

A Primeira Missa revisitada nos 500 anos

VALÉRIA SALGUEIRO*

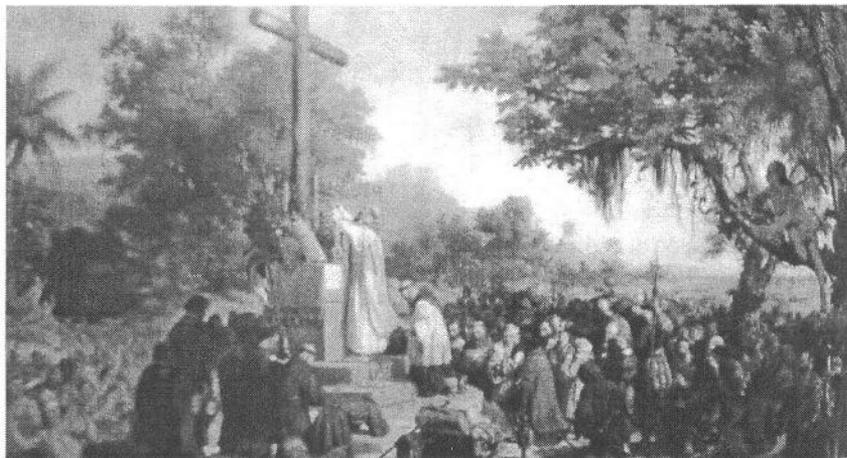
Resumo: O texto discute a pintura 'Primeira Missa', de Vitor Meireles, enquanto forma de ilustração alusiva ao descobrimento europeu do Brasil e um de seus mais importantes ícones, por seu papel na formação do imaginário de nossa história nacional. Como procedimento metodológico, procuramos fazer uma leitura da composição do quadro para dela extrair significados a partir da forma, sustentando essa leitura na análise das questões essenciais da linguagem artística visual - desenho, composição e pintura -, e destacando aspectos relevantes do discurso liberado pela pintura, circunstanciando a produção da obra e sua exibição.

Abstract: The text discusses Vitor Meireles' 'Primeira Missa' in its current use as an illustration alluding to Brasil's European discovering and one of the country's most important icons, looking at it for its role in our imaginary of our national history. For methodological purpose, a description of the painting is carried out aiming at the outcome of meanings from the form. Essential questions of the artistic visual language such as drawing, composition and painting support the description, in which relevant issues concerning painting are put in relief, taking into account the circumstances of that painting's production and exhibition.

Palavras-chave: *Primeira Missa*. Vitor Meireles. Descobrimto. Paisagem. Arte brasileira. Século XIX.

Key words: *Primeira Missa*. Vitor Meireles. Discovery. Landscape. Brazilian art. XIXth century.

* Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro; Doutora em História Social/USP. E-mail: valeriasalgueiro@uol.com.br



A primeira missa rezada no Brasil em 1500 e relatada por Caminha é um desses marcos tão usados em História para delimitar o início da colonização européia de nosso país. Trata-se de uma referência que adquire sentido não só de tempo e de todo um processo social e político, mas também por sua legitimação divina, de começo abençoado. Agora, aos quinhentos anos do Brasil, tornou-se oportuno repensar a legitimidade deste e de outros marcos de nossa história, e seus ícones. Volta à cena, uma vez mais, a obra épica do pintor Vítor Meireles (Santa Catarina, 1832-1903) *Primeira Missa*, um desses tradicionais ícones que há tanto tempo nos acostumamos a ver em ilustrações de livros escolares, capas de caderno, cédulas, selos e, ainda hoje, até em guias turísticos (*Parques Nacionais do Brasil*, 1999), ilustrando seção sobre o Parque Nacional Monte Pascoal.

Interessa-nos aqui o uso recorrente dessa imagem como ilustração alusiva ao início do descobrimento por seu papel na formação do imaginário de nossa história, dentro do espírito desse momento que experimentamos, de repensar a história e como ela é contada. Como procedimento metodológico, procuramos fazer uma leitura da composição do quadro para dela extrair significados, sustentando essa leitura na análise das questões essenciais da linguagem visual - desenho, composição e colorido -, e destacando aspectos relevantes do discurso libe-

rado pela linguagem pictórica, circunstanciando a produção da obra e sua exibição.

