elementos de individualidade e de coletividade (Coutinho, 1999: 23). Mais precisamente, os setores culturais, por incentivo do governo Imperial, representaram, através de elementos históricos, a nação, ou seja, o coletivo e, ao mesmo tempo, as individualidades desta sociedade; no caso brasileiro, sobressaiu a natureza tropical e diversificada. Deste modo “no Brasil, a valorização da história e do passado nacional constituiu uma das mais importantes atividades durante o Romantismo”, destaca-se a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a difusão de mitos, do folclore e de tradições nacionais (Coutinho, 1999: 25).

As propostas e elementos desenvolvidos pelos literatos e pelos artistas plásticos aproximavam-se muito, pois a literatura buscava alcançar o caráter ilustrativo que a pintura possuía. Para tanto, os autores descreviam a natureza (Rouanet, 1999: 21-22) enquanto as telas possuíam uma narrativa quase literária contando uma história, com cenário e personagens.

Este projeto Imperial ocorreu em decorrência da necessidade do Estado em representar uma sociedade homogênea e civilizada. Fazia pouco tempo que o país estava independente de Portugal, logo não havia uma hegemonia nem um governo consolidado, e muito menos uma sociedade organizada. Portanto, no século XIX, o surgimento de uma identidade nacional ocorreu devido à preocupação com a formação de um Estado-Nação forte e coeso. Para tanto, os setores culturais foram os responsáveis por promover unidade e construir tradições e mitos nacionais, vinculados ao Império.

Desta forma, foi no século XIX que a “descoberta” do Brasil foi inventada, como resultado do Movimento Romântico juntamente ao projeto de nação do Império. Esta construção deu-se de duas formas: de um lado, pelos historiadores que fundamentavam “cientificamente uma ‘verdade’ desejada” e, de outro, os artistas, que criaram “crenças que se encarnavam num corpo de convicções coletivas” (Coli, 2005: 23); que ocorria tanto através da literatura como das artes plásticas.

Artistas, com uma formação francesa e italiana como Victor Meirelles realizaram uma pintura de alta qualidade, que correspondia ao desejo do país de fabricar a sua própria história, além de tornar o artista um personagem importante na formação cultural do país (Coli, 2007:

57). A tela que mais se destacou neste contexto, foi sem dúvida *A Primeira Missa no Brasil* (1861). Além de uma importância histórica e imagética, foi com esta tela que Meirelles recebeu a premiação no *Salon Parisiense* em 1861, onde expôs pela primeira vez o seu quadro histórico. A premiação fez com que a sua tela tivesse ainda mais prestígio no Brasil, chamando a atenção do governo para a sua temática e importância nacional (Coli, 2007).

Esta obra tornou-se célebre em virtude da sua grande propagação desde a sua premiação em Paris até os dias atuais. Tendo como fonte o texto escrito por Caminha em 1500 sobre o descobrimento do Brasil, a existência de apropriações, reproduções, reutilizações e releituras do quadro de Meirelles evidenciam a sua importância na construção do imaginário nacional e para a formação da identidade brasileira. Dentro dos moldes Românticos, o artista do século XIX buscou representar na tela as palavras do escrivão do século XVI. A temática histórica, comum no Brasil daquele momento, aparece também nos pinceis de Pedro Américo.

Foi *A Missa* que acabou destacando-se no contexto cultural brasileiro. Isso pode ter ocorrido porque o artista conseguiu transferir “ao espectador um sabor romântico, um fundo sentimental, uma coloração espontânea, enfim, mais massas do que linhas, mais vibração do que contornos” (Kelly, 1979: 25), ou seja, mais emoção do que razão. O assunto escolhido, a disposição dos personagens atuantes, as cores, e o acontecimento em si, um momento religioso, nobre, tornou este quadro histórico mais sentimental, espiritual do que a representação de heróis de guerra. É a criação do Brasil, é a descoberta do paraíso terrestre, onde nativos fazem parte deste acontecimento ao lado dos descobridores, todos juntos, formam o início de uma nova nação, a qual surge abençoada por Deus sob a fé cristã, representada pela Missa.

Em outras palavras, a pintura de Meirelles teve papel de consolidar uma “cena de elevação espiritual, celebrada por duas culturas”, a portuguesa e a indígena. Mais do que isso, esta cena representa o “batismo da nação brasileira” como forma de fusão das raças, “criando identidades fundadas em sentimentos unificadores em torno do sentir-se brasileiro” (Makowiecky, 2008: 739).

Esteticamente a pintura de Meirelles possui significativa semelhança com a de Horace Vernet (*Première messe en Kabylie*, 1855) (figura 13), o que não ocorreu por mero acaso, muito menos por cópia, como foi acusado o artista por alguns críticos de arte. Naquele período, era muito comum os estudantes copiarem quadros famosos para treinarem o desenho e as técnicas de pintura. Portanto, muitos outros artistas foram copiados por Victor antes de começar a fazer os seus trabalhos “originais”. Desta forma, pouco antes de decidir pintar a

Primeira Missa brasileira, o artista teve contato com a obra de Vernet, exposta em 1855 no *Salon*, em Paris.

A *Carta* de Caminha era sua única fonte para realizar a pintura. Desta forma, a missa de Vernet, acabou sendo seu referencial imagético do tal acontecimento: uma primeira missa. Podemos observar que não houve plágio do quadro francês, mas que existem semelhanças entre eles na sua estética, mais precisamente, na organização espacial dos elementos encontrados.

Diferentemente de Meirelles, que não estava presente no momento da *Missa* brasileira, Horace Vernet²¹ foi quem montou de maneira improvisada o altar ao ar livre, “ele fora o cenógrafo e o *mettre en scène* do acontecimento”. Naquele momento, a pintura fazia-se história, “o artista criava o fato por meio de uma montagem que seria, em seguida, perpetuada na tela. Ou seja, o acontecimento era, em realidade, uma construção simbólica de autoria do próprio artista”. A imagem fictícia da pintura transformava-se em “verdade” dos feitos históricos (Coli, 2005: 32).

Da mesma forma que o artista francês presenciou e retratou a harmonia durante a celebração cristã, Caminha descreveu-a sua *Carta*, permitindo, quase que de maneira inevitável, que a memória visual de Meirelles remetesse ao quadro de Vernet no momento em que realizou os seus estudos e esboços para a execução de sua pintura. Porém, a ideia de que houve um plágio do quadro de 1855 não deixou de existir pois, “o grupo central de ambos os quadros, é evidentemente o mesmo, disposto de modo invertido”. Mas devemos ter em mente que o uso de citações na pintura histórica era legítimo (Coli, 1998: 381).

O historiador da arte Jorge Coli deixa claro que não houve qualquer tipo de “cópia, plágio ou pasticho” realizado por Meirelles da obra de Vernet devido a diferença que há na distância das cenas, proporcionando assim resultados completamente diferente de cada uma das obras. O objetivo do francês era narrar com precisão o episódio, de modo que a aproxima dos olhos proporcionando maior impacto, enquanto o brasileiro “quer a cena principal mais ao longe, integrando-a numa suavidade atmosférica, num clima espiritualizado”. A cruz de Vernet está envolvida por uma nuvem, dando um ar mais teatral; Meirelles a eleva, direcionando o olhar para o alto, “enquanto o horizonte abre-se no fundo como instrumento de serenidade”. (Coli, 1998: 382). Além disso, a primeira delas é vertical e a segunda horizontal. Os personagens presentes na missa que aconteceu em solo africano são mais rígidos, estão

²¹ Horace Vernet foi enviado pelo governo francês para acompanhar a ocupação no Norte da África. A Missa de Kabylie ocorreu em 1853 e o artista foi uma verdadeira testemunha ocupar do acontecimento. A obra foi encomendada com o objetivo de representar simbolicamente através da Missa o domínio francês nas terras africanas (Coli, 2005: 32).

voltados ao acontecimento religioso; os nativos brasileiros olham para todos os lados, interagem, agitam-se, não são modelos engessados, possuem vida.

Estas diferenças, mesmo que sutis, entre as duas pinturas são fundamentais para a compreensão de que um artista pode utilizar outro como referência visual para a sua tela. Ao contrário do que parece, Meirelles não copiou Vernet, ele apenas o utilizou como fonte de pesquisa e de conhecimento sobre o ato célebre católico. O artista brasileiro procurou seguir fielmente a descrição feita por Caminha em 1500.

A *Primeira Missa no Brasil* ficou conhecida desde o século XIX como imagem referência da primeira missa rezada em solo brasileiro. Entretanto, deve-se destacar que Meirelles não pintou o acontecimento de vinte e seis de abril de 1500 mas sim o de primeiro de maio do mesmo ano. A missa representada é, na realidade, a segunda missa. Como podemos constatar pela própria narrativa de Caminha, na primeira missa não havia cruz, apenas um “altar muito bem arranjado” (Valente, 1975: 5); foi apenas na segunda que fixaram a cruz “acima do rio, contra o sul”, onde lhes pareceu que seria melhor; “chantada a Cruz, com as armas e divisa de Vossa Alteza, que lhe pregaram primeiro, armaram altar ao pé dela. Ali disse a missa o padre Frei Henrique” (Valente, 1975: 11-12).

Meirelles sabia o que estava fazendo, pois seguiu corretamente as orientações de Porto-Alegre sobre a leitura da carta. Tinha consciência que estava pintando a “segunda missa no Brasil”, apenas denominou de “**A Primeira Missa** por ser a primeira em terra firme na presença dos índios tupiniquins” e simbolizava a implantação da “fé cristã em plagas americanas e tomava posse da terra para a Coroa portuguesa” (Mello, 1982: 67)²².

Além de demarcar a dominação portuguesa sobre os índios, essa imagem também representa, de maneira simbólica, a mudança do índio bárbaro para o bom selvagem, aquele encontrado na literatura de José de Alencar. Essa nova maneira de ver o indígena, o aborígene, ocorreu devido à “participação espontânea e reverente dos índios na missa” e a maneira como foi exposta a cena (Borges, 2006: 123). A partir disto, considera-se que o contato entre as duas raças e a imposição da cultura portuguesa cristã tornaria os nativos civilizados.

A partir desta imagem pictórica o descobrimento e o surgimento da nação brasileira construíram uma série de imagens capazes de formarem um imaginário nacional comum. Posteriormente, este quadro foi reproduzido diversas vezes e em diferentes locais, tais como: cédulas monetárias, livros didáticos, produções cinematográficas e capas de cadernos

²² Segundo Donato Mello Júnior (1982: 67) na missa do dia vinte e seis de abril de 1500, constava uma cruz de ferro, entretanto não é o que aparece na narrativa de Caminha. (Grifos do autor).

escolares. Foram realizadas diversas obras tendo a de Meirelles como modelo, desde o início do século XX até o aniversário de quinhentos anos do Brasil, em 2000.

Pode-se compreender que a importância visual desta pintura não se limita a um projeto de nação do século XIX, mas seu poder simbólico se perpetua até os dias de hoje. Este passado remoto resgatado por Meirelles, distante no tempo, mas presente no imaginário permite que através da disposição dos personagens de sua obra, o espectador sinta-se fazendo parte dela, praticamente “presenciando” a missa de 1500.

Ao fundo do quadro o céu azul claro, a praia, e a vegetação verde e abundante, típicos do país tropical. Mais ao centro a Cruz, que se destaca junto ao Frei Henrique de Coimbra e os demais eclesiásticos. Os índios apresentam-se em primeiro plano, dispostos de maneira muito a vontade diante daquele acontecimento cristão, suas expressões corporais e faciais demonstram certa curiosidade e interesse. Este momento de elevação e que visa na pintura a concretização da nação católica torna-se simbólica ao nos depararmos com índios e portugueses participando harmonicamente desta celebração religiosa, quase como se os índios os compreendessem e vice-versa.

Nesta tela de Meirelles temos a primeira representação de uma futura miscigenação, que posteriormente resultou no desejo de branqueamento da nação. A presença destes dois povos com culturas completamente diferentes nos foi apresentada como o nascimento de um país formado por uma diversidade cultural muito grande. Uma nação que nasceu abençoada por Deus, já nos seus primeiros dias, representando a presença do catolicismo desde o seu descobrimento. Logo, *A Primeira Missa no Brasil* tornou-se a imagem, que simboliza o Descobrimento do Brasil e, mais do que isso, a representação de uma nação próspera, coesa, harmônica e civilizada. Assim, a partir do século XIX esta pintura foi veiculada por diferentes governos como forma de exaltação da nação, pois a sua representação possui tudo aquilo de belo e positivo que o país poderia ter.

Grande parte da difusão imagética da *Missa* de Meirelles se deve aos livros didáticos e a mídia, que a utilizam de várias maneiras como forma de representar o momento fundacional do Brasil. Como afirma Jorge Coli (2005: 39-43), “Caminha não apenas encontrou um tradutor visual” para a sua carta, mas conseguiu que o espectador moderno fizesse parte da Primeira Missa. “Esta imagem dificilmente será apagada, ou substituída. Ela é a Primeira Missa no Brasil. São os poderes da arte fabricando a história”.

2.3 REFAZENDO A HISTÓRIA: A *PRIMEIRA MISSA NO BRASIL* (1971) DE GLAUCO RODRIGUES

A “representação fiel” da fundação da nação brasileira, esta é a afirmação mais recorrente que se tem da *Primeira Missa* que Meirelles pintou no século XIX. Entretanto, procurando problematizar, de uma maneira sutil, porém nítida a identidade nacional, Glauco Rodrigues pintou uma releitura desta importante obra para o imaginário nacional.

Falar sobre a intenção que o artista teve, ou mesmo sobre o seu objetivo, ao realizar uma obra como esta, tornar-se-ia algo muito incerto. Portanto, o que é relevante neste ponto é pensarmos sobre a relevância que existe em fazer uma releitura de uma obra tão importante na formação do imaginário nacional e de sua identidade.

Antes de abordar algumas questões sobre a *Missa* de Glauco Rodrigues, deve-se destacar que, para compreensão da obra do artista, é essencial o conhecimento sobre a relação que possui com a identidade nacional brasileira. Retomando suas pinturas desde 1968 nota-se a predominância do uso da figuração que está ligada à relação que o artista mantinha com as novas tendências européias e brasileiras. A partir de então, citações de artistas do século XIX em diante tornaram-se constantes da mesma forma que a preocupação em repensar a construção do imaginário nacional.

As suas telas dialogavam com o Novo Realismo, figuras precisas e reconhecíveis, nada de abstração. Porém, as cores eram fortes e tornavam seus personagens alegorias. A mistura de tempos e adereços também era significativa.

Diferentemente da *Primeira Missa* de Meirelles, em que as cores de sua paleta seguem os tons românticos, dando efeitos de claro e escuro, de perspectiva, dando a impressão de que a tela funcionava como uma espécie de janela em que fosse possível ver a celebração católica de 1500. Imagem emblemática, reconhecida por crianças e adultos, cultos ou não, como a representação do momento em que o Brasil foi fundado; a ideia de Éden, paraíso terrestre, de um lugar harmônico, grandioso, onde, como já dizia Gonçalves Dias (1944: 21): “nosso céu tem mais estrelas, nossas várzeas tem mais flores, nossos bosques tem mais vida, nossa vida mais amores”.

Apropriando-se das visões romântica e modernista sobre o Brasil, refletindo sobre as ideias dos principais intelectuais e resgatando diretamente a principal referência imagética que aborda o descobrimento de seu país, Glauco Rodrigues problematizou a identidade nacional por meio de um mosaico de reflexões e elementos de diferentes tempos da história. Em tom

alegórico, carnavalesco e irônico, misturou cores desarmoniosas que contrastam com as de bom gosto, possuindo “momentos trágicos fixados” (Glauco, 1971: s/p.).

Vários personagens de tempos e culturas desiguais formam um único Brasil, grandioso o suficiente para não possuir uma unidade. Em cada estado, entre os vinte e seis que compõem a nação brasileira, existe uma cultura e costumes próprios, seu modo de falar e, até mesmo, seu fenótipo, tornando-nos mais regionais do que nacionais, na maioria das vezes. Podemos até dizer que dentro desta grande sociedade, há diversas pequenas nações. Entretanto, desde o século XIX os governos sempre buscaram transformar esta heterogeneidade em homogeneidade, forjando tradições, culturas e mitos.

Foi desta maneira que surgiu o mito de paraíso, de prosperidade, a tradição do futebol, do carnaval, da mulata, do samba, da praia, etc. Mas vale lembrar que diversas dessas tradições foram negadas por muitos anos por alguns governos, sem falar do preconceito que o mulato sofreu por anos embora seja hoje uma das principais representações que temos.

No âmbito nacional, a construção destes mitos foi muito eficiente e atingiu o seu objetivo, pois a ideia de que “sou brasileiro, não desisto nunca”, de “gigante adormecido” e do “jeitinho brasileiro” para se conseguir qualquer coisa em qualquer lugar, deu-se justamente através de um imaginário de povo inocente, próspero e esperançoso. Entretanto, esta visão de Brasil foi problematizada por Glauco Rodrigues em sua releitura da tela de Victor Meirelles buscando questionar a construção e representação de cultura e de arte brasileira.

A tela *A Primeira Missa no Brasil*, que faz parte da série sobre a Carta de Pero Vaz de Caminha, datada 1971, sendo esta a de número treze. Assim como nas demais, possui um trecho da *Carta* na parte inferior de sua moldura: “... *determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito.*” E na parte superior, a data, referente ao texto: “26 de abril de 1500”.

A descrição da Carta de Caminha que Glauco citou foi retirada do livro de Jaime Cortesão sobre a ocasião do descobrimento, edição de 1967. Como podemos perceber, o artista utilizou apenas o fragmento que o interessava para colocar na tela, mas, o restante foi importante para a sua realização:

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilheu. Mandou a todos os capitães que se apresentassem nos batéis e fôssem com éle. E assim foi feito. Mandou naquele ilheu armar um esperavel²³, e

²³ *Esperavel*: “um dossel de leito, de forma muito particular, usado em Portugal, como, aliás, noutros países da Europa, na segunda metade do século XV e primeiro do seguinte. Compunha-se de uma ampla copa de forma

dentro dele um altar mui bem corregido. E ali, com todos nós outros fez dizer missa, a qual foi dita pelo padre frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes, que todos eram ali. A qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção. (Caminha, 1943: 212-213).

Foi a partir desta citação que a primeira Missa rezada em solo brasileiro tornou-se o mito fundador da nação. Partindo da mesma, Glauco Rodrigues pode ilustrar com a maior precisão possível primeira celebração católica em solo brasileiro. Isso correu porque ele, mais do que Meirelles, seguiu as ordens de Araújo Porto-Alegre e pode observar que na primeira celebração religiosa não havia uma cruz. Desta maneira, a sua missa é, de fato, a representação da primeira que foi rezada em solo brasileiro, diferentemente daquela do século XIX, tão conhecida como representante do batismo da nação.

De maneira satírica, podemos entender que os “todos nós outros” que Caminha se referia, o pintor do século XX soube levar ao pé da letra. Atualizando-a para sua realidade representou todo o Brasil de seu contexto, mas seus personagens estavam colados aquela situação, deslocados no tempo e no espaço. Banhistas cariocas vestidos de índio, uma negra do candomblé, papagaios, índios de Debret, o próprio frei Henrique de Meirelles, todos nós mesmo, os brasileiros do passado e do seu presente.

Glauco Rodrigues utilizou tanto o texto da Carta de Caminha (1500) como a tela de Meirelles (1861) como fontes para realizar a sua Primeira Missa (1971). Entretanto, a pintura do século XIX destaca-se devido a semelhança na disposição espacial dos personagens no quadro e pela apropriação da figura do Frei Henrique de Coimbra. A imagem do século XX possui suas peculiaridades: a falta de perspectiva na tela e a mistura de tempos das figuras que a compõem.

A diversidade temporal é o que caracteriza a sua obra. Soldados vindos da Idade Média, portugueses e freis do descobrimento do Brasil, folhagens características das pinturas de Tarsila do Amaral, passistas de escola de samba, banhistas com cocares, índios contemporâneos. Uma verdadeira alegoria nacional inspirada no movimento tropicalista do final de 1968 (Dunn: 2009, 110).

Uma mistura de tempos, de cores, onde o verde, o amarelo e o azul se sobressaem entre as demais. O fundo branco, torna sua Missa atemporal. São “figuras anacrônicas e fora de lugar, de diversas temporalidades históricas, classes sociais e culturais” (Dunn: 2009, 110). Em primeiro plano damos de cara com uma índia, que olha fixamente para o espectador; a seu

cônica, montada num arco de ferro e da qual, suspensa sôbre o leito, e, envolvendo-o, pendiam longas cortinas” (Cortesão, 1943: 300).

lado, mas mais ao fundo, um senhor branco usando um chapéu amarelo com uma pena vermelha abraça um índio. Outro índio, mais contemporâneo, também encara o espectador, provavelmente, imagem retirada de uma fotografia do Projeto Rondon. Não muito atrás, uma negra do candomblé, a única que “presencia” a missa, está em transe. Mais banhistas que se confundem com índios, por estarem vestindo sunga e adereços indígenas. Dois papagaios, o mais próximo que se tem de natureza, devido a ausência de paisagem. Um Mestre Sala e uma Porta Bandeira compõem a cena mais ao fundo, mostrando-se a parte de toda a celebração católica, ao contrário das pessoas que se encontram mais próximas ao altar. Este, por sua vez, é igual ao de Meirelles, mas, ao invés da cruz cristã, Glauco foi fiel a Caminha e não a colocou.

São diversas representações do Brasil que se assemelham em sua incoerência cultural. São costumes, crenças, raças diferentes, mas que se desejava que fossem iguais, ou pelo menos semelhantes. Na Missa de 1971 a negra do candomblé convive harmoniosamente ao lado do catolicismo. O estranhamento deste convívio é proposital pois o Brasil é incoerente, mas, a sua pintura é tão bem feita, que o grotesco torna-se belo. Desta forma, como afirma o brasilianista norte americano Christopher Dunn (2009, 111), “a solenidade religiosa da primeira missa é satirizada com senso de humor na carnavalesca alegoria de Rodrigues da história e da cultura brasileira”. Afinal, como já afirmava Oswald de Andrade (1972: 16): “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”.

Foi nesse ritmo carnavalesco que Glauco transformou o grotesco em belo, o caos em harmonia. Seu desenho preciso e uma palheta com cores de bom gosto possibilitaram que ele pintasse o Brasil caótico da ditadura militar, período em que nada se podia falar, porém não o impediram que muito dissesse através de suas imagens. A desorganização instaurada no país tornou-se mais coerente com a organização precisa e esteticamente bem elaborada pelo artista.

No cenário, há índios do século XIX ao lado de passistas de escola de samba. As referências temporais compreendem o período de 1500 até 1971. Nesta tela, Glauco Rodrigues soube pensar de maneira precisa, estudada e metafórica a “catequização” brasileira e repensá-la diante do seu contexto histórico e cultural.

As realidades se confundem assim como o tempo e os Brasis. Numa primeira e rápida olhada, é a mesma missa que Meirelles havia feito há um século, apenas sem a paisagem e com o centro deslocado para a lateral esquerda. Mas, ao deter o olhar com mais atenção, nota-se que as diferenças não param por aí. Os índios nem sempre são os mesmos, o altar possui cores vibrantes e a quantidade de pessoas que estão voltadas para o acontecimento católico são poucas. A despreocupação com o “ato oficial” é quase generalizada. A quantidade de

brancos fantasiados de índios é significativa, sendo os personagens contemporâneos em maior quantidade do ato célebre. Não é a catequização, é o carnaval brasileiro, onde foliões saem às ruas.

Glauco estava vivendo o período mais acirrado da ditadura militar, no qual não se podia falar, entretanto, o nacionalismo era ressaltado significativamente e com grande intensidade pelo governo. Assim, através deste mosaico de imagens e representações formam uma nova perspectiva de identidade brasileira, na maioria das vezes se passava por um nacionalista e não um crítico do governo.

Portanto, devemos lembrar que desde 1964 os militares tiveram o apoio da igreja católica, aumentando a importância que a catequização do século XVI representada no XIX teve para a nação brasileira. Além disso, um dos símbolos mais utilizados pelo regime autoritário, para representar a identidade nacional, eram o índio, o samba e o carnaval, sem contar o futebol.

Assim, o artista foi engenhoso o suficiente para saber utilizar essas imagens de maneira metafórica e irônica para poder criticar, denunciar, questionar e repensar sobre a construção e representação da identidade nacional brasileira ao longo dos anos e, sobretudo, naquele período. Como um todo, a imagem pode ser vista como uma grande representação do Brasil dos anos 1970, quando as diferenças eram grandes mas ninguém dava devida atenção a isso; momento em que todos se voltavam para aquilo que a imprensa oficial apresentava e falava. O medo era tanto que muitos se disfarçavam para não serem presos, logo, fantasiava-se, disfarçava-se da maneira possível para burlar, fugir da censura e poder denunciar o governo.

