

**IMAGINÁRIO DOS ARTISTAS-
VIAJANTES EUROPEUS NA
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
BRASILEIRA**

Vivian Mara Silva GARCIA

Professora do Curso de Artes Visuais PARFOR/UNISUL

Mestre em Ciências da Linguagem

E-mail: vivian.garcia@unisul.br

Resumo

Este artigo descreve uma proposta pedagógica apresentada para pesquisa e estudo dos alunos-professores do curso de Artes Visuais do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica – Parfor/Unisul, com base em determinadas obras dos artistas-viajantes e dos significados nelas contidos, no sentido de perceber quanto do imaginário existente no olhar desses artistas colaborou para a construção da identidade brasileira.

Palavras-chave: *Imaginário; Discurso visual; Identidade brasileira.*

Abstract

This article describes a pedagogical proposal for research and study of student-teachers of Visual Arts course of National Plan of Teacher Training at Basic Education – PARFOR/Unisul, based on certain works of artists-travelers and their meanings, in order to realize how much of the imaginary vision of these artists contributed to the construction of Brazilian identity.

Keywords: *Imaginary; Visual speech; Brazilian identity.*

Introdução

Transmitir conteúdos é uma tarefa que ultrapassa a simples ideia de executar um trabalho em determinado prazo. Sem pretensão de atribuir sentidos místicos ao exercício da docência, vale dizer que ensinar está muito além da simples obrigação de executar um ofício com competência. Se tal pensamento é válido para o ensino de modo geral e, enfim, para todos os ofícios, no que diz respeito às disciplinas ligadas à arte e à complexidade de seus desdobramentos, podemos afirmar, com base no pensamento de Elliot Eisner (2008), que o ato de ensinar arte é por si só uma oportunidade para o docente ultrapassar o estrito cumprimento de seu trabalho, já que o próprio modo de fazer da arte pode ser utilizado como forma adicional de aprendizado.

Um outro modo de dizer isto é que à medida que aprendemos nas artes e através delas, tornamo-nos inteligentes qualitativamente. Aprender a prestar atenção à maneira como a forma está configurada é um modo de pensamento que pode ser aplicado a todas as coisas feitas, sejam elas teóricas ou práticas. Como uma história é composta no contexto das artes da linguagem, como é que uma historiadora compõe o seu argumento, como é uma teoria científica construída, todas estas formas de criação humana beneficiam a atenção para o modo como os elementos que os constituem estão configurados. Precisamos ajudar os estudantes a aprender a perguntar não só o que alguém está a dizer, mas como é que alguém construiu um argumento, uma partitura ou uma imagem virtual. (EISNER, 2008, p.6).

Sob o entendimento de que toda obra das artes visuais traz consigo uma dimensão imponderável, somente apreensível se buscarmos além de sua materialidade, encontramos sustentação para a proposta de transmitir os conteúdos referentes à disciplina *História da Arte Brasileira*, do curso de Artes Visuais do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica – Parfor/Unisul. O objetivo é proporcionar aos professores-alunos da referida disciplina uma experiência complementar, por meio da qual pudessem não somente assimilar o estabelecido na ementa, mas instigar para a possibilidade de conhecer e analisar os elementos do imaginário envolvido na criação de determinadas obras.

O estudo foi realizado no decorrer de 40 horas das 60 atribuídas à disciplina *História da Arte Brasileira*, no espaço da sala de aula, sendo destinadas cerca de uma hora e meia a duas horas de cada aula para as atividades de pesquisa, reflexão, análise, redação e discussão, bem como compartilhamento dos resultados. Com base na ementa



da disciplina História da Arte Brasileira (*Arte no Brasil, do Barroco ao Classicismo, Semana de Arte Moderna, a Pós-Modernidade. Desdobramentos históricos e estéticos*), foram apresentados à turma subsídios para se pensar a arte brasileira observando quais conceitos e dados emergiam daquele material, que elementos do discurso visual compunham o imaginário dos artistas europeus, se e quanto teriam contribuído para a construção da identidade nacional. O conceito de identidade, assim como o de cultura, implica certa repetição, uma permanência mínima que seja, para que possa existir e ser reconhecida entre seus pares.

Importante ressaltar, para a clareza da perspectiva tratada neste artigo, que o sentido de imaginário aqui é tomado segundo a concepção de Cornelius Castoriadis (1982), para quem o imaginário é uma dimensão das próprias relações sociais e engloba uma vasta gama de conteúdos ideológicos que tanto podem expressar invenções, falsificações, como simples deslocamentos de significado, e diante do quê os mitos, o simbólico, a linguagem vão construindo uma rede inextrincável de conotações e significados. Imaginário este que povoa as comunidades e interpreta, recorta, fantasia, reinventa, obscurece ou reforça aspectos da vida cotidiana que, no dizer de Michel Maffesoli (1995), revela o estilo de uma época, destacando o quanto a existência é determinada pelo sentido do coletivo.

O conceito de imaginário, sendo próximo do mito, da alegoria e sustentando o ato criador, princípio do fazer artístico, transforma a obra de arte em expressão da sociedade, projeta visões desse mundo cotidiano compartilhado pelas pessoas de determinado lugar e determinado tempo. Neste sentido, o ato de observar e compreender uma imagem/obra de arte implica trabalhar com as representações da realidade ou da imaginação do artista, nas quais estão relacionados sua criatividade, sua habilidade técnica, sim, mas igualmente os conceitos estéticos sujeitos ao *zeitgeist* que, por sua vez, sujeita o artista. Ainda com base em Maffesoli (1995), é preciso reconhecer a profundidade, o papel e a pregnância da imagem na vida social.

Essa é também uma ideia reafirmada, com outras palavras, por Elliot Eisner (1998), ao dizer que mesmo quando o artista representa a realidade, o que ele reproduz é a sua interpretação acerca da realidade observada. Ou seja: embora a arte possa ser descrita como fruto de um olhar inovador ou de um *insight* que nasce do contato com as coisas originais, podemos também entender o artista como parte integrante da sociedade

onde vive ou de onde recebeu sua formação, significando que também ele está sujeito às repetições inerentes à comunidade. Neste sentido, o artista é como todos nós. Ele é resultado de sua cultura, é “marcado” por ela e, portanto, traz consigo as ideias formadas pelo espírito de sua época, incluindo muitas vezes a sujeição a temores, conceitos ou preconceitos próprios do lugar e do tempo em que vive, podendo determinar até mesmo sua percepção visual.