Três questões nos parecem de central importância na condução deste trabalho. A obra é uma pintura de história, concebida a cena em meio a uma vigorosa paisagem. Como toda pintura histórica, que remete ao passado, esta carrega consigo o problema da precariedade da reconstituição do ambiente e de fatos históricos, os quais, ao lado das questões intrínsecas à pintura propriamente, impõem-se aqui como um problema metodológico. Além de não ter havido a vivência do fato, há o problema da cultura visual do pintor, o problema dos ambientes nos quais ela foi exibida e outros aspectos interferindo na configuração da obra. Tudo isso envolve, portanto, considerar: 1. quem pintou? 2. para que audiência? 3. com que propósito? É a partir dessas questões que vamos passar aos planos da forma e do colorido da obra, e com eles estabelecer um diálogo sobre os significados que liberam.

Construindo um olhar

Vitor Meireles foi um artista da primeira geração de grandes nomes da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, criada a partir da vinda da Missão Artística Francesa ao Brasil (1816). É dos primeiros pintores premiados nas Exposições Gerais da Academia Imperial e contemplado com a viagem de estudos para aperfeiçoamento na Europa - Itália e França. Na Itália estudou com Tommaso Minardi e Nicolau Couronni; na França com Léon Cogniet, que, ao lado de Theodore Géricault, Paul Delaroche e Horace Vernet, estava entre os grandes nomes do romantismo na França (Rosa et alii, 1982, p. 30-32). Em seu retorno da viagem de estudos, em 1861, recebeu do Imperador Pedro II a condecoração com o Grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa, conjuntamente com Carlos Gomes. É logo nomeado Professor Honorário da Academia.

Sua trajetória como aluno, bolsista e professor da Academia em muito se assemelha à trajetória de artistas ligados à tradição da Academia de Belas Artes de Paris, onde uma arte de *salon*, feita para sua exposição oficial periódica, com premiação,

patrocinada pelo poder central e destinada ao grande público, criava um modelo de ensino e produção artística que o Brasil buscava emular na Academia Imperial, no Rio de Janeiro. Sua *Primeira Missa*, aliás, foi primeiramente exibida e premiada em Paris, em 1861, antes mesmo de sua exibição oficial no Brasil, na Academia Imperial, o que se deu em 1862. Nessa tradição de arte ligada à academia, os modelos para o Brasil vinham, na verdade, de longo tempo, desde Luís XIV. É com Napoleão Bonaparte, contudo, e a vida artística e acadêmica que a partir dele se desenvolve, que se estabelecem os paradigmas da "grande arte" e de uma visualidade da história brasileira na qual o Imperador Pedro II vai pessoalmente se empenhar.

Os nomes ligados à França do século XIX que mais influenciaram a Academia Imperial provêm de uma linhagem de artistas a partir de Jacques Louis David, o pintor de Napoleão, respeitados como os grandes mestres e modelos a emular no Brasil. No caso de Vitor Meireles isso fica patenteado numa carta de Araújo Porto-Alegre ao pintor, de 1855, quando Vitor já se encontrava há dois anos na Itália, antes de seguir para a França. Porto Alegre lhe recomenda que, em Paris, tome o pintor Paul Delaroche como mestre, pois, para ele, era o pintor "mais filosófico e o mais estético" que conhecia, e que estudasse cavalos para as obras de batalha que exigiam esse estudo, sugerindo que buscasse no pintor Jean Antoine Gros (que foi mestre de Porto Alegre) e em Horace Vernet exemplos para estudos seus que, mandados ao Brasil, logo seriam vistos pelo Imperador (*apud* Rosa et alii, 1982, p. 37). Na genealogia dos pintores franceses de *salon* traçada por Eitner (1986, v.1, p. 283), Paul Delaroche (1797-1856) é representativo da primeira geração de pintores de *salon*, cujos mestres de grande influência formativa foram Jean Antoine Gros (1771-1835), J. A. Dominique Ingres (1780-1867) e M. M. Drolling (1786-1851), sendo o neoclássico Jacques Louis David (1748-1825) o mais antigo mestre de todos eles. Na pintura de *salon*, essencialmente de cavalete e de grandes dimensões, uma execução com aprimorada técnica e acabamento almejava agradar ao público, numa diversidade de assuntos assimiláveis pelas pessoas, mais do que perseguia qualidades intrínsecas à pintura propriamente. Seus temas pre-

diletos eram composições de mitologia, cenas históricas, cenas de animais, retratos da sociedade, numa abordagem sensacionalista ou sentimental, invariavelmente (Eitner, 1986, v.1, p. 285). O tema se sobrepunha às questões pictóricas propriamente, e todo virtuosismo técnico era aplicado na condução do assunto, produzindo muitas pinturas sem vibração, tal como certas músicas que contam coisas sem sonoridade. O objetivo de veicular lições morais e valores que se pretendia universais, operando na formação do imaginário coletivo, era a grande mola propulsora da produção artística acadêmica.