O homem branco vestido de índio é um dos personagens que mais parecem na pintura de Glauco. Pois não deixamos de ser “tupis”. Podemos ver como crítica aos militares, a presença do homem branco brasileiro com adereços indígenas, o qual, fora supostamente “branqueado” e “civilizado” pelos portugueses há quatrocentos anos, mas não mudou em nada, continua participando de maneira indiferente de qualquer ato célebre que seja a favor ou contra a sua cultura. Ou seja, nada evoluímos. Agora, temos o carnaval, o samba, o negro convivendo na sociedade como integrante da nação, mas ainda sofrendo preconceitos, sendo colocado à margem da sociedade devido a seus costumes e tradições, como a negra em transe, que mesmo estando entre outros personagens, encontra-se isolada. A natureza que era tão emblemática, grandiosa e diversa, tornou-se extinta, rala, perdendo espaço para os grandes centros e cidades. Uma verdadeira alegoria da sociedade brasileira.

Assim, a mudança da catequização de portugueses diante de indígenas em 1500, a imposição de uma cultura, de costumes e de uma religião pode ser comparada e quase igualada a instalação de um regime autoritário, que boa parte da população era contra, mas não tinha voz para reclamar. Portanto, utilizava disfarces, fingia que estava rezando, como se sabe hoje que os índios faziam na maioria das vezes, mas na realidade seguiam pregando sua religião. Os intelectuais e artistas faziam uso dessas artimanhas para se expressarem, para terem aquilo que ainda viam como liberdade. Em pleno século XX, Glauco compara o Brasil com a Terra de Vera Cruz descoberta pelos portugueses em 1500.

As imagens na tela do artista vão além de motivos iconográficos, elas “constituem sua estrutura e caracterizam os modos de figuração próprios” da sua cultura e sua época (Schmitt, 2007: 34). Portanto, além da simbologia que carrega, a pintura de Glauco dialoga diretamente com o seu contexto político e cultural.

Refletir sobre sua obra, não se limita a isso. A primeira missa de Meirelles é muito importante como documento visual e também como formadora do imaginário nacional. O índio de 1500 é o pintado em 1861, em solo francês; com o frei Henrique aconteceu a mesma coisa. São personagens atemporais, de uma história tão distante que não se sabe ao certo o quão oficial é. Porém, o quadro não é a realidade daquele acontecimento, mas sim a perspectiva do artista sobre a celebração católica. Como afirma Paiva (2006: 55), “nem a imagem que pretendeu ser a mais fiel das cópias de uma realidade qualquer jamais o será, assim como acontece com qualquer interpretação historiográfica” garantindo “olhares e versões diferentes sobre o mesmo objeto”.

Ao contrário de Meirelles, que buscou ser fiel à descrição de Caminha, que por sua vez tentou narrar exatamente o que estava observando, Glauco deixou claro que sua intenção não era retomar estes ideais ultrapassados de arte. O artista do século XX citou e re-interpretou alguns aspectos da identidade nacional brasileira do século XIX.

O passado histórico e o presente recente se cruzam numa tela que possui uma narrativa própria, já conhecida. Praticamente não há novidades, é a Primeira Missa no Brasil, como o próprio título é proposto pelo artista. Sabe-se que houve índios, o padre, o altar e a cruz. Mas falta a cruz, os índios estão diferentes, mais modernizados, há outros participantes nesta celebração. Uma verdadeira montagem de tempos heterogêneos que formam um anacronismo (Didi-Huberman, 2008: 39). Portanto, Glauco foi anacrônico em relação a sua própria pintura pois referencia imagens que não são contemporâneas.

Esta falta de tempo fica mais clara com a ausência de paisagens, o fundo da tela era branca, não havia contraste entre claro e escuro, some a perspectiva, as figuras são

organizadas em planos. Imagens coloridas, vibrantes, com as cores da arte pop. Arte nacional mistura-se com a internacional. Os personagens transitam no tempo, o Brasil é formado como uma espécie de quebra-cabeça e as suas peças são diferentes momentos da cultura nacional.

Glauco propôs uma releitura de Meirelles como forma de reinterpretar aquele momento célebre para a nação. Imagem tão importante para a sociedade brasileira deveria ficar em destaque dentro de seu desfile carnavalesco da cultura nacional. Aproximações e distanciamentos nas representações do país fazem parte de sua história, pois os personagens principais não mudaram ao longo dos anos. O negro, o índio e o português constam no imaginário desde 1500 e com o tempo tornaram-se cada vez mais importantes na formação da nação brasileira. Todos estão bem representados na pintura de 1971.

A Carta de Caminha só teve uma importância simbólica no século XIX após o resgate que o IHGB fez. Em consequência disto, Victor Meirelles utilizou a narrativa do século XVI como principal fonte para pintar a sua tela de maior expressão, *A Primeira Missa no Brasil* (1861). Naquele momento, o Romantismo francês inspirava artistas e escritores brasileiros, que buscavam interpretar o país ao mesmo tempo em que se inseriam nos cânones europeus.

Tendo em vista a importância que o documento textual de 1500 e o visual de 1861 tiveram para a construção do imaginário nacional brasileiro, compreende-se que Glauco Rodrigues os retomou como forma de problematizar a cultura brasileira do contexto em que estava vivendo. Além disto, o artista plástico propôs uma nova perspectiva sobre a formação da identidade do país ao misturar tempos em sua *Primeira Missa*.

CAPÍTULO 3:

O IMAGINÁRIO BRASILEIRO: CORTES E RECORTES DE GLAUCO RODRIGUES

“Quem recua no tempo, avança no conhecimento.”

Régis Debray, *Vida e Morte da Imagem*

O imaginário brasileiro vem sendo construído ao longo de toda a sua história, desde o seu descobrimento até os dias atuais. Cada governo teve o cuidado de ressaltar os heróis, as festividades e a representação cultural que lhe fosse mais convincente. Desta forma, a identidade nacional foi construída pelo Estado em função de exigências literárias e sociais. A literatura e as artes plásticas desempenharam um papel fundamental na construção da identidade do país, quando proposta pelo governo como pelos intelectuais.

A formação da nação da brasileira só ocorreu após a Independência em 1822 devido ao rompimento com Portugal e o surgimento de um novo Estado. A partir de então, o passado histórico foi resgatado, sobretudo os textos dos viajantes do período do descobrimento como a Carta de Pero Vaz de Caminha e os relatos de viagem de Hans Staden, ambos do século XVI.

Logo após o descobrimento as narrativas de viagens serviam como forma incentivadora de imigração, principalmente os textos que destacavam as qualidades do país. Entretanto, haviam aqueles que, como Hans Staden, mostraram o lado negativo do Brasil o que não ganhou grande destaque por um longo período da história nacional.

Quando houve a necessidade da formação de um Estado forte e uno, a identidade nacional começou a ser pensada de forma coerente e que abrangesse a maior parte da população. Assim, após o “Grito do Ipiranga”, buscou-se o significado de “ser brasileiro” por meio de uma identidade e da formação de uma nação. Naquele momento, este significado começou a ser moldado pela elite cultural do país com o apoio e supervisão do Governo Imperial. O desejo por uma unidade nacional começou a existir, formulando características daquilo que será o Brasil.

A partir de então o passado foi retomado diversas vezes em busca de uma história gloriosa com heróis e acontecimentos célebres (Smith, 2004). Desta forma criava-se uma identidade comum, um passado histórico que unisse as pessoas. Muitas vezes resgatavam-se documentos que narravam fatos pelos quais se formava uma ideia de continuidade entre o que passou e o que estava acontecendo; esta explicação, muitas vezes superficial, era criada e

simplificava a história tornando-se de fácil aceitação para o público em geral (Slemian, Pimenta, 2003: 8).

Compreende-se então que, ao longo de toda a história do país, em diferentes momentos, a nação foi construída e representada de diversas maneiras. No século XIX havia a visão de um índio bom selvagem, da Iracema e seus lábios de mel; o início do século XX, a partir do diálogo com tendências europeias, a imagem do brasileiro foi repensada e problematizada retomando nas origens negra e caipira as suas características. Mais uma vez a literatura e as artes plásticas foram emblemáticas, mas a música também teve papel importante e buscou na descendência africana o seu verdadeiro ritmo. Logo mais, em meados do mesmo século, outro Brasil surgiu, repensando a sua história e ao mesmo tempo desejando reconstruí-la. Os anos de populismo exaltaram uma nação forte, moderna e rica, imagem mantida pelos militares, porém como forma de manter o autoritarismo e opressão.

Desta forma, o Brasil foi moldado aos poucos, construindo e reconstruindo sua história e suas características “verdadeiras” em cada período, em cada governo. Como uma brincadeira de corte e colagem com o tempo, Glauco Rodrigues reorganizou essas imagens perdidas entre si, que foram contadas e recontadas de tantas maneiras. Além de reescrever a Carta de Pero Vaz de Caminha, as imagens mais emblemáticas da história do Brasil foram colocadas lado a lado nas telas do artista: desde gravuras de 1500 até fotografias de banhistas de 1970. Os diferentes brasis juntos, iguais, mas tão distintos em seus significados e temporalidades, a incoerência nacional tentando fazer sentido.

Para compreender a reconstituição que Glauco realizou do documento de 1500, essas imagens resgatadas do passado e presente do país devem ser compreendidas conforme o seu contexto de produção, levando-se em consideração quem as produziu, quando e, sobretudo, o significado que teve naquele momento. Assim, Glauco Rodrigues propõe um breve passeio na identidade nacional brasileiro entre o seu descobrimento e a ditadura militar. Novamente o passado do país é recuperado com a finalidade de refletir sobre o que passou e o que era presente.

3.1 DESCOBRINDO O BRASIL, CONSTRUINDO UMA HISTÓRIA: 1500 E AS PRIMEIRAS IMAGENS DA FUTURA NAÇÃO.

As primeiras imagens, que os portugueses fizeram na chegada ao Brasil em 1500, não mostram a paisagem exuberante nem a vegetação exótica, mas as caravelas em que navegaram até aqui. Estas gravuras do século XVI, coloridas, ou em preto e branco, ilustraram livros didáticos e manuais de história sem fazer muita menção aos portugueses e aos índios. Isto só mudou com o passar dos anos e com o uso de reproduções de quadros históricos, como de Victor Meirelles e Pedro Américo e de representações do cotidiano indígena e português no Brasil feito por Taunay e Jean Baptiste Debret.

Glauco Rodrigues iniciou a sua reconstrução da história cultural do país da mesma forma que Cabral chegou à terra brasileira com uma caravela do século XVI (figura 14), imagem que abre a série de 1971. Cores vibrantes, muito diferentes das gravuras dos livros da época (figura 15), mais moderna, apesar de sua tripulação ser composta por portugueses de 1500. Num mar imaginário, chegou desbravando a nova terra, desejando descobrir tudo que havia por lá e ainda não tocada pelas mãos do homem branco. Começou a explorar uma imensidão artística e imagética do Brasil, partindo da caravela de 1500.

A retomada, desde o século XVI, não parou por aí, um dos relatos mais importantes sobre o Brasil, logo após o seu descobrimento, foi a narrativa do alemão Hans Staden, denominada *História Verdica*. Este livro, publicado primeiramente em alemão em 1557, traduzido para o holandês em 1558, para o latim em 1559 e para o flamengo, o inglês e o francês em 1560. Houve um grande sucesso refletido em mais de setenta re-edições até o século XVIII. Entretanto, o texto final não foi realizado pelo Staden e sim pelo estudioso de matemática e cosmografia, o alemão Dryander, mesmo autor do prefácio original (Bueno, 2010, p. 9 – 10).

Comparado-o com o texto escrito por Caminha, meio século antes, a narrativa do viajante alemão se destacou naquele momento por não apresentar um paraíso terrestre, mas sim a “terra dos selvagens” (Staden, 2010: 31); durante sua estadia foi capturado pelos índios Tupinambás, e vivenciou seus rituais antropofágicos, temendo por sua vida. O principal personagem desta história, o próprio Staden, conta sua viagem, desde a saída da Alemanha, a vontade de ir para a Índia e a sua chegada ao Brasil.

No total, foram realizadas duas viagens, a primeira delas bem sucedida, na qual teve contato com os indígenas e soube um pouco mais sobre o país. Porém, na segunda, as coisas

não saíram como o planejado e após um naufrágio, apesar de ter viajado junto a esquadra espanhola, acabou ficando junto aos portugueses e em consequência disto capturado pelos Tupinambás, inimigos deles e dos Tupiniquins. Como complemento ao texto, há uma série de gravuras que possibilitam uma melhor visualização daquilo que ocorreu com o narrador.

Em seu primeiro livro, o artista que as realizou é desconhecido e a segunda série, denominada *Duas Viagens ao Brasil*, contou com a obra de Theodore De Bry, o qual não estava junto a Hans, mas utilizou a narrativa e as imagens anteriores como fonte (Almeida, 2002: 131). Destas gravuras que constam no livro, Glauco Rodrigues apropriou-se de diversas delas para compor a sua Carta de Pero Vaz de Caminha. Logicamente que um relato tão detalhado como este, sobre os selvagens que habitavam o “Éden” de Caminha, deveria ser considerado nesta reconstrução do imaginário brasileiro.

Entretanto, estas figuras apresentam mais do que a antropofagia e o canibalismo daqueles selvagens que habitavam a “terra santa”; a presença do catolicismo é significativa em suas palavras, sobretudo nos momentos em que acreditava que estava perto de ser morto. Hans Staden deixa claro em diversas passagens que por milagre divino não morreu ou não foi morto, desde o início de sua primeira viagem à América. Logo, a importância de relacionar as ilustrações²⁴ com o texto, que faz referência, possibilita uma melhor compreensão das apropriações feitas pelo artista do século XX.

Glauco Rodrigues selecionou, não por acaso, as imagens que representam os rituais indígenas ligados a antropofagia. Suas citações, muitas vezes, são releituras do texto e da imagem, na qual os tupinambás se transformam em homens de 1971.

A primeira imagem utilizada por Glauco, *Dança das Mulheres ao Redor de Hans Staden, em Ubatuba* (figura 16), refere-se ao momento em que as mulheres levaram Hans Staden do acampamento onde haviam cortado suas sobancelhas, colocando-o no centro de uma roda feita por elas, na qual ele encontrava-se amarrado por uma corda, com um chocalho preso em sua perna e atrás do pescoço. Neste local as mulheres começaram a cantar e, para acompanhá-las, ele deveria bater no chão com o pé (Staden, 2010: 71-72). Nessa descrição de Hans Staden, compreende-se muito bem que se trata do início do ritual antropofágico, ou seja, logo ele seria comido por aqueles índios.

Os relatos sobre antropofagia permaneceram por muito tempo na história do Brasil, até surgir, no século XIX, a construção da imagem do índio como bom selvagem. Porém, a ideia

²⁴ Segundo Almeida (2002, 132-133), as gravuras de Theodore De Bry foram realizadas por um europeu que jamais havia visitado o Brasil. Além disso, o artista seguiu os moldes da arte renascentista, portanto, não se pode esperar uma grande aproximação com aquilo que ocorreu a Hans Staden, mas uma ilustração, uma versão do que foi narrado.

de um índio primitivo e canibal não foi totalmente esquecida, aparecendo em diversos momentos na história cultural brasileira.

A sua importância para a formação da cultura nacional teve o reconhecimento de Oswald de Andrade, Candido Portinari e Glauco Rodrigues. Os índios, que quiseram devorar Hans Staden, não o faziam sem motivo, mas por acreditarem no poder, quase mágico, que havia em comer a carne de um inimigo ou de um de seus deuses. Isto se torna compreensível através da própria narrativa de Staden, que apresenta todo o ritual feito antes deste ato pelos Tupinambás.

A participação das mulheres era o primeiro passo desta importante preparação até a morte e o esquartejamento do corpo, para então ser dividido entre os índios e comido. Glauco Rodrigues apropriou-se deste trecho da narrativa de Staden, citando a imagem que representa a dança das mulheres em torno do viajante alemão (figura 17).

Neste detalhe de sua tela, podemos observar que o pintor do século XX foi fiel ao desenho do século XVI mas pinta de verde, azul e bege (cor da pele dos índios e do alemão, que não se diferenciam) as gravuras preto e branco de Hans. A antropofagia foi mencionada na tela de maneira indireta mas deve ser levada em consideração por dois motivos, primeiro pela sua importância no passado histórico e em segundo por simbologia na cultura brasileira.

Os modernistas utilizaram o conceito de antropofagia, na década de 1920, como forma de repensar a arte no país. A ideia de deglutir o estrangeiro para tornar nacional, apresentado pelos intelectuais de 1920, foi retomado pelos Tropicalistas. Houve um processo de “pesquisa consciente e sistemática da *brasilidade*” de intercâmbio com os movimentos de vanguarda europeia foram fundamentais para a definição de uma “‘matéria-prima’ exclusivamente nacional” (Couto, 2004: 29). Além do sentido simbólico que o ritual indígena de antropofagia teve na história da cultura brasileira, o índio foi um dos principais personagens utilizados pelos Românticos na construção da identidade nacional.

Entre as releituras que Glauco fez em 1971 de Hans Staden, tem-se uma série de imagens que remetem aos rituais indígenas do século XVI. Além do ritual da dança, o artista fez menção a gravura *Na presença do chefe Cunhambebe, em Ariró* (figura 18), porém, citou apenas a figura do chefe da tribo. A sua releitura do chefe indígena (figura 19), mais uma vez, confunde o índio com o branco.

Na narrativa de Hans, este era o chefe Cunhambebe, o qual o autor havia ouvido falar muito e, “devia ser um grande homem e também um grande tirano que gostava de comer carne humana”. Aproximou-se dele e conversou, fazendo algumas perguntas, na língua dos selvagens, até que o elogiou, sabendo que o satisfaria. Detalhou os artefatos utilizados como

forma de ornamentos e, por observar isso, soube que este que lhe falava, deveria ser um dos mais poderosos daquela tribo. Seguiram com a conversa e Hans tentou convencê-lo de que era francês e não amigo dos portugueses e muito menos um deles. O chefe não acreditou e foi então que o jovem alemão deu sua vida por perdida e a encomendou à vontade divina, pois todos os selvagens dissertam que deveria morrer (Staden, 2010: 77-78).

A figura do índio, do século XVI, de cocar e demais adereços, distante do seu contexto cultural original perde o significado hierárquico que possuía. Todavia, ele possui novo sentido se levado em consideração o texto de Hans referente a esta imagem pois este índio representava o chefe da sua tribo o qual ordenava quem deveria ser morto ou não. Semelhantemente acontecia dentro das prisões brasileiras durante o regime militar, pois eram os comandantes quem decidiam o que iria acontecer com os presos políticos.

Assim como os Tupinambás se reuniam para decidir se matariam ou não Hans Staden, como consta no texto referente a figura *Conselho dos Chefes sob o luar em Ubatuba, para decidir sobre a morte de Hans Staden. Primeiro desenho em que os índios fumam* (figura 20), os militares também discutiam a situação de seus prisioneiros. Estes, por sua vez, enquanto aguardavam o veredito dos portugueses (quando referente ao século XVI) ou aos militares (no século XX), restava a eles rezar a Deus. O que distinguia a crença em cada um dos períodos era que os índios acreditavam no poder que a natureza tinha sobre os homens e utilizando isto como argumento, convenceram os portugueses que a lua os olhava braba e eles deveriam repensar sobre os seus atos. Por outro lado, no século XX, não havia argumento convincente que desfizesse prisões e mortes e a fé destes presos focava-se na abolição do regime militar.

Afastando-se um pouco da temática sobre o poder militar, seu autoritarismo e censuras, Glauco trouxe uma passagem em que Hans Staden fala sobre a ajuda de seu Deus num momento de perigo dos índios na gravura *Pesca sob tempestade* (figura 22). O viajante alemão conta de sua ida com um dos principais selvagens numa pescaria, porém uma tempestade se aproximou deles e foi solicitado ao prisioneiro que falasse com o seu Deus, cristão, para que a chuva não atrapalhasse. Assim foi feito e logo após terminar sua oração, “o vento veio a toda velocidade com a chuva, e choveu aproximadamente até seis passos de nós”, descreveu o autor (Staden, 2010: 115).

Mais uma vez, a imagem aliada ao texto nos permite ter uma visão mais ampla sobre a citação que Glauco fez (figura 23), pois, o desenho da lua, de estrelas, do vento soprando a chuva e de uma floresta pouco dizem por si só. Porém, a menção de que a igreja católica foi evocada através de Deus, leva-nos a relacionar a toda a participação nesta instituição no período militar. Houve um significativo apoio dado ao golpe de 1964, justificado pelo medo

da implantação do Regime Comunista no país. A igreja católica não se posicionou diretamente nem oficialmente contra os militares. Glauco aponta esse fato metafóricamente com a “presença Divina”, protegendo a nação da ameaça .

Neste caso, texto e imagem se complementam, e um não se sobressai em relação ao outro. Pois “o texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras” enquanto “a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente” (Schmitt, 2007: 34). A narrativa de Hans Staden, serve de base para, a imagem possibilitando uma percepção do acontecimento diferentemente de sua gravura, da mesma forma que as mesmas palavras agem com a pintura que Glauco fez da mesma figura.

Desta forma, fecha-se o ciclo de imagens de Hans Staden que aludiam à prática antropofágica ou religiosa que foram citadas por Glauco Rodrigues em sua série. A aproximação proposta pelo artista permite uma releitura do simbolismo das imagens de 1558 por terem novo significado devido ao contexto de 1971.

Além dos aspectos simbólicos relacionados a prática religiosa e os costumes, as armas indígenas também foram citadas por Glauco. O *ibira-pema* (figura 24) servia como espécie de poste no qual o prisioneiro era amarrado ao redor do pescoço e pintado; possui mais de uma braça de comprimento²⁵. Este objeto era untado com um material colante e depois passavam a casca do ovo da ave macaguá e algo era desenhado neste pó da casca do ovo por uma mulher, as outras mulheres cantavam ao seu redor. Após estes preparativos o prisioneiro era decorado com penas e outras coisas e pendurado num travessão dentro de uma cabana desocupada na qual os índios cantavam em volta a noite toda, e por fim, uma mulher pintava o rosto do prisioneiro (Staden, 2010: 161-162).

O artefato indígena utilizado no século XVI foi retomado por Glauco (figura 25) em 1971. A descrição do uso deste objeto representa os atos de tortura realizados pelo regime militar. Apesar de não ocorrerem de maneira exatamente igual, o objetivo era o mesmo, aprisionar e matar o seu inimigo.

A narrativa de Hans Staden, como um todo, apresenta a história de um aventureiro que pouco teme até ser feito prisioneiro dos Tupinambás. Entretanto, suas imagens não deixam transparecer o medo de morrer, os detalhes que apresenta dos rituais que assistiu e vivenciou são de uma riqueza muito grande. Sua viagem não possuía, um objetivo claro na apresentação, a sua motivação era apenas de deixar a Europa, tanto que sua ideia inicial era conhecer as índias e não o Brasil (Staden, 2007).

²⁵ Uma braça de comprimento é equivalente a 2,2 metros.

O que torna importante a presença deste relato sobre o país primitivo na narrativa visual de Glauco Rodrigues, em 1971, é o contraste de imagens, de índios e de acontecimentos que o artista contemporâneo propôs. A mistura de indígenas com os brancos e o uso das cores nacionais, que aparecem nas citações das gravuras de Hans Staden permitem compreender melhor a sua crítica ao regime militar. Assim, há vários índios que possuem feições de brancos, mais precisamente, brasileiros “modernos”; são poucas as citações precisas que fez de Hans Staden²⁶.

Podemos observar que o artista utilizou todos os recursos que lhe eram possíveis naquele momento, desde os resgates de relatos de significativa importância na formação do imaginário nacional, até atributos que pudessem simbolizar muito sem precisar explicar nada em palavras. Sua metáfora e crítica foram além do alcançável pela censura e muitas vezes pelo povo mais desprovido e leigo ao assunto.

3.2 SÉCULO XIX: A FORMAÇÃO DA NAÇÃO BRASILEIRA.

As telas de Glauco Rodrigues não seguem uma ordem cronológica da história do Brasil, o que importa não é a sequência linear, mas os fatos e suas representações visuais. Portanto, o próprio artista faz um salto e sai das gravuras de Hans Staden, do século XVI, para chegar a Debret e os românticos do século XIX. Não que neste meio tempo não houvesse nenhum artista significativo para a história cultural do país, muito pelo contrário, o período da arte barroca brasileira foi lembrado por Glauco, mas enfatizando o uso do dourado e do pergaminho (figura 27 e 28).

Assim, avançamos no tempo e chegamos a Jean Baptiste Debret, cenógrafo, gravador, arquiteto e escritor francês, que nasceu em Paris em 1768 e faleceu na mesma cidade em 1848. Fez parte da burguesia francesa culta e esclarecida, envolvida com as ciências e as artes. Era filho de Jacques Debret, um escrivão do tribunal de Paris e adorador da história nacional e da arte, era amigo de importantes naturalistas de seu tempo: Dauberton e Lesage. Possuía laços familiares com três grandes artistas, Desmoisons, François Boucher e Louis David (Morais, 1972: s/p). Desse modo, sua adoração pela arte não seria diferente, e ficou

²⁶ A gravura de Theodore De Bry (figura 26) para o texto de Hans Staden foi a única citação que Glauco Rodrigues fez sem alterar a imagem.

conhecido como um célebre pintor que representou os costumes e o cotidiano dos brasileiros na primeira metade do século XIX.