O imprint cultural marca os seres humanos desde o nascimento com o selo da cultura, na família, escola, universidade, trabalho. [...] O imprint cultural é a desatenção seletiva que nos faz desconsiderar tudo o que não concorda com as nossas crenças, que nos faz recuar diante de toda informação inadequada. O imprint se manifesta mesmo em nossa percepção visual. (MORIN, 2001, p. 29).

Com essa base, pareceu-nos bastante pertinente transmitir o conteúdo da já referida disciplina *História da Arte Brasileira*, oferecendo aos integrantes da turma a proposta para que trilhassem um caminho instigante: pesquisar, com base no material impresso, visual e multimidiático oferecido, quais “marcas” poderiam estar implícitas; se haveria um *discurso* sendo proferido por trás daquele conteúdo visual; caso sim, qual seria, de quem e por quais razões.

Ao se considerar que o tema se expandia em inúmeros subtemas, uma das vertentes para reflexão que se mostrou mais apropriada ao contexto da disciplina foi investigar o quanto desse universo imagético poderia ser determinante na construção da identidade de um povo, de um país. Sabemos que há décadas, estudos com base na Semiótica peirceana¹, na sintaxe da linguagem² visual e na teoria da imagem despertaram professores, pesquisadores, críticos e os próprios artistas para questionamentos relativos à influência dos elementos visuais na tecitura da significação e da cognição.

¹ Charles Sanders Peirce (1839-1914), cientista, matemático, historiador, filósofo e lógico norte-americano considerado o fundador da moderna Semiótica. Uma das marcas do pensamento peirceano é ter incluído o estudo das imagens, ampliando a ideia de signo e, conseqüentemente, da noção de linguagem.

² Termo principalmente associado à fala, mas que a partir dos estudos linguísticos e semióticos modernos ampliou sua significação formal, passando a referir-se às estruturas mentais e sociais de produção de sentido. Assim, neste artigo, linguagem tem como foco os fenômenos comunicativos das produções visuais, ou seja, não verbais.

Portanto, embora não se tratasse de tema original e nem a proposta oferecida aos alunos tivesse tal intenção, não poderíamos ignorar que ali estava uma oportunidade imperdível para realizar um estudo da arte no Brasil destacando as circunstâncias envolvidas na sua fase inicial, isto é: retrocedendo até a produção da arte do Brasil colônia, o que implicava focar obras de arte que, de fato, não eram brasileiras, mas produzidas por estrangeiros visitantes, artistas-viajantes, europeus na maioria.

Nesse rumo, para a compreensão da linguagem visual e do imaginário que a permeia, foram apresentadas as imagens/obras dos principais *artistas-viajantes*, produzidas logo após o “descobrimento” do Brasil até as circunstâncias do Manifesto Antropófago, da Semana de 22. Foram subsídios para reflexão, análise e discussão as ideias a respeito da possível transmutação dos *discursos visuais* em discursos textuais e vice-versa. Dito de outro modo: foi oferecido um conjunto de informações para fundamentar o estudo da imagem como representação visual e mental, como manifestação cultural ou, ainda, a imagem como instrumento, consciente ou inconsciente, na construção da identidade de um povo.

De acordo com Dondis (2007), na ideia de discursos visuais estão reunidas todas as referências visuais que nos levam a identificar seja uma instituição, uma empresa, marca, ou, de modo mais amplo, um país, por meio de um conjunto de informações visuais, como: cores, símbolos, tipos e composições gráficas. Impossível olhar para uma imagem ou objeto com olhar isento, simplesmente, sem atribuir nenhum sentido, sem que aquilo que vemos seja imediatamente conectado à rede de relações construídas social e individualmente.

Podemos dizer, conforme André Villas-Boas (2002), que a informação visual é uma forma de *expressão cultural*.

Brasil: paraíso e inferno na Terra

O descobrimento da América deu ensejo à criação de uma série de narrativas, algumas fantasiosas, permeadas pelo exótico e maravilhoso, fundamentado na profusão de novas plantas, novas espécies de animais, de pássaros e outras criaturas, talvez inventadas, talvez não, misturando realidade e ficção, como no tempo dos bestiários,

quando a Europa medieval apascentava unicórnios ao lado de representações de animais domésticos sem qualquer desconforto.

Criaturas exóticas, cenários fantásticos, monstros terríveis habitavam o imaginário da humanidade há séculos, produzindo narrativas fabulosas e ilustrações maravilhosas, sintetizando os conhecimentos da anatomia humana, um estudo da alma, de homens monstruosos do Oriente e monstros marinhos, aves, quadrúpedes, serpentes, plantas. A natureza era vista como uma grande representação alegórica do sobrenatural.

Na época das navegações estava fortemente presente no imaginário europeu a possibilidade de se encontrar o Éden bíblico na Terra. Após a “descoberta” do novo mundo, fatos como a nudez dos índios, a ausência da utilização de dinheiro e trabalho, a quantidade de animais exóticos e pássaros que sabiam “falar” (papagaios), além da exuberância da natureza, levaram à crença de que aqui era realmente o Paraíso.

Figura 1 – Pássaro exótico e fera do vento



Fonte: Xilogravuras de André Thévet (1502-1590). Disponível em <https://fr.wikipedia.org/wiki/1557_en_science>. Acesso em 3 dez. 2014.

Por outro lado, o encontro com a antropofagia de algumas tribos indígenas da terra *brasilis* – como os Tupinambás – trouxe a visão oposta de que, talvez, em lugar do Paraíso eles tivessem chegado ao Inferno.

Figura 2 – Canibalismo dos Tupinambás



Fonte: Canibalismo dos Tupinambás pelo olhar de Théodore de Bry [1528-1598]. Disponível em <<http://www.ledevoir.com/culture/livres/410800/menu-exotique>>. Acesso em 3 dez. 2014.

Mesmo assim, a atração pelos trópicos não diminuiu e para cá vieram muitos artistas isoladamente ou em missões artístico-científicas, financiadas por diferentes impérios, produzindo um grande número de obras visuais e de livros que instigaram ainda mais a curiosidade acerca do desconhecido.

Como saldo cultural desse período dos “descobrimientos”, do final do século XV ao século XVII, o conceito de mundo teve suas fronteiras geográficas expandidas, ampliando sobremaneira a mentalidade europeia da época, obrigando aquela sociedade a confrontar os relatos míticos, as superstições, as narrativas fantásticas com as novas informações que chegavam por meio de relatos de viagem e principalmente pelas gravuras e desenhos que ilustravam essas deslumbrantes descrições, oscilando entre o fabuloso e o monstruoso, entre o divino e o demoníaco.