Vitor Meireles achava-se ligado a essa tradição originada na França, portanto, com aberto patrocínio oficial e investida de um caráter de grandiosidade e busca de efeitos sobre sua audiência. Sua *Primeira Missa* é exemplar dessa sua condição, executada quando ele se encontrava em Paris como pensionista da Academia Imperial de Belas Artes e exibida em 1860, vivendo já há alguns anos na Europa e tendo concluído sua permanência em Roma e Florença. A obra foi exibida no *Salon* de Paris de 1861, com grande sucesso, segundo Campofiorito (1983, v. 4, p. 28), o que o investia de um valor especial, maior, sobretudo porque foi premiada, e isso era, na escala de valores construída no mundo oficial da arte brasileira, um distintivo de elevado padrão artístico. Para o pintor, era uma consagração, um grande prestígio. Para o país, sua importância era a de atender ao objetivo de criação de uma *imageria* (do francês, *imagerie*) para o público de sua história, de dar a essa história uma visualidade e com ela forjar um imaginário de Brasil civilizado. Buscava o Brasil, sob Pedro II, construir uma figuração de sua história, o que cabia à Academia Imperial de Belas Artes, tal como cabia ao Instituto Histórico e Geográfico a escrita da história geral da civilização brasileira. E como sempre acontece quando se trata de construir memória, o resgate do passado não ocorria tanto pela reunião de dados e informação, mas sim pelo esquecimento de alguns fatos e registro de outros (Rocha, 1999, p. 41), atravessado por uma discursividade que deixava somente alguns sentidos trabalharem nas pinturas (Orlandi, 1999). Quem esquecer e registrar? O que esquecer? O que registrar? A *Primeira Missa*, nesse projeto sobre o qual Vitor Meireles pessoalmente

pouco controle detinha, tornou-se um fato da história a registrar, de um determinado modo. E foi o que fez, dando o melhor do artista que tinha dentro de si.

História ou paisagem?

Conquanto aborde um tema da história oficial, para a qual se dirige seu central interesse, a obra revela forte influência sobre Vitor Meireles do culto à paisagem na arte do século XIX, que seus contatos e experiência na Itália e na França favoreciam. A absorção de certos recursos composicionais recorrentes na prática do paisagismo ítalo-francês chegou a custar-lhe a acusação de plágio quando da exibição da obra no Brasil. Insinuaram que o quadro era cópia da *Mess en Kabylie*, de Horace Vernet, fato que hoje chamaríamos por "empréstimo", e seria compreendido de outro modo, especialmente depois que Gombrich escreveu *Arte e Ilusão* (Gombrich, 1986), livro onde didaticamente colocou a importância dos esquemas figurativos e da tradição na conformação da visão do artista.

Em *Primeira Missa*, assim, embora uma obra sobre tema histórico, trata-se inegavelmente de uma paisagem, ancorada nos princípios que edificaram este gênero de pintura na Europa desde sua ascensão como gênero em si, no século XVII. Vitor Meireles, que não poderia ser considerado um paisagista no sentido em que muitos pintores do século XIX o foram, dominava com maestria as técnicas de seu ofício, e era, além de viajado e familiarizado com o que se pintava nas escolas de pintura da Europa, um pintor herdeiro daquela postura sensível e reverente à natureza de sua época, para a qual contribuía muito o amor às ciências naturais e o prestígio que o conhecimento científico adquiria em todos os lugares. A paisagem do ambiente da cena é tão atraente e tecnicamente tão bem resolvida, que até gostaríamos de estar lá, se isso fosse possível.

O olhar do suposto observador, em cujo lugar nos colocamos, é o de alguém distanciado o suficiente para abranger com a visão toda a cena, e elevado apenas o bastante para inventariá-la, num convite à inspeção paciente e detalhada. Não se trata de uma visão panorâmica, distante. Tampouco é um

olhar de quem está dentro, vivendo o fato. É o ponto de vista do narrador, e assim, na narrativa a partir desse ponto de vista, assumimos a condição de platéia, adentrando a cena que se abre ante nossos olhos.