Trabalhou para a corte portuguesa, no Brasil, e retratou através de gravuras e aquarelas os acontecimentos Reais e também as pessoas comuns e seus afazeres diários. Entretanto, sua vinda ao novo mundo deu-se por causa de uma profunda tristeza que sentia devido a morte de seu filho, com apenas dezenove anos de idade. Como sugestão de David, foi à Itália e lá, convidaram-no para Missão Artística na Rússia, encomendada pelo Czar Alexandre. Mas, neste mesmo momento, organizava-se também outra missão que iria ao Brasil, a pedido de Dom João VI. Diante de suas opções de viagem, Debret optou pelos trópicos e no dia vinte e seis de janeiro de 1816 subiu a bordo do navio Havre com destino a cidade de Rio de Janeiro (Morais, 1972: s/p).

A *Missão Artística Francesa* foi encomendada pelo Imperador Dom João VI com o propósito de “desenhar uma memória real, selecionando um convencionalismo temático”. Essa seria uma “arte fiel aos desígnios da corte, mais ligada a um projeto palaciano do que atenta a qualquer traço relativamente popular”. Além disso, desejava-se “propagar uma determinada cultura das belas-artes”. Porém, a fundação da Academia, motivo da vinda dos artistas franceses, foi constantemente adiada, portanto os artistas acabaram aliando-se à Família Real pois não havia um mercado de arte no país. (Schwarcz, 2008: 213).

Junto a Debret, outros pintores, alguns escultores e arquitetos também foram contratados para lecionar na primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Estes professores eram: Joachim LeBreton, Jean Baptiste Debret, August-Marie Taunay, August-Henri Grandjean de Montigny, Charles Simon Pradier, François Ovide e mais três auxiliares (Flores, 2001: 404-405). Estes artistas franceses iriam participar da fundação de uma escola teórica e prática de artes, para a formação profissional de artistas brasileiros, mas também para trabalharem a serviço do Império.

Deve-se deixar claro que, naquele momento, não se tinha ideia de Brasil como uma nação. Portanto, a preocupação do Império era a de manter uma unidade para que não houvesse os mesmos conflitos que na América Espanhola. Assim, a vinda destes intelectuais foi uma forma de instruir e elevar o nível da sociedade que estava sendo formada, afinal de contas, agora, o Brasil não era subordinado a Portugal e precisava, com certa urgência, criar uma memória e costumes reais, deixando para trás as suas características de colônia.

Debret foi um dos contratados pelo Império como artista para ensinar arte e retratar a Corte através de seus trabalhos. Além disso o artista também tinha um projeto pessoal ao vir aos trópicos: passar um período para escrever um diário de viagem. Portanto, não era apenas

um professor e artista a serviço da corte de Dom João, mas também um viajante, a partir do momento que se propôs a descrever aquele período da história brasileira com suas aquarelas, gravuras e narrativa. Ele almejava fazer um “verdadeiro documento histórico” sobre o Brasil (Lima, 2007: 37), em que constariam relatos de sua passagem pelo Rio de Janeiro. Esta viagem deveria ter durado apenas cinco anos porém acabou estendendo-se por mais dez, totalizando quinze anos em solo brasileiro, que resultou num trabalho mais abrangente, pelo fato de ter visitado o sul do país.

No período em que o artista residiu no Brasil, de 1816 até 1831, coletou material suficiente para produzir o seu relato de viagem: *Voyage Pittoresque et Histoire au Brèsil: ou séjour d'un artiste française au Brèsil, depuis 1816 jusqu'en en 1831 inclusivement*²⁷. No seu livro consta um total de cento e cinquenta pranchas²⁸ divididas em três tomos. Como Debret já havia planejado este livro antes mesmo de sua chegada ao país este possui uma organização exemplar. Cada um dos tomos conta com uma temática central, uma introdução, alguns textos do artista que fazem referência às pranchas/imagens.

Os tomos foram organizados da seguinte maneira: o primeiro deles, publicado na França em 1834, tinha como tema central os índios brasileiros, não apenas aqueles encontrados no Rio de Janeiro, mas também no sul do país. O segundo, publicado em 1835, abordava os negros e os escravos, neste tomo o artista apresentou questões sobre o cotidiano e os costumes destes personagens. No terceiro, publicado em 1839, constam cenas cotidianas, mais precisamente, os principais acontecimentos políticos do país e suas leis.

Este livro de Debret tornou-se, anos depois, referência imagética da primeira metade do século XIX. Suas gravuras não foram tão divulgadas pelo governo Imperial durante o romantismo ou após este, mas foi resgatado diversas vezes por historiadores e artistas ao falarem de Brasil. Apesar disso, ficou a cargo de Debret “todo o programa de festas e o primeiro símbolo oficial da realeza brasileira” (Schwarcz, 1999: 40). Não pretendia formar uma identidade nacional brasileira, isto ainda não era pensado pelo Estado Imperial, mas sim a formação de uma memória e a exaltação das celebrações da Corte (Schwarcz, 1999: 39).

O trabalho deste artista estava vinculado a Academia Imperial de Belas-Artes junto à Corte Portuguesa e às ruas da cidade do Rio de Janeiro (Lima, 2007: 231). Portanto, as suas imagens representam, sobretudo, o cotidiano e os habitantes da cidade onde morou por mais tempo.

²⁷ *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil: ou estadia de um artista francês no Brasil, depois de 1816 até 1831, inclusive*. No Brasil o título ficou traduzido apenas como: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

²⁸ Litografias feitas a partir de suas aquarelas enquanto estava no Brasil.

O próprio artista Jean-Baptiste Debret (1843: III) definiu o objetivo de seu livro e suas pinturas na introdução de seu primeiro tomo de seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* ao afirmar que:

A obra que ofereço ao público é uma descrição exata do caráter e dos hábitos dos brasileiros em geral; pois eu deveria, por uma ordem lógica, começar pela história do índio selvagem, primeiro habitante desta parte do globo tão admirada pela abundância dos benefícios que a natureza despejou sobre ela. ²⁹ (Debret, 1834: III).

A partir destas palavras de Debret podemos compreender porque Glauco Rodrigues, mais de dois séculos depois, citou apenas imagens do primeiro tomo entre os três publicados. O artista do século XX teve como proposta recontar a história do seu país e Debret realizou uma narrativa textual e visual tendo como ponto de partida os índios selvagens; os mesmos apresentados por Staden, mas com uma nova perspectiva. Apesar de alguns séculos depois, seus costumes não foram completamente alterados pelos civilizadores; mas, a imagem negativa, sempre relacionada ao canibalismo e a barbárie que se tinha dos nativos, deixaram de existir ao longo dos anos e Debret sentiu-se obrigado, pela lógica, a iniciar pelos seus primeiros habitantes.

A primeira prancha *Chef Camacan Mongoyo* (figura 29) apresenta a imagem de um índio repleto de adereços, com penas na cabeça e segurando duas flechas. A descrição que o artista apresenta para esta tribo é detalhada de seus costumes. Eles temiam os brancos, tendo-os como tiranos e inimigos em consequência da colonização. Por causa disto vivam isolados porém já haviam atingido o primeiro grau de civilização, pois suas cabanas eram construídas de taipa. Ainda andavam nus, seus corpos eram completamente depilados e pintavam-se em dias de festa, seus cabelos eram compridos e realizavam sua higiene sempre que houvesse uma cerimônia ou recebessem algum estrangeiro. Debret descreveu ainda a cerimônia fúnebre e suas crenças religiosas, que estavam muito ligadas à natureza. Sua ligação com os índios *Tapouyas*³⁰ é destacada logo no primeiro parágrafo, mas sem grandes explicações (Debret, 1834: 17-18).

O resgate que Glauco fez do índio do início do século XIX (figura 30), foi uma citação de Debret (figura 29), na qual apenas as cores são alteradas, tornando-as mais vivas e fortes, e o olhar do chefe indígena, que encarava o espectador, agora desvia o seu olhar. Relacionando

²⁹ “l’ouvrage que j’offre au public est une description exacte du caractère et des habitudes des Brésiliens en général; je dois donc, pour un ordre logique, commencer par l’histoire de l’Indien sauvage, premier habitant de cette partie du globe si admirable par l’abondance des bienfaits que la nature se plaît à verser sur elle” (Debret, 1834: III).

³⁰ Segundo José de Alencar (2002: 85), em Iracema, *Tapuias* significa bárbaro, inimigo; originado de *taba*, aldeia e *punir*, fugir, portanto, fugidos da aldeia.

a imagem como o contexto em que foi levada, a mudança do olhar do personagem diz respeito à mudança de comportamento do brasileiro. Ao invés o índio encarar o português, metaforicamente ele baixa a cabeça por medo.

Esta imagem do índio com o olhar baixo, com feições sérias, posta ao lado da descrição que afirma o seu medo dos invasores, dos brancos, leva-nos a vê-lo, naquela releitura, como uma metáfora dos próprios intelectuais que se isolavam, de certa forma, da sociedade brasileira; mais que isso, suas expressões artísticas e intelectuais deveriam ser disfarçadas, camufladas, não podiam falar, não podiam reclamar, não podiam olhar e apontar diretamente para tudo que achavam de errado. Porém, não deixavam de defender suas crenças e seus ritos, seus costumes e pensamentos. Uma forma discreta de representar uma parcela da sociedade brasileira, aquela que não podia sair às ruas e protestar, como desejavam, que se fechavam em nichos e pequenas sociedades a parte de um todo, onde tinham liberdade de discutir e pensar o que quisessem, assim como os *Camacans* no século XVI.

A segunda citação que Glauco fez de Debret foi da prancha trinta e seis, *armes offensives* (figura 31), mais precisamente das *flèches*. Estas, por sua vez, tem como descrição a sua serventia diferenciando cada uma delas. Na imagem contemporânea (figura 32), há a presença de um papagaio que, ao olhar às flechas, diz: *Che Kaariúasy*, que significa *estou triste*³¹. Desta forma, estas armas ofensivas, como denominou o pintor do século XIX, remetem aquelas utilizadas para tortura no século seguinte. Todas possuem a cor vermelha em destaque, remetendo ao sangue, violência e opressão, estas imagens foram pintadas como forma de denúncia às armas utilizadas pelos militares, tão rústicas como as flechas dos selvagens; não me refiro as de fogo, mas ao uso do cassetete, por exemplo, que era tão comum ao exército quando realizava prisões ou perseguições, sobretudo em manifestações de esquerda.

De maneira sutil, a presença de Debret na série de Glauco dá uma continuidade as suas metáforas do regime militar. As cores e as figuras citadas eram relacionadas ao texto referente a tela, . Mesmo sabendo que jamais haverá “equivalente verbal para uma sensação colorida” e que “a cor está em avanço relativamente à palavra – sem dúvida, algumas centenas de milhares de anos” (Debray, 1993: 49), muitas vezes um pode auxiliar a outra. No entanto, em alguns momentos da história da arte, a imagem teve um papel mais prático que o texto na construção da identidade: “A magia sem restrições constitui infinita superioridade do homem

³¹ Acervo pessoal de Norma Estellita Pessôa.

da imagem sobre o homem da palavra, esse deficiente da emoção, eterno perdedor na corrida à *restituição fiel da impressão dada pela realidade*” (Debray, 1993: 49).

As grandes telas históricas e dos heróis nacionais fixaram-se no imaginário nacional, tornando-se presentes até hoje. Enquanto os romances acabaram concentrando-se numa minoria culta. Porém, naquele período, ambos setores culturais destacaram-se porque eles tinham consciência de seu papel na construção e definição dos elementos nacionais que foram consolidados ao longo dos anos (Leite, 1983: 176).

Com a chegada da corte ao Brasil houve uma ampliação da demanda dos bens culturais. “As exigências da corte resultaram na vinda de levadas de músicos e artistas para as horas de descanso de espírito da família real, [...]” atingindo também a sociedade carioca que era carente de civilização (Malerba, 2000: 165).

Desta maneira, as artes plásticas tiveram um papel de destaque junto a cultura brasileira. Objetiva-se a criação da história nacional com o uso de representações do passado e da cultura brasileira. A partir de meados do século XIX o Império passou a incentivar essas produções artísticas, definindo as características desta nação que estava surgindo devido a formação de um Estado forte e coeso, seu maior objetivo após a Independência (Slemian, Pimenta, 2003: 123).

Entre os artistas plásticos românticos que se envolveram diretamente com a temática histórica e dos heróis nacionais, o Governo Imperial incentivou Victor Meirelles. Pois, apesar de existirem outros nomes que também destacaram-se no mesmo período e que abordavam a nação brasileira em suas obras, a *Primeira Missa no Brasil* (1861) (figura 9), tornou-se referência visual da identidade do país.

Na segunda metade do século XIX, a política e a cultura estavam intimamente ligadas no Brasil. Enquanto o Império se fortalecia desejando a unidade, a arte procurava temáticas nacionais, sem fugir dos padrões europeus, e foi patrocinada pela elite social e pelo IHGB. Desta forma, tanto os intelectuais das letras quanto das artes cresceram muito e na sua maioria foram patrocinados pelo governo imperial para estudar e aprofundar seus conhecimentos das técnicas e estilos artísticos na Europa.

Victor Meirelles foi discípulo de José Correa Lima, que estudou com Debret, portanto, sua pintura possui muitas características estéticas da *Missão Artística Francesa* (1816), como o gosto pela pintura histórica (s/autor, 1980: 189). Desta forma, unindo a tendência romântica em que estava convivendo na Europa naquele momento, não foi difícil realizar a pintura de maior destaque na história do Brasil, a representação da primeira missa rezada em solo brasileiro.

Glauco Rodrigues apropriou-se da imagem do altar de Meirelles (figura 33) mas o deslocou no tempo. A presença da simbologia cristã, retirada da tela de 1861, em 1971 teve outro significado: a diversidade de crenças que havia na sociedade brasileira. O país não era unicamente católico, apesar de ser a religião predominante.

Além disso, podemos compreender a presença do altar de Meirelles como uma sátira a visão que se tinha do Brasil como um paraíso terrestre, pois na década de 1970 era o oposto devido ao governo autoritário e repressivo. Também há uma grande metáfora à ideia de pessoas sem pecado original e propícias ao cristianismo. Desta forma, a relação que o governo militar teve com a Igreja Católica, não se distancia tanto quanto imaginamos. Como já citado, a passeata que apoiou o golpe militar contou com a ajuda da Igreja Católica, por medo da implantação do comunismo no país.

O altar ainda simboliza a elevação da igreja e do culto, portanto, Glauco estaria criticando, de maneira metafórica, a importância que se dava para a religião naquele momento de repressão e perseguição. Porém, no lugar da Cruz, há uma espécie de cortina, que remete ao teatro.

Outro artista, que foi significativo durante o Romantismo Brasileiro, e ajudou na construção do imaginário nacional, foi o português naturalizado brasileiro José Maria de Medeiros (1849 – 1925). Ele foi aluno e discípulo de Victor Meirelles, estudou com o renomado artista na Academia Imperial de Belas Artes e posteriormente, lecionou Desenho Figurado na mesma academia (Ayala, 1997: 261).

Desta forma, sua pintura seguiu a temática de seu professor, assim como a estética. Podemos notar isto em uma de suas obras mais consagradas, *Iracema* (1881) (figura 34) pois, “a figura da índia, um tanto acadêmica na pose, a vegetação, as ondas que se desfazem na praia e o céu de tons laranja-carmim” são semelhantes às telas de Meirelles (Campofiorito, 1983: 106).

Esta obra tornou-se importante, não por se aproximar das do seu mestre, mas por retratar *Iracema*, a virgem dos “lábios de mel” de José de Alencar. Na segunda metade do século XIX, juntamente ao mito de fundação, também foram criados os heróis nacionais, todos retomados do passado, e assim nasceu a figura do índio como bom selvagem.

Apesar da presença do índio na literatura brasileira desde o século XVIII (Ferreira, 1949: 25), como no relato de Hans Staden, a visão romantizada e pré-estabelecida, como proposto pelo indianismo, tomou corpo apenas na segunda metade do século XIX. A questão que estava em voga na produção artística naquele momento, era a busca por uma identidade nacional (Gonzaga-Duque, 1995: 16). Houve um projeto imperial para a formação da cultura

nacional hierarquizada que definia um terreno cultural hegemônico e tinha como centro o Estado Imperial, que buscava ressaltar as qualidades que a Europa não possuía, nem seus vizinhos do subcontinente mas, aproximando aos costumes civilizados europeus. Desta forma, surgiu o IHGB e o indianismo foi o fruto dos primeiros estudos realizados pelos intelectuais ligados a esta instituição (Sales, 1996: 102-106).

Assim, “a partir do romantismo, o brasileiro nativo” passou a ser representado no romance e na poesia como um “selvagem nobre e exótico”, a “fauna e a flora passaram a ser descritas na literatura” mas “o negro ainda não aparecia nas narrativas de forma idealizada” como aconteceu com o índio, que “constituiu a possibilidade de afirmar uma nova identidade e independência nacional” (Skidmore, 1990: 59). O índio se tornou o bom selvagem, um representante da nação brasileira e de suas origens mais remotas. Não era considerado civilizado, muito pelo contrário, era descrito como inocente, que tinha pouco contato com os brancos e sua cultura.

A grande crítica feita aos indianistas foi a sua idealização do índio brasileiro, a qual foi apontada por Maria Celeste Ferreira (1949: 337-339) em seis pontos: primeiramente devido ao *exagero da beleza física dos heróis*, por possuir “uma beleza sem par!”, a qual nem os pintores conseguiam representar tão bem; em segundo lugar pela *Ignorância da língua indígena* pois “o vocabulário dos nossos poetas ou romancistas quando querem imitar ou citar a língua indígena, é geralmente impróprio ou errado”; em terceiro, a *poesia da linguagem*, ou seja, os índios possuíam uma linguagem poética na narrativa; em quarto, a *elevação de ideias inverosímil*, em quinto, o *exagero das qualidades psicológicas do índio*, e por último, a *introdução do “maravilhoso”*, que a autora exemplifica com um comentário do livro *Iracema* de José de Alencar, pois o autor, atribui à personagem indígena uma “receita de certa bebida que provoca sonhos maravilhosos, podendo-se mesmo escolher o motivo do sonho!”.

Portanto, *Iracema* permaneceu no imaginário nacional como uma jovem, bela, doce, inocente e fantástica índia, representando os nativos do sexo feminino. Para José Maria de Medeiros, pintar esta jovem indígena não foi tarefa difícil, tendo em vista que seus quadros tinham uma temática histórica. Além disso, por ser estudante da Academia Imperial de Belas Artes, seguia o objetivo proposto por seus professores, o de idealizar a construção de uma “mitologia brasileira”, a qual tivesse como base obras históricas (Gonzaga-Duque, 1995: 17).

O índio tornou-se o símbolo da nação brasileira a partir do trabalho de diversos intelectuais, como José de Alencar e José Maria de Medeiros. Patrocinados pelo Governo Imperial, construíram uma nova imagem do indígena, ressaltando a sua inocência e pureza naturais.

Glauco Rodrigues, ao citar *Iracema* (figura 35), de José Maria de Medeiros, não faz referência apenas a esta imagem, mas a todo o pensamento do indianismo brasileiro e a sua importância para a construção da identidade nacional. Desta forma, o romantismo é retomado a partir de uma perspectiva diferente, chegando à representação da figura nativa brasileira. Diferentemente de Debret, que também retratou o índio, mas no início do mesmo século, José Maria o fez pelos moldes românticos.

Partindo desta ideia, a “Iracema” de Glauco é a índia dos lábios de mel no contexto dos anos 1970. Sua ingenuidade pode ser vista como da mulher submissa pelo homem e que pouco podia opinar nas decisões familiares e menos ainda na política nacional. Entretanto, sabe-se que no final dos anos 1960 tomou corpo a manifestação feminista, dando mais voz e atitude às mulheres que, no mesmo contexto, eram consideradas objeto de consumo. Mais precisamente, como uma das características da arte pop, a mulher estava ligada ao consumismo, ao culto ao corpo perfeito, à moda, mas também a ideia de objeto, de *voyeur*³². Assim, imagem da mulher possuía várias conotações naquele período, mas era nitidamente criticada pelos artistas, pois tinha-se tornado um objeto da cultura de massa.

Partindo destas características trazidas pela arte pop, podemos compreender que a releitura de *Iracema* remete diretamente ao movimento feminista e ao pensamento da mulher como objeto. Sabemos bem que no século XIX a mulher era submissa ao homem, não podendo ter opinião própria e tão pouca participação na vida política da sociedade brasileira. Entretanto, a mulher era um dos principais “objetos” de arte, ou seja, era pintada e admirada dentro dos museus, mas jamais fora deles. A pintura do corpo feminino sempre foi vista como obra de arte e que deve ser admirada, ao contrário do homem, que ganhava o reconhecimento por tal trabalho, tanto que telas de nu masculino não são comuns na história da arte mundial.

O resgate desta figura feminina do século XIX e que representa a ingenuidade e pureza do povo nativo brasileiro, no século XX, teve papel de denúncia e crítica à visão que se tinha da mulher com tais características, que deveria ser preservada dos prazeres, obediente ao pai e depois ao marido, sempre agradando-os e respeitando-os independente de sua vontade.

Portanto, podemos perceber que durante o século XIX houve diferentes formas de se buscar a identidade nacional brasileira, desde o mito fundador até a invenção de heróis nacionais. O setor artístico, tanto plástico quanto literato, fizeram parte deste projeto de nação

³² Sobre a representação da mulher através da arte pop, Tilman Osterwold apresenta em seu livro *Pop Art* (2007) uma detalhada reflexão a respeito deste assunto trazendo os principais artistas e obras de norte-americanos e ingleses, desde a década de 1950, quando o movimento plástico surgiu.

proposto pelo governo imperial; trabalhando juntos, construíram representações simbólicas que permaneceram ao longo daquele século e dos seguintes.

Glauco Rodrigues soube resgatar estas imagens e, sobretudo, o pensamento daquele período para criticar esta construção que faz parte da memória coletiva nacional. Além disso, também soube criticar e denunciar, de maneira sábia, através de metáforas e ironias, o que estava se passando no Brasil em plena ditadura militar.

3.3 Dos anos 1920 aos 1970: diferentes brasis, mesmas preocupações.

Havia, no século XX, a perspectiva da velocidade e esse foi o seu grande impulsionador. O desejo e a esperança de que nesta virada de século tudo seria melhor, mais desenvolvido, trouxe também uma nova visão de arte. Esta, por sua vez, não se preocupava mais com o belo e com o real, agora, a fotografia fazia esse papel, podendo portanto, partir para a experimentação ligada à vida, que refletisse o seu tempo (Canton, 2002: 11) e não o passado.

No Brasil, as vanguardas européias tardaram um pouco a chegar; mas, aos poucos os artistas nacionais foram deixando de lado a pintura histórica e acadêmica, voltando-se para o novo, explorando as cores e formas. Porém, a temática não mudou por completo, tal como ocorreu na Europa, aqui, a pintura deixou de ser histórica mas ainda buscava suas raízes.

Os modernistas, em sua grande maioria, faziam parte da elite econômica do país e possuíam significativo contato com as novas tendências de arte e literatura vindas da Europa (Couto, 2004: 27). Esse contato com as vanguardas artísticas internacionais possibilitou aos jovens artistas dos anos 1920 a sua criação plástica e literária, sobretudo os moldes acadêmicos que ainda eram utilizados no início do século XX. Além disso, este foi o que desencadeou a preocupação, que logo viria a surgir, de revalorização das origens do Brasil.

Os primeiros anos da década de 1920 foram marcados pela Semana de Arte Moderna de 1922, mas que significou apenas um ponto de partida para o surgimento de um novo pensamento sobre a cultura brasileira, dando início ao modernismo, junto a “comemoração do Centenário da Independência a radicalizar nacionalismos como desejos de renovação formal” (Amaral, 2006: 26). A partir de então a busca por uma identidade própria tornou-se evidente nos setores culturais e conseqüentemente, a criação de um estilo que fosse “capaz de expressar globalmente o universo simbólico brasileiro” (Zílio, 1982: 16). Para tanto,

almejavam “passar o Brasil a limpo” como forma de combater o parnasianismo³³ (Oliveira, 1993: 23-24) e negar tudo que havia sido feito por estes e por outros movimentos culturais anteriores.

A busca pela brasilidade também foi uma forma de reagir contra a cultura importada da Europa, possibilitando assim a criação de uma vanguarda nacional, com padrões estéticos próprios; portanto, era necessário encontrar uma nova linguagem. Estes jovens brasileiros voltaram-se para “as lendas indígenas, os temas folclóricos, as festas e tradições populares”, sendo estas as suas principais inspirações temáticas; mais do que isso, os pintores exploraram as “cores locais” da paisagem brasileira e as peculiaridades nacionais, enquanto os escritores, procurando afastar o português brasileiro do lusitano, incorporaram a linguagem familiar e cotidiana do cidadão comum (Couto, 2004: 29-30).