Apesar da influência exercida pelo Humanismo fundador do Renascimento e da Ciência, que trouxe um novo olhar, um olhar inquiridor desejando observar e descrever a realidade do mundo, ainda e por muito tempo permaneceriam as visões do fantasioso – foi com elas que o europeu encarou o Novo Mundo. Na verdade, as descobertas dessas terras distantes só fizeram aguçar a imaginação, fazendo emergir com redobrado vigor mitos, desejos e temores.

Portanto, nem sempre os índios brasileiros foram vistos como a personificação do “bom selvagem”, o que representa, assim, um contraponto com a ideia de um paraíso na Terra, produzindo outra percepção do Brasil, o das singularidades, do assombroso, da selvageria. Existem ilustrações nas quais os índios aparecem com aspecto diabólico ou bestializado, em volta de caldeirões fervilhantes, nos quais se observa claramente o cozimento de seres humanos.

Figura 3 – Festim canibal



Fonte: Xilogravura pertencente ao livro de Hans Staden³

³ Referência ao livro *Viagens e aventuras no Brasil*, de Hans Staden (1525-1579), publicado em Marburg, Alemanha, em 1557, contendo xilogravuras feitas sob sua orientação para ilustrar a experiência vivida como prisioneiro de índios antropófagos.



A rica iconografia medieval, contendo cenas infernais com caldeirões ferventes, adicionou-se à nova informação sobre canibais brasileiros cozinhando e comendo seus inimigos, que passou a povoar a imaginação de alguns artistas, comprovando uma curiosa junção de elementos de um antigo imaginário com elementos trazidos do Novo Mundo.

A iconografia dos artistas viajantes no Brasil

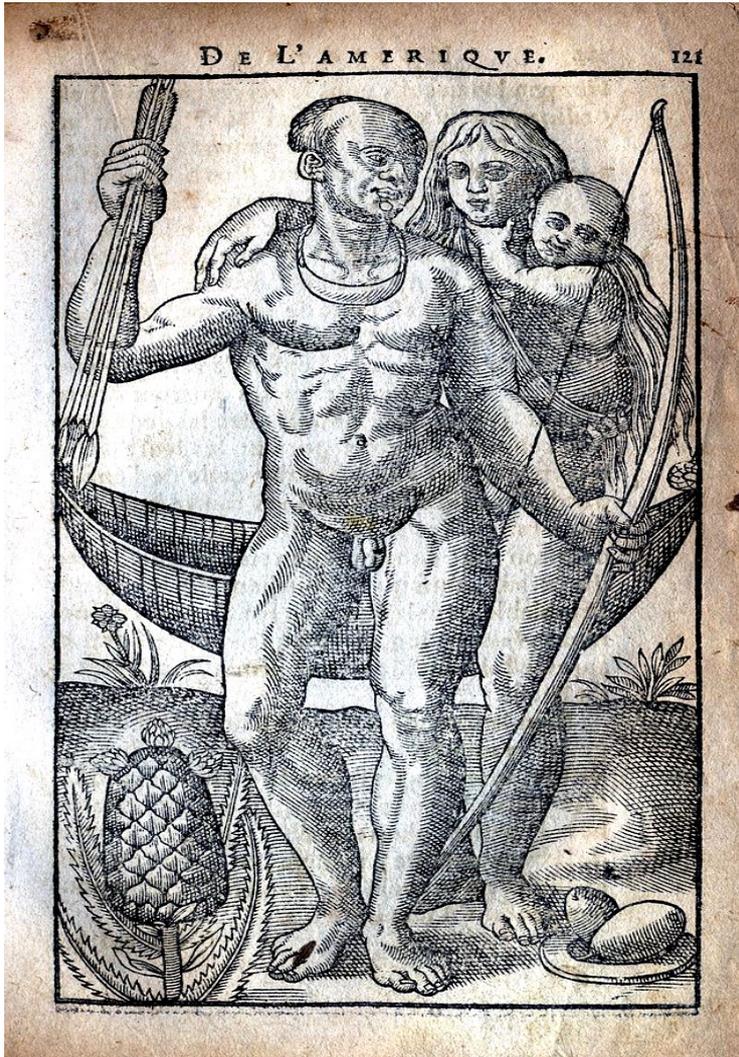
No entendimento de Erwin Panofsky (1979), não há método científico que consiga determinar as intenções daqueles que produzem objetos ou imagens; mas se pode, talvez, deduzir por determinados registros e estudos quais as intenções comumente encontradas em uma sociedade, já que, de modo geral, as intenções são condicionadas pelos padrões de cada época e lugar. A experiência estética de uma obra de arte depende, assim, não apenas da sensibilidade natural e do preparo visual daquele que a observa, mas também de sua bagagem cultural, da época e do ambiente em que vive.

As primeiras imagens da América, no início do século XVI, trazem gravuras feitas para acompanhar as cartas de Américo Vespúcio (1454-1512), as quais, mais tarde, foram divulgadas em forma de folhetim. Os editores perceberam o grande interesse que esses folhetins ilustrados despertavam e a cada nova edição pediam mais ilustrações. Com isso, alimentavam a curiosidade, o interesse, enquanto ampliavam-se os sentidos e o universo verbal ia permitindo aos artistas a criação de uma prodigiosa iconografia, utilizada nas narrativas visuais. As imagens traziam um ponto de vista documental mais próximo, mais vivo e emocional dos fatos. As narrativas repletas de imagens permitiam “ver” com os olhos do narrador.

O índio tanto aparece associado à pureza, justificando sua falta de pudor com a nudez, como aparece associado ao mal, ao próprio demônio, sugerindo que estas terras de exuberante beleza e abundância podem não ser o Paraíso, mas o Inferno. A associação do índio com o demônio não poderia encontrar expressão mais adequada nas imagens que narram cenas de festins antropofágicos.

Embora a escolha implique necessariamente exclusão, para bom efeito da nossa proposta de estudo, a grande quantidade de trabalhos produzidos pelos artistas do chamado *Brasil dos Viajantes* impôs uma seleção das obras disponíveis. De fato, a contribuição dos artistas viajantes é tão extensa que somente um estudo profundo e minucioso poderia dar conta dessa riqueza iconográfica. Desse modo, como o nosso propósito era bem mais modesto, limitamo-nos a apresentar à turma, como conteúdo para breves reflexões, conforme descrito anteriormente, algumas referências relativas ao trabalho de Pêro de Magalhães Gândavo (1540-1580), Frei André Thévet (1502-1590), Théodore de Bry (1528-1598), gravurista e autor da obra *Les singularitez de la France Antarctique* (As Singularidades da França Antártica), publicada em 1557, ilustrada com 41 xilogravuras.