O espaço pictórico é organizado dentro daquela concepção renascentista de espaço - infinito, profundo -, com planos marcados segundo uma divisão tripartite do espaço - primeiro plano, plano médio, infinito. Trata-se daquela estrutura cujas bases estão na arte de paisagem europeia do século XVII (Holanda, Itália), válida ainda no século XIX para a arte romântica de paisagem que dominou a primeira metade deste século, e até posteriormente. Nela, tempo e espaço inscrevem-se na imagem, por meio de seções bem marcadas: a divisão tripartite do espaço pictórico representa o tempo presente - a cena de primeiro plano -, o tempo passado - a vegetação e as estruturas arquitetônicas em geral presentes no segundo plano ou plano do meio -, e o tempo infinito - o espaço profundo, indicado na linha do horizonte, lugar geométrico do ponto de fuga, metáfora do infinito. É a estrutura das paradigmáticas paisagens de Claude Lorraine e Nicolas Poussin, representações idealizadas de um mundo onde não existem catástrofes naturais, nem desertos ou matas fechadas, a água é generosa, sem secas ou inundações, as figuras humanas são criaturas cultivadas e em equilíbrio com a natureza, e sua arquitetura, reminescente da Antigüidade clássica, integra-se perfeitamente à paisagem de uma luz dourada.

O mundo ideal criado pela tradição clássica franco-italiana, que foi o mais elevado gosto europeu por paisagem desde então, serviu como modelo para muitas e muitas gerações de paisagistas, e, com sua estrutura de três planos, abrigou a representação das mais variadas paisagens sociais e físicas por viajantes artistas dos séculos XVIII e XIX (Salgueiro, 1998), sempre imprimindo equilíbrio ao caos nos quatro cantos do mundo por onde andavam. A divisão tripartite do espaço pictórico fornecia um palco para a composição absolutamente cênica do primeiro plano, onde atores representavam seus papéis e veiculavam, junto aos outros elementos da composição, discursos que a imagem liberava à audiência. Espaço privilegiado da narrativa, o primeiro plano funcionava como uma superfície

onde personagens e seus hábitos locais sempre podiam ser representados e vistos em foco, funcionando como uma espécie de formulário a ser preenchido por qualquer candidato. É claro que uma tensão se criava entre as particularidades da cena local e a paisagem ideal envolvente; mas isso ia sendo superado com o acréscimo aqui e ali de algumas espécies da flora nativa e de arquitetura vernacular, que davam também um sentido de lugar à paisagem.

É dessa tradição que Vitor Meireles se serviu em sua *Primeira Missa*, e vemos isso no modo como compôs a paisagem que ambienta a cena. A linha do horizonte encontra-se bem claramente representada ao fundo, e o colorido para a distância no espaço aberto é metafórico, aludindo a um dia claro e firme, como deveria ser o começo de tudo: sem nuvens, sem ventos, sem ameaças. Firme. A recessão do espaço é indicada com clareza ao espectador, com o emprego de deformação no desenho - progressivo encurtamento dos objetos - e mudança de colorido - perda progressiva de temperatura das cores e aproximação das cores progressivamente frias e azuladas em torno de um tom médio, cinza-azulado. Na abertura propositalmente criada nos planos da frente e médio, que faculta o passeio do olhar até o fundo, a imagem exhibe a profundidade do espaço aberto de mar, de onde vem o colonizador - da Europa, de Portugal, do além-mar.

A viagem do olhar para a distância profunda encontra-se balizada, pela direita e pela esquerda, por árvores em sombra, como bastidores num palco, tão ao gosto de Lorrain, e que tornou-se um verdadeiro clichê na pintura de paisagem romântica pitoresca, e até na fotografia, quando esta, em seus primeiros anos, buscava imitar a pintura (Cupello, 2000, p. 1). Esse recurso reforça o clima cênico da obra, ao qual corresponde uma mirada de platéia. Somos como que levados a "assistir" o que vemos.

Com o azul do ar conduzindo um sentido de positividade e confiança, montanhas ao longe, à esquerda, fornecem indicações da geografia dessa cena: da esquerda, a costa da Bahia, onde se deu a ocupação inicial do Brasil; da direita, o mar aberto, entre a Colônia e o Portugal distante, aludido pela distância infinita, dada a luz e o vapor presentes. A composição,

apoiada em sólidas referências físico-espaciais, conduz o espectador à associação entre essas referências físicas, os sujeitos e a história - a tomada indica o norte para cima, o sul para a direita e em diagonal para baixo e, no trecho de mar visível dentro do arco formado pelo tronco à esquerda e a perna do índio sentado no galho, o mundo do comércio, das conquistas e do tráfico de escravos, representado pelas embarcações à vela.