Não foram apenas novas técnicas, cores e abordagens que surgiram nos anos 1920, novos nomes ligados a cultura brasileira também: Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Cândido Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Porém nem todos eram brasileiros, o que não impediu que suas obras seguissem as ideias modernistas em busca de uma arte nacional.

Lasar Segall é um destes artistas; judeu, nascido numa cidade da Lituânia, aos quinze anos de idade mudou-se para Berlim onde estudou na Academia de Belas Artes da mesma cidade. Lá, levou uma vida intelectual e artística intensa, aproximou-se do impressionismo, como forma de fuga da arte acadêmica, mas soube reconhecer que ali não conseguia expressar-se como gostaria, portanto experimentou o Expressionismo, podendo então “testemunhar a realidade de seu tempo, a verdadeira natureza do homem moderno, tão fraco e tão indefeso” opondo-se a ideia de progresso que havia naquele momento (Segall, 1991: 23-26).

Veio para o Brasil em 1913 visitar alguns parentes que residiam aqui e aproveitou para realizar duas exposições, uma em São Paulo e outra em Campinas. Suas obras possuíam vários aspectos das vanguardas modernistas, com formas simplificadas e geometrizadas, com o uso mais livre das cores, afastando-se do realismo e, conseqüentemente, provocando estranheza aos olhos dos brasileiros, tão acostumados, ainda, com a pintura acadêmica (Canton, 2002: 63). Apenas dez anos após este primeiro contato com o país que Lasar se mudou para a capital paulista e não demorou a se integrar à vida na cidade que, através de sua

³³ Parnasianismo foi um movimento literário que ia contra os ideais de objetividade e de culto a forma do Romantismo. Suas principais características eram de “descrição nítida (mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre metro, ritmo e rima e, no fundo, o ideal da impessoalidade que partilhavam com os realistas do tempo” (Bosi, 2006: 219-220).

irmã Luba Klabin, conheceu Oswald de Andrade, integrando-se assim no círculo dos modernistas brasileiros (Segall, 1991: 29).

Sua trajetória artística no Brasil foi de extrema importância para a “descoberta da arte moderna pela intelectualidade” nacional devido a sua participação na Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM³⁴) (Segall, 1991: 31). Desta forma, podemos observar o envolvimento que o artista teve com a arte brasileira a partir deste período, assim como a sua preocupação em levar a cultura a toda população.

O pensamento cultural anárquico e vanguardista do início do século foi substituído pela tentativa de uma análise científica da realidade brasileira apresentada em textos de intelectuais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Jr. (Segall, 1991: 76). Os modernistas da década de 1930 voltaram-se para uma identidade social nacional, portanto, necessitavam trabalhar com uma linguagem mais acessível ao público. Assim, o expressionismo passou a ter uma proposta social, tornando-se uma maneira de criticar o mundo e seus aspectos mais injustos, “conferindo quase sempre um ar digno e heróico àqueles atores sociais esquecidos ou negligenciados pela história oficial” (Fabris, 2002?: 47).

Durante este período, mais precisamente entre 1935 e 1946, Lasar Segall foi professor de Lucy Citti Ferreira³⁵, a qual, também foi sua modelo, durante o mesmo período. A obra *Jovem de Cabelos Compridos* (figura 36) é uma das várias pinturas que o artista realizou da estudante de arte. Sem uma conotação direta ao social, esta tela é capaz de provocar uma identificação devido a serenidade da moça.

As cores são suaves e as pinceladas sutis e pacientes (Naves, 1996: 198), entre os diversos retratos que realizou da pintora, esta tela representa a figura feminina em uma dimensão grandiosa, é um poema lírico que exalta além da sensualidade feminina, a beleza maior do ser humano (site do Museu Lasar Segall). A doçura que possui a imagem da pintora e, ao mesmo tempo, a profundidade e feminilidade do seu olhar, que de maneira sutil olha como se admirasse e ao mesmo tempo procurasse seduzir o espectador.

³⁴ O SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) foi um manifesto elaborada por Lasar Segall e Paulo Mendes de Almeida em abril de 1933e tinha como objetivo aproximar as pessoas das artes, promovendo exposições, concertos, conferências, reuniões literárias (Segall, 199: 31-32). Teve uma sede própria, onde era a casa de Segall e hoje é o Museu do mesmo artista. Foi extinta em 1935 por pressão de um grupo de integralistas, os quais eram contra os judeus (Lasar Segall era judeu) (fonte: www.museulasarsegall.org.br).

³⁵ Lucy Citti Ferreira é uma artista paulista nascida em 1911 que morou na Itália e na França com a família, onde iniciou seus estudos de pintura. Nos anos 1930 retornou ao Brasil e conheceu Lasar Segall, de quem se tornou aluna e modelo. Recebeu alguns prêmios e ainda hoje trabalha como pintora, desenhista e professora (Enciclopédia Online Itaú Cultural, disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>).

Quase trinta anos depois Glauco Rodrigues pintou esta mesma imagem (figura 37) mas num contexto artístico, cultural e político completamente diferente. O pente na mão da jovem mal é percebido, destacando-se o seu olhar, o mesmo olhar sedutor que encara quem a observa. Num período em que o feminismo estava em voga, a mulher serena que penteia seus longos cabelos possui uma feminilidade marcante contrastando com seus traços fortes e bem definidos, as mãos com dedos longos e precisos. Ela era uma famosa pintura e modelo de Segall, a representação da mulher trabalhadora e moderna contrapondo-se a feminina e frágil.

Nos moldes acadêmicos, a mulher era pintada de maneira realista, posava para o artista de maneira sedutora mas elegante, um cenário era montado, mas essa mulher que servia de modelo, acima de tudo, era considerada prostituta e mal vista pela sociedade. Diferentemente da mulher moderna, que trabalhava fora, que podia ser artista sem sofrer preconceitos. Desta forma, mais uma vez Glauco ressaltou, através de um resgate do passado de um artista engajado culturalmente com a arte brasileira, o pensamento feminista. Portanto, podemos pensar ainda que a utilização deste retrato, precisamente, critica metaforicamente a imagem que muitos ainda tinham, naquele período, de que a mulher deveria ser dona de casa e não ter voz, deveria estar sempre bonita e impecavelmente, arrumada para o seu marido e baixar a cabeça sempre, não possuindo opinião própria. Isso tudo porque a representação de Lasar Segall refere-se a um gesto de vaidade simples, pentear os cabelos, mas de grande importância no mundo feminino.

Apropriando-se ainda da figura feminina, mas agora fazendo uso da fotografia, Glauco utilizou a imagem de uma mulher do candomblé (figura 38) de José Medeiros. Esta, por sua vez, não faz conotação alguma ao feminino mas sim à religião. Esta imagem foi utilizada em uma fotorreportagem da revista *O Cruzeiro* de setembro de 1951. O interesse maior do fotógrafo era por imagens em preto e branco que mostrassem o cotidiano do povo brasileiro, mais precisamente, os personagens que constituíam essa população, desde índios, negros, pobres, trabalhadores, artistas e artesãos até personalidades da política e da alta sociedade (Persichetti, Trigo, 2008: 8-9).

Esta reportagem teve uma grande repercussão devido ao impacto proporcionado pelas fotografias de José Medeiros e pelo texto de Arlindo Silva, pois foi considerado sensacionalista. *As noivas dos Deuses Sanguinários* trazia uma fotorreportagem realista (Moura, s/data: s/pag), com uma narrativa tão próxima do objeto (as negras do Candomblé) que proporcionava ao leitor/espectador a impressão de estar participando daquele ritual religioso. Além disso, ela também foi uma resposta à publicação *Les Possédées de Bahia* publicada em maio de 1951 pela revista *Paris Mach*. As fotografias tiveram autoria do famoso

cineasta Henri George Clouzot, e o texto que as acompanham possui caráter pejorativo (Tacca, 2005: s/pag).

Portanto, a reportagem publicada na revista *O Cruzeiro* buscava responder à edição francesa que, de muito mau gosto, apresentou o candomblé de maneira distorcida. Assim, coube aos brasileiros levarem ao público a beleza e a religiosidade que há neste ritual realizado pelas negras no Brasil.

Entre as imagens apresentadas por José Medeiros sobre as negras do candomblé, uma delas se destaca. Tendo em mente que esta imagem trata de um ritual religioso que por muitos anos foi reprimido e mal visto pela sociedade branca, mais precisamente pelos europeus civilizadores, Glauco Rodrigues apropria-se de uma delas (figura 39). Nesta podemos observar uma negra, de cabeça baixa e com o cabelo raspado, com um vestido branco e com todo o corpo pintado com pintas brancas. Esta, aparenta estar em transe, ela participa do ritual, justamente com as demais, que não aparecem na mesma fotografia.

Vinte anos depois da original (1971), Glauco apropriou-se da imagem desta jovem negra, que ao participar do ritual religioso está, ao mesmo tempo, expressando sua crença. Naquele período de ditadura militar, a religião oficial brasileira ainda era o catolicismo, o negro em si já sofria um grande preconceito e racismo, sem falar que o candomblé era visto como algo negativo, pois seus rituais incluem a morte de animais e a utilização do sangue dos mesmos.

Por muitos anos o candomblé foi considerado algo do mal, do “diabo”, por grande parte da população brasileira; era aceito apenas num pequeno e restrito grupo. O mesmo ocorria com o ato de tortura, o qual era seguido por uma espécie de ritual e certamente não era bem visto pela maior parte da sociedade.

Ainda nos anos 1950, porém focando algo completamente diferente, uma fotografia de autor desconhecido destaca-se: *Iate Miss Bangu* (figura 40). Este foi um iate que nesta década foi local de muito glamour e festas. Pertencia à família Silveira, também dona da fábrica de tecidos Bangu. Ele ficava ancorado na praia de Cabo Frio, no Rio de Janeiro, e foi local de luxuosos eventos sociais mas também acusado de contrabando. Entre os que o frequentavam, estavam os principais nomes da alta sociedade carioca, assim como grandes personalidades internacionais que visitavam o Rio de Janeiro.

A badalação de *Miss Bangu* estendeu-se até a década seguinte, 1960. Entre a sua fama por promover grandes festas, onde tinham apenas convidados Vips, havia boatos de ser usado para contrabando de drogas; algo que não foi comprovado e que não se tem muita informação, porém é algo relevante, levando em consideração o período.

A década de 1950 pode ser vista, de forma mais simplificada, como de grande glamour no país, acreditava-se no desenvolvimento e crescimento nacional promovido pelo governo; se faria cinquenta anos em cinco. Sabemos que não foi o que aconteceu, mas houve um relativo avanço no país, principalmente se pensarmos na indústria automotiva e televisiva. Já nos anos 1960 tivemos sérios e conturbados acontecimentos políticos. A partir de então o uso de drogas era uma forma de contracultura, de combate ao regime opressor.

Assim, a presença deste famoso Iate na série de 1971 de Glauco chama a atenção por simbolizar uma significativa parcela da sociedade carioca que naquele momento era contra os militares, que em suas luxuosas festas discutiam e refletiam sobre a política brasileira (Ventura, 1988). Lugares onde intelectuais, artistas, músicos, jornalistas, romancistas, entre outros, relaxavam ao som de boa música, comida e bebida, mas também tornavam a festa uma forma de manifestação política, a qual iam contra a opressão e repressão. Drogas, sexo e rock and roll era o dilema da época. Tornar o comportamento, a moda, a arte em política era o que tentavam fazer em todos os momentos (Ventura, 1988: 83).

Podemos pensar ainda que o barco luxuoso que costumava navegar na baía de Guanabara e ficava ancorado na praia de Cabo Frio é uma metáfora a sua citação ao navio da gravura de 1500 (figura 15), pois neste chegaram os descobridores e civilizadores do Brasil; desta forma, os navegadores de *Miss Bangu* seriam os “novos” civilizadores e que levariam a intelectualidade à sociedade brasileira, assim como o luxo. A metáfora seria realizada com esse jogo de embarcações, onde ambas tinham objetivos semelhantes, mas os do século XVI foram os opressores enquanto que do XX eram aqueles em busca de liberdade.

Diferentemente das perspectivas vistas até agora sobre as apropriações de imagens que Glauco Rodrigues executou em sua série, nos deparamos com uma fotografia de Edgar Moura (figura 41), na qual, tirada no ano de 1970, aparece Glauco Rodrigues, Norma Rodrigues, Tônia Carreiro e demais amigos na praia de Ipanema no Rio de Janeiro. Esta, por sua vez, parece-se mais com um retrato do grupo de amigos que estão dispersos e distraídos na praia; entretanto, ao se observar com cautela, podemos notar a presença de adereços atípicos a banhistas cariocas daquele período: cocares, colares pulseiras e braceletes característicos dos índios brasileiros.

De forma alegórica e bem humorada Glauco Rodrigues faz uma mistura de tempos: 1500 e 1970, onde brancos, civilizados e intelectualizados tornam-se índios, aqueles nativos bárbaros e selvagens do passado histórico brasileiro. Não é apenas uma citação de Edgar Moura, são pessoas que foram importantes no circuito artístico e cultural da esquerda nacional

daquele momento, participando de filmes, peças de teatro, exposições de arte e principalmente discussões sobre a política e cultura do país.

O uso de “fantasias” de índios pelo “Grande Bloco dos Sujos”³⁶ torna ainda mais carnavalesca essa imagem. O referencial deixa de ser apenas a fotografia e torna-se também o tempo, ou melhor, a falta de um tempo, pois não se trata mais do século XX e sim do XVI, onde tudo era tranquilo, não havia repressão nem opressão, prisões ou torturas, quando a liberdade terminava apenas ao invadir o outro, havia respeito pelo próximo.

Desta forma, podemos pensar ainda no uso desta imagem como uma maneira de denuncia e, ao mesmo tempo, de contraposição ao regime militar, pois, muitas vezes, uma parcela da população (aquela considerada de esquerda e subversiva), era privada de seus direitos de cidadão, já que não havia liberdade e muito menos igualdade. Essa realidade aproxima-se, assim, com a situação vivida pelos índios, oprimidos pelo poder colonial português, no século XVI.

A partir destas apropriações de Glauco da gravura da imagem de uma caravela de 1500 até a sua própria fotografia de 1970, a questão da identidade nacional torna-se mais coerente e, ao mesmo tempo, complexa. Esta retomada dos mais diferentes períodos da história cultural e política brasileira evidencia a diversidade das representações a respeito da identidade nacional, mostrando as múltiplas tentativas de definir o significado de ser brasileiro.

Num primeiro momento fomos considerados selvagens, bárbaros, que precisavam ser civilizados e catequizados, mas não demorou muito para sermos considerados inocentes e com uma alma cristã; posteriormente, éramos caipiras, assumindo a nossa descendência negra. A representação das características do povo brasileiro variou conforme o período histórico, desde grandes heróis inventados até escravos maltratados, passando por índios de diversas facetas.

As únicas características brasileiras, que nunca variaram ao longo dos anos, foram as que tinham relação com a geografia do país, sua extensão, sua fauna e sua flora, ressaltadas como únicas em sua diversidade e grandeza. Outro ponto, também exacerbado pelos mais diversos governos, foi a prosperidade e a possibilidade de um maior e mais significativo

³⁶ *O Grande Bloco dos Sujos* era um grupo de amigos de artistas e intelectuais que moravam na cidade do Rio de Janeiro do período dos anos 1970. A maioria de seus integrantes eram nomes conhecidos da intelectualidade carioca: Glauco Rodrigues, Norma Rodrigues, Tônia Carrero, Mônica Motta, Nelson Motta, Cesar Thedin, Fernando Gabeira, Eduardo Conde, entre outros. Além de ser uma turma de amigos que costumavam frequentar a orla da Praia de Ipanema, também eram participantes da famosa *Banda de Ipanema*, que costuma sair no carnaval de rua carioca ainda nos dias de hoje (informações cedidas por Norma Estelitta Pessoa, em uma conversa informal durante a visita que realizei em julho de 2010 ao antigo atelier de Glauco Rodrigues, ainda conservado por ela).

desenvolvimento, um futuro grandioso do país, afirmando que todo e qualquer problema era temporário e passageiro.

Portanto, Glauco deu coerência ao incoerente, no anacronismo temporal juntou as diferenças da cultura nacional de maneira pontual, com citações e apropriações. Possibilitou a visualização dos diferentes brasis, desde sua sociedade bárbara, a catequização até chegar à civilização, quando o seu desenvolvimento foi tão almejado. Todas essas imagens colocadas lado a lado no contexto de ditadura militar possibilitam novas perspectivas sobre o Brasil.

CAPÍTULO 4:

REVISANDO A HISTÓRIA, REDESCOBRINDO A IDENTIDADE NACIONAL

*“Quando Pero Vaz de Caminha
Descobriu que as terras brasileiras
Eram férteis e verdejantes,
Escreveu uma carta ao rei:
‘Tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce.’
E o Gaus da época gravou.”*

Caetano Veloso, *Tropicália*, 1968

Não é de espantar que durante a ditadura militar brasileira, sobretudo nos primeiros anos, o setor cultural e intelectual brasileiro desempenhou um papel fundamental e questionador sobre a identidade nacional do país. Desde os primórdios da História do Brasil, os artistas, poetas, literatos, músicos, estudiosos, historiadores, etc, tentaram responder a mesma pergunta: “o que é ser brasileiro?”.

O primeiro documento oficial que se tem conhecimento, *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, a sua maneira, já modulava aquilo que era característico da terra nova e de seus habitantes. Enquanto colônia portuguesa, os literatos e os artistas não possuíam consciência de identidade nacional tão pouco de nação, mas seus trabalhos aproximavam-se das características cotidianas do país. No *Romantismo*, a ideia de Brasil começou a ser construída, mesmo que o retorno ao passado tenha sido a chave principal para formar os elementos da nação. A partir de então, o Brasil com características próprias, representante de uma nação e de uma sociedade começou a surgir, de maneira organizada e estruturada.

No início do século XX, as mesmas perguntas voltaram a ser feitas: afinal, o que é ser brasileiro? Os modernistas, por meio de suas pesquisas no interior do país e no passado histórico, acharam novas respostas e tiveram novas conclusões, assumindo diferentes projeções do que já se tinha pensado sobre a identidade nacional. Este movimento significou um marco na história nacional, não apenas pela inovação estética, na literatura e nas artes plásticas, como também nas reflexões propostas pelos intelectuais do país.

Deste então, o nacionalismo brasileiro foi visto de diferentes maneiras. Nos anos 1930 houve uma significativa quantidade de pensadores sobre a história cultural, política, social e econômica da nação, pondo em xeque aquilo que já havia sido escrito e pensado. Nem sempre

estes intelectuais negavam as produções anteriores, mas suas propostas, de maneira geral, buscavam mostrar uma visão diferenciada, trazendo outras reflexões sobre a construção do país. Um dos pontos que deve ser destacado, acerca deste assunto, é a presença do negro como personagem na formação da nação brasileira, não estando a margem da história ou que representasse uma herança negativa.

Duas décadas depois, nos anos 1950, viveu-se um período de agitações políticas ligadas, sobretudo, ao populismo. Uma época em que o desenvolvimento só não era prometido como também podia ser percebido por uma parcela significativa da população; a era da televisão e do cinema estava começando. O construtivismo, levando a arte e a poesia para um racionalismo estético extremo. Porém, também se destacaram os romancistas históricos, mais precisamente, aqueles que retratavam o passado nacional como forma de questionar a sua realidade.

Organizaram-se novos grupos de intelectuais, onde artistas, atores, escritores, diretores de cinema e de teatro, jornalistas, enfim, todos estavam em busca de uma cultura popular. Mais precisamente, o CPC (Centro Popular de Cultura) queria levar a arte para a rua, para a população e trazer esta mesma população para dentro da arte. Suas propostas foram emblemáticas e de grande importância para as reflexões colocadas sobre a arte nacional, pois se desejava que esta não fosse elitizada.

Em 1964, o Regime Militar começou a governar o país de maneira autoritária e repressiva, dando fim ao CPC, mas não aos seus ideais. Seus herdeiros, pelo menos aqueles que não foram mortos, presos ou tiveram que se exilar, mantiveram as suas principais propostas, buscando repensar a cultura e a identidade nacional. Desta forma, a arte era vista como uma forma de levar informação à população menos favorecida e também de torná-la popular.

De maneira mais ampla, podemos observar que ao longo da história do Brasil, as produções do setor plástico e literato estiveram envolvidos na formação e construção da memória nacional. Com o passar dos anos, novas propostas e reflexões foram surgindo, destes mesmos intelectuais, que passaram a se preocupar cada vez mais com o significado de ser brasileiro.

Os períodos mais tensos da história do Brasil, durante o Imperial, o Estado Novo e a Ditadura Militar, foram os que deram maior incentivo aqueles que desejassem produzir a seu favor. Artistas e intelectuais recebiam diferentes formas de incentivo para que suas produções projetassem positivamente aquele governo, assim como, apoiassem e ajudassem a fortalecer a identidade nacional.

Entretanto, ao longo de todo o período militar brasileiro não foram os intelectuais que os apoiaram, mas sim a imprensa governamental. Cientes, desde 1964, que isso iria acontecer (devido as manifestações de esquerda logo após o golpe) os militares criaram uma agência de propaganda, a principal foi a Assessoria Empresarial de Relações Públicas, a AERP, de Emílio Médici (Fico, 1997: 89).

Da mesma forma que os intelectuais trabalhavam a serviço dos demais governos, a imprensa administrada pelos governantes militares fez este papel. Através de propagandas políticas, buscavam justificar suas ações e também fazer com que a população os apoiasse. Portanto, o uso de meios de comunicação foi muito eficaz naquele momento, pois o rádio já era muito popular e a televisão estava entrando no mercado nacional de maneira significativa. Assim, a identidade nacional, ou mais precisamente, o sentimento nacionalista era incentivado através de propagandas políticas, que apresentavam uma nação forte, coesa e em constante crescimento e desenvolvimento.

Podemos observar que a história do Brasil, desde o seu descobrimento, manteve duas visões: a de paraíso terrestre e a de um país em desenvolvimento. A questão do paraíso foi perdendo sua força ao longo dos anos, por falta de interesse político, mas, o constante crescimento não. Esta segunda percepção da nação e do Estado nacional permaneceu ao longo dos anos, no momento em que, constantemente, afirmavam que o Brasil era um país em ascensão. Entretanto, governo algum deixou de usar o termo: em desenvolvimento, alterando-o para desenvolvido.

Portanto, destas breves reflexões sobre a história do Brasil e a construção de sua identidade nacional, a obra de Glauco Rodrigues, de 1971, busca um resgate deste “eterno gigante adormecido”. Ou seja, sua série aborda diferentes questões sobre o país e sua formação, tendo como foco desta reflexão o Regime Militar. Para tanto, compreender sua série como um todo exige saber um pouco mais sobre a identidade nacional brasileira.

Muitas questões foram apresentadas pelo autor, que fez uso de diversos meios para representar, questionar, problematizar e denunciar o período em que estava vivendo, e principalmente, o significado que conferiu à identidade brasileira. Assim, a ideia de carnavalização é o ponto chave deste capítulo, pois, apropriando-se das principais características e alegorias apresentadas pelos Tropicalistas, em 1968, Glauco realizou seu desfile com vinte e seis obras, cada uma delas contendo uma ou diversas partes da história cultural e da identidade do Brasil, como proposta de repensar a construção do imaginário nacional, desde 1500.

4.1 TROPICALISMO: COMISSÃO DE FRENTE PROPONDO UMA NOVA VISÃO DE BRASIL

O verdadeiro *boom* cultural brasileiro durante a ditadura militar foi o *Tropicalismo*. Entretanto, sabemos que este não surgiu do mero acaso ou de uma *tábula rasa*, muito pelo contrário, relaciona-se com uma série movimentos artísticos e intelectuais. Observa-se um diálogo profícuo com várias tendências da produção literária e cultural do século XX, tais como o Modernismo paulista, sobretudo as propostas estéticas de Oswald de Andrade; o pensamento social, produzido ao longo da década de 1930, sobre a “identidade nacional mestiça”; a produção musical ligada à Bossa nova, durante a década de 1950.

Estes três pontos constituem-se em peças-chave pelas quais se definiu as principais características da cultura de vanguarda brasileira do final dos anos 1960. O *Modernismo* brasileiro, iniciado pela exposição da Semana de Arte Moderna, em 1922, na capital Paulista, repercutiu na produção cultural brasileira, na medida em que se propôs uma nova concepção de nação. Os manifestos de Oswald de Andrade evidenciam essa busca de redefinição identitária, presente, sobretudo, no *Manifesto Antropofágico*, já que reflete numa nova proposta de arte e cultura brasileira, a qual, segundo palavras do próprio autor, só a antropofagia seria capaz de unir o país, socialmente, economicamente e filosoficamente (Andrade, 2007: 205).