Além disso, também fizemos referência a Jean de Léry (1536-1613), autor e cujos desenhos ilustraram o livro *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (História de uma viagem feita à terra do Brasil), publicado em 1578, possivelmente origem do mito do “bom selvagem”, de Michel de Montaigne (1533-1592), incorporado mais tarde também por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Sua visão acerca dos índios e seus costumes transmite a ideia de que viviam nas trevas, ainda que retratados por alguns viajantes como puros em relação ao Velho Mundo europeu. Segundo Léry, nossos índios são robustos, bebem da fonte de juventude, pintam-se de barro, banham-se muitas vezes por dia, são excelentes usuários de armas de guerra, praticam o canto e tratam muito bem seus amigos, fazendo o contrário com os inimigos.

Figura 4 – *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*

Fonte: Gravura de Jean de Léry para *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, 1578. Disponível em < [//pt.wikipedia.org/wiki/Histoire_d%27un_voyage_faict_en_la_terre_du_Brésil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Histoire_d%27un_voyage_faict_en_la_terre_du_Br%C3%A9sil)>. Acesso em 3 dez. 2014.

Quanto ao Brasil dos Holandeses, foi observado o período em que o Conde Maurício de Nassau Von Siegen (1604-1679) trouxe para o nordeste brasileiro uma comitiva de cientistas e artistas, composta por geógrafos, engenheiros, arquitetos, humanistas, com destaque para as narrativas visuais de pintores como Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1666). Como não eram católicos, puderam privilegiar temas profanos, o que não era permitido aos portugueses, por esta razão foram os primeiros artistas no Brasil e na América a abordar paisagens, tipos étnicos, fauna e flora como temática, sem os preconceitos e as superstições vistas nas representações

pictóricas que apresentavam temas americanos. Os holandeses “descobriram” para os brasileiros a exuberância das cores e das formas da flora e da fauna do Brasil.

Figura 5 – Mercado Brasileiro



Fonte: Mercado Brasileiro, Albert Eckhout [1610-1666]. Disponível em <https://www.pinterest.com/lucdanto/albert-eckhout-1610-1665/>. Acesso em 5 dez. 2014.

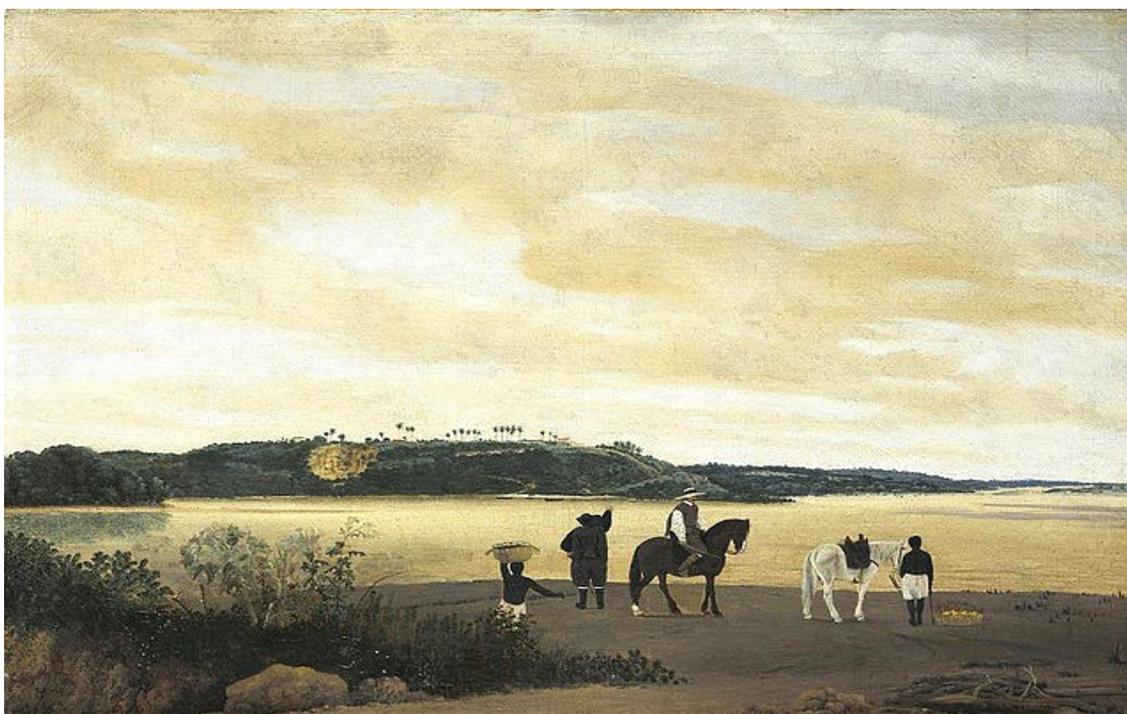
Figura 6 – Dança dos Tapuias



Fonte: Dança dos Tapuias, Albert Eckhout, Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10299/albert-eckhout>. Acesso em 5 dez 2014.

A composição dos tapuias foi trabalhada ressaltando seus semblantes e seu olhar. As formas vigorosas dos corpos exprimem sua força. No entanto, o que mais chama a atenção é o movimento que o pintor conseguiu expressar com intensidade e realismo. Não observamos aqui o temor causado pela figura do índio, mas o oposto, percebemos o encantamento. Eckhout é considerado o primeiro pintor europeu a lançar um olhar etnográfico sobre os nativos americanos. Eckhout e Franz Post são frutos da escola holandesa, na qual os dois artistas se formaram. Não são inovadores, mas impressionam pelos detalhes caprichosos e pelo realismo quase fotográfico de suas obras, que são representações alegóricas da exuberância brasileira.

Figura 7 – Ilha de Itamaracá



Fonte: Vista da Ilha de Itamaracá, de Franz Post, 1637. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9982/frans-post>>. Acesso em 5 dez. 2014.

Figura 8 – Engenho de Açúcar



Figura 9: Franz Post, Engenho de Açúcar, 1652. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9982/frans-post>>. Acesso em 5 dez.2014.