O altar com a cruz estrutura e organiza a composição do plano da frente. Elemento chave da narrativa, ele está localizado literalmente no centro geométrico da superfície pintada: no encontro das diagonais. Moitas de mata rasteira, denotativas dos terrenos arenosos do litoral, e grupos de índios tupinambás, formam um triângulo humano com o vértice para cima em torno do altar, dando à cena um sentido de espacialidade e conduzindo o olhar do espectador para o centro da cena, onde a ação principal acontece. É a culminância do ritual católico - a elevação -, com Frei Henrique de Coimbra erguendo o cálice na presença dos nativos que irão se converter à fé cristã a partir daquele momento, graças à obra missionária vai se iniciar.

Luzes que revelam e escondem

Áreas de luz e sombra sobre o terreno neste primeiro plano antes do altar dão à cena um sentido de movimentação e lhe inscrevem sentidos, ora revelando, ora encobrendo. É uma luz ainda baixa, matinal, que enche de brilho a cena e projeta-se sobre alguns elementos, assim hierarquizando os componentes da cena. Projetando-se a partir da direção nordeste, a luz ilumina de frente a cruz de madeira, o altar improvisado e os padres, assim como o grupo de brancos de joelhos, voltados para o espectador com suas fisionomias e roupas características, tratados não como massa humana, como os índios à esquerda, mas sim como retratos, individualizados em suas particularidades pessoais e da posição que ocupam na expedição. Há aqui um flagrante sinal da compreensão por Vitor Meireles de uma das lições essenciais da pintura: a de que a luz e o ar transformam tudo em visível, dominando nosso modo de sentir e perceber. A

luz assume um sentido metafórico, essa luz da direita para a esquerda, vindo da direção nordeste, que é a direção de Portugal para o Brasil, o que equivale dizer que a luz que ilumina de frente a terra descoberta vem do colonizador. Ou seja, “viemos para trazer a civilização e o progresso”.

Igualmente iluminados estão os objetos à frente do altar, arranjados com destaque na composição, conduzindo mais significação à cena. Baús, espada, tapete, e jarro estão ali não por acaso. O baú é um signo polissêmico: nele se deposita um tesouro material ou espiritual, e sua abertura, no caso da arca maior, equivale a uma revelação divina (Chevalier e Gheerbant, 1998, p. 262) - é o anúncio de um advento, de uma nova era, sem riscos ou incertezas, porque essa abertura está legitimada pela presença de Deus, em forma de cruz. O tapete na cena alude a um espaço sacralizado (do colonizador), delimitado em relação ao mundo profano (do nativo), como também sugere a noção de jardim, inseparável da idéia de Paraíso, com todos os desejos de felicidade que esta idéia encerra. A jarra, símbolo da abundância, distingue-se dos cofres porque pode encerrar fatura tanto de benefícios quanto de malefícios, como as duas jarras da *Ilíada*, em que Zeus mete as mãos alternadamente, e os benefícios e os males chovem sobre a humanidade; seria um signo da prudência, talvez. A espada é o emblema do rei, e alude à virtude, à bravura e ao poderio do Estado que esse rei representa. É importante lembrar também que, nas tradições cristãs, a espada é uma arma que pertence aos cavaleiros e aos heróis cristãos, e está associada à idéia de luminosidade, de clareza (Chevalier e Gheerbant, 1998, p. 393), uma metáfora de esperança e otimismo. Todos esses objetos estão dispostos sobre a porção do terreno em frente à cruz de madeira tosca, possivelmente de pau Brasil, assentada sobre o altar improvisado, conduzindo o sentido de bênção divina ao que é ainda um projeto. Um projeto de promessas futuras em que vale investir.

Uma faixa de sombra ocupada por índios à frente do altar, e outra após ele, dão maior destaque e dramaticidade à ação conduzida pelos representantes da Igreja no ritual religioso, fazendo o jogo do esconde/revela com o recurso da tonalidade, técnica de manejo da luz sem mistérios para o talento e a expe-

riência de Vitor Meireles. A luz hierarquiza a cena e, pelos contrastes de luz e sombra que cria no primeiro plano, cumpre importantes funções na condução do discurso da composição: nomeia os atores - índios, representantes da Coroa, civis, ministros religiosos, soldados -; hierarquiza-os, uns em relação aos outros; expõe sua relação com a cultura e a natureza. Tudo isso vai conduzindo o espectador ao imaginário de poder, de superioridade racial, de identificação cultural e paisagística que o Império sob Pedro II buscava construir.