Essas palavras e o próprio Manifesto de Oswald repercutiram no pensamento artístico produzido no final da década de 1960. Hélio Oiticica, em seu *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira*, texto manifesto apresentado na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, tem como primeiro item a *vontade construtiva*, que deixa claro a presença do pensamento do literato da década de 1920, ao afirmar que as vanguardas brasileiras caracterizam-se por uma vontade construtiva e que, segundo Oswald, nossa cultura é Antropofágica, “ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais” (Oiticica, 1997: 221). Além disso, contextualizando com aquele momento da cultura brasileira, o artista plástico explica que:

a Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior (na pop e na op arte, sobretudo), e a principal arma criativa essa vontade construtiva, a que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia. Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da “nova objetividade”: procurar pelas características nossas, latentes e de certa moda em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (Oiticica, 1997: 222).

Dentro deste contexto e pensamento, o artista criou a sua “obra ambiente” *Tropicália* (figura 01), que teve uma importância significativa neste novo pensar artístico brasileiro. Esta obra não discutia apenas a estética da arte brasileira, questionando as influências vindas da Europa e Estados Unidos, mas também o próprio papel do artista como criador e atuante nas reflexões sobre a cultura brasileira.

Tropicália, acima de tudo, representava o “confronto com os grandes movimentos artísticos mundiais” e a busca por uma estética puramente brasileira (Amaral, 2009: 109). Sob outro aspecto, há a busca de aproximação da arte com a vida, visto que “não era como a realidade era representada na arte, mas como os experimentos da arte poderiam ser aplicados à vida”. Para ele, o papel do artista residia na tarefa de propor práticas e não apenas objetos a serem contemplados (Dunn, 2007: 107). Suas experimentações, neste sentido, começaram no início da década de 1960, com os *Parangolés* (figura 42), que se constituía em uma série de capas coloridas com várias camadas que deveriam ser vestidas pelos participantes da obra. A sua exibição ocorreu, em 1964, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pelos sambistas da Escola de Samba Mangueira, e resultou na expulsão destes do museu (Dunn, 2001: 107).

Podemos compreender que Oiticica não estava propondo apenas um novo pensar estético, mas um meio de construção artística a partir da interação entre público-obra-criador. O papel do próprio artista tornou-se objeto de reflexão, uma vez que Oiticica defende uma postura questionadora a respeito da sociedade e da cultura. Assim, a *Tropicália*, junto com outros eventos da época, representou o elemento desencadeador do movimento Tropicalista.

Segundo Celso Favaretto (2000: 23), a *Tropicália* “surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada”. Como sabemos não foi um movimento de vanguarda organizado, tais como os movimentos do Modernismo europeu e brasileiro, em que havia a presença de um manifesto cujo conteúdo explicitava as propostas artísticas do grupo. O texto *Cruzada Tropicalista*, escrito por Nelson Motta materializa o início da tropicália, mas não se constitui em manifesto pelo fato de não ser uma proposta coerente assinada pelos seus participantes. Na verdade, essa publicação representa uma explicação pública de princípios do movimento.

Nelson Motta soube apontar as principais características e reflexões que o *Tropicalismo* possuía, especificando a festa, a moda, a vida, a arte e a filosofia. No entanto, Caetano Veloso ainda sentia certas dúvidas a respeito do nome *Tropicalismo*, pois para ele soava conhecido e gasto e acreditava que possuía outro significado, associando ao sociólogo

Gilberto Freyre, segundo o próprio músico, “de todo modo, parecia excluir alguns elementos que mais nos interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente”. O comentário definitivo, para ele, veio do pai de Gilberto Gil, o doutor José Gil Moreira, ao afirmar que: “Tropicalista sou eu! [...], que exerço a profissão de especialista em doenças tropicais há décadas” (Velo, 1997: 192-193).

De certa forma, temos que concordar com Caetano, ao trazer estas palavras do médico, porém, os artistas *Tropicalistas*, não fugiam daquela definição, pois eles também eram especialistas nas doenças tropicais, se colocarmos estas como a internacionalização da cultura por exemplo. Mais especificamente, o pensamento cultural que surgia naquele momento, tinha como um dos principais objetivos e características refletir sobre as questões políticas e sociais do país. Mais uma vez, retomando o pensamento de Oswald de Andrade, personagem marcante para esta turma de 1968.

Tanto as ideias do Manifesto Antropofágico como as do Pau-Brasil estiveram presentes nas reflexões dos Tropicalistas acerca da cultura brasileira. A busca era por uma poética no “sentido puro”, da “inocência construtiva da arte” (Favaretto, 2000: 55-56). Assim, haveria uma integração da arte com os fatos culturais, desde acontecimentos históricos até o folclore e a linguística, relacionando o passado com o pensamento moderno e industrializado.

Portanto, o “primitivismo antropofágico” esteve presente no tropicalismo em sua “concepção sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses” e não em sua “dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito” (Favaretto, 2000: 57). É preciso lembrar ainda que, em ambos os momentos, tanto na década de 1920 como na de 1960, foram de experimentação na arte, de inserção da cultura internacional na nacional, de uso da paródia, da alegoria, do grotesco e da carnavalização do mundo, do Brasil e de sua identidade nacional.

O uso da alegoria, da paródia, do grotesco e da linguagem carnavalesca está presente na literatura desde a Idade Média (Bakhtin, 1984). Estes atributos linguísticos foram retomados pelos Tropicalistas, sobretudo em suas canções, mas também estão presentes nas imagens plásticas e no cinema, com o pressuposto de criticar pelo aspecto da comichão a sociedade em que se vivia.

Para tanto, devemos compreender como estas linguagens, mais comuns no romance, foram utilizadas pelos *Tropicalistas*, construindo artefatos artísticos polifônicos. Da maneira como se apresentam no discurso tropicalista a alegoria, a paródia, o grotesco e a carnavalização estão interligados, apesar de cada um ter o seu conceito e definição próprios.

O resultado repousa numa nova perspectiva a respeito do Brasil, focado a partir da justaposição destes elementos.

Embora pareça ser um movimento inverso, iremos começar pelo carnaval, por dois motivos: primeiro, por ser uma festividade popular considerada pertencente à cultura brasileira e, em segundo lugar, porque sua definição desencadeia a explicação dos demais termos citados anteriormente.

A festividade carnavalesca é muito mais antiga do que a própria história do Brasil. Segundo Bakhtin (1984: 3 – 7) tanto em forma de riso, a festa em si, como na literatura, teve origem na Idade Média europeia, surgindo no momento de crise, e construiu um mundo próprio, oposto à ordem oficial. Assim, a carnavalização evidencia uma forma de libertação e de expressão popular. Isto ocorre porque o Carnaval é uma manifestação que não se relaciona com os poderes oficiais, o rei, a igreja entre outros. Não possui distinção entre o ator e o espectador (platéia), pois não é um espetáculo visto pelas pessoas, mas vivido por elas e “enquanto dura o carnaval, não há vida fora dele”.³⁷; a vida é submetida apenas às suas leis de liberdade sendo estas universais, é quando o mundo revive e renova-se. Além disso, o carnaval ainda é visto por Bakhtin (1984: 8) como a segunda vida das pessoas, organizada com base no riso, é a festividade da vida.

A festa, qualquer uma que seja, é uma importante forma de cultura. Entretanto, as festas oficiais se constituem em comemorações dos valores dominantes na sociedade. Há uma retomada do passado a fim de utilizá-lo para recriar o presente. Estas festas se caracterizam pela hierarquização religiosa e política, definindo os valores morais e os papéis a cada grupo social (Bakhtin, 1984: 9). Portanto, podemos compreender que estas festas oficiais estão muito relacionadas a nacionalismos e projeções de nações, porque possuem grande organização, não permitindo qualquer tipo de caos, ou mesmo riso.

O carnaval, ao contrário, acaba com as hierarquias e diferenças sociais, de modo que todos se tornam iguais. É a celebração da liberdade temporária, da verdade extrema e da ordem estabelecida, fica suspensa toda a hierarquia, os privilégios, as normas e as proibições. Ou seja, “o Carnaval foi a verdadeira festa do tempo, a festa do tornar-se, da mudança e da renovação. Foi hostil a tudo o que era imortalizado e completo”³⁸ (Bakhtin, 1984: 10).

Portanto, o carnaval é a festividade coletiva do riso e está ao alcance de todos e segue todas as direções, incluindo os seus participantes. Mas, esse riso é ambivalente: é alegre,

³⁷ “while carnival lasts, there is no other life outside it.”

³⁸ “carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostil to all that was immortalized and completed”.

triumfante e ao, mesmo tempo, debochado, ridicularizado, afirmando e negando, enterrando e revivendo, tal como a risada do carnaval (Bakhtin, 1984: 11 – 12).

O *Tropicalismo* possui diversas das características originárias do carnaval, como por exemplo, o desejo de diminuir a distância entre a cultura popular e a erudita. Além disso, as canções e as outras formas artísticas possuíam uma linguagem particular, com misturas ambivalentes, sem possuir um sujeito, com um riso tragicômico, opondo diferentes pólos e aproximando ritmos, os populares do erudito (Favaretto, 2000: 136). Favaretto define esta cena carnavalesca da seguinte forma:

cafona, a cena tropicalista excita o riso e gera um vazio que provém da corrosão do oficialismo que controla os valores da cultura. No tropicalismo, a festa não tem valor regenerador; o vazio permanece vazio, sendo então preenchido pelo desejo e pela violência. Alude a uma outra cena, alegórica, em que “a alegria é a prova dos nove”. (Favaretto, 2000: 136)

Assim, o *Tropicalismo* tornou-se mais do que uma mera expressão de época, mas uma nova visão de Brasil e também trouxe uma estética artística inovadora. Por este motivo que muitos estudiosos, como Christopher Dunn (2009), afirmam que o *Tropicalismo* teve suas raízes no Cinema Novo com Glauber Rocha, destacando o filme *Terra em Transe* como uma alegoria tropicalista da história e da cultura brasileira cáustica e desesperada (Dunn, 2009: 110). Sob outro ponto de vista, o autor cita a pintura de Glauco Rodrigues, não como referência aos primórdios do movimento, mas como representante significativo de suas características nas artes plásticas, sobretudo na tela de 1971, *A Primeira Missa no Brasil*.

Não foi apenas o carnaval que apareceu nas produções *Tropicalistas*. A alegoria fez parte do cenário carnavalesco e manteve-se presente mesmo antes da “cruzada” de Nelson Motta e posteriormente à prisão de Caetano e Gil. A alegoria, por sua vez, é considerada por Favaretto (2000: 125) uma especificidade *Tropicalista* devido à ambiguidade em suas imagens, eliminando sua dimensão histórica. Especificamente, “articula os *ready made* do mundo patriarcal e do consumo revivenciando, como uma experiência alucinatória, os traços de uma história que não chegou a se realizar” (Favaretto, 2000: 125).

A alegoria tem muito da linguagem carnavalesca, assim como a paródia. Esta funciona na literatura e na sociedade “como um canto que desafina o tom elogioso, bem-comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas”. Ou seja, é uma forma de apropriação que ao invés de reforçar algo, rompe de maneira sutil ou não, mas, algumas vezes, “ainda que conservada a característica de rompimento, presta uma homenagem ao texto retomado ou ao seu autor (Paulino, Walty, Cury, 1995: 36 – 40). Existe uma variação da mesma, sendo uma

delas parodiar o estilo e a outra a maneira típico-social ou caracterológica-individual do outro ver, pensar e falar (Bakhtin, 2008: 222).

A paródia aparece no *Tropicalismo* como uma metáfora, apropriando-se do discurso de outro para questioná-lo ou mesmo ridicularizá-lo. Esse aspecto manifesta-se na construção de um olhar crítico sobre a cultura brasileira ao longo dos anos. As produções mais relevantes do movimento são o Cinema Novo de Glauber Rocha, a música dos *Tropicalistas*, até as pinturas de Glauco Rodrigues, Rubens Gerchaman e Antonio Dias e o teatro de José Celso Martinez Corrêa.

Para Celso Favaretto (2000: 119), a paródia aparece comparada ao sonho e referente ao outro, tendo como principais características o riso, a zombaria, a ironia, o grotesco. Portanto, seria quase uma forma de deboche, do regime, da cultura e dos costumes burgueses que se mantinham no Brasil naquele período de repressão e autoritarismo. Além disso, segundo Favaretto (2007: 120 - 121), a paródia pode ser vista como uma ruptura, uma forma de descolonização do país, buscando uma forma de superação do domínio cultural a partir de uma desconstrução paródica.

Relacionado com a paródia, encontra-se o grotesco que em Rabelais possui uma forma pura, que é ambivalente e contraditória, é feia, monstruosa, hedionda, do ponto de vista da estética clássica (Bakhtin, 2000: 24 – 25). Mais especificamente, Bakhtin (2000: 31 – 32) define que o imaginário grotesco no período clássico significava “não clássico”. Além disso, o seu realismo é um sistema de imagens criado pela cultura popular humorística medieval. Por conseguinte, podemos compreender que grotesco não remete apenas ao feio (não bonito), mas ao humor, ao riso. Além disso, o grotesco no *Tropicalismo* sugere uma ideia de estranhamento, pois seus ritmos, cores, moda, estética, eram uma inovação, aproximando-se, com isso, do deboche, do não tradicional, não erudito e do humor.

O *Tropicalismo* foi uma vanguarda diferente das demais, pois não excluía, não negava as anteriores; ao contrário, ela tinha papel agregador, na medida em que absorvia os elementos das vanguardas poéticas como a poesia concreta, a poesia práxis e o violão de rua (Carvalho, 2008: 21).

As justaposições de tendências artísticas evidenciam a carnavalização tropicalista, ou seja, além do uso excessivo de humor, sátira, paródia, metáforas e ironias, estes jovens intelectuais souberam afastar a distância entre o popular e o erudito. Os ideias do CPC, do início da década de 1960, evidenciam-se na falta de hierarquização cultural presente naquele momento, nas músicas, nos poemas, contos e romances, no cinema, no teatro e nas artes plásticas. O espectador tornou-se ator assim como o ator desceu do palco.

4.2 A CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA ENTRA NA AVENIDA: A PINTURA DE GLAUCO RODRIGUES RE-SIGNIFICANDO O QUE É SER BRASILEIRO.

“Não é uma exposição de coisas dadas. É uma exposição para ser sentida, descobrir-se um novo modo de ver a história do Brasil”, afirmou Glauco Rodrigues a respeito da série *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o Descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Alvares Cabral a El Rey Nosso Senhor*³⁹. O próprio artista já dava uma pista do que se devia esperar das vinte e seis obras que compunham a exposição inaugurada em quinze de junho de 1971.

As imagens que são complementadas pelo texto de Caminha, formam uma espécie de cenário. Estas cenas não possuem movimento, mas, ao mesmo tempo, elas são um verdadeiro desfile carnavalesco repleto de alegorias do Brasil. Entre o arcaico e o moderno, gravuras do século XVI e fotografias do XX transitam índios e banhistas cariocas. As cores verde, amarelo e azul transformam-se na bandeira nacional de maneira difusa, quase disfarçada.

Glauco propôs um redescobrimento do Brasil. Composições conscientes da história formam um mosaico cultural do país, o passado e o presente são justapostos sem cronologia. A única ordem temporal que o artista segue são as citações da carta de Caminha; esta foi recortada em vinte e seis partes, cada uma delas dialogando com as imagens, direta ou indiretamente. Não podemos afirmar que estas imagens sirvam de ilustração ao texto e sim de questionamento e até mesmo de problematização.

A certidão de nascimento da nação brasileira foi posta em cheque, criticada juntamente aos principais artistas que representaram o país e ajudaram a construir a nossa identidade. Entre os momentos da história do Brasil, que se destacaram, nada foi esquecido, desde a chegada das caravelas portuguesas, passando pelo Romantismo, Modernismo, Anos 50 até chegar à própria Ditadura Militar. É a nação exposta de uma maneira que ninguém tinha se atrevido a fazer.

Sem inovações do ponto de vista plástico, pois utilizava técnicas conhecidas e até mesmo consideradas ultrapassadas, tais como o quadro de cavalete, sua pesquisa voltava-se inteiramente para a temática relativa à identidade à arte nacional. Assunto nem um pouco simples de se trabalhar durante o regime autoritário, mas, com os recursos corretos, apropriando-se das principais características *Tropicalistas*, teve êxito em suas escolhas.

³⁹ *Aqui, Antropófagos ouvem transistores*. Diário da Noite Edição Matutina, São Paulo. 21 de junho de 1971.

A ideia de carnaval na pintura de Glauco vai além do conceito básico e brasileiro de desfile de escola de samba na avenida que acontece anualmente apresentando uma temática central, mas que todos os anos necessita repetir algumas coisas como a ala das baianas, a comissão de frente, o mestre sala e a porta bandeira, e assim por diante. O artista satiriza e ironiza a cultura nacional por médio desta festividade.

O conceito de carnaval, propriamente dito e definido, está muito bem fantasiado nas obras do artista. O carnaval, segundo Bakhtin (1984: 10), é uma festa na qual não há hierarquia, momento em que todos se tornam iguais; nas telas da série de 1971 é isso que podemos observar, pois a história do Brasil não está organizada de maneira que um momento tenha sido melhor ou destacado mais que outro, assim como seus personagens. Na tela do pintor todos são iguais, tanto os índios bárbaros como os banhistas intelectuais.

Além da falta de hierarquia nos personagens, também nos deparamos com a alegoria deles, sobretudo na representação dos índios; muitos deles são banhistas do século XX, vestindo adereços característicos, ou que apenas remetem a cultura indígena, como cocares e colares. Um exemplo claro disto é a imagem onde aparece Jorge BenJor em primeiro plano (figura 43), completamente caracterizado de índio.

Portanto, a alegoria nas obras de Glauco, assim como a carnavalização, são pontos cruciais. O uso da paródia agrega-se a esses dois elementos pela presença do riso carnavalesco como forma de criticar a identidade nacional brasileira que estava sendo propagada pelos militares desde o golpe em 1964. A alegoria serve como complemento ao trazer a história da arte brasileira através de seus principais artistas.

Nesta mistura de tempos forma-se um anacronismo histórico, pois temos um artista, Glauco Rodrigues, em 1971, realizando uma releitura de um texto de 1500, Carta de Pero Vaz de Caminha. Além disso, há imagens que preenchem todos estes anos, ou seja, é toda a história do Brasil dentro de vinte e seis telas. Para compreender melhor, o anacronismo é uma montagem de tempos diferentes (Didi-Huberman, 2000: 39), ou seja, ocorre num tempo e é pintado em outro. Portanto, para Didi-Huberman (2000) tanto a história como as imagens são anacrônicas, pois são momentos, percepções diferentes em cada tempo de execução.

Esta ideia de anacronismo também estava presente nos trabalhos dos *Tropicalistas* ao justaporem o arcaico e o moderno. Os diferentes estilos, utilizados pelo artista, buscavam representar o Brasil, país subdesenvolvido, mas que tentava esquecer o seu passado “não glorioso”, sofrido.

A série de Glauco Rodrigues, *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Álvares Cabral a El Rey Nosso Senhor*, tem em suas vinte e seis

telas pontos em comum: as cores verde, amarelo e azul, a apropriação de imagens de outros períodos e trechos da carta de Pero Vaz de Caminha. Estes três elementos são os pontos que se destacam quando observamos a série como um todo. Além disso, podemos observar que os fragmentos da carta de 1500 não são completos, e as imagens apropriadas, muitas vezes, são recortes de outros quadros. Desta forma, o artista compôs sua série com fragmentos da identidade nacional brasileira.

O catálogo da exposição sugere um roteiro, mas antes, cita um trecho de Vasco da Gama e outro do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, e como complemento chama atenção do espectador prevenindo-o de que nos quadros “foram usados detalhes de trabalhos de vários pintores e fotógrafos, bem como fotos de revistas e enciclopédias”; advertindo ainda: “...quadro de cavalete, com moldura, para pendurar na parede mesmo. A nossa realidade.”⁴⁰ Portanto, seus quadros, segundo o artista estavam ali como objetos de contemplação, para serem colocados na parede, porém, traziam o Brasil estampado em cada um deles.

O roteiro sugerido são trechos da carta de Caminha começando pela “terça-feira, 21 de abril de 1500. ‘... E assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longe, até que... topámos alguns sinais de terra...’” (figura 44). Uma caravela muito colorida que “faz lembrar um desenho animado [...]. A impressão que se tem é que uma história muito engraçada vai ser contada”⁴¹. Este é a comissão de frente do pintor, abrindo a série com uma caravela portuguesa chegando, pintada com cores tropicais.

A narrativa da história do Brasil começa em 1500, momentos antes do seu descobrimento: “quarta-feira, 22 de abril de 1500. ‘... Neste dia, a horas de véspera, houemos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo...’” (figura 45). Um mar azul e ao fundo, num horizonte distante, um monte, foto retirada de uma revista dos anos 1970. Assim o artista, da mesma forma que os portugueses, se aproxima da Terra Nova, desejando redescobri-la, ansioso por ver o que há nela.

No terceiro dia, “Quinta-feira, 23 de abril de 1500. ‘...fizemos vela e seguimos direitos à terra... lançávamos âncoras em frente à boca de um rio... Dali avistávamos homens que andavam pela praia...’” (figura 46). Nesta imagem, como se fosse uma janela que avista de longe alguns homens na praia, o modernismo aparece de maneira sutil, nada de antropofagia, mas as cores e o traço suave, mas precisos de Tarsila do Amaral são reconhecidos nas

⁴⁰ Catálogo da Exposição: *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Álvares Cabral a El Rey Nosso Senhor*. Galeria de Arte Portal, São Paulo. 15 de junho de 1971.

⁴¹ *A Carta de Caminha contada e Carioca*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 3 de abril de 1971.

montanhas verdes no fundo da tela. Neste momento que a história nacional começa de fato a ser recontada.

A paisagem tipicamente verde salta aos olhos, deixando os “homens que andavam pela praia” praticamente despercebidos. A natureza, uma das principais características de nossa nação, por ser vasta, diversificada, singular, exótica aos olhos dos europeus; país que possui o “pulmão do mundo”, a Floresta Amazônica. Tanto em 1500 com a chegada dos portugueses como alguns anos depois para os holandeses e os franceses e mais recentemente com os movimentos nacionalistas, a surpreendente vegetação brasileira serviu como temática para a realização de propaganda nacional e positiva do país.

A paisagem, no entanto, não aparece com frequência na série de Glauco, muito pelo contrário, das vinte e seis obras, apenas em cinco, elas são encontradas na composição da tela. O fundo branco é uma característica marcante do trabalho do artista, pode ser visto como herança de sua experiência com obras gráficas ou, propositalmente, tornando atemporal suas telas; possivelmente a junção dos dois.

A organização especial, a combinação de cores fortes, que fazem vibrar as imagens, a precisão de desenhista, a ideia de colagem de diferentes figuras, mas tudo harmonicamente colocado na tela de fundo branco, não seria possível sem o conhecimento do trabalho gráfico. Porém, era um pintor espetacular, e a retirada da paisagem não foi por falta de experiência ou conhecimento no assunto, mas por opção. Esta era a única forma do Brasil não possuir uma data, não ser a determinada pela citação feita de Caminha na parte superior da moldura preta da tela.

Hans Staden ao lado de Michelangelo na Praia das Conchas em Cabo Frio, Rio de Janeiro; isto só poderia acontecer sem a preocupação temporal da imagem, nem pretender contar uma história nacional de maneira cronológica e coerente. Glauco Rodrigues pintou *A Criação de Adão* (figura 47), porém o Adão é representado por um índio com as feições da narrativa de Hans Staden. São os primeiros dias em solo brasileiro: “Quinta-feira, 23 de abril de 1500. ‘... ao chegar o batel à boca do rio, já ali havia dezoito ou vinte homens. ... Ali não pôde deles haver fala, nem entendimento de proveito, por o par quebrar na costa.” (figura 48). Chegaram ao paraíso, afinal, como afirmou Jorge BenJor em 1970 o país é “abençoado por Deus e bonito por natureza”, não só abençoado, mas por aqui tudo começou, segundo o pintor gaúcho em 1971, Adão é um índio brasileiro de 1500 e foi criado numa praia carioca.

A visão de bons selvagens e de bárbaros dos índios brasileiros já foi muito discutida pelos intelectuais, apareceu na literatura e nas artes plásticas em diferentes momentos. Sérgio Buarque de Holanda (1963: 35), por exemplo, destaca que os índios, ao contrário dos negros,

ficaram longe da escravidão portuguesa, falando ainda do estímulo que estes europeus davam aos casamentos mistos, com indígenas. Entretanto, o autor de *Raízes do Brasil* esqueceu do projeto de branqueamento da população brasileira. Interessante observar que os indígenas de Glauco já estão “clareados” pelos portugueses, apenas um, à esquerda da tela, atrás de “Adão”, possui a pele vermelha⁴².