Franz Post viveu situação diferente em relação a Eckhout, pois a maior parte de sua produção foi realizada após o retorno à Europa, onde contou até o final de sua vida com uma procura ávida por seus quadros. Post pintou predominantemente com base em sua memória e Eckhout pintava uma idealização, de maneira que se pode discutir se ambos não teriam feito, na verdade, uma recriação dos trópicos. No entanto, é mais correto dizer que os artistas holandeses que passaram pelo Brasil forneceram as primeiras evidências de uma construção histórica, exatamente pela liberdade religiosa, sem as preocupações morais católicas. A natureza não é mais divina e, por isso mesmo, pode ser sensual, luxuriosa, sem representar perigo, sem precisar ser associada ao mal.

A entrada do Neoclássico no Brasil foi um “espetáculo” a parte na história da arte brasileira e teve consequências significativas na construção da identidade “nacional”, considerando principalmente os elementos estéticos dessa identidade.

Até a chegada da Família Imperial, em janeiro de 1808, o Brasil era relativamente fechado às influências externas, tanto que o Barroco que aqui ainda praticávamos era tardio, renitente.

Figura 9 – Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Nossa Senhora da Conceição e detalhe, legado barroco dos Sete Povos das Missões, acervo do Museu Júlio de Castilho. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Escultura_dos_Sete_Povos_das_Miss%C3%B5es>. Acesso em 12 dez. 2014.

O Barroco havia chegado com os jesuítas, em 1549. E foi este estilo artístico que educou, catequizou índios e não somente eles, formou nossa família patriarcal nos engenhos, tornou-se magnífico em sua opulência dourada e reluzente. Reconfigurou-se na humildade dos olhos puxados das figuras de Francisco Antônio Lisboa, Mestre Aleijadinho (1730-1814) e assumiu-se francamente mestiço nos traços alegres de Manuel da Costa Ataíde, o Mestre Ataíde (1762-1830).

Figura 10 – Escultura do grupo Passos da Paixão e Assunção da Virgem



Fonte: Detalhe escultura do grupo *Passos da Paixão*, de Aleijadinho, no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG. Disponível em <<http://siriusab.com.br/aleijadinho/aleijadinho-e-os-passos-da-paixao/>>. Acesso em 12 dez. 2014. Detalhe da *Assunção da Virgem*, Mestre Ataíde, na Igreja de São Francisco de Ouro Preto, MG. Disponível em <pt.wikipedia.org/wiki/Mestre_Ataide>. Acesso em 12 dez. 2014

Quando a Família Imperial veio ao Brasil, fugindo da fúria de Napoleão, quase trezentos anos já haviam se passado desde o início do Barroco europeu, mas o movimento ainda estava aqui, exagerando nossas expressões de riso e dor que iriam repercutir ainda séculos adiante. Não por acaso, o brasileiro sabe-se teatral, exagerado, jogado aos pés⁴ dos seus amores, inventados ou não.

Em junho de 1808, já no Rio de Janeiro, D. João VI mandou publicar um edital no qual a população era convocada a tomar um “banho de civilização”, alterando por completo não apenas fachadas e interiores das moradias, ou trajes e modos de convívio, mas o próprio modo de ser, forjando uma mentalidade que dali por diante desenvolveria um especial gosto pela ciranda das aparências, de uma nova visualidade.

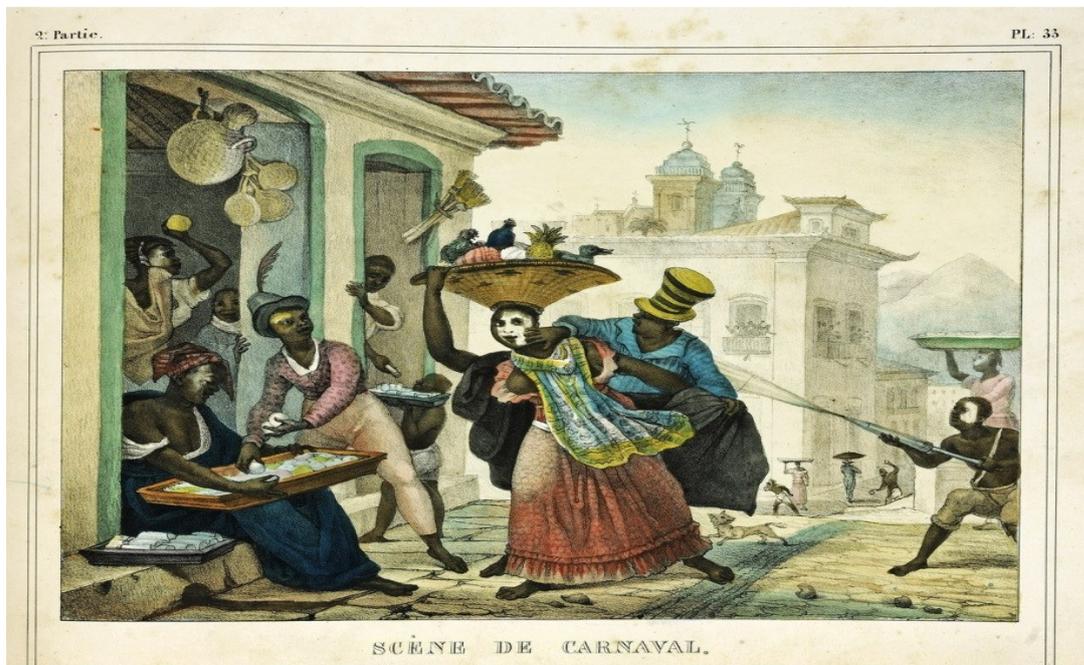
Com a vinda da Missão Francesa, em 1816, patrocinada pela monarquia portuguesa, a lacuna ainda existente, talvez, no sentido de completar o “banho de civilização”, no dizer de Júlio Bandeira (2003), foi tratada.

⁴ Referência à música *Exagerado*, de Cazuza, composta em 1985.

este silêncio cultural na paisagem os franceses irão colorir com sua corte exilada; para eles existe um vazio encastrado de joias barrocas anacrônicas na exuberância da natureza, cujo preenchimento caberia ao Neoclassicismo. Se à Inglaterra coube dominar por mais de cem anos a economia brasileira, à França caberá a primeira colonização cultural. Eles irão decidir o comportamento das elites brasileiras sob o frágil refrigério da pégula francesa. (2003, p.19).