Graças ao modelado da luz sobre os corpos, e ao colorido, a narrativa abre-se com grande brilho pelos planos do meio e da frente, segundo uma interessante seletividade: na luz o que deve ser mostrado, na sombra, o ambíguo ou o que deve ser ocultado. Por essa estratégia técnico-pictórica, emerge uma estratégia retórica: a nudez dos tupinambás é sutilmente representada - de lado, na sombra, sem exposição explícita, sem associação ao pecado -, havendo Vitor Meireles cuidado para que não houvesse nu frontal feminino, que o nu masculino fosse coberto de penas, e que os seios femininos, quando visíveis, tivessem uma criança ao seu lado, para que operassem como um signo da maternidade, não do desejo. Assim tratada pictoricamente, a nudez dos nativos torna-se ingênua e a mensagem liberada pela imagem é a de um povo na infância, que chegará à idade adulta pela ação civilizatória do colonizador, conforme convinha à mentalidade positivista que ganhava prestígio nos meios cultos do Brasil à época de Vitor Meireles.

A paisagem loteada: cada um no seu lugar

Em faixas de figurantes dispostos pelo espaço, a composição evidencia no próprio espaço pictórico dois mundos separados. Os grupos da frente, na sombra; da direita, na luz; do fundo, também na sombra; são os nativos, na carta de Caminha estimados em número de duzentos, que sem roupas, com seus adereços de penas e pinturas pelo corpo, destacam-se dos colonizadores vestidos e individualizados pela função que assumem na expedição do descobrimento e no projeto colonizador.

Em meio a aráceas, cactos, bromélias e gramíneas da areia, os nativos mostram-se admirados, assustados; conversam entre si, apontam, sem que o estranhamento do momento pareça provocar-lhes angústia, fúria, ou qualquer sinal de revolta. Ao contrário, apesar da inquietação dos tupinambás assustados, o clima conduzido é o daquela turbulência de crianças em excursão de colégio. Há várias razões para se pensar assim, em sinais colhidos, por exemplo, da figura da índia entre os demais índios da frente, destacada em parte pela luz que lhe ilumina a perna e o braço esquerdos, amamentando uma criança, enquanto outra à sua frente, na sombra, carrega às costas também uma criança, ambas sem qualquer sinal daquele terror que toma as fêmeas quando percebem sua cria ameaçada. Outra mulher tupi, mais à direita, iluminada, segura sua criança de corpo pintado numa postura denotativa de proteção e afeto. Também aqui, a expressão dominante é de curiosidade, no diálogo travado com o homem de cocar que aponta para o altar, como se estivesse a explicar-lhe o que se passa. Essa atmosfera de ternura e curiosidade infantil entre os índios, aliás, estende-se para outros figurantes, como o casal posicionado na vertical que passa pela cruz, sentado sobre filodendros: a índia leva a mão ao queixo, numa atitude denotativa de espanto e curiosidade, enquanto o índio por trás dela, com sua mão direita sobre seu ombro, aponta com a esquerda, parecendo explicar-lhe algo que tem lógica, sinal sutil de inscrição de um sentido de justiça e racionalidade ao acontecimento. A presumível voz indica, explica e pondera, assim liberando na audiência uma sensação de alívio. É como se ouvíssemos: “eles estão só rezando, não nos farão mal”. Didático!

O grupo de nativos à esquerda da cena, por trás do altar, é bem mais numeroso e, iluminado da direita, suas fisionomias mostram-se ao espectador. A luz plena, projetada por sobre a massa de seus corpos, resulta numa mancha avermelhada e que vai ficando alaranjada com a distância, tornando-a disforme. Isso conduz um senso de calor e agitação à composição nessa parte, num flagrante contraste com o frio e a calma da área de sombra que envolve o altar, outra evidência da forma e da cor na condução de significado: entre os nativos reina a agitação, e

o calor sugere desordem, caos; na cerimônia do colonizador que chega, a serenidade e a calma sugerem ordem.