Deixando de lado, por um momento, a narrativa de Caminha, a imagem que segue após a dos índios brancos de Glauco, possui um arco-íris (figura 49), uma praia e pedaços de terra, como se fossem ilhas. A citação referente à data “sexta-feira, 24 de abril de 1500” diz: “... E, velejando pela costa, acharam... um recife com um posto dentro, muito bom e muito seguro...”. A tela não poderia ser mais harmoniosa do que é. O arco-íris está relacionado a questões da espiritualidade, religião e sugere a ideia de harmonia, liga o céu à terra e aparece sempre depois que chove e não há mais nuvens carregadas. Portanto, podemos pensar como a representação da calmaria após uma tormenta, e da própria ligação da terra com o céu, ou seja, o paraíso terrestre, afinal, era isso que os portugueses achavam ter encontrado quando aqui chegaram.

Estes índios brancos, civilizados e, neste caso, intelectuais, aparecem na mesma “sexta-feira, 24 de abril de 1500” (figura 50):

Em primeiro plano, o capitão do iate moderno olha para a gente **Welcome aboard**. Éle é aquêle bonitão dos anúncios de cigarro americano da revista **Playboy**. No plano seguinte, dois índios numa canoa para serem apresentados. [...] Em terceiro plano, os índios da terra conquistada. No **Bloco dos sujos**, a patota do autor: Nelsinho e Monica Motta, Verinha Nascimento Silva, Bárbara e Tarso de Castro, Tônia e César Tedim. DO lado esquerdo, de braçadeiras, o autor dos quadros [...] ⁴³

Os índios mudaram e seus adereços modernizaram-se, Caminha já dizia: “... E meteu-se logo no barco a sondar o porto dentro; e tomou dois daqueles homens da terra... que estavam numa canoa... Trouxe-os logo ao Capitão...”. Se os nativos se comportaram da mesma forma que Glauco apresentou em sua tela, as coisas ocorreram de maneira mais civilizada do que texto de 1500 descreve. Aqueles que foram levados ao capitão, tão despreocupados, um deles come um sanduiche enquanto o outro lê, são índios civilizados. Assim como os demais, que aparecem na pintura, tomam cerveja, vestem sunga ou biquíni, não parem muito preocupados.

⁴² Costuma-se dizer que a pela do indígena é vermelha, por possuir uma coloração diferente da do negro e por não ser branca, ou mesmo clara.

⁴³ *A Carta de Caminha contada em carioca*. Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1971.

O índio brasileiro, ao longo de sua história, foi bem retratado; na maioria das vezes como bom selvagem, de fácil catequização. Ao contrário do negro africano, mas este, não faz parte da história do Brasil, pelo menos aquela pintada até o século XIX ou a oficial. Não cabe aqui discutir questões sobre o preconceito racial, assunto latente hoje no país, mas sim a ausência do negro na arte brasileira. Glauco Rodrigues deixa claro, ao retomar quadros históricos e momentos emblemáticos, que o negro não estava presente, não como personagem principal. Sua única referência a este assunto aparece numa tela mais adiante, porém referenciando o candomblé, religião típica da população negra do Brasil, por ter origem africana, mas este tema será retomado logo em seguida.

O índio é a temática central de Caminha, assim, o pintor do século XX não poderia deixá-lo de lado, retomando sua imagem incansavelmente. Desta forma, podemos compreender como o indianismo foi importante na construção de mitos nacionais. Hans Staden, Debret, Victor Meirelles, Almeida Júnior, entre outros, pintaram esta famosa figura brasileira que já habitava estas terras quando os portugueses aqui chegaram. Andavam nus, descalços, não conheciam armas de fogo, suas crenças eram diferentes e não havia um Deus cristão. Segundo Ricupero (2004: 154) o índio como símbolo nacional, escolhido pelos românticos, foi utilizado pelos modernistas para repensarem a própria identidade. É como se retornassem não apenas às raízes nacionais, mas às raízes humanas do Brasil pois os primeiros habitantes destas terras foram os índios e não os portugueses, portanto, o brasileiro deveria ter muito mais de indígena em sua identidade do que de português, como costuma ser.

Ainda na “sexta-feira, 24 de abril de 1500” (figura 51) este primeiro contato entre nativos e estrangeiros acontece e segundo a citação feita pelo pintor, “... um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou a acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizendo que ali havia ouro.” Olhando rapidamente esta tela, pouca relação há entre estes índios de Debret e o capitão português, que muito se assemelha a um personagem de desenho animado. O Capitão é a figura frágil da imagem, colorida e alegórica, enquanto os índios possuem vivacidade. O colar, a riqueza portuguesa, isso pouco interessava aos índios, que não sabiam o seu valor, pois não vivem num sistema monetário. O ouro, para os portugueses, pelo contrário, era o que mais procuravam; acreditavam que aqui muito poderiam encontrar.

Entretanto, como sabemos, a cultura indígena é repleta de enfeites e ornamentos de uso pessoal, como colares, cocares e pintura corporal. Glauco não deixaria passar em branco essa referência visual, mesmo que aparecesse na citação que faz de caminha: “sexta-feira, 24 de abril de 1500. ‘... mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar isto não o queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar.’” A imagem, não faz referência

alguma ao texto, mas os ornamentos portugueses, o dourado está presente na tela, pertencendo aos europeus pela Cruz de Malta em vermelho. Juntamente, temos dois homens, um de pé e outro agachado, e uma arara verde. Os homens, desenhados a lápis contrastam com a leveza dos demais elementos da pintura que foi utilizada tinta acrílica.

Apensar da ideia de miscigenação dos três povos, indígena, português e negro, ser aceito como formador da nação brasileira, na prática, o que pertence ao branco, descendente europeu, está bem separado dos outros dois. O negro, descende de escravo é inferior, e o índio, apesar da longa fama de bom selvagem, também o é, pois nunca conseguiu ser civilizado o suficiente por não abrir mão de diversos costumes, sobretudo por não se deixar catequizar por completo.

Jorge BenJor lançou uma música em 1970 que faz muito sucesso até hoje, *País Tropical*. Esta descreve o Brasil pela visão de um carioca. De maneira genial, Glauco colocou colares, cocar e braçadeiras no cantor e o fez entrar nesta nova história nacional (figura 43). Ao lado de araras, uma cruz de malta e uma vegetação diversa, ele caminha, utilizando adereços vermelhos com os olhos baixos, voltados ao chão. A referência textual utilizada nesta pintura datada “sábado, 25 de maio de 1500”, afirma: “... Levava Nicolau Coelho guizos e argolas. E a uns dava um guizo, a outros uma argola, de maneira que com aquele engodo quase nos queriam dar a mão.” não nos diz muito, mas Jorge BenJor por si só o faz. Na mesma época, outra música tornava-se sucesso, esta de Chico Buarque de Hollanda, *Apesar de Você*, que tem uma passagem que vale a pena citar: “hoje você é quem manda / falou, tá falado / não tem discussão, não. / A minha gente hoje anda / falando de lado e olhando pro chão”. Este trecho inicial da música de Chico, cantada incansavelmente nos anos do Regime Militar é a primeira coisa que remete esta pintura de Glauco, censura, silêncio, nada contra o Estado poderia ser dito. O medo que os cantores, pintores, intelectuais, literatos, cineastas, atores, militantes políticos de esquerda, enfim, todos que questionavam, denunciavam e iam contra os militares temiam.

A alusão a isto fica clara no verso do cantor tropicalista, contrastando com as frases alegres de Jorge Ben. É o mesmo Brasil, mas colocados de maneiras completamente diferentes. Glauco faz uso de cores vibrantes, mas está falando também destes dois brasis, onde tem uma identidade nacional incoerente, mas rica, diversificada, e por isso mesmo maravilhosa, mas também do país que vive “de cabeça baixa olhando pro chão” por medo. Critica o silêncio, a falta de liberdade e fantasia tudo isso com os artefatos indígenas, que viviam numa sociedade livre e organizada até a imposição de um novo tipo de regime, organização, religião e costumes.

Esta mistura de tempos como forma de questionamento aos costumes e a história do Brasil tornam-se mais evidentes a partir das telas que datam o dia 25 de abril em diante. Porém, a última tela que representa o dia 24 de abril, uma contraposição temporal é evidenciada pelo artista, com figuras de homens, aparentemente da pré-história, ao lado de símbolos portugueses e de um papagaio (figura 52). O Brasil em transição temporal, espacial e também simbólica.

No dia seguinte, sábado, 25 de abril de 1500, o artista apresenta a imagem de três mulheres, contrapondo os dois homens com feições rústicas da tela anterior: uma delas bem ao fundo é *Iracema*, de José Maria Medeiros, no meio, uma fotografia da década de 1970 uma jovem moça vestindo um biquíni e em primeiro plano, *Jovem de Cabelos Compridos*, de Segall (figura 53). Iracema é a da virgem dos lábios de mel e que através dela, segundo o romance de José de Alencar, que o colonizador português ocupa o país, simbolizado ao desvirginar a moça, tomando a sua pureza, logo, a do Brasil (Ribeiro, 1998: 413).

A figura feminina do índio que representa um dos mais importantes mitos nacionais é colocada ao lado de uma citação do início do século XX, imagem que Segall fez de uma jovem pintora e amiga, representando a imposição da mulher na sociedade e no mundo artístico enfatizado pela fotografia de moça de biquíni, que sorri. São três períodos em que a identidade nacional estava sendo problematizada. Glauco sugere uma reflexão sobre isto por apresentar juntamente a estas jovens brasileiras a citação de 1500 e remete à beleza da mulher indígena: “... Alí andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis...”. Porém, a continuação deste trecho da carta aborda sua nudez, assunto proibido no período militar, mas que está presente na citação que fez do pintor romântico, mas não se torna ofensiva por ser uma imagem emblemática da identidade nacional brasileira.

Desta forma, os principais assuntos que Glauco propõe, como pano de fundo de sua série e que aparecem nas demais obras de maneira repetitiva, podem ser observadas nessas dez primeiras telas. Tanto elas, como as demais, devem ser vistas como um todo, a partir de então. O conjunto de obras que apresenta a Carta de Pero Vaz de Caminha discute principalmente a formação e construção da identidade nacional brasileira. Por isso era importante pegar as primeiras imagens para ressaltar temáticas paralelas mas complementares, como o índio, a paisagem tropical e a mulher.

A identidade nacional brasileira, assim como a história do Brasil são temas delicados de serem abordados, ainda mais, quando se trata de um retrocesso desde 1500. Entretanto, esta incoerência temporal é guiada pela Carta de Caminha, mas suas imagens são de outros períodos históricos, porém também emblemáticos. Portanto, a série vai ser vista como uma

narrativa continua, onde imagens e textos se relacionam-se de maneira mais ampla para podermos compreender esta redescoberta que estava sendo realizada.

A partir da décima primeira tela (figura 54), tudo começa a mudar no que diz respeito ao ponto de vista dos portugueses em relação aos indígenas. A barbárie do povo nativo é trazida em texto⁴⁴ e nas imagens. O Brasil não é mais um paraíso tropical, pelo menos é o que Glauco sugere ao colocar citações de Hans Staden que remetem a antropofagia, uma arara pegando um peixe como presa para se alimentar e o vento soprando de maneira nada amigável. A visão de Brasil que sempre foi negada, escura, feia, onde há injustiças. Governos autoritários que limitam a liberdade do povo, uns sendo considerados melhores que outros, tendo mais direitos devido a cor da pele ou a religião. A negação da presença da cultura negra e indígena, a visão de barbárie vindo apenas destes e não dos brancos que vieram e tomaram a terra daqueles que já a habitavam.

E de maneira errônea o Brasil sempre foi visto como o país de todos, como se não houvessem preconceitos, apesar do negro só entrar na história com Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* na década de 1930. Antes disso, fazia parte apenas da senzala, do trabalho braçal e escravo. O colorido e a harmonia era o que continuava sendo propagado ano após ano, tanto pelo nacionalismo oficial (ligado ao governo) como o cultural. Um casal de mãos dadas usando trajes de banho caminham e sorriem, em volta deles, borboletas, araras e uma vegetação (figura 55), um convite às belezas naturais do país. Até porque, como retoma Caminha: “Sábado, 25 de abril de 1500. ‘... e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa... Nenhum deles era circunciso, mas, todos assim como nós’”. A pureza e beleza não só tropical, mas também física dos nativos, diferenciavam-se daqueles que chegavam.

Porém, a mistura das raças não tardou e a união dos povos ficou representada pela primeira missa rezada em solo brasileiro, datada “Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500” descrita parcialmente da seguinte forma: “... determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se apresentassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito.” Brancos e índios realizaram a celebração católica, porém os nativos não faziam ideia do que se passava. A representação visual deste momento é o marco inicial da miscigenação brasileira, entretanto, foram esquecidos os negros. Glauco Rodrigues não os deixou de fora na missa celebrada em 1971 (figura 56). Mais do que um ato católico ou

⁴⁴ “Sábado, 25 de abril de 1500. ‘... Ali por então não houve mais fala nem entendimento com eles, por a barbárie ser tamanha...’”. Citação da décima primeira tela de Glauco Rodrigues da série *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o Descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Alvares Cabral a El Rey Nosso Senhor*, 1971.

citação da obra de Meirelles, são os principais personagens brasileiros colocados lado a lado: os portugueses, a igreja católica, o negro, o samba, o índio, o candomblé, os banhistas e o carnaval, sem falar nas cores vivas, fortes, que saltam da tela como se festejassem algo.

O Brasil sendo re-apresentado em texto e imagem desfilando em forma de carnaval, cena a cena, como se seguisse um roteiro. Após a missa de Páscoa, o carnaval muito bem representado, todos são personagens contemporâneos que festejam (figura 57), só não sabemos bem o que, mas Caminha registrou tal acontecimento: “...levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina e começaram a saltar, dançar um pedaço”. É uma nova nação que surge, momento que deve ser celebrado, ou apenas o desejo reprimido de ser livre.

Como numa brincadeira de arcaico e moderno, os índios retomam a cena (figura 58)⁴⁵ e logo a natureza torna-se o tema central, cobrindo a tela com cajus, folhagens e araras (figura 59)⁴⁶, até porque, o que é o Brasil sem sua beleza tropical. Uma sequência que segue no “Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500”, primeiro índios na praia caminhando e divertindo-se seguido da natureza exuberante que temos.

Mas, logo se instaurou o caos e as referências a antropofagia retornam junto a navegadores portugueses perdidos. Era “Segunda-feira, 27 de abril de 1500. ‘...E o capitão mandou... que fossem lá andar entre ...Foram-se lá todos, e andaram entre eles... foram bem uma légua e meia a uma povoação...’” (figura 60). Entre cabanas indígenas, folhagens de Tarsila, casas de tijolo a vista, bananeiras, árvores, índios e portugueses, temos o Brasil. Cada vez mais suas imagens tornam-se transparentes aos olhos de quem as vê. O país não pode ser representado só por bárbaros ou mocinhos, nem apenas por índios ou negros ou portugueses ou mulatos, nem só de mata, nem só de tecnologia, pois o Brasil é tudo isso junto.

Debret e armadura medieval, araras em volta (figura 61), flechas e recipientes indígenas (figura 62), jovens que mais se parecem com galãs de revista norte americana, tucanos e outras aves exóticas (figura 63) até voltarmos aos índios, mas esses modernos, de bermuda; carnavalescos, baianas e atrizes de novela (figura 64). Assim é a população brasileira, feições que lembram índios, japoneses, negros, portugueses, uma miscigenação que vai muito além do negro, branco e índio, apesar desta ter sido a base inicial.

⁴⁵ “Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500. ‘... Andavam aí um que falava muito aos outros que se afastassem, mas não que a mim parecesse que lhe tinham acatamento ou medo.’” Citação da décima quinta tela de Glauco Rodrigues da série *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o Descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Alvares Cabral a El Rey Nosso Senhor*, 1971.

⁴⁶ “Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500. ‘... andávamos por aí vendo ribeira, a qual é de muita água e muito boa. Ao longo dela há muitas palmas... em que há muito bons palmitos.’” Citação da décima sexta tela de Glauco Rodrigues da série *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o Descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Alvares Cabral a El Rey Nosso Senhor*, 1971.

Depois desta quantidade de referenciais nos deparamos com uma imagem que pode ser analisada além da identidade nacional. No centro temos uma cruz e uma espada, sobrepostas, do lado esquerdo três índios e do direito sete pessoas, brancos de diferentes períodos da história. Esta imagem tem como citação o dia dito como o da posse dos portugueses e o da segunda missa celebrada: “Sexta-feira, 1º de maio de 1500. ‘... saímos em terra, com nossa bandeira; e fomos desembarcar... onde nos pareceu que seria melhor fincar a cruz, para melhor ser vista... fincada a cruz com as armas e divisa de Vossa Alteza... armaram altar ao pé dela...’” (figura 65). A cruz remete a religião católica, considerada a oficial brasileira, e a arma está relacionada com a ideia de ordem, de violência, de respeito e de segurança, mas, levando em consideração o regime que estava no poder em 1971, esta separação de pessoas, coloca de um lado os cristãos e aqueles a favor do militarismo e uma minoria contra, que pegava em armas, segundo o governo. As únicas cores que se destacam na pintura é o verde e o amarelo que são do cocar de um dos índios, ou seja, do brasileiro nativo.

Parodiando o índio de cocar verde e amarelo, Glauco faz um índio muito moderno, utilizando uma sunga com estas cores e um cocar com dois tons de verde (um claro e um escuro), atrás dele, há três banhistas, despreocupados na beira da praia tomando sol, provavelmente em Ipanema, Rio de Janeiro. Aqui o arcaico tornou-se moderno, o índio colocou sunga, seu colar tem um crucifixo e ele foi para beira da praia (figura 66). O Brasil já foi catequizado e civilizado, o português podia voltar a sua terra, mas não o fez antes de se certificar que aqui haviam muitas riquezas, mesmo que naturais. A extensão da costa representada como se saísse de dentro de um pergaminho dourado, um navegador português olha para os céus, suas vestimentas não são das cores da bandeira nacional, mas a terra sim, verde a mata, amarela a areia da praia e azul o mar (figura 67) é a bandeira do Brasil disfarçada de costa.

Como final deste desfile, o Rio de Janeiro, Cristo Redentor de costas, estaria ele envergonhado? Possivelmente, pois seu contorno é vermelho (figura 68) assim como o da montanha em que está colocado, como se escorresse sangue aos seus pés; do lado oposto, à esquerda da tela, uma bela cachoeira azul, é a natureza exuberante brasileira contrastando com as tristezas de um passado e de um presente vergonhoso, mostrando que nem tudo é tão maravilhoso como descreveu Caminha no século XVI, pintou Meirelles no XIX e repensou Tarsila no XX.

Encerrando o seu desfile numa “Sexta-feira, 1º de maio de 1500” citando: “...querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal

semente de Vossa Alteza em ela deve lançar.” (figura 69). Uma jovem, com a pele negra segura a bandeira do Brasil, como se fosse a porta bandeira de uma escola de samba, ao fundo, a praia, palmeiras e uma vegetação qualquer, no céu nuvens pesadas, vermelhas e amarelas, atrás dela, esconde-se o sol, que deseja raiar.

Nesta última imagem da série não há uma única citação visual, apenas o trecho da carta de Caminha citado acima. Porém, é rica em alegorias e simbologias. A jovem que segura a bandeira nacional representa a pátria, a nação brasileira, situada num lugar sem tempo, sem desenvolvimento, sem nada, é o Brasil de 1500, quando tudo começou. O céu carregado de vermelho, um país que sofre, que sangra, porém, ainda há esperança de que as coisas mudem, pois o sol tenta voltar a brilhar.

Tela por tela, imagem por imagem, figura por figura, unido-as Glauco compõe um belo cenário da história nacional. Quando foi exposta em São Paulo, recebeu diversas críticas, em sua maioria, positivas, afirmando que o artista havia traduzido sua visão de Brasil⁴⁷, realizando uma proposta de coisas ao invés de solucionar algum problema⁴⁸ e que os seus quadros são bonitos porque o país é bonito⁴⁹. Sem falar que todos citam a preocupação dele com a identidade e com a arte brasileira.

Apesar de predominarem aqueles que elogiaram a escolha da temática, a qualidade das obras e o seu conjunto, houve um texto crítico extremamente negativo, o título: *Falhou o pintor no tema da Carta*⁵⁰ já nos diz muito sobre o ponto de vista de quem o assina. Primeiramente ele questiona a capacidade que o artista teria de traduzir em pintura a Carta de Caminha, e logo em seguida responde que “na busca da identidade entre o ideal do pintor e a realização, ficamos a meio caminho, desencontro sem remédio”. Mas o autor vai além e diz que a Carta ficou desfigurada mas que talvez essa fosse a intenção de Glauco, fazer “caricatura colorida sobre fundo branco, não atingindo em quadro algum o tema que anunciou e propôs”. Diferentemente dos demais textos, Ferraz acredita que “o cronista (Pero Vaz de Caminha) não encontrou aqui seu ilustrador, por um desencontro de imagens que não servem à causa do texto” e por fim, encerra seus argumentos criticando a pintura truncada e frustrada de Glauco.

Entre todos os artigos publicados sobre a exposição da série da Carta de Caminha de Glauco Rodrigues no ano de 1971, certamente esta, que critica negativamente as obras é a

⁴⁷ Glauco Rodrigues faz pintura brasileira. Arquivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁴⁸ Mendes, Oswaldo. *Glauco em busca de uma arte brasileira*. Jornal Última Hora, São Paulo. 14 de junho de 1971.

⁴⁹ *Pintura de Glauco Rodrigues volta a descobrir o Brasil*. Jornal O Globo, Rio de Janeiro. 18 de junho de 1971.

⁵⁰ Ferraz, Geraldo. *Falhou o Pintor no tema da Carta*. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo. 19 de junho 1971.

mais rica. Ora, isso ocorre, neste caso pelo menos, porque as demais apenas elogiam, não nos colocam para pensar sobre, afirmam basicamente as mesmas coisas e ressaltam o trabalho maravilhoso que o artista vem exercendo há anos. Esta, porém, é tão equivocada em seus argumentos que ao terminá-la de ler temos a nítida ideia de que o autor não percebeu, em momento algum, o que estava vendo.

Em primeiro lugar, a série não era uma tradução visual da Carta de Caminha mas o questionamento de sua condição de certidão de nascimento do Brasil. A caricatura, não colocarei desta maneira, mas uma sátira, certamente ocorre da sociedade burguesa e tradicional brasileira, sobretudo carioca e também da ideia rígida de identidade brasileira, de arte, de tela “para ser posta na parede”. Glauco não toma o “posto” de Meirelles de “tradutor visual da Carta de Caminha”, mas poderia ganhar o de questionador da veracidade do acontecimento histórico tal qual Caminha descreveu e Meirelles se propôs em pintar.

A crítica assinada por Geraldo Ferraz confirma que a pintura de Glauco, suas problematizações e questionamentos eram sutis e inteligentes o suficiente que passavam em branco por muitas pessoas. Entre elas, o próprio governo militar, que via a sua obra como nacionalista, pois resgata tantos momentos de glória do país. Devemos fazer uma ressalva sobre os momentos de glória, pois são estes que foram forjados pelo Estado para construir uma identidade nacional brasileira.

Vários autores discutem a origem da identidade nacional, mas dependendo de cada caso, país, região, tem-se uma explicação, sem falar no período histórico. Hobsbawm (2004) defende que a identidade é moderna. Benedict Anderson (2008), em contraponto, fala que as nações não possuem uma data de nascimento nem de morte, o que desvalida a Carta de Caminha como a “certidão de nascimento da nação brasileira”; para este autor as nações foram imaginadas e possuem legitimidade emocional, portanto, um dos mais eficazes atributos são as imagens (Anderson, 2008: 10, 35-36). Assim como Antony Smith (1997), que tem sua visão de identidade nacional relacionada aos setores culturais, em alguns casos, mas sem deslegitimar a existência de nações étnicas. Como Ernest Renan (1987: 66) que além de tentar definir o conceito de nação dizendo que sua essência são as coisas em comum que todos os indivíduos tem e que estes evoluam juntos; e apresenta cinco “critérios” que ela pode ser fundamentada: a raça, a língua, a religião, a comunidade de interesses e a geografia (Renan, 1987: 70), podendo haver uma variação de combinações dependendo de cada sociedade.

No caso brasileiro, para sermos mais específicos, a identidade nacional começou a ser pensada no século XIX. Apesar desta ser a temática que Glauco Rodrigues aborda desde

1500, devemos deixar claro que: tanto a Carta de Caminha como as citações imagéticas que o artista fez do período anterior a Independência nacional aparecem em seu trabalho porque estas foram resgatadas a partir de então como marcos históricos de um passado glorioso da nação. A nossa identidade nacional foi construída através dos setores culturais e esteve muito relacionada com um passado grandioso, retomando as referências que existiam. A arte propriamente dita brasileira é nova, da mesma forma que a história nacional. Nossas referências identitárias não poderiam vir da Idade Média, como acontece na Europa, por exemplo, antes da chegada dos portugueses não há muitos registros.