Um dos integrantes da Missão Francesa, Jean-Baptiste Debret (1768-1848) tornou-se conhecido por suas litografias estampadas em seu relato, intitulado *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (Viagem pitoresca e histórica ao Brasil), publicado em Paris em três volumes, respectivamente em 1834, 1835 e 1839. Ali, Debret mostra que se rendeu à impossibilidade de ser um neoclássico típico em um país que não se submete passivamente à racionalidade, que não se presta à sobriedade greco-romana desse estilo, mas ao contrário, que antropofagicamente tudo incorpora, porque aqui tudo transborda, exuberava, se mistura e deteriora sem pudor sob o suor dos trópicos. Na verdade, aconteceu que também Debret foi seduzido pelo imaginário do pitoresco, do singular ou espantoso.

Figura 11 – Entrudo



Fonte: Cena de Carnaval, de Jean Baptiste Debret [1768-1848]. Disponível em <<http://deniseludwig.blogspot.com.br/2013/02/arte-em-pinturas-de-festa-tematica.html>>. Acesso em 13 dez. 2014.

Ainda com base no que diz Júlio Bandeira (2003), D. Pedro I, que, ao contrário do pai, nutria admiração explícita por Napoleão, buscou em Debret a argamassa para cimentar a identidade brasileira, pois foi o francês quem forneceu o símbolo primeiro da nova nação: a bandeira.

A bandeira foi solicitada a partir do Decreto de 18 de setembro de 1822, de D. Pedro I. Debret a criou com cores diferentes das bandeiras regimentais de Bonaparte, mas com o mesmo desenho.

Figura 12 – Bandeira do Império do Brasil



Fonte: Litografia de Debret, Coleção Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IPHAN, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://transparenciaangra.blogspot.com.br/2012/12/amor-ordem-e-progresso.html>>. Acesso em 13 dez. 2014.

A partir da coroação de D. Pedro I, os franceses ocuparam-se para fabricar as cores, as pompas, os adereços e as alegorias que enriqueceriam o cenário e o discurso visual daquela que continuava a ser a única nação monárquica do Novo Mundo.

No momento da arte brasileira em que surge a Semana de 22, delimita-se o final do estudo descrito na introdução deste artigo, constituindo-se um fechamento adequado

para a ideia, uma vez que nas manifestações visuais, sonoras e teóricas desse período podemos perceber um retorno aos primórdios da colonização do Brasil, em que as visões e utopias do imaginário europeu inspiravam igualmente a produção artística e literária.

O *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (1890-1954), publicado na Revista de Antropofagia, em maio de 1928, não esconde seu parentesco com o mito do “bom selvagem”, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e com as visões edênicas dos primeiros artistas-viajantes. A antropofagia do *Manifesto* não diz respeito somente à voracidade dos nossos índios canibais, indiferentes aos cânones dos civilizados, mas diz respeito à utopia de um homem primitivo vivendo em perfeito equilíbrio entre cultura e natureza, em um lugar onde ainda não havia a propriedade privada e, portanto, no qual o Estado ainda não se havia constituído. Lugar paradisíaco, onde não havia nem mesmo trabalho. Esta era a base da revolução antropofágica e revolucionária de Oswald.

Decorrente daí, também, a valorização das forças femininas, ao modo do matriarcado que antecedeu ao nascimento do Estado, expressas na arte de Tarsila do Amaral (1876-1973) e que fez amalgamar na construção dessa nova (antiga) brasilidade, a mulher, a negra, a mulata, a índia.

Figura 13 – Antropofagia



Fonte: *Antropofagia*, Tarsila do Amaral, 1929. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa824/tarsila-do-amaral>>. Acesso em 13 dez. 2014.

Em relação às questões que fundamentaram o evento Semana de 22, é pertinente conhecer o que diz Patrícia Reinheimer (2007) em seu ensaio sobre identidade nacional, no qual a autora toma a autobiografia de um dos articuladores da Semana de 22, Emiliano di Cavalcanti (1897-1976), publicada em 1955, como fonte para refletir sobre a construção de sua identidade social e, daí, de uma brasilidade específica.

A simbolização da nação nas artes plásticas modernistas no Brasil, assim como em muitos outros países, se deu também a partir de um processo de apropriação de elementos e motivos das artes das minorias étnicas presentes no momento do encontro colonial, ou no caso dos africanos, trazidos como parte da ação econômica instituída durante a expansão europeia. Esse mito de origem de nação brasileira moderna foi sendo construído junto com a própria nação.

No caso de Cavalcanti, a construção de sua identidade estava vinculada ao papel desempenhado no interior de um projeto nacionalista, que incluía o campo artístico como uma das arenas nas quais a nacionalidade brasileira era articulada no início do século XX. (REINHEIMER, 2007, p.163)

Ainda segundo Reinheimer (2007), o Modernismo brasileiro produziu muitas manifestações de intelectuais, como as dos pesquisadores Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, contando com igual importância a participação de artistas plásticos e músicos, que pretendiam unir o popular ao erudito como forma de construir uma linguagem artística que representasse a essência da *brasilidade* e contribuísse, assim, para a formação da identidade nacional. Os artistas e teóricos do Modernismo questionavam o poder de inclusão e exclusão apropriado pela Escola Imperial de Belas Artes, Salões oficiais, Academia Brasileira de Letras. Queriam autonomia, repudiavam o julgamento dessas instituições, na medida em que elas negavam espaço às manifestações artísticas fora dos padrões neoclássicos de composição e temática.

Macunaímas⁵ deitados em berço esplêndido

As questões voltadas para a identidade nacional tomaram destaque a partir da metade do século XIX e, sobretudo, durante o Estado Novo, acrescidas por inúmeras

⁵ Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, obra de Mário de Andrade (1893-1945), publicada em 1928.

publicações que discutiam a formação do que se pretendia chamar de “povo brasileiro”. De modo geral, os textos se desdobravam em elogios às qualidades deste “povo” e muito especialmente às maravilhas desta terra. As discussões nascidas desse questionamento referente à identidade brasileira não somente colaboraram para que sua existência fosse notada, mas ao mesmo tempo ajudaram a construí-la, reforçá-la, na medida em que era vista.

Sem o propósito de discutir méritos ou não, é interessante notar que o nacionalismo do Estado Novo, ou Era Vargas (1937 a 1945), concebia o termo cultura tomando por modelo a prática nazi-fascista de promover a tradição *völkisch* (popular). O incentivo que a Era Vargas deu à cultura nacional e ao culto da brasilidade refletia o movimento iniciado na Alemanha por Alfred Rosenberg (1893-1946), pai da ideologia nazista, homologado pelo *füher* e seu *staff* como *Volksgemeinschaft* (Comunidade do Povo ou Comunidade Nacional).

Neste sentido, ideias como *identidade nacional*, *assimilação* e *aculturação*, *caráter nacional*, *raízes brasileiras* e outros termos semelhantes tomaram relevo na mentalidade da época e estavam presentes de formas variadas, mais ou menos perceptíveis, na produção literária, nas artes plásticas, na música e na arquitetura, buscando sustentação no passado e exercendo papel fundamental na construção de imagens de brasilidade que se estenderam para o século XX.

Não é necessário referencial teórico para afirmar que consideramos o Brasil um país paradisíaco, que nossas matas são mais verdes, nosso céu é mais azul, nossas várzeas têm mais flores, nossos bosques mais vida, e as aves lá de fora não gorjeiam como as daqui, ou algo similar na voz dos poetas⁶, ecoando em nossos ouvidos como uma velha cantiga repetindo que a natureza aqui é luxuriante, exótica e representa nossa maior riqueza. Não precisamos legitimar tais afirmações porque a legitimidade, neste caso, está em nosso próprio cotidiano: crescemos ouvindo tudo isso, de um modo ou de outro, com mais ou menos erudição, através da musicalidade dos nossos diferentes sotaques. Internalizamos a ideia de que o Brasil é um paraíso natural!

⁶ Descrição ufanista com base na Canção do Exílio, do poeta Antônio Gonçalves Dias (1823-1864).

Identificamos esse conceito como parte da chamada *identidade brasileira* e que tem muita semelhança com o encantamento e com o imaginário dos artistas-viajantes em relação à exuberância destas terras – para o bem e para o mal.

Sebastião da Rocha Pitta (1660-1738) colaborou para que esse pensamento se afirmasse e tomasse relevo no decorrer dos séculos. Em 1730, publicou *História da América Portuguesa*⁷, considerada a primeira “História do Brasil” a ser publicada, abrangendo todo o território nacional, já que até aquele ano, embora tivéssemos história para registrar, ainda não tínhamos historiador nos conformes da historiografia para realizar esta tarefa – no caso, com a perspectiva do século XVIII.

Vale lembrar que Rocha Pitta (1730) era brasileiro e que sob as fortes cores nacionalistas da época fez de sua história do Brasil um verdadeiro tributo à sua terra natal. Seu livro, tornando-se referência, levou a todo canto as “imagens” já existentes de um Brasil “paraíso na terra”,

onde em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora, assim como o Sol em nenhum outro hemisfério tem os raios tão dourados, nem os reflexos noturnos tão brilhantes e as estrelas aqui são as mais benignas, sempre alegres, os horizontes sempre claros, as águas nas fontes, nos campos, ou nas povoações, são as mais puras. (PITTA, 1730, p. 35).

Rocha Pitta confirmava, deste modo, o teor dos relatos visuais de que falamos anteriormente.

No alvorecer do século XX, nesses primeiros anos do Brasil como república, estava disseminada a discussão sobre o povo brasileiro, tratava-se de realçar as belezas naturais de nossa terra, a cultura e o sentimento nacional. Em 1900, quando se comemorava o quarto centenário do Descobrimento do Brasil, Afonso Celso de Assis Figueiredo (1836-1912), Visconde de Ouro Preto, publicou *Por que me ufano de meu país*, com o intuito de despertar o amor à pátria – ele dedicou a obra aos filhos, mas se dirigiu de fato à juventude brasileira.

Visconde não foi o único. Em 1901, Alexandre José Mello Moraes Filho publicou *Festas e tradições populares do Brasil*. Em 1902, Euclides da Cunha publicou

⁷ Obra reimpressa duas vezes no século XIX, em 1878 no Brasil e em 1880 em Portugal, e três vezes no século XX, marcando a historiografia sobre o Brasil.

Os sertões e mostrou, já no prefácio da obra, que o centro de sua preocupação era a identidade nacional. O que essas obras tinham em comum, apesar das diferenças nas qualidades de seus autores, era o fato de integrarem o espírito de construção da imagem nacional vivido naquele momento.

Marilena Chauí (2000) esclarece as circunstâncias daquele momento ao comentar sobre o livro de Afonso Celso:

quando escreve *Por que me ufano de meu país*, Afonso Celso tem diante de si a crise dos pilares em que se assentava a estrutura da sociedade brasileira, isto é, a grande propriedade territorial e a escravatura, crise que abalou a monarquia e conduziu à república, estimulou o início da urbanização e a imigração. Mas tem também diante de si a crise que perpassa a chamada República Velha e que aparece sob a forma de lutas internas entre as camadas dominantes. (2000, p.48).

Desde a Proclamação da Independência, o Governo brasileiro vinha construindo uma imagem de uma nação forte e unida. Para isso, glorificava nomes e feitos, destacava heróis, e elevava a noção de terra farta, de natureza prodigiosa, enaltecia a beleza exuberante de nossas florestas, a pujança, a força, o tamanho do nosso território, na tentativa de despertar os sentimentos de nacionalismo e patriotismo no povo.

Vale ressaltar que dos onze motivos apresentados por Afonso Celso (1900/2002) para ufanar-se do País, os cinco primeiros tinham a ver com a ideia de Brasil “paraíso na terra”, a mesma visão do Éden trazida e retratada pelos artistas-viajantes. Os outros motivos referenciam-se ao não menos celebrado caráter do povo brasileiro: pacífico, bondoso, amigável, ordeiro, sensível, sem preconceitos, lembrando ainda da boa vontade e generosidade com os povos de outros países.

Por que me ufano de meu país foi obra indicada como leitura obrigatória e utilizada nas séries iniciais do ensino fundamental, desde a quarta série primária, com o propósito de formar a identidade nacional já na infância, por meio do orgulho pela pátria Brasil.

Contrário à visão determinista de Euclides da Cunha e ao ufanismo de Afonso Celso, embora tenha crescido envolto nessa aura patriótica, ao publicar *Raízes do Brasil*, em 1936, Sérgio Buarque de Holanda apresentou o problema da identidade nacional sob um novo enfoque: a partir da cultura. Logo no primeiro capítulo de *Raízes do Brasil*, Buarque de Holanda (1989) fala que não temos cultura própria, uma vez que



aceitamos de fora, de países distantes, nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, mantendo tudo isso com esforço em ambiente desfavorável e vivendo como desterrados em nossa própria terra.

De fato, o imaginário europeu acerca do “paraíso na terra” pesava sobre os nativos desde o início. Já estava presente na carta de Pero Vaz de Caminha (1450-1500). A exemplo do entusiasmo de Caminha, também Pêro de Magalhães Gândavo (1540-1580), em sua *História da Província de Santa Cruz*, de 1576, diz que a *província* é a melhor por ser de bons ares e fertilíssima, deleitosa e aprazível à vista humana, além de revestida de alto e espesso arvoredado e regada com águas de muitas ribeiras, sendo a terra sempre verde, o clima de permanente primavera, sem que nela se sinta frio nem quentura excessiva.

Conforme já vimos, o imaginário refere-se a uma representação coletiva e se expressa pela linguagem verbal tanto quanto pelo discurso visual e, ainda que tenha suporte na realidade, essa representação pode ser transmutada, reinventada e até mesmo negada, desde que os sujeitos que se alimentam desse imaginário, ou que o fazem existir, tornem legítima essa construção pela concordância.

A identidade brasileira, como outras, não poderia fugir desse jogo entre realidade e ficção, um lado cotidiano, banal, que em sua pior expressão torna-se expressão do Inferno; e do outro lado temos a identificação com o maravilhoso, o divino, o grandiloquente.

O índio representa nossas faces puras, ingênuas e felizes, conforme retratadas pelos artistas que nos visitaram ou, na versão guerreira e feroz, somos o canibal que devora o que há em nós mesmos de estrangeiro, ao mesmo tempo em que continuamos a incorporar, devorar as “qualidades” trazidas de fora, num ciclo interminável no qual só nos interessa o que não é nosso: lei do antropófago⁸. Não importa, pois sempre contaremos, seja de que lado for, com a indiscutível grandiosidade de uma natureza sublime que a tudo ultrapassa. Acreditamos representar, de fato, a exuberância de nossas matas, a cor do nosso céu, o ouro, a prata, como bem mostra nossa bandeira *que não nos deixa mentir*, criada originalmente por um estrangeiro, representante da Missão Francesa.

⁸ Menção ao já citado Manifesto Antropófago, de Oswaldo de Andrade.

A produção visual dos artistas que por aqui passaram ou aqui viveram, seja por seu valor artístico, riqueza de detalhes, seja pela variedade de percepções e interpretações acerca desta *Terra* e sua gente, desde o período inicial da colonização brasileira e no decorrer de nossa história, conforme relatado anteriormente, fornece dados que podem conduzir à conclusão de que a identidade brasileira foi, de fato, construída por esse olhar do “outro”, pelo pensamento do “outro”, que por sua vez teve por base os valores que determinaram conceitos e costumes do seu lugar e do seu tempo.

Considerações Finais

O tema é vasto. Muito ficou por dizer. Mas, ainda que a proposta realizada em sala de aula, a partir dos conteúdos mencionados no decorrer do texto, não tenha passado de uma breve iniciação ao assunto – extremamente amplo –, os estudos, análises e reflexões alcançadas pela turma foram bastante satisfatórios, no sentido de que foi possível colaborar para que vivenciassem uma nova experiência, uma nova percepção acerca do universo das manifestações artísticas.

Como resultado dos estudos e debates, a turma registrou sua percepção de que toda obra traz em si as marcas daquele que a criou e que, nos conteúdos em questão, era possível identificar o imaginário europeu expresso nas imagens acerca da exuberância da flora e da fauna, da diversidade, do vigor, da riqueza e mesmo da sensualidade de nossa gente, e que todos esses elementos, enfim, haviam impregnado o próprio imaginário dos brasileiros. Tanto nos discursos verbais dos nossos poetas e escritores, quanto nos discursos visuais dos nossos artistas, em especial aqueles que integraram a Semana de 22, foi possível encontrar um desejo de retorno ao deslumbramento com aquele Brasil cujas terras “em se plantando tudo dá”.

Destacou-se o Brasil que tem a exuberância tropical como seu maior atributo, explorado pelas agências de turismo brasileiras ou internacionais, despontando como exemplos neste aspecto, argumentos que chamam a atenção para a grandiosidade continental, a extensão da orla marítima e a diversidade da Amazônia; o Brasil das mulheres seminuas, da permissividade, do Carnaval, da sensualidade; o Brasil do exotismo gastronômico, além da persistente definição da índole do brasileiro como

“povo amigo, alegre e pacífico”, talvez remetendo, ainda, e sempre, ao mito do “bom selvagem” – como Macunaímas, deitados em berço esplêndido.

Essa percepção compartilhada entre os integrantes da turma durante a pesquisa, com apoio multimidiático e textual, colocou os momentos históricos e seus inúmeros elementos em conexão, não mais como fragmentos deslocados do fluxo contínuo de influências. Os debates sobre os temas aqui apresentados trouxeram uma experiência enriquecedora pela forma articulada de estudar a história da arte ou a produção artística, considerando seus múltiplos desdobramentos na construção da identidade de um povo, de um país.

Figura 14 – O batizado de Macunaíma



Fonte: *O batizado de Macunaíma*, de Tarsila do Amaral, 1956, sobre a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa824/tarsila-do-amaral>>. Acesso em 13 dez. 2014.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**: manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BANDEIRA, Júlio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. **A missão francesa**. Rio de Janeiro, Editora Sextante Artes, 2003.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. Rev. bras. Ci. Soc. vol. 13 n. 38 São Paulo Out. 1998. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300004

CELSONO, Afonso. **Porque me ufano do meu país**. Rio de Janeiro: Laemert & C, 1908. E-book digitalizado da edição em papel pela eBooksBrasil, em 2002, disponível em:
<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/ufano.html>

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

DONDIS, Donis, A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3.ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

EISNER, Elliot. **El ojo ilustrado**: indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa. Barcelona, Paidós, 1998.

_____. O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação?, Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, pp.5-17, jul/dez 2008

FREIRE, Deolinda de Jesus. **Theodor de Bry e a narrativa visual da *Brevíssima Relación de la Destrucción de las Índias***. In: Revista USP, São Paulo, n.77, p. 200-2015, março/abril 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 21 ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 1989.

_____. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzellier. 4. ed. São Paulo: Ed. Papyrus, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979

PITTA, Rocha Sebastião da. **História da América portuguesa**. Rio de Janeiro: WM Jackson, 1952.

REINHEIMER, Patrícia. **Identidade nacional como estratégia política**. *Revista Mana* v.13 n.1, Rio de Janeiro abr. 2007.

ROSSATO, Luciana. **Imagens de Santa Catarina**: arte e ciência na obra do artista viajante Louis Choris, *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49, 2005, pp.175-195.

THEODORO, Janice. **América barroca**: tema e variações. São Paulo, Editora Edusp, 1992.