Os tupinambás imitam o padre a levantar os braços, numa atitude sugestiva de sua inclinação para assimilar hábitos e atitudes do europeu, sua abertura para a sujeição. Mais uma vez aqui, nada alude a conflito, trauma, dor, o que ocorre também entre os outros nativos que vêm pelo lado direito do altar, situados bem no centro da superfície pintada da tela; estão presentes como parte da cena, sem entenderem o que nela se passa, integrados por imitação dos atos do colonizador e espontaneamente, sem sinais de força e violência. Índios e colonizadores estão armados, com suas lanças: o índio à frente, à direita; o soldado diante do altar. Mas nenhum dos dois lados as utilizam. A imagem evita qualquer possibilidade de um imaginário ressentido.

Natureza brasileira

A obra veicula um discurso sobre a relação humana com a natureza. No primeiro plano, nativos fundem-se à textura da folhagem e galhos da árvore à esquerda, à terra e à vegetação, num colorido e tratamento tonal sugestivo de numa só coisa - natureza -, em contraste com a cultura dos homens brancos de cena, com suas vestimentas e objetos que lhe distinguem sem equívoco da natureza pela origem, a classe a que pertencem, sua situação funcional na expedição, sua hierarquia. Índios passam por animais, empoleirados nos galhos da árvore à direita, como ficam os macacos; deixaram suas atividades ordinárias e juntaram-se à cena que comentam, observam, espiam de várias direções, completamente mobilizados por sua curiosidade e surpresa. Os brancos parecem nem se dar conta deles, assistindo concentrados e sem perturbação à celebração da missa, na tradição do ritual que trazem em seu país. Outros soldados vão chegando do mar em direção ao altar improvisado no momento exato da elevação do cálice, com a mesma serenidade, sem deixar transparecer o menor vestígio de surpresa ou admiração, apesar de que tudo naquele ambiente lhes ser novidade: os índios e seus hábitos, a paisagem, o clima. A cena, como está

composta, sutilmente veicula um significado de posição do colonizador, imperturbável em sua superioridade frente à natureza, da qual os nativos são parte, sem deixarem dúvida disso.

A paisagem que fornece o suporte físico à cena da *Primeira Missa* após o desembarque de Cabral tem ao fundo o Monte Pascoal, que Caminha relata ter sido logo avistado com interesse quando da chegada das naus, e Porto Seguro, onde a armada portuguesa arriou suas velas. É bem provável que a planície costeira dessa região, compreendendo diversos ecossistemas de restingas, mangues, campos e falésias, não tanto assim correspondia ao ideal de beleza cênica cultivado no paisagismo dos modelos da arte que Vitor Meireles, como discípulo da Academia Imperial e bolsista na Europa, tinha contato e aprendeu a admirar. A planície litorânea era povoada de árvores centenárias, que se espalham pelas encostas, beirando a orla marítima e, conforme a carta de Caminha, povoada de palmáceas, de onde extraíram palmito para comer. É razoável se admitir que, no terreno junto ao mar, a vegetação batida pelo vento, sol e salinidade, fosse mais rala, baixa e seca do que indica a exuberância exibida na pintura.

Conforme é sabido, a obra foi composta e pintada em Paris, quando Vitor Meireles já se encontrava há alguns anos na Europa, no final de sua segunda prorrogação. O pintor fez muitos esboços, que enviava à Academia no Rio de Janeiro. Araújo Porto Alegre, artista e diretor da Academia, recebia-os e escrevia-lhe de volta, enviando orientações ao artista. "Leia cinco vezes o Caminha, que fará uma coisa digna de si e do país" (*apud* Rosa et alii, 1982, p. 60), dizia-lhe, e que colocasse um homem de armas com o pendão da Ordem de Cristo. E para a procurada identidade brasileira na paisagem que envolve a missa, o que faria sua identificação pelo público mais forte e mais eficiente seu papel de ícone, a recomendação, como não poderia deixar de ser, recaía sobre a paisagem natural; escrevia-lhe que não esquecesse de algumas embaibas (embaúbas), "que são formosas e enfeitam o bosque pelo caráter especial de suas folhas". Entre suas recomendações, advertia Vitor Meireles para que se lembrasse de "nossas árvores de troncos retos, carregados de plantas diversas, altas e com coqueiros ou palmitos pelo

meio, pois estes crescem à sombra dos grandes madeiros" (*apud* Rosa et alii, 1982, p. 60). Porto Alegre referia-se à mata úmida e à presença nela de epífitas e lianas; preocupava-se que Vitor Meireles fizesse uso de signos capazes de imprimir um sentido de brasilidade tropical à composição, ainda que incoerentes com as características da mata de restinga, batida pelo vento, sol e salinidade do ambiente real. Isso contrariava a perspectiva naturalista que era a vanguarda anti-romântica na pintura de paisagem de Barbizon e no gosto pela desconstrução do pitoresco de Courbet, mas Vitor Meireles buscou seguir-lhe as recomendações: a árvore à direita busca a forma singular das folhas em lóbos da embaúba. Seus galhos servem de assento a dois índios em busca de ângulo para espiar o ritual da missa, e acham-se repletos de bromélias e trepadeiras, deixando entrever a folhagem de palmeira.