Hoje, seria muito difícil mudar qualquer tipo de referencial sobre o que significa ser brasileiro. Os *Românticos* buscaram nos cânones franceses os conceitos de arte e de nação, trouxeram para o Brasil e construíram nossos heróis, que foram desde os índios até a Independência, fato histórico que há pouco havia acontecido. Os *Modernistas* negaram os *Românticos* e queriam uma arte brasileira pura, que viessem de suas raízes. Os *Modernistas de 30* repensaram a nação com outros olhos, incluindo o negro na sociedade e os problemas econômicos. Até virem os anos 1950, quando a arte européia se fez novamente presente, mas de maneira diferente, e por fim a década de 1960 e 70, que resgatou os *Modernistas de 20* mas complementaram a ideia de importação da cultura estrangeira, sendo esta um ponto positivo, pois assumia o papel de país subdesenvolvido.

Glauco Rodrigues resgatou todos estes períodos, os misturou e distribuiu em vinte e seis telas. Mais emblemática do que a Carta de Caminha, a Primeira Missa de Meirelles, o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, as pinturas de Lasar Segall, as gravuras de Hans Staden, as fotografias de Edgar Moura, é a nação que o artista colocou desnuda na nossa frente. Sem medo de criticar, denunciar, problematizar, nos fazer pensar em quem somos, de onde viemos e para onde estamos indo. Seus quadros narram de maneira alegórica, quase incoerente e totalmente fora de ordem, através do riso e da carnavalização tropicalista respostas a estas perguntas que não deixaram de ser feitas desde que os portugueses chegaram a *Terra Nova* em 1500, e tão pouco estão perto de ser respondidas completamente ou corretamente. O artista, dentro de seu tempo, assim como todos os outros, pintou aquilo que lhe cabia, a sua realidade de Brasil, a alegria dos trópicos representados nas cores vibrantes e o sofrimento da ditadura metaforizado em algumas imagens.

CONCLUSÃO

“Art is a lie that makes us realize the truth.”

Arts and Artists Quotations by Pablo

A série *Carta de Pero Vaz de Caminha*, pintada por Glauco Rodrigues em 1971, possibilitou uma reflexão sobre a formação da identidade nacional ao longo da história do Brasil e do contexto da ditadura militar. Utilizando diferentes técnicas de pintura, o artista citou momentos importantes da história cultural do país, como a Carta de Pero Vaz de Caminha, artistas do Romantismo, do Modernismo e da sua própria época.

A ditadura militar brasileira é objeto de diversos estudos. O meu enfoque, desse período, repousa nas manifestações das artes plásticas, pois foi um momento de experimentação técnica, de aproximações estéticas com as tendências internacionais e, além disso, de uma busca pelo nacional. Houve um diálogo das artes plástica com as outras produções culturais, realizado, sobretudo, pelos tropicalistas.

As movimentações políticas da época possibilitaram uma nova forma de abordagem e uma temática diferenciada na arte nacional. A preocupação pelas características brasileiras relacionava-se, muitas vezes, com obras de denuncia e protesto. Devido a censura instaurada pelo governo, metáforas e ironias estavam presentes nas obras.

A série de Glauco Rodrigues destaca-se, neste contexto, por possuir características singulares. Além de utilizar técnicas de pintura e desenho internacionais, suas formas de elaboração plásticas são nacionais. Constata-se em suas telas a presença do Tropicalismo como proposta central de problematização da cultura do país.

A sua releitura da Carta de Caminha é construída com citações de diversos artistas brasileiros, uma verdadeira mistura entre o que era considerado arcaico e o que se tinha de mais moderno. O texto de 1500 é representado com uma mistura de tempos de imagens do século XIX, início e meados do XX. A construção da identidade nacional é repensada e reconfigurada na tela de Glauco a partir das propostas Tropicalistas.

As telas do artista gaúcho são pintadas em meio a este momento de questionamento sobre o ser nacional e os acontecimentos políticos e culturais. O pintor realiza tal reflexão remetendo-se ao passado histórico-cultural da nação. Ao retomar movimentos plásticos e

imagens definidoras das características brasileiras, Glauco problematiza o seu período propondo novas perspectivas identitárias.

O primeiro aspecto, levado em consideração para a análise de sua série, foi os principais acontecimentos políticos, culturais e sociais que ocorreram no Brasil e no mundo na década de 1970. As agitações artísticas nacionais e internacionais tiveram um foco diferenciado por estarem presentes nas telas do artista de maneira determinante. A trajetória profissional foi levada em consideração pela ausência de sua formação acadêmica e dos diferentes diálogos que teve ao longo de sua formação plástica, possibilitando que desenvolvesse uma estética própria em suas obras, caracterizadas pela técnica e temática.

A Carta de Pero Vaz de Caminha foi enfatizada neste trabalho por ser o texto norteador da série de Glauco e por sua importância na construção da identidade nacional. A releitura deste texto foi incentivada em momentos emblemáticos da história do país, como no Romantismo e na comemoração dos mil e quinhentos anos do descobrimento do país.

Glauco retomou a carta tendo como principal aspecto a problematização dela e do regime militar. Os trechos que acompanham as imagens são representados por diferentes personagens da história do país. A tela de maior destaque é a releitura da obra *A Primeira Missa do Brasil* de Victor Meirelles. Nesta se presencia diversas características que representam o significado de ser brasileiro. A partir disto, refletiu-se sobre uma diferente perspectiva da identidade nacional proposta pelo pintor naquele momento. Na missa de 1971, a nação é representada por personagens de 1500 até 1971, não havendo uma hierarquia social ou religiosa. Artistas significativos da história cultural são citados, possibilitando uma visão crítica do passado e do presente nacional. Portanto, a importância da representação do mito fundador da nação brasileira, da tela de 1861, contrasta com os personagens que caracterizam o brasileiro de 1971.

O mosaico de tempos e imagens configura a sua série sugerindo uma nova perspectiva do país. As gravuras do século XVI remetem ao Brasil vivenciado por Hans Staden, com índios bárbaros que possuíam crenças e costumes bem definidos. Debret é lembrado com imagens destes mesmos personagens, porém, estes eram mais urbanos e menos canibais, seus artefatos de guerra, caça e pesca também são citados. Victor Meirelles e José Maria de Medeiros representam o índio do Romantismo, mais puro e inocente que os anteriores.

A miscigenação é apresentada pelos personagens do Modernismo de 1920, assim como uma nova problematização das características formadoras da nação. As raízes do país são retomadas e repensadas, concluindo-se que o brasileiro é a união do índio, com o português, com o negro, cujo resultado reside numa mistura étnica. Além disso, os

Modernistas também recuperaram as cores “puras” como representantes do país, as cores da bandeira, o verde, o amarelo e o azul juntaram-se com o rosa, o cinza e o vermelho nas telas destes artistas.

A mulher, que até então era vista apenas nas obras dos artistas, passa a ser conhecida pela sua produção plástica, destacando-se Tarsila do Amaral e Anita Malfati. Glauco buscou na pintura de Lasar Segall a imagem da mulher como artista e modelo, o que propicia a discussão a respeito dos papéis do feminino na sociedade contemporânea.

Entre goivas e pinceis, a fotografia surge como suporte fundamental da obra do artista. Elemento ligado à modernidade, as fotos contribuem na construção de imagens relacionadas com o seu presente, com a contemporaneidade.

As fotografias citadas variam de reportagens polêmicas sobre o candomblé até o próprio artista rodeado por seus amigos na praia de Ipanema no Rio de Janeiro. É a “realidade” nacional projetada na tela. Negros, índios, brancos, mulatos, as imagens fotográficas de meados do século XX representam o brasileiro moderno, materializado nas grandes cidades, no crescimento econômico e na cultura de massa.

As diferentes imagens retomadas e citadas por Glauco formam uma carnavalização da cultura brasileira e dialogam indiretamente com a literatura do país. As imagens do índio, da mulher e do mulato também aparecem de maneira destacada na história literária. Nomes como José de Alencar, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre servem como pano de fundo para fundamentar a elaboração das imagens do artista plástico.

O conjunto das vinte e seis obras foi exposto apenas uma vez na Galeria Portal na cidade de São Paulo. Visualizando a série completa, tem-se uma diferente perspectiva do trabalho de Glauco Rodrigues.

As pinturas evidenciam uma narrativa tanto textual como visual. Os personagens foram pintados anacronicamente, não havendo uma organização temporal nas telas, a não ser pelo texto de Pero Vaz. A desordem em sua pintura evidencia a carnavalização presente em seu trabalho, pois a mistura de tempos, personagens, cores, referências históricas são abordados sem uma ordem estabelecida. Nesse sentido, o artifício da paródia e da alegoria desempenha a função de sátira desses elementos, o que demonstra o esforço do artista em desconstruir uma identidade homogeneia, veiculada na década de 1970.

As obras de Glauco propõem uma reflexão acerca da identidade nacional brasileira devido às diferentes características representadas ao longo da história do país. Imagens e textos misturados apresentam um Brasil problematizado, em que o arcaico e o moderno convivem lado a lado, assim como a pobreza e a riqueza, o negro e o branco. Os contrastes da

nação ficam evidentes em suas telas, o que revela a constituição de um olhar polifônico, na medida em que as várias vozes convivem no mesmo espaço, não definindo, portanto, uma imagem fixa do seria o Brasil.

O Brasil, que Glauco Rodrigues pintou em sua Carta de Pero Vaz de Caminha, reconstrói o documento do mito fundador da nação. Em 1971, o artista procura recontar este descobrimento agregando os mais diversos personagens. Os trechos de 1500 servem como guia do espectador que vai visualizando o país que já conhece, encontrando personagens célebres, artistas famosos e imagens emblemáticas. Não é um novo país representado e sim uma nova perspectiva do Brasil.

Por fim, este trabalho permite concluir que a pintura de Glauco Rodrigues é um trabalho importante para a história da arte brasileira, visto que o artista soube representar os principais períodos da nação com um primor técnico e estético. Além disto, seu trabalho é único no que diz respeito à problematização da identidade e da cultura nacional durante o período militar, não se limitando a realizar denúncias e críticas ao governo. Portanto, seus quadros evidenciam as diferentes características do país a partir de um resgate de diversos elementos da cultura brasileira, construindo uma imagem polifônica e moderna da identidade nacional.

REFERÊNCIAS

DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA:

Cândido Portinari. *Primeira Missa no Brasil*, 1948. Têmpera sobre tela, c.i.e., 266 x 598 cm. Coleção Particular. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>

Édouard Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863. Óleo sobre tela, 208 x 264 cm. Coleção do Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr>>

Glauco Rodrigues. *Tropicália*, 1968. Serigrafia sobre tela, 50 x 70 cm. Imagem cedida por Antonio Cava. Disponível em: VERISSIMO, Luis Fernando. 1989, p. 66.

Glauco Rodrigues. *Moinho ao Pôr-do-Sol*, 1945. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Coleção do artista. Disponível em: VERISSIMO, Luis Fernando. 1989, p. 49.

Glauco Rodrigues. *Piquenique na Relva*, 1950. Tinta acrílica sobre tela, 113 x 160 cm. Coleção do artista. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>

Glauco Rodrigues. Engenheiro Francisco Pereira Passos, 1975. Tinta acrílica sobre tela colada em madeiran, 298 x 198 cm. Acervo do Palácio da Cidade, Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em: VERISSIMO, Luis Fernando. 1989, p. 96.

Glauco Rodrigues. *Terça-feira, 21 de abril de 1500*. “... E assim seguimos nosso caminho, por este mar de longo até que... topamos alguns sinais de terra...”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 55 x 38 cm. Coleção Lula Garcia – São Paulo. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa.

Glauco Rodrigues. *Segunda-feira, 27 de abril de 1500*. “... E o capitão mandou... que fossem lá andar entre... Foram-se lá todos, e andaram entre eles... foram bem uma légua e meia a uma povoação...”, 1971, (detalhe). Acrílica sobre tela, 81 x 100cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Disponível em: Pontual, Roberto. Entre dois séculos; a arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.

Glauco Rodrigues. *Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500* “...Andava aí um que falava muito aos outros que se afastassem, mas não que a mim me parecesse que lhe tinham acatamento ou medo”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 60 x 73cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Glauco Rodrigues. *Segunda-feira, 27 de abril de 1500*. “... E o capitão mandou... que fossem lá andar entre... Foram-se lá todos, e andaram entre eles... foram bem uma légua e meia a uma povoação...”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 81 x 100cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Disponível em: Pontual, Roberto. Entre dois séculos ; a arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.

Glauco Rodrigues. *Sábado, 25 de abril de 1500*. “...Ali por então não houve mais fala nem entendimento com eles, por a barbárie ser tamanha...”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 73 x 60cm. Coleção José Carlos Cabral de Almeida. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa.

Glauco Rodrigues. *Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500*. “...Andava aí um que falava muito aos outros que se afastassem, mas não que a mim me parecesse que lhe tinham acatamento ou medo”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 60 x 73cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 24 de abril de 1500*. “...mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não o queríamos nós entender, porque não lhe havíamos de dar...”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 73 x 60cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 1º de maio de 1500*. “...Esta terra, Senhor, me parece que... será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa.”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 60 x 73cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Glauco Rodrigues. *Terça-feira, 28 de abril de 1500*. “...E creio que o faziam mais por verem a ferramenta de ferro com que a faziam do que por verem a cruz, porque eles não têm coisa de ferro seja...”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 60 x 73cm. Coleção Érico Veríssimo (com Lucia e Luis Fernando). Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa.

Glauco Rodrigues. *Terça-feira, 28 de abril de 1500*. “...Eu, creio, Senhor, que ainda não dei conta aqui a Vossa Alteza da feição de seus arcos e setas.”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 38 x 55cm. Coleção Carlos Scliar. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa.

Glauco Rodrigues. *Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500*. *Primeira Missa no Brasil*. “...determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito.”, 1971 (detalhe). Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Disponível em: VERRISSIMO, Luis Fernando, 1989, p. 82.

Glauco Rodrigues. *Sábado, 25 de abril de 1500*. “... Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis...”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa.

Glauco Rodrigues. *Sábado, 25 de abril de 1500*. “... Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis...”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa.

Glauco Rodrigues. *Terça-feira, 21 de abril de 1500*. “... E assim seguimos nosso caminho, por este mar de longo até que... topamos alguns sinais de terra...”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 81 x 100cm. Coleção Lula Garcia – São Paulo. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa.

Glauco Rodrigues. *Quinta-feira, 23 de abril de 1500*. “... fizemos vela e seguimos direitos à terra... lançamos âncoras em frente a boca de um rio... dali avistamos homens que andavam

pela praia...”, 1971 (detalhe). Acrílica sobre tela, 60 x 73 cm. Coleção pessoal de Silvano Dalle Molle. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa.

Glauco Rodrigues, *Terça-feira, 21 de abril de 1500*. “...E assim seguimos nosso caminho, por este mar de longo até que... topamos alguns sinais de terra...”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 55 x 38 cm. Coleção Particular de Lula Garcia. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 1)

Glauco Rodrigues. *Quarta-feira, 22 de abril de 1500*. “...Neste dia, a horas de véspera, houvermos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo...”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 38 x 55 cm. Coleção Particular de Joel Guelman. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 2)

Glauco Rodrigues. *Quinta-feira, 23 de abril de 1500*. “...fizemos vela e seguimos direitos à terra...lançamos âncoras em frente a boca de um rio....dali avistamos homens que andavam pela praia....”, 1971. Tinta acrílica sobre tela 60 x 73 cm. Coleção Particular de Silvano Dalle Molle. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 3)

Glauco Rodrigues *Quinta-feira, 23 de abril de 1500*. “...ao chegar o batel à boca do rio, já ali havia dezoito ou vinte homens...ali não pôde deles haver fala; nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa”, 1971. Tinta acrílica sobre tela. Coleção Sepp Banderek. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 4)

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 24 de abril de 1500*. “...E, velejando pela costa, acharam...um recife com um posto dentro, muito bom e muito seguro...”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção Banco Lar Brasileiro. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 5)

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 24 de abril de 1500*. “...E meteu-se logo no barco a sondar o porto dentro; e tomou dois daqueles homens da terra... que estavam numa canoa. ...trouxe-os logo o Capitão...”, 1971, Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 6)

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 24 de abril de 1500*. “...Um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizendo que ali havia ouro...”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Particular Heitor Simões de Oliveira. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 7)

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 24 de abril de 1500* “...mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não o queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar...”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 8)

Glauco Rodrigues. *Sábado, 25 de abril de 1500*. “...Levava Nicolau Coelho guizos e argolas. E a uns dava um guizo, a outros uma argola, de maneira que com aquele engodo quase nos queriam dar a mão.”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 9)

Glauco Rodrigues. *Sábado, 25 de abril de 1500*. “...*Alí andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis...*”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Particular de José Scarano. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 10)

Glauco Rodrigues. *Sábado, 25 de abril de 1500*. “...*Alí por então não houve mais fala nem entendimento com eles, por a barbárie ser tamanha...*”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção José Carlos Cabral de Almeida. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 11)

Glauco Rodrigues. *Sábado, 25 de abril de 1500*. “... *e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa.... Nenhum deles era circunciso, mas, todos assim como nós*”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Marcello Jefferson. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 12)

Glauco Rodrigues. *Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500*. *Primeira Missa no Brasil*. “...*determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito.*”, 1971 (detalhe). Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Disponível em: VERRISSIMO, Luis Fernando, 1989, p. 82. (carta 13)

Glauco Rodrigues. *Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500*. “...*levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço*”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 14)

Glauco Rodrigues. *Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500*. “...*Andava aí um que falava muito aos outros que se afastassem, mas não que a mim me parecesse que lhe tinham acatamento ou medo*”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 15)

Glauco Rodrigues. *Domingo de Pascoela, 26 de abril de 1500*. “...*andávamos por aí vendo a ribeira, a qual é de muita água e muito boa. Ao longo dela há muitas palmas... em que há muito bons palmitos*”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Maria Izabel Alves de Lima Salem. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 16)

Glauco Rodrigues. *Segunda-feira, 27 de abril de 1500*. “...*E o capitão mandou... que fossem lá andar entre ...Foram-se lá todos, e andaram entre eles...foram bem uma légua e meia a uma povoação...*”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 17)

Glauco Rodrigues. *Terça-feira, 28 de abril de 1500*. “...*E creio que o faziam mais por verem a ferramenta de ferro com que a faziam do que por verem a cruz, porque eles não têm coisa de ferro seja...*”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 Coleção Érico Verissimo. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 18)

Glauco Rodrigues. *Terça-feira, 28 de abril de 1500*. “...*Eu, creio, Senhor, que ainda não dei conta aqui a Vossa Alteza da feição de seus arcos e setas.*”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 38 x 55 cm. Coleção Particular. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 19)

Glauco Rodrigues. *Quarta-feira, 29 de abril de 1500*. “... O Capitão ontem mandou que em toda maneira lá dormissem, volveram-se já de noite, por eles não quererem que lá ficassem”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 20)

Glauco Rodrigues. *Quinta-feira, 30 de abril de 1500* “...Andavam já mais mansos e seguros ente nós, do que nós andávamos entre eles. ...certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar.”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 21)

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 1º de maio de 1500*. (dito o da posse e 2ª Missa) “... saímos em terra, com nossa bandeira; e fomos desembarcar... onde nos pareceu que seria melhor fincar a cruz, para melhor ser vista... fincada a cruz, com as armas e a divisa de Vossa Alteza... armaram altar ao pé dela...”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 cm. Coleção Particular. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 22)

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 1º de maio de 1500* “...Como Nicolau Coelho trouxesse muitas cruces de estanho com crucifixos... houveram por bem que se lançassem uma ao pescoço de cada um”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 23)

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 1º de maio de 1500*. “...Esta terra, Senhor, me parece que... será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa.”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 24)

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 1º de maio de 1500*. “...Nela, até agora não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou de ferro...”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 cm. Coleção Particular. Imagem cedida por Norma Estellita Pessôa. (carta 25)

Glauco Rodrigues. *Sexta-feira, 1º de maio de 1500*. “... querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente de Vossa Alteza em ela deve lançar.”, 1971. Tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (carta 26)

Gravura de Caravela Portuguesa do século XVI. IN: BARRETO, Luís Felipe e GARCIA, José Manuel. Portugal na abertura do mundo. p. 74

Hans Staden. *Dança das mulheres ao redor de Hans Staden, em Ubatuba*. Disponível em: STADEN, Hans. Duas Viagens ao Brasil, 2010. P. 73.

Hans Staden. *Pesca Corda que chamam de muçurana, ao lado de uma ibira-pema*. (detalhe). Disponível em: STADEN, Hans. Duas Viagens ao Brasil, 2010. P. 163.

Hans Staden. *Na presença do chefe Cunhambebe, em Ariró* (detalhe), Disponível em: STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*, 2010. P. 79.

Hans Staden. *Na Conselho dos chefes sob o luar em Ubatuba, para decidir sobre a morte de Hans Staden.* (detalhe). Disponível em: STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*, 2010. P. 83.

Hans Staden. *Pesca sob tempestade.* (detalhe). Disponível em: STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*, 2010. P. 116.

Horace Vernet. *Première messe en Kabylie*, 1854. Óleo sobre tela, 194 x 123 cm. Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Disponível em: <http://www.expo-orientalisme.be/artworks/fr/i_revitalising_religion-1854_vernet_messe_en_kabylie-1.html>

Humberto Mauro. *Descobrimento do Brasil*, 1937. Fragmento de vídeo, 54min32seg.
Rocha, Glauber. *Terra em Transe*, 1967.
Fragmento de vídeo, 10min25seg.

Jean-Baptiste Debret. *Armes Offencives*, 1834. Prancha 36. Disponível em: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Tome I. Fundação Biblioteca Nacional <<<http://bndigital.bn.br>>>

Jean-Baptiste Debret. *Chef Camacan Montgyo*, 1834. Prancha 1. Disponível em: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Tome I. Fundação Biblioteca Nacional <<<http://bndigital.bn.br>>>

José Maria de Medeiros. *Iracema*, 1881. Óleo sobre tela, 168,3 x 255cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ). Disponível em: <<<http://www.itaucultural.org.br>>>

José Medeiros. *Moça Candomblé*, 1951. Fotografia. Disponível em: Instituto Moreira Salles, <<<http://ims.uol.com.br/hs/josemedeiros/josemedeiros.html>>>

Lasar Segall. *Jovem de Cabelos Compridos*, 1942. Óleo sobre tela, 65 x 50 cm. Disponível em: << <http://www.museusegall.org.br>>>

Michelangelo. *Criação de Adão*, 1511. Afresco de 280 x 570 cm. Capela Sistina. Disponível em: <<<http://f.i.uol.com.br/folha/ciencia/images/09042416.jpg>>>

Hélio Oiticica. *Parangolés*, 1966. Disponível em: << <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/parangoles>>>

Hélio Oiticica. *Tropicália*, 1967. Projeto ambiental. Disponível em: <http://www.studio-international.co.uk/studio-images/oiticica/tropicalia_b.asp>

Pablo Picasso. *Guernica*, 1937. Óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm. Coleção do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Disponível em: < <http://www.museoreinasofia.es>>

Theodor de Bry. *Preparo da carne humana no móquem*. America Tertia Pars. Gravura em cobre, Frankfurt, 1592 Disponível em: << <http://www.revistatapiri.com.br/wp-content/uploads/hans-staden-andreza-bianca.pdf>>>

Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1861. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>

FONTES PRIMÁRIAS

A carta de Caminha contada em carioca. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 3 de abril de 1971. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

Aqui, antropófagos ouvem transistores. São Paulo, Diário da Noite edição matutina, 21 de junho de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro - 2007. Museu Histórico Nacional. Volume 39 – 2007.

Carta de Caminha é o roteiro dessa mostra. O Estado de São Paulo, 12 de junho de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Festival de Curta-Metragem inscreve documentário que parte da carta de Caminha. Jornal do Brasil, 16 de junho de 1972. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

Glauco Rodrigues. (p. 196 – 206). Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Glauco Rodrigues faz a pintura brasileira. Sem data. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Glauco Rodrigues, por uma pintura brasileira. 20 de junho de 1974. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Glauco Rodrigues desenvolve pintura brasileira. Folha de São Paulo, 7 de dez. 1989

História do Brasil no pincel do Glauco. Diário de São Paulo, 17 de junho de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Inesgotáveis cores irônicas. Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 6 de setembro, 1981.

Já vi estes índios em algum lugar... Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 23 de março de 1971. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

Pintura de Glauco Rodrigues volta a descobrir o Brasil. Rio de Janeiro, O Globo, 18 de junho de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Redescobri o Brasil: eis a primeira missa. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 11 de setembro de 1970. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

Vasco da Gama e Oswald de Andrade têm o prazer de convidar... Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 15 de junho de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

- AMBROSIO, Marcelo. *Cores reais do Brasil*. Jornal de Brasília. 24 de nov. 1989
- AQUINO, Flávio. *Glauco Rodrigues, o novo tropicalismo*. Sem data. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- ARRANTES, Otília. *Depois das Vanguardas*. Arte em revista. São Paulo, ano 5, n. 7, ago 1983, p. 5-20.
- AYALA, Walmir. *Terra Brasiliensis*. Porto Alegre, Correio do Povo, 13 de março de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
- BEUTTENMÜLLER, Alberto. *Brasilidade desvairada*. 30 de abril de 1986. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- BRITO, Mário da Silva. As metamorfoses de Oswald de Andrade. Revista Civilização Brasileira. Janeiro e fevereiro de 1968, n° 17. (p. 197 - 223).
- COSTA, Karine Lima da, MOURA, Gabriele Rodrigues de, PRESTES, Roberta Ribeiro. *Uma Câmera na mão, uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e o Cinema Novo na década de 1960*. Revista Historiador, n. 3 ano 3. Dezembro, 2010. (p. 191-206).
- COSTA, Marcus de Lontra. *Irônico cotidiano tropical*. Isto é, 3 de abril de 1987. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Imagens eloqüentes: a primeira missa do Brasil*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul-dez, 2008.
- FERRAZ, Geraldo. *Falhou o pintor o tema da Carta*. O Estado de São Paulo, 19 de junho de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
- FREITAS, Arthur. *Poéticas Políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5*. História: Questões e debates. Curitiba: Ed. UFPR, 2004. n. 40, p. 59-90
- GÓES, Tânia. *Gente Muito Especial*. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 7 de março de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
- GOMES, Alair. *Auto-Antropofagia de Glauco Rodrigues*. Jornal do Brasil, 10 de outubro de 1970. Acervo de Imprensa e Propaganda do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre - RS.
- GULLAR, Ferreira. *A Arte como Não-Fazer*. Revista Civilização Brasileira, setembro/novembro de 1966, n° 9/10. (p. 275 - 285)
- _____. *As artes na cidade*. Revista Civilização Brasileira. Novembro e dezembro de 1967, n° 16. (p. 221 - 225).
- _____. *A Obra aberta e a filosofia da Práxis*. Revista Civilização Brasileira, setembro-dezembro de 1968, n° 21/22 (p. 127 - 149)
- _____. *Opinião 65*. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: setembro de 1965.

_____. *Porque parou a arte brasileira*. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, março de 1964. p. 222 – 228.

_____. *Problemas Estéticos na sociedade de massa*. Revista Civilização Brasileira, março de 1966. n° 5/6 (p. 179 – 191)

_____. *Problemas Estéticos na sociedade de massa (II)*. Revista Civilização Brasileira, maio de 1966, n° 7 (p. 233 - 250)

_____. *Problemas Estéticos na sociedade de massa (conclusão)* Revista Civilização Brasileira, julho de 1966, n° 8 (p. 243 - 249)

LUZ, Celina. *Glauco Rodrigues: A Abertura para o Futuro*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1970.

LUIZ, Mackesen. *Para o espanto de todos, Glauco Rodrigues voltou à pintura*. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, 9 de março de 1969.

MAKOWIECKY, Sandra. *O contato com uma obra prima: a primeira missa de Victor Meirelles e o renascimento de uma pintura*. 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis

MAURICIO, Jayme. *A mostra de Glauco Rodrigues*. IN: Itinerário das artes plásticas. Correio da manhã, 8 de agosto de 1965.

_____. *Glauco 'Brasilis' na Bonino*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1970.

MENDES, Oswaldo. *Glauco em busca de uma arte brasileira*. São Paulo, Última Hora, 14 de junho de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

MARTINS, Alexandre. *Os diários de bordo do pintor*. Sem data. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

MORAES, Angélica. *Saborosa Malícia*. Sem data. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

_____, Angélica. *Com a cor do Brasil*. Afinal, 1985. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

MORAIS, Frederico. *Glauco: a Arte deve comunicar, durar pouco e ser reproduzida*. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1966.

_____. *Passado pra frente*. Veja. São Paulo, 17 junho de 1970. p. 80-81

MOURA, Neri. *Norma Rodrigues – um caso de dupla personalidade*. Rio de Janeiro, Última Hora, 4 de junho de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

PONTUAL, Roberto. *Sem título*. (p. 6). Jornal do Brasil, Caderno B, 21 de junho de 1975. Acervo de Imprensa e Propaganda do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre - RS.

_____, Roberto. *Artistas em Bagé. O saldo do Retorno*. (p. 2) Jornal do Brasil, Caderno B, 11 de fevereiro de 1976. Acervo de Imprensa e Propaganda do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre - RS.

_____, Roberto. *Arte Brasileira: A sensação de estar às escuras*. (p. 1-5) Jornal do Brasil, Caderno B, 1 de maio de 1976. Acervo de Imprensa e Propaganda do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre - RS.

_____, Roberto. *Arte Brasileira (continuação)*. (p. 4) Jornal do Brasil, Caderno B, 2 de maio de 1976. domingo. Caderno B. p. 4

_____, Roberto. *Concurso e debate*. Jornal do Brasil, 6 de maio de 1976. quinta-feira. Caderno B. Acervo de Imprensa e Propaganda do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre - RS.

_____, Roberto. *Os preconceitos rompidos*. Jornal do Brasil, 18 de setembro de 1971. Acervo de Imprensa e Propaganda do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre - RS.

_____, Roberto. *Visões/Visão da Terra*. Sem data. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

RANGEL, Maria Lúcia. *Semana de Arte da Tijuca: A Cultura vai à Zona Sul*. (p. 5) Jornal do Brasil, Caderno B, 3 de setembro de 1975. Acervo de Imprensa e Propaganda do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre - RS.

ROELS JÚNIOR, Reynaldo. *Arte Agora II: Visão da Terra*. (p. 4-5) Jornal do Brasil, Caderno B, 4 de janeiro de 1977. Acervo de Imprensa e Propaganda do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre - RS.

_____, Reynaldo. *A Reinvenção da História do Brasil: Nas telas de Glauco Rodrigues as cores da incoerência nacional*. (p. 6) Jornal do Brasil, Caderno B, 23 de março de 1987. Acervo de Imprensa e Propaganda do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre - RS.

_____, Reynaldo. *Os vícios na Pintura*. Jornal do Brasil, 1985. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

TRIGO, Luciano. *Do Carnaval limpo e ordeiro ao caos dionisíaco e parodístico*. Revista Continente Multicultural. Edição 13 janeiro de 2002.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Glauco Rodrigues na carta de Pero Vaz de Caminha*. Jornal do Comércio, 3 de janeiro de 1971. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

SOARES, Wlady. *A carta de Caminha foi a inspiração de Glauco*. São Paulo, A Gazeta, 21 de junho de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

ZEVI, Bruno. *A Arte dos pobres apavora os generais*. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, maio de 1965. p. 257 – 260

CATÁLOGOS:

Arte no Brasil. Volume 2. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro. Opinião 65. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, agosto de 1980. (sem paginação)

Mostra do Redescobrimento do Brasil: arte do século XIX. Fundação Bienal de São Paulo. 23 de abril a 7 de setembro de 2000. Curador Geral: Nelson Aguilar.

Objeto na arte. Brasil anos 60. Fundação Armando Álvares Penteado. Departamento de Pesquisa e documentação de arte brasileira.

PONTUAL, Roberto. *O índio nosso de cada dia. Glauco Rodrigues* IN: I Bienal Latino-Americana de São Paulo: Mitos e Magia – 3 de novembro a 17 de dezembro de 1978.

_____. *Uma ópera chamada Brasil*. Exposição na Galeria Etienne Dinet. Paris, 1990.

RODRIGUES, Glauco. *Pintar, pintar-se*. Texto de apresentação do catálogo para a exposição na Galeria Mosaico, Porto Alegre, 23 de setembro de 1999.

TACCA, Fernando. *José Medeiros: um olhar que começa a ser revelado*. 2005. Disponível em: <<http://www.fotosite.com.br/novo_futuro/ler_coluna.php?id=249>>

Referências eletrônicas

Enciclopédia virtual Itaú Cultural:

<<<http://www.itaucultural.org.br>>>

Instituto Moreira Salles

<< <http://ims.uol.com.br/hs/josemedeiros/josemedeiros.html>>>

Musée d'Orsay:

<< <http://www.musee-orsay.fr>>>

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia:

<< <http://www.museoreinasofia.es>>>

Museu Lasar Segall

<<<http://www.museusegall.org.br>>>

Studio Internacional:

<<http://www.studio-international.co.uk/studio-images/oiticica/tropicalia_b.asp>>

Acessado em: 07 de fevereiro de 2011.

Tropicália, projeto de Ana de Oliveira.

<<<http://tropicalia.com.br/>>>

Universo Gráfico de Glauco Rodrigues

<<<http://www.universoglaucorodrigues.com.br/>>>

FONTES SECUNDÁRIAS

1964 – 2004: 40 anos do golpe: Ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004. IN. Seminário 40 anos do Golpe Militar de 1964.

AGUIAR, Nelson org. Mostra do redescobrimento: carta de Pero Vaz de Caminha – letter from Pero Vaz de Caminha. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 Anos, 2000. 208p.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *A Imagem do Canibal* (p. 131 – 155). IN: Tornar-se outro. São Paulo: Annablume, 2002. 296p.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. P. 319-410. IN: NOVAIS, Fernando A. (coord.) História da Vida Privada no Brasil 4: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

ALVES, Márcio Moreira. *68 mudou o mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930 - 1970*. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961 – 1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *As artes plásticas (1917-1930)*. IN: Ávila, Afonso (org) O modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *O artista brasileiro e o impasse do seu tempo*. (p. 65 – 76) IN: GULLAR, Ferreira (org.). *A Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. 216p.

_____. *Oswald de Andrade e as Artes Plásticas no movimento modernista dos anos 20*. P. 24-32. IN: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed 34, 2006.

_____. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Finambrás, 1998.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos em ensaios: vol 1 Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed 34, 2006.

AMARAL, Aracy (org.) *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

AMARAL, Elaine Cristina Costa do. *Tropicália para brasileiro ver e ser*. Revista das Faculdades Santa Cruz, v. 7, n. 2, julho/dezembro 2009.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Curitiba: Ed. Da UFPR, 1997. 429p.

ALENCAR, José Martiniano de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 - 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. 228 p.

ARAGAN, Giulio. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. *Representaciones, símbolos y signos* IN: El pensamiento visual. Barcelona: Ed Paidós Ibérica, 1986. p. 149 – 166

ARROYO, Leonardo. Pero Vaz de Caminha. Carta a El Rey D. Manuel. São Paulo: Dominus Editora, 1963. 103p.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2004.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

AYLA, Walmir. *A Criação Plástica em questão*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BANN, Stephen. *O estranho no ninho: narrativa histórica e a imagem cinematográfica* p. 207-238 IN: As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado.

BAUSUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 384p.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana: Indiana University Press, 1984.

BARATA, Mário. *Relações da crítica de arte com a estética no Brasil*. (p. 133 – 134). IN: GULLAR, Ferreira (org.). *A Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. 216p.

BARRETO, Luís Felipe e GARCIA, José Manuel (org.). *Portugal na abertura do mundo*. Lisboa: Printer Portuguesa (confirmar editora), 1997. 91p.

BERENSON, Bernard. *Estética e História*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 1990.

BRAGA, Theodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1942.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: EdUnicamp, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia. *América Latina: territorialidade e práticas artísticas* Porto Alegre: Ed UFRGS, 2002.

_____. *A semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 1992.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989) A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: UNESP, 1990.

_____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSP, 2004.

CANDIDO, Celso. 68. *A revolução do desejo?* In: Ponge, Robert (org.). 1968, o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: EU/Porto Alegre, 1998.

CANONGIA, Ligia. *O Legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CANTON, Katia. *Retrato da Arte Moderna. Uma história no Brasil e no mundo Ocidental (1860 – 1960)* São Paulo: Ed Martins Fontes, 2002.

CAPARELLI, Sérgio. *Ditaduras e Indústrias culturais: no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai*. Porto Alegre: edUFRGS, 1989.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 292p.

Carta de Pero Vaz de Caminha. (p. 13 – 37). IN: Revista Trimestral do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil. Rio de Janeiro, B. L. Garnier – Livreiro Editor: 1877. Tomo XL parte segunda. 617p.

CARVALHO, Carlos André. Tropicalismo. Geléia geral das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008. 216p.

CARVALHO, José Murilo de. *Nación imaginada: memoria, mitos e héroes*. (p. 87 – 113). IN: GONZÁLES, Elda; MORENO, Alfredo e SEVILLA, Rosario. Madrid: Catriel, 2001. 288p.

CASTRO, Silvio. *O descobrimento do Brasil: A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1985.132p.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: editora da univeridade, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. 104p.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Americo e “Tiradentes Esquartejado”*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior. Novembro de 2005.

COELHO, Cláudio N. P. *A Tropicália: Cultura e Política nos anos 60*. Tempo Social: Ver. Social, USP, Volume 1.

COLI, Jorge. *A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma História Visual no Século XIX Brasileiro*. (p. 375 – 404). IN FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. 476p.

_____. *A Primeira missa no Brasil, de Victor Meirelles. A arte fabrica a imagem do Descobrimento*. Revista Nossa História, novembro de 2003.

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Ed SENAC, 2005.

_____. *Primeira Missa e a invenção da descoberta*. (p. 107 – 121). IN: NOVAES, Adauto (org.). *A Descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 541p.

_____. *O que é arte?* São Paulo: Brasiliense, 2007.

CONNOR, Walker. *El caos terminológico*. IN: *Etnacionalismo*. Madrid: Ed Trama. (p. 85 - 111).

CONTIER, Arnaldo Daraya (coord e org.). *O movimento tropicalista e a revolução estética*. Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. São Paulo< v. 3, n.1, p. 135-159, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *O Movimento Romântico* (p. 4-36). IN: *A Literatura no Brasil: A era romântica*. volume 3, parte II. São Paulo: Global, 1999.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Unicamp, 2004.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura. Brasil: 1964 – 1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo: Livros de Portugal, 1943.

_____. *Cabral e as origens do Brasil. Ensaio de topografia histórica*. Rio de Janeiro: Edição do Ministério das Relações Exteriores, 1944. 173p.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do Imaginário: literatura, história e identidade nacional*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2006.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

_____, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*. Lisboa : Estampa, 1998.p. 212

Debray, Régis. *Vida e Morte da Imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIAS, Gonçalves. *Obras Poéticas de A. Gonçalves Dias*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944. 499p.

DIDI-HUBERAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adrian Hidalgo editora, 2008.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. 324p.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editor UNESP, 2009.

FABRIS, Annateresa (org.) *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

_____. (org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado Livre, 1994.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp, 1998.

FAVARETO, Celso. *A Invenção de Oiticica*. São Paulo: Ed. USP, 1992.

_____. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: A religião de Rabelais*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.

FERREIRA, Maria Celeste. *O Indianismo na literatura romântica brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento da Imprensa Nacional, 1949.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*. São Paulo: Ensaio, 1994.

FICO, Carlos. *Como eles agiam. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*. IN: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org). *O Brasil Republicano: O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Reinventando o otimismo: ditadura militar, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FLORES, Moacyr. *Dicionário de história do Brasil*. 2. ed. rev. ampl. Porto Alegre: EDIPUCRS: 2001.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FREITAS, Artur. *Poéticas políticas: as artes plásticas entre o Golpe de 64 e o AI-5*. IN: *História: Questões e debates*, Curitiba: EdUFPR, 2004 n. 40, p. 59 – 90.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Circulo do Livro, 1933.

GABRIELLI, Murilo Fernandes. *A construção da identidade nacional na arte dos anos 1960 e 1970*. p. 293-322. IN: MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza (org.) *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001

GARCEZ, Lucília, OLIVEIRA, Jô. *Explicando a arte brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

GARCIA, José Manuel. *Ao encontro dos Descobrimientos: temas de História da expansão*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. 294p.

_____. *Portugal e os Descobrimentos*. Catálogo de Exposição, Exposição Universal de Sevilha. Lisboa: Printer Portuguesa, 1992. 263p.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GÓES, Fred. *Brasil, Mostra a sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

GOMBRICH, E. H. *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GOMES, Paulo (org.) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Pallotti, 2007.

GONZAGA, Duque. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995. 270p.

GOTLIB, Nádia Battela. Tarsila do Amaral. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GRETТА. *Auto-retrato do Brasil*. Relatos e depoimentos de 50 personagens. Rio de Janeiro: Arte Aplicada, 1983.

GULLAR, Ferreira (org.). *A Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. 216p.

_____. *Considerações*. (p. 125 – 132). IN: *A Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. 216p.

_____. *Cultura Posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *Sobre arte, sobre poesia (uma luz no chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRES, Hilda Höber. *História da arte brasileira 2: arte de vanguarda*. Porto Alegre: Sagra, 1975?

HERMANN, Carla. *Construindo uma brasilidade híbrida: A Tropicália de Hélio Oiticica*. Revista Travessias, edição 08.

HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780. Programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOFSTATTER, Hans H. *Arte Moderna. Pintura, desenho e gravura*. Lisboa: Verbo, 1984.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique (org.) *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2003.

HONNEF, Klauss. *Arte contemporânea*. Alemanha: Benedikt Tashen, 1992.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1996.

IANNI, Octavio. *Pensamento social no Brasil*. Bauru: EDUSP, 2004.

JOBIM, José Luís (org). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1999. 144p.

KELLY, Celso. *Arte e comunicação*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

_____, Celso. A Pintura do Romantismo. (p. 13 – 26). IN: Ciclo de conferências promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes. Século XIX: O Romantismo. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1979. P. 199

KERN, Maria Lúcia Bastos. *História da Arte e a construção do conhecimento*. (p. 68 – 78) IN: RIBEIRO, Marília Andrés e RIBEIRO, Maria Izabel Branco (org). Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, outubro de 2006

_____. *Historiografia da arte: revisão e reflexões contemporâneas* p. 205 – 214. IN: Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, v XXX, n.1, junho 2004.

_____. *Historiografia da arte: mudanças epistemológicas contemporâneas*. Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 68 - 78.

_____. *Imagem manual: pintura e conhecimento*. (p. 15 – 29). IN: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. *Tradição e Modernidade: a imagem e a questão da representação*. IN: Estudos Iberos-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 7-22, dezembro 2005.

KRISTEVA, Julia. *A Palavra, o Diálogo e o Romance*. (p. 61 – 90) IN: *Introdução à Semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 200p.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional*. São Paulo: Pioneira, 1983.

LEITE, José Cerqueira. *Quem tem medo do Nacionalismo?* São Paulo: Brasiliense, 1983. 76p.

Leituras da Carta de Pêro Vaz de Caminha. A carta linda por 11 pintores portugueses. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999. 48p.

LIMA, Valéria. *J.-B. Debret, historiador e pintor : a viagem pitoresca e histórica ao Brasil : 1816 - 1839*. Rio de Janeiro : UNICAMP, 2007.

LOBO, Huertas. *História contemporânea das artes visuais*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec EDUSP, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward. *Arte Pop*. IN: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

MALERBA, Jurandir. *Heranças Brasileiras: construção e desconstrução do Brasil (século XIX e XX)*. P. 79 – 106. IN: PASSADOR, Cláudia Souza; PASSADOR, João Luiz (org). *Gestão Pública e desenvolvimento no Século XXI: Casos da Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba (Codevasf)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

_____. *A Corte no Exílio. Civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MATLZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sergio. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: EdUFRGS, 1993.

MELO, Chico Homem de (org.) *O designe gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 304 p

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *Artes Plásticas na América Latina: do transito ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *O Brasil na Visão do Artista: A natureza e as Artes Plásticas*. Brazil in the Eyes of the artist: Art and Nature. São Paulo: Prêmio Editorial, 2001. 127p.

_____. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX* São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933 – 1974)*. São Paulo: Editora Ática, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. *A República das bananas: o tropicalismo no Panorama da MPB*. P. 231 – 286. IN: Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969). São Paulo: Annablume, 2001.

_____. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História. Volume 18, n. 35. São Paulo, 1998.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

NUNES, Benedito. *A visão romântica*. In. Ginsburg, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Franklin de. *A Semana de Arte Moderna na Contramão da História e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

OLIVEN, Ruben George. *Modernidade e Identidade Nacional*. IN: KERN, Arno Alvarez ... [et.al.], *Sociedades Ibero-Americanas: reflexões e pesquisas recentes*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2000. (p. 153-169)

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e Indústria cultural* São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional* São Paulo: Brasiliense, 1994.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Arte*. Colônia: Tashen, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

_____. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. 155p.

PÉCAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PECCININI, Daisy. *Figurações. Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

_____. *O Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

PEREIRA, Paulo Roberto (org.) *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999. 109p.

PERSICHETTI, Simonetta, TRIGO, Thales. *Edgar Moura*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIETA, Marilene Burtet, GASTAL, Susana e GOMES, Paulo. *Caixa Resgatando a Memória/ projeto e produção Marisa Veeck*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal/Supervisão de Marketing Cultural Porto Alegre/RS, 1998. 168p.

PONGE, Robert (org.) *1968: O ano das muitas primaveras*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1998.

PONGE, Robert e ZEMOR, Fernando. *Da Primavera de Praga às barricadas de Paris*. In. Holzmann, Lorena e Padrós, Enrique Serra. 1968: contestação e utopia. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 2003.

- PONTUAL, Roberto. *Arte, Brasil, Agora: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.
- _____. *Entre dois séculos. Arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Ed JB, 1987.
- _____. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PORTELA, Girlene Lima. *Da Tropicália à marginalia: o intertexto*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 1999. 148p. (só sobre o Caetano)
- RENAN, Ernest. *Qué es una nación? Cartas a Strauss*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura Militar, esquerdas e sociedades*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagem a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGC, 2007. 280p. 9ª edição.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguadas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- RIBEIRO, Renato Janine. *Iracema ou a fundação do Brasil*. (p. 405 – 413). IN FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. 476p.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a idéia de Nação no Brasil (1830 – 1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. *Cultura e Política: os anos 1960 – 1970 e sua herança*. p. 133 – 166. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROUANET, Maria Helena. *Nacionalismo*. IN: *Introdução ao romantismo*. (Org) Jobim, José Luís. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- ROSA, Angelo de Proença e outros. *Victor Meirelles de Lima (1832 – 1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- ROSA, Renato; PRESSER, Decio. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: edUFRGS, 1997.
- SALLES, Ricardo. *Nostalgia Imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. 212p.
- SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul 1900 – 1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SCHIMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusp, 2007.

SCHELLING, Vivian. A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. 421p.

SEGALL, Lasar. *O Museu Lasar Segall na década de 70*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1991.

SILVA, Alberto da Costa e. *Quem fomos nós no século XX: as grandes interpretações do Brasil*. p. 17-41 IN: MOTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000) A Grande Transação*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo 1964 – 1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SLEMIAN, Andréa e PIMENTA, João Paulo. *O “nascimento político” do Brasil: as origens do Estado e da nação (1808 – 1825)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SMITH, Anthony. *Nacionalismo. Teoría, ideología, historia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

_____. *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Edit. Da Universidade de Brasília, 2000.

STANGOS, Nikos (org.) *Conceitos da arte moderna* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EdPUCRS, 2001.

SCHWARTZ, Jorge (org.) *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920 – 1950*. São Paulo: FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002. 638p.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964 – 1969*. p. 61 – 92. IN: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. *O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed Vozes, 1972.

VAINFAS, Ronaldo. *História indígena: 500 anos de despovoamento*. (p. 35 – 59) IN: *BRASIL: 500 anos de povoamento/ IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000. 232p.

VALLE, Maria Ribeira. *1968: o diálogo é a violência*. Campinas: Edi Unicamp, 1999.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. (Visconde de Porto Seguro). *A cerca de como não foi na – Coroa Vermelha – na enseada de Santa Cruz: que Cabral desembarcou e em que fez dizer a primeira missa*. (p. 5 – 12) IN: Revista Trimestral do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil. Rio de Janeiro, B. L. Garnier – Livreiro Editor: 1877. Tomo XL parte segunda. 617p.

VASCONCELOS, Flórido, MORAIS, Marcelo de. *Pintura da Nossa Terra e da Nossa Gente*. Lisboa: Coleção Educativa, sem data.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. 1968: *O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERISSIMO, Erico. *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

VIEIRA, Evaldo. *Brasil: do golpe de 1964 à redemocratização*. P.186-217. IN: MOTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem Incompleta: A experiência brasileira: a grande transação*. São Paulo: editora SENAC São Paulo, 2000

_____. *A República Brasileira: 1964 – 1984*. São Paulo: Moderna, 1985.

WOLF, Norbert. *Romantismo*. Lisboa: Taschen, 2008.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil v.2* São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZILIO, Carlos. *Artes Plásticas* p. 11- 56. IN: LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lígia Chiappini Moraes; ZILIO, Carlos. IN: *O Nacional e o popular: na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari 1922-1943*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 139p.

ZOLAD, Rosza W. (org.) *Imaginário Brasileiro e zonas periféricas: algumas proposições da sociologia da arte*. Rio de Janeiro: 7 letras/Faperj, 2005.

ACERVOS PESQUISADOS:

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul
 Museu de Arte de São Paulo
 Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
 Museu de Comunicação Hipólito Jose da Costa
 Fundação Bienal de São Paulo
 Itau Cultural