

Identidade nacional pela obra de Victor Meirelles: “A primeira missa no Brasil” e seu mito fundador

Beatriz Sandrelly Gusmão de Souza Lima¹

RESUMO

O artigo apresentado tem como tema principal a análise da obra de Victor Meirelles “A primeira missa no Brasil”, de 1861, por meio da discussão historiográfica sobre a construção do mito da criação da identidade nacional do Brasil. A obra apresenta uma missa sendo realizada no início da colonização portuguesa, tendo ao centro a cruz, a Igreja Católica Romana e os europeus. São colocados em segundo plano, na condição de observadores passivos, os indígenas. Essa representação suscita o debate relativo ao apagamento dos povos indígenas na criação da identidade nacional brasileira no século XIX, promovido por Dom Pedro II por meio das instituições elaborando as narrativas artísticas e historiográficas consideradas oficiais, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Dessa forma, compreende-se a ideia de identidade nacional como uma criação promovida com base em interesses políticos, sociais e econômicos, os quais contemplavam o projeto de centralização e consolidação do Segundo Reinado. A pesquisa foi feita a partir da discussão trazida por João Pacheco de Oliveira sobre os tipos de mortes indígenas e a participação destes no percurso da historiografia da fundação da identidade nacional, o debate sobre o “mito fundador” como precursor da história nacional.

Palavras chaves: identidade nacional; mito fundador; povos indígenas.

ABSTRACT

The presented article has as its main theme the analysis of Victor Meirelles' work "A primeira missa no Brasil" from 1861, through the historiographical discussion about the construction of the myth of the creation of the Brazilian national identity. The work depicts a mass being held at the beginning of the conquest, with the arrival of the Portuguese, centered around the cross, the church, and the Europeans. The indigenous people are placed in the background, in the role of passive observers. This representation raises the debate regarding the erasure of indigenous peoples in the creation of the Brazilian national identity in the 19th century, promoted by Dom Pedro II through the institutions that created the artistic and historiographical narratives considered official, the Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) and the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Thus, the idea of national identity is understood as a creation promoted based on political, social, and economic interests that included the project of centralization and consolidation of the Second Reign. The research was based on the discussion brought by João Pacheco de Oliveira on the types of indigenous deaths and their participation in the course of national identity historiography, the debate about the "founding myth" as a precursor to national history.

Keywords: national identity; founding myth; indigenous peoples.

¹ Licencianda em História na UFRPE

Introdução

O objetivo deste artigo é analisar a criação da narrativa sobre a identidade nacional do Brasil a partir da representação do processo de colonização no quadro “A primeira missa no Brasil” (1861), de Victor Meirelles, com a análise fundamentada no capítulo intitulado “As mortes dos indígenas no Império do Brasil”, no livro “O nascimento do Brasil e outros ensaios” (OLIVEIRA, 2016). Buscando discutir as origens da ideia de uma nação através de uma obra de arte, considerando uma narrativa histórica concebida fora dos livros de História e com um alcance social amplo. É importante salientar a presença indígena na narrativa artística, refletindo na historiografia do período, no caráter de identificação nacional e o quanto os artistas se utilizaram desse elemento para tal construção. Os povos indígenas, então, figurando como observadores passivos na obra de Meirelles, reforçando a ideia construída pela historiografia do século XIX sobre a representação nativa secundária na História do país.

Obras como “A primeira missa no Brasil” estão presentes em todos os livros didáticos de História, revelando o impacto e a penetração desse tipo de narrativa na formação do conhecimento escolar e do senso comum sobre os indígenas. Também possibilita retomar assuntos como as influências da Igreja Católica Romana e a pragmática de cunho religioso regendo o país desde a invasão portuguesa, contribuindo para a escrita de uma narrativa histórica evidenciando o protagonismo português na colônia, utilizando outros personagens, como os indígenas, enquanto secundários. Durante o Império, os indígenas continuaram não sendo percebidos como sujeitos históricos, mas como símbolo da nova estética romântica, para trazer algo unicamente brasileiro como representação heroica do nativo, porém existente apenas em um passado distante.

As fontes utilizadas para a análise foram, além da própria pintura, alguns artigos. A metodologia utilizada foi o cruzamento das informações por meio do debate historiográfico. Como principal texto, foi utilizado o citado de João Pacheco de Oliveira (2016); bem como os de Vanessa Costa da Rosa (2016), Teresinha Franz (2003), Lilia Schwarcz (2009), Maria Regina Celestino de Almeida (2010) alguns dos quais incrementaram a análise. Segundo Vanessa Costa da Rosa (2016), a relação de Victor Meirelles com a Academia Imperial

de Belas Artes (AIBA) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) o preparou para integrar a formação do projeto nacional. No colóquio “A primeira missa no Brasil sob o presente olhar presente”, discorreu como a obra do artista esteve sempre em concordância com a AIBA e conseqüentemente com o Segundo Império. Exemplos contundentes desta vinculação foram os acontecimentos históricos após o retorno do artista ao Brasil, em 1861, quando foi nomeado Professor Honorário da AIBA e no ano seguinte, 1862, condecorado pelo Imperador Pedro II com o grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa (JUNIOR, ROSA, PEIXOTO, SOUZA, 1982, p. 63). Além disso, o artista estabeleceu relação próxima com o Imperador, sendo professor particular de pintura da filha, a Princesa Isabel.

A obra

A obra escolhida para discutir a construção da identidade nacional foi uma pintura de 1861 intitulada “A primeira missa no Brasil” produzida por Victor Meirelles (figura 1). O pintor nasceu em 1832 em uma cidade de Santa Catarina chamada Desterro, atual Florianópolis, e a casa, posteriormente, se transformou em um museu em sua homenagem, localizado na rua que passou a ter seu nome. Era filho de pai português e mãe brasileira e ainda cedo se mudou para o Rio de Janeiro para se integrar a um grupo de artistas na AIBA. Logo ganhou um prêmio para estudar na Europa, sendo financiado pelo Segundo Reinado (FRANZ, 2003, p.35).

Após a formação internacional, o artista voltou como professor na AIBA. Entre suas obras mais famosas estão a “A batalha dos Guararapes” de 1875, acusada de fraude; “Moema” de 1866 na qual se destaca o nu horizontal renovado; e a famosa “Primeira missa no Brasil” de 1861. A pesquisadora Teresinha Franz, citada por Vanessa Costa da Rosa, afirmou:

A tela de Meirelles pode ser considerada o resultado de uma complexa rede de relações entre as ideias e utopias que se desenvolveram dentro do chamado ‘Projeto Civilizatório’, presente no imaginário da elite cultural e política do século XIX brasileiro (FRANZ, Apud ROSA 2016, p.36).

Ainda tratando da obra, Larissa Machado Moisés (2019) identificou outros detalhes mais específicos sobre a pintura. Sendo uma das obras mais conhecidas e reproduzidas no país, a pintura a óleo de proporções grandiosas, 2,68m de altura por 3,56m de largura, foi elaborada pelo artista enquanto

estava na França, após a bolsa que ganhara da AIBA, e o tornou o primeiro brasileiro a expor em um salão na França. Na pintura observa-se a primeira missa retratada em solo brasileiro em 1500, conforme relatada na carta de Pero Vaz de Caminha. Acontecimento instaurado como marco “desses [...] tão usados em História para delimitar o início da colonização europeia em nosso país” (ROSA, 2016, p. 755). Mais uma história contada pelos colonizadores, buscando um herói responsável por tal feito, de caráter salvador, anulando aqueles que foram subjugados.

Figura 1 – A primeira missa no Brasil (1861), Victor Meirelles.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_missa_no_Brasil Acesso em 03 abr. 2023.

A antropóloga Lilia Schwarcz apresentou no artigo “Paisagem e Identidade” como foi criada a pintura de Meirelles, partindo da ideia de ruptura e continuidade, isso porque “A construção da paisagem foi tarefa intentada no período Joanino, mas realizada no Brasil de Pedro II” (SCHWARCZ, 2009, p. 46). Ou seja, são ações passadas, mas perpassando por gerações, tornando essa construção de longa duração mesmo de forma não planejada. A tela de Victor Meirelles tenta transmitir uma visão acerca da carta de Caminha, onde

está um exemplo expressivo desse processo de descoberta, empreendido pelo Estado e pelo Romantismo, assim começando a criação de um mito fundador.

A carta vem se transformar em um documento resgatado em um momento estratégico de reconstrução de um passado para o surgimento de uma origem. Sobre o documento, conseguiu evidenciar o momento de ritual, indígenas (pagãos) e portugueses (católicos) e devendo à Igreja Romana a centralidade, informações essas documentadas e detalhadas, e posteriormente expressas na pintura do artista: os objetos ocidentais, o espanto dos indígenas, a imensa cruz que se impunha na paisagem, o primeiro batismo nacional (SCHWARCZ, 2009, p. 47).

A obra que inspirou a pintura “A Primeira Missa no Brasil”

A obra que inspirou Victor Meirelles foi a do francês Émile Jean-Horace Vernet (1789–1863), importante pintor do século XIX, conhecido por obras históricas, de batalhas e retratos. Vernet nasceu em Paris, em uma família de artistas, e estudou pintura com o pai, Carle Vernet, e com Jacques-Louis David. E se tornou famoso pela habilidade em retratar cenas de guerras e batalhas, como a Guerra na Argélia, a Revolução Francesa e as Guerras Napoleônicas.

Figura 2. A primeira missa em Cabília, 1854, Émile Jean-Horace Vernet



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Premiere_messe_en_kabylie_horace_vernet.jpg
pg Acesso em 03 abr 2023.

A tela de Vernet - *Première messe en Kabylie* - (figura 2) foi pintada para o *Salon* de 1855, apenas seis anos antes da pintura do brasileiro. Nela foi retratado um episódio de 1853 da colonização francesa na África do Norte (com o pintor presente em todo evento), com alguns elementos semelhantes à cerimônia portuguesa em terras americanas, liderada pelo Frei Henrique de Coimbra. A característica em comum nos dois quadros é a retratação de uma celebração de colonização em terras de infiéis, estes participando do ato (SCHWARCZ, 2009, p. 47). Concluindo assim, é importante notar que seja na África do Norte ou nas Américas os povos nativos assumiram papel secundário na narrativa criada pelos invasores/colonizadores.

O Romantismo brasileiro e o Indianismo

O movimento literário do Romantismo no Oitocentos ocorreu com grande repercussão, com os indígenas sempre presentes junto à natureza, tornando-se um símbolo para uma elite branca sempre rejeitando os negros, vendo os indígenas como melhor opção para uma singularidade identitária, sendo percebidos como “dignos” e “legítimos” para ocupar um papel simbólico (SCHWARCZ, 2009, p. 45).

O Romantismo brasileiro foi um movimento literário e artístico entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Esse movimento foi influenciado pelas ideias iluministas e a Revolução Francesa, mas também por características da sociedade brasileira, como a escravidão, uma vasta população indígena e a forte influência da cultura portuguesa. Cada autor, Gonçalves Dias, José de Alencar e até mesmo Álvares de Azevedo, apresentaram as próprias visões e temáticas, mas todos compartilharam algumas características comuns do Romantismo, com destaque para a emoção e a subjetividade, a valorização da natureza e da vida rural, a idealização do passado e, obviamente, a construção de uma identidade nacional.

Além da literatura, o Romantismo também tem referências teóricas importantes, como a concepção de “poesia como expressão” de Jean-Jacques Rousseau, e a valorização do nacionalismo e da história nacional proposta por Johann Gottfried Herder. E no contexto brasileiro, o Romantismo teve um papel importante na construção da identidade nacional, propondo a valorização do país e a cultura brasileira em oposição à influência europeia. O Romantismo

também teve um papel importante na valorização da figura indígena, sendo idealizada como um símbolo. Assim, Antônio Candido em seus vários trabalhos relata de forma geral, que o Romantismo brasileiro foi, ao mesmo tempo, uma continuação tardia do movimento europeu do mesmo nome, e uma afirmação da autonomia artística e cultural brasileira.

O motivo alegado como o mais nobre da colonização, além dos ganhos materiais, era a transformação do indígena em cristão, pois a salvação da sua alma era vista como um renascimento espiritual. Mas, foi com o Iluminismo, que o indígena começou a ser visto não mais como um pagão, porém, como um ser suscetível à dor e ao sofrimento. Assim o pendor do Romantismo nascido para abordar a existência humana na dimensão trágica, destacando aspectos por vezes lúgubres, por certo contribuiu para tal escolha. Sendo Victor Meirelles responsável pelo primeiro movimento nessa direção na qual se inspirou em um poema épico arcadismo escrito no século XVIII pelo Frei José de Santa Rita Durão (OLIVEIRA, 2016, p.98).

A importância da Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Com a chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, ocorreram várias mudanças econômicas, políticas e socioculturais, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, por ser sede do Império português. Nesse contexto, foi criada a AIBA e para isso, D. João VI, Rei de Portugal, contratou uma missão artística em 1816, com pintores famosos como Nicolas Taunay e Jean Baptiste Debret. Como a maioria dos artistas dessas missões era francesa, havia muita influência destes na abertura de uma nova Academia Imperial. A Academia, então, instaurou o ensino artístico aos preceitos do Classicismo francês, utilizando-se da Antiguidade como modelo para os alunos (MOISÉS, 2019, p. 17).

A partir disso, a arte se afastou de uma forma de aprendizagem e se apresentou como *status* para o reconhecimento do artista. Por ser criada sob a proteção do Estado, a produção foi direcionada aos interesses do Estado, cerceando a liberdade criativa dos artistas compondo a Academia. Posteriormente, esse será o motivo de críticas da escola moderna, tendo todo o monopólio artístico e consumo de arte, sendo o ensino promovido pelo Estado primordial para o desenvolvimento futuro e seu controle (MOISÉS, 2019, p. 17).