A composição organiza-se, assim, a partir de reminiscências da memória do artista, de conselhos do mestre Porto Alegre, do relato de Caminha. Impregnada de significação pela discursividade que a atravessa e que escapa ao controle de seu próprio autor, tem ainda como paradigma formas figurativas e elementos de composição característicos de paisagens idealizadas de paisagistas europeus consagrados e prestigiados no mundo acadêmico. Dessa complexidade foi se alimentando o imaginário em nosso país da terra brasileira e de sua história. E nessa síntese, a obra épica *Primeira Missa* nos prega uma peça: o competente manejo da luz por Vitor Meireles e seu realismo ótico naturalizam a cena narrada e apagam a ideologia que a sublinha, imprimindo-lhe uma transparência que ela não possui.

Comentários finais

Se os aspectos pontuados neste texto reforçam a hipótese de que a *Primeira Missa*, como toda narrativa histórica, é problemática e povoada de significados que escapam ao pintor Vitor Meireles, eles parecem confirmar que, ainda hoje, muitos desses significados inscrevem-se não em cenas pintadas, mas no real de nossa própria experiência enquanto brasileiros. Mais de um século depois de Vitor Meireles, aos quinhentos anos do fato narrado, o Brasil viu o governo FHC reeditar a cena descri-

ta por Caminha, registrada agora por muitas máquinas fotográficas, rádio e câmeras de TV, e enviada a milhões de pessoas via satélite. Buscou-se, uma vez mais, abstrair o desconforto da história na imagem, barrando da festa índios, sem-terras, sindicalistas e desempregados, não tão dispostos mais a posar como pacíficos figurantes, assustados e curiosos. A *Primeira Missa* de Vitor Meireles nunca mais poderá ser vista da mesma forma, sobretudo depois que sua reedição nos quinhentos anos expôs, na cena do primeiro plano, o Brasil desigual e injusto que não gostaríamos de ver em nenhuma imagem.

A *Primeira Missa* continuará, porém, a ser sempre uma preciosa paisagem. A atmosfera nela conduzida nos envolve numa imagem contemplativa, cuja luz do sol nascente dá a toda a pintura um brilho ao mesmo tempo naturalista e simbólico. O momento registrado na obra é tanto um marco histórico quanto a promessa de um novo dia, e isto é tão parte de nossa experiência diária que o quadro nos atrai a uma reflexão apropriada tanto à narrativa da obra quanto a outra, independente desta. Quem de nós não gostaria de estar naquele lugar, naquela paisagem?

Referências bibliográficas

- CAMPOFIORITO, Quirino (1983). *História da Pintura Brasileira no Século XIX* (vol.4). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek.
- CHEVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain (1998). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CUPELLO, América (2000). *As relações entre a Fotografia e a Pintura no século XIX, e a forma de imprimir uma Pintura*. Rio de Janeiro: UFF (monografia de final de curso na disciplina "Transpoéticas da Forma e da Cor", no Mestrado em Ciência da Arte).
- EITNER, Lorenz (1988). *An Outline of 19th Century European Painting* (vol.1). New York: Harper & Row.
- GOMBRICH, Ernest (1986). *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes.
- JOBIM, José Luís (org.) (1999). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ORLANDI, Eni (1999). "A Desorganização Cotidiana". *Escritos* nº 1, Campinas: Universidade Estadual de Campinas/LABEUB - Laboratório de Estudos Urbanos.
- Parques Nacionais do Brasil/Guias Phillips* (1999). São Paulo: Empresa das Artes, Projetos e Edições Artísticas.
- ROSA, Ângelo de Proença; Mello Jr., Donato; Peixoto, Elza Ramos; Souza, Sara Regina Silveira de (1982). *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek.
- SALGUEIRO, Valéria (1998). *Paisagens de Sonho e Verdade*. Rio de Janeiro: Fraiha.