Com o avanço do processo de consolidação do Império, houve uma expansão da Academia com duas figuras de grande importância: Félix-Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto Alegre. O último foi um grande incentivador de Victor Meirelles, ao mesmo tempo em que se voltou para a mudança dos currículos e lançou as bases para um projeto artístico nacionalista, com grande importância e destaque no Segundo Império (MOISÉS, 2019, p. 18). Sendo assim, o IHGB e a AIBA foram instituições de grande importância nesse contexto, pois o primeiro teve o papel de elaborar a narrativa histórica do “Brasil-nação”, e a segunda contribuiu para construir a história imagética deste.

As narrativas sobre o apagamento indígena

O quadro “A primeira missa” foi produzido em meio a um processo de construção de uma narrativa sobre a identidade nacional, e estava sendo criado com o propósito dessa função de identificação, resgatando a era de artistas em ascensão para promover o país. E Victor Meirelles apareceu na 3ª fase da AIBA, quando foi desencadeada uma ampla divulgação de emblemas da nacionalidade e, diferentemente de fases anteriores, como a de José de Alencar, os indígenas não tiveram mais o protagonismo. Por exemplo, essa fase não foi dirigida para os indígenas, mas para momentos e personagens gloriosos no passado. Alencar explorava histórias para que o leitor sentisse orgulho de ser descendente desses povos, era contrário à ferocidade e ao primitivismo com o qual os indígenas eram descritos (OLIVEIRA, 2016, p. 91). Criticava severamente aqueles que escreviam sobre os indígenas, os missionários e aventureiros, resumindo-os à selvageria. Assim como José de Alencar, Gonçalves Dias descrevia em romances o indígena como guerreiro até a morte. Esse ponto é imprescindível para salientar o que futuramente foi conhecido como esquecimento indígena e como o poder vigente teve o controle de manipular o percurso da história, narrada limitando a participação dos indígenas de forma brusca na criação da identidade nacional (OLIVEIRA, 2016, p. 91).

Assim, como mencionado na descrição da obra, é notório como os sujeitos históricos representados na pintura são tendenciosos no quesito dos posicionamentos. Como os missionários, a Igreja Romana e os soldados portugueses são apresentados no centro, enquanto os indígenas apenas participam como espectadores na consagração de uma terra que lhes

pertence. Configuração reafirmando essa mudança de fase e de cunho político de como o Império com a AIBA queriam promover o Brasil dali em diante, limitando os nativos à romantização de cordialidade e harmonia. Não se tratava mais do guerreiro de Alencar nem de Gonçalves Dias, também não era o primitivo feroz dos missionários de aventureiros, mas agora passivo coadjuvante de uma história unilateral.

Desse modo não é difícil notar quem está em posição de destaque na pintura. A cruz como principal personagem de representação é um marco e mostra mais uma vez a força e a influência da Igreja Romana na construção da sociedade. O antropólogo João Pacheco de Oliveira (2016, p. 77) analisou os processos violentos de submissão e anulamento de heterogeneidades e autonomia dos nativos podados da participação, afirmando que situações e personagens com forte controle social, visto sempre de forma ritualizada fazendo assim esquecer, propositalmente, participação efetiva dos indígenas. Também comentou sobre a sociedade autoritária, na qual Marilena Chauí (2000) discutiu sobre o simbolismo e o mito fundador, partindo da pintura de Meirelles, e com a cruz utilizada na missa como protagonista, cruz atualmente encontrada no Tesouro-Museu da Sé de Braga, Portugal.

Apresentando assim a discussão sobre a iconografia e o simbolismo na arte para dialogar com a história, retratando e registrando acontecimentos. As imagens, telas, pinturas e as derivações estão em todos os livros de História e a obra escolhida é bastante conhecida por isso, desse modo, para o/a leitor/a ter uma melhor perspectiva sobre o assunto, por possuir uma memória visual. Também retomando assuntos como a influência da Igreja Católica Romana e a pragmática de cunho religioso regendo o país desde a invasão portuguesa, regredindo para a história tradicional evidenciando os colonizadores como protagonistas e que utilizam de outros personagens, como os indígenas, como figurantes até precisarem deles como nova estética para algo unicamente brasileiro, como representação heroica do nativo, em livros escolares nos quais deve-se atenção à formação de futuros/as professores/as.

Diferente de uma atenção que pretendia ser positiva apresentando o indígena como “herói nacional”, a Arte e a Literatura apequenam a trajetória desses personagens. Sem lugares de memórias, não há celebração, mas sim um fim trágico àqueles não usufruindo de uma atenção histórica e política no futuro. Uma construção do século XIX para secundarizar os indígenas ao mesmo tempo em evidência, os colocam de forma limitada e fictícia, com o

mesmo final: a morte. Com isso é significativo abordar sobre os vários tipos de mortes, resultando no esquecimento parcial e gradual dos indígenas na arte e historiografia. O iluminismo abandonou a visão do indígena como pagão e apresenta-o como um ser humano sofrendo sentindo dor. E nesse contexto no século XIX, a morte indígena foi descoberta como fenômeno estético pela pintura brasileira, influência do estilo neoclássico, das adaptações reveladas por Debret e posteriormente, do romantismo acadêmico imperando em Paris (OLIVEIRA, 2016, p 98).

As mortes indígenas eram tratadas de diversas formas, em algumas representações como “Lindoia” (1870), de José Américo de Almeida; “Moema”, sem datação, de Rodolpho Amoedo; e “As exéquias de Atalá” (1878), de Augusto Rodrigues Duarte. Em todas estas, a presença indígena está no centro da pintura e a morte no final, sendo a mortandade a grande característica desse movimento do indianismo entre os anos de 1870 e 1880. Esse movimento lidava com um passado remoto, referente a situações iniciais da colonização. A reelaboração da imagem dos indígenas selecionou com mais força o tema das mortes, temas como “descimentos”, “tropas de resgates” eram avaliadas de forma distorcida ou excessiva.

Existem diferentes tipos de mortes dos indígenas. A primeira, a morte gloriosa apresentada por Gonçalves Dias tendo como principal característica o tema da morte gloriosa e edificante. Os mais corajosos guerreiros consideram-a como o mais elevado fim, pois reafirmam os valores individuais e grupais. Uma morte exemplar, ritualizada, plena de sentido, antecipada, sabida e pública, domesticada. Se na visão colonizadora o destino era um renascimento cristão, nessa modalidade o inverso, o indígena por si mesmo e sua cultura buscando a imortalidade (OLIVEIRA, 2016, p.108). A segunda morte seria a do destino trágico e os seus componentes o estupor, o sofrimento e a dramaticidade, a “morte do outro”, não havendo continuidades e sim a morte no aspecto final, utilizando do nu para exhibir a veracidade desse sofrimento. Exemplos clássicos femininos “Moema” e “Lindóia”, e masculino um retrato famoso de Rodolpho Amoedo retratando o moribundo “Tamoio”. A tragédia indígena ou sendo recuperada apenas para falar de sofrimentos universais ou particularizada como um destino inexorável, não invocando culpas ou lembranças (OLIVEIRA, 2016, p. 109). A terceira morte, a “quase vegetal”, para qual o melhor retrato foi *Iracema*, de José de Alencar, buscando apresentar os primeiros episódios da colonização portuguesa no Ceará. A

primeira edição foi de 1865 e a segunda de 1870. Não implicando ruptura nem constrangimento, de onde brotou o senhor e amante daquela natureza, e o indígena é visto com um ser novo, não híbrido, longe daquele indígena visto de um espelho colonizador. Essa morte com uma herança dupla de nostalgia da terra mãe e a experiência vivida num projeto civilizatório (OLIVEIRA, 20016, p. 111).

A trajetória de Victor Meirelles após “A Primeira Missa no Brasil”

A importância do pintor Victor Meirelles é de destacar, após se consolidar com empenho e dedicação na construção imagética da ideia de nação brasileira. Após a formação internacional, o artista voltou como professor na AIBA. Entre suas obras mais famosas estão a “A batalha dos Guararapes” de 1875, “Moema” de 1866 na qual se destaca o nu horizontal renovado, e a famosa “Primeira missa no Brasil” de 1861.

O fim de sua carreira ocorreu após ser exonerado do cargo de professor da AIBA por causa da Proclamação da República, ocorrida em 15 de novembro de 1889. No dia 22 de fevereiro de 1903 faleceu no Rio de Janeiro aos 70 anos de idade em uma situação financeira difícil. Como homenagem póstuma, foi realizada uma exposição na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) com os seus trabalhos doados pela viúva, Rosália Meireles de Lima. Recebeu várias condecorações como de oficial (1870), comendador (1872), dignitário da mesma ordem (1885), além de hábito da Ordem de Cristo (1864), e por fim, comendador dessa ordem (1876) (MOISÉS, 2019, p. 29).

Não há dúvidas de que Victor Meirelles foi um dos mais importantes pintores nacionais e um dos com mais êxito, pois desde o início da carreira se beneficiou de ótimas oportunidades. Um dos mais significativos artistas brasileiros do século XIX e desempenhou um papel fundamental na construção da identidade visual do país na representação da história e da suposta cultura brasileira, tendo como parâmetro a arte europeia. Suas obras retratavam temas históricos, religiosos e mitológicos, além de cenas do cotidiano e da natureza nacional. Sua arte teve grande impacto na construção da identidade nacional, influenciando gerações de artistas brasileiros. Carlos Rubens (1945, p. 76) relatou que próximo da morte Meirelles teria dito a Eduardo de Sá, discípulo e

amigo: “Se recomeçasse a minha vida, seguiria outros caminhos”. E este o questionaria: “E que outros levariam o senhor à Primeira Missa?”.

Os indígenas como sujeitos da/na História

Olhando de uma perspectiva crítica sobre o papel secundário conferido aos indígenas expresso na arte e na historiografia do século XIX, é necessário entender, como afirmou Maria Regina Celestino de Almeida (2010), a mudança de lugar do indígena do “bastidor” para o “palco” da História, a partir de novas leituras historiográficas, influenciadas pela mobilização política dos indígenas na atualidade.

O simbolismo do indígena se originou após a Independência do Brasil, proveniente da construção de identidade nacional. Por isso, iniciou-se a elaboração da ideia de uma raça representando essa nação por meio de um simbolismo original e elegível. O homem branco se torna descartável de imediato por remeter a uma dominação colonial e não seria conveniente a um país recentemente liberto. Os negros nunca foram prestigiados por serem vistos como objeto, estando em situação de escravidão e vindos de outro continente. Assim, restava aos indígenas protagonizar o papel de filho originário e assim, como nenhum outro, legítimo representante da nacionalidade (SILVA, 1995, p. 24).

O pesquisador Edson Silva afirmou como a visão deturpada da participação indígena perdura até a atualidade, apresentando uma visão contemporânea na sociedade, inclusive com a discussão dos termos corretos sobre se referir a um nativo. Afinal, índio ou indígena? Silva apontou que essas nomeações serão utilizadas dependendo de quem e qual a intencionalidade. A discussão também se estende para entender a presença indígena na história, dentre todas as singularidades, sempre em relações, seja com os colonizadores, Estados nacionais, entre outras temáticas, mesmo com todas as mazelas presentes, ainda que houvesse uma grande repressão para não ocorrerem. (SILVA, 2017, p. 46).

Por isso, a visão sobre o indígena nas artes e na historiografia do século XIX foi de vitimização. Porém, contrariando essa estimativa, a resistência promovida por alianças, confrontos, simulação de derrota, resistência invisível possibilitaram as (des)continuidades indígenas. Portanto, sendo necessário superar a perspectiva eurocêntrica, colonial, evolucionista rebaixando os povos

indígenas e rever a ideia equivocada na qual somente existem grupos limitados, partindo de ideias da existência apenas de “mansos” e “selvagens”, pois esses estigmas ignoram a diversidade e pluralidade desses povos habitando em todas as regiões país. E isso começa a mudar com discussões antropológicas a partir da década de 1980, além de novas abordagens de estudos históricos (SILVA, 2017, p. 48).

Considerações finais

A arte tem sido um meio importante para o processo de construção da ideia de uma identidade nacional do Brasil desde o século XIX, quando o projeto de centralização do Estado se constituiu. A criação de um mito fundador exaltava a chegada dos portugueses em paralelo à presença indígena, tema retratado na obra de Victor Meirelles analisada, sendo uma narrativa prevalente na arte e na história do país. O papel secundário atribuído aos povos originários na formação do país é um reflexo de um processo de colonização violento de uma hierarquização racial e elitizada perdurando.

O pintor Victor Meirelles ficou na história e conseguiu, segundo Manuel de Araújo Porto Alegre, na época em que foi diretor da AIBA (1854–1857) produzir “uma grande composição de caráter histórico que exaltasse o sentimento de brasilidade”. Após diversos feitos, quadros, glórias, prêmios e reconhecimentos, logo depois deixando a Academia, ainda pintou quadros importantes como o segundo panorama intitulado *Revolta Armada* (1894-1895), a tela *Invocação à Virgem* (1898) e o terceiro panorama *Descobrimiento do Brasil*, cujos esboços foram elaborados na Bahia (MOISÉS, 2019, p.31).

O investimento da AIBA e do IHGB nesse panorama de elaboração de identidade para a construção das narrativas artísticas e historiográficas teve grande importância nesse contexto, pois a primeira com o papel de elaborar a história imagética do país em construção, e o segundo contribuiu para construir a narrativa histórica do ‘Brasil-nação’. O referencial europeu por sua formação e até mesmo o estímulo dos projetos políticos e artísticos se inspirarem em preceitos europeus, principalmente francês, como o mentor de Meirelles e Manoel de Araújo Porto Alegre, um dos diretores da AIBA, juntando várias atividades literárias e das artes plásticas e com características consideradas como nacionais para ambas.

O lugar secundário conferido aos povos indígenas que tanto João Pacheco de Oliveira discutiu, quanto outros autores apresentados, evidenciou como os indígenas estavam presentes na literatura, poemas, pinturas, mas não foi percebido os protagonismos dos mesmos. Vistos, muitas vezes, como espectadores sem voz ou participação política e histórica ativa e sendo apresentados de forma mística e utilizando do seu simbolismo para um ideal apresentando originalidade, mas esquecidos em momentos cruciais como o da Independência do Brasil. Algo que somente mudará paulatinamente a partir da década de 1970, com a intensa mobilização política dos povos indígenas.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, M. R. C. DE. **Os índios na História do Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

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

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a construção da identidade brasileira. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina**. 3ª fase, nº22, Florianópolis: SC, 2003. p. 1-13.

JÚNIOR, Donato Mello; ROSA, Ângelo de Proença; PEIXOTO, Elza Ramos; SOUZA, Sara Regina Silveira de. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Cidade da publicação: Pinakothek, 1982.

MOISÉS, L. **Museus e representações da nação: um estudo de caso sobre o quadro “Primeira missa no Brasil”, de Victor Meirelles**, tese do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 2019.

OLIVEIRA, João Pacheco de. As mortes indígenas no Império do Brasil. In: **O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

ROSA, V. da. **A primeira missa do Brasil sob o olhar do presente**. In: Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – Arte em Ação, 2016. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_vanessa%20costa.pdf.

RUBENS, Carlos. **Victor Meirelles sua vida e obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SCHWARCZ, L. M. Paisagem e identidade: a construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino. **Acervo - Revista do Arquivo Nacional**, v. 22, n. 1, p. 19-52., 2009.

SILVA, Edson. **O lugar do índio: Conflitos, esbulhos de terras e resistência indígena no século XIX: o caso de Escada (PE), 1860 – 1880**. Recife,

UFPE,1995 (Dissertação de Mestrado em História).

SILVA, E. H. **Os índios na História e o ensino de História: avanços e desafios.** História, histórias, [S. l.], v. 5, n. 9, p. 40–56, 2017.

ANEXO

As normas da revista para a construção formal do trabalho apresentado.

ORIENTAÇÕES GERAIS e NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A Revista CANTAREIRA aceitará trabalhos originais de pesquisa das áreas de História e afins. Eles devem seguir rigorosamente as normas de publicação. Em caso de não cumprimento das normas técnicas, o manuscrito será considerado recusado.

A Cantareira pública:

- Artigos em fluxo contínuo;
- Artigos em dossiês temáticos com entrevista;
- Resenhas de livros;
- Transcrição documental comentada;

Todos os trabalhos são avaliados pelo sistema double-blind peer review.

A Cantareira usa o Open Journal Systems (OJS 2.4.8.2), sistema de código livre gratuito para a administração e a publicação de revistas, desenvolvido com suporte e distribuição pelo Public Knowledge Project sob a licença GNU General Public License. Não cobramos taxa para submissão ou publicação dos trabalhos.

A Cantareira assume o compromisso com as políticas públicas em prol da divulgação do conhecimento científico e, por isso, adota a política de acesso aberto para fins não- comerciais.

1. SUBMISSÕES:

A Cantareira opera no Open Journal Systems (OJS 2.4.8.2). Toda colaboração deverá ser enviada pela plataforma de submissão. Em hipótese alguma serão aceitos trabalhos submetidos via e- mail. Formatos aceitos: Microsoft Word (doc e docx) e Open Office.

Todos os colaboradores deverão realizar sua inscrição como autor e submeter o seu trabalho por meio do link “Cadastro” disponível no site <http://periodicos.uff.br/cantareira/index>.

a) Ao submeter o seu trabalho, o(a) autor(a) deverá:

- Aceitar os termos da Declaração de Direito Autoral;
- Escolher a seção a qual seu trabalho se destina (Artigo Livre, Dossiê, Resenha etc.);
- Remover a identificação pessoal no arquivo a ser enviado de modo que a avaliação cega se estabeleça. O artigo será automaticamente recusado caso haja algum tipo de identificação do autor. Para os usuários do Microsoft Office Word, as instruções podem ser encontradas neste link.

b) Autoria:

- As informações sobre os autores (nome, filiação, Lattes e e-mail) devem ser cuidadosa e obrigatoriamente preenchidas na área de “Metadados”. Estes dados serão consultados e adicionados ao trabalho, em caso de publicação. É obrigatório o preenchimento do Currículo Lattes no espaço “URL” e do número do ORCID. Para casos de autores estrangeiros, solicita-se a criação de cadastro na Plataforma Lattes. Sem o link do Currículo Lattes e o ORCID o processo editorial NÃO será iniciado;

- A titulação mínima para autores de colaborações é graduando;

- No campo “sobrenome” os colaboradores deverão preencher com o último nome obedecendo ao formato de citação, para que facilite os mecanismos de indexação e de referências bibliográficas ao seu trabalho;

Obs: Imagens deverão ser anexadas em documento à parte, em arquivo DOC ou DOCX, com legenda adequada e serão submetidas como arquivo complementar (existe uma opção no próprio sistema durante o processo de submissão).

2. TRABALHOS:

Devem ser originais, inéditos e não submetidos a nenhum outro processo editorial.

Trabalhos recusados anteriormente não poderão ser novamente submetidos, salvo após interstício de um ano. Autores que publicaram anteriormente devem guardar quarentena de, no mínimo, dois anos.

A Cantareira publica artigos escritos em português, inglês ou espanhol. Os textos em língua estrangeira não serão traduzidos.

- Artigos livres e para dossiê: devem ter no mínimo 10 laudas e no máximo 18;
- Resenhas: máximo 04 laudas e o mínimo de 02 (ver item 6);

Traduções: máximo 10 laudas (ver item 7);

- Transcrição documental comentada: não há limites de página (ver item 8).

Como a Revista Cantareira adota o sistema AUTOR-DATA para configuração das citações nos trabalhos – que será explicado detalhadamente abaixo – as REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS deverão constar no final do texto e as páginas não serão contabilizadas no valor máximo acima descrito. Ressalta-se que REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS são apenas os títulos utilizados/citados no texto.

3. FORMATAÇÃO:

3.1. Página:

- Margem superior e esquerda: 3cm;

- Margem inferior e direita: 3cm.

3.2. Título e pré-textual:

Título em português: fonte Arial, tamanho 20, negrito, à esquerda, primeira letra maiúscula e demais em minúsculas (exceto nomes próprios), sem espaçamento entrelinhas e entre parágrafos;

Título em inglês: fonte Arial, tamanho 20, negrito, à esquerda, primeira letra maiúscula e demais em minúsculas (exceto nomes próprios), sem espaçamento entrelinhas e entre parágrafos;

RESUMO E ABSTRACT: o resumo deverá acompanhar a sua versão em língua inglesa; com máximo de 12 linhas (somente para Artigos e Transcrições Comentadas), fonte 10 e espaçamento simples. Logo, serão dois resumos, um em português e um em inglês, seguindo essas normas.

PALAVRAS-CHAVE E KEYWORDS: 03 (três) palavras em português e inglês, separadas por ponto e vírgula, com a primeira letra em maiúsculo e demais em minúsculo. (Artigos e Transcrições Comentadas). Obtemos, assim, dois conjuntos de palavras-chave, um em português e um em inglês.

3.3. Corpo do texto:

- Fonte Arial, tamanho 10;
- Espaçamento entrelinhas 1,5;
- Nas referências bibliográficas o espaçamento é simples;

Subtítulos e subdivisões: em negrito, sem numeração,

Os títulos de obras citados no corpo do texto devem estar em itálico, sem aspas.

Citações: se, no texto, colocar entre aspas, sem itálico;

Citações com mais de 3 linhas: sem aspas, recuo de 4cm, fonte 10, sem espaçamento entrelinhas;

- Interferências do autor nas citações devem estar entre colchetes;
- Supressão de texto com três pontos entre colchetes.

Ex: Existiu, segundo Márcia Motta, “[...] uma proposta de estabelecer um seguro título de propriedade, construir mecanismo legais para impedir que demandas jurídicas colocassem em xeque títulos de propriedades consagradas via mecanismo de compra e venda.”

Palavras estrangeiras e nome de instituições: em itálico e sem aspas. **4. CITAÇÕES, NOTAS DE RODAPÉ E REFERÊNCIAS:**

4.1. Citações

- A Cantareira adota o sistema AUTOR-DATA para configuração das citações nos trabalhos.

Artigos estruturados em outros sistemas NÃO serão aceitos e serão negados quando do recebimento.

- Devem ser seguidas as normas da ABNT NBR-10520 para citações no formato AUTOR- DATA (tópico 4.2). As mesmas seguem abaixo, mas também podem ser encontradas no seguinte link: < <http://www.usjt.br/arq.urb/arquivos/nbr10520-original.pdf> >.

4.2. Sistema autor-data

Neste sistema, a indicação da fonte é feita: a) pelo sobrenome de cada autor

ou pelo nome de cada entidade responsável até o primeiro sinal de pontuação, seguido(s) da data de publicação do documento e da(s) página(s) da citação, no caso de citação direta, separados por vírgula e entre parênteses; Exemplos:

No texto: “Havia, portanto, uma proposta de estabelecer um seguro título de propriedade, construir mecanismo legais para impedir que demandas jurídicas colocassem em xeque títulos de propriedades consagradas via mecanismo de compra e venda”. (MOTTA, 2012, p. 49)

Na lista de referências: MOTTA, Márcia Maria Menendes. Direito à terra no Brasil: a gestação do conflito (1795-1824). São Paulo: Alameda, 2012.

No texto: Motta (2012, p. 49) aprofundou a existência de uma proposta para estabelecer um seguro título de propriedade...

Na lista de referências: MOTTA, Márcia Maria Menendes. Direito à terra no Brasil: a gestação do conflito (1795-1824). São Paulo: Alameda, 2012.

4.3. Notas de rodapé (ou notas de pé de página)

- Devem ser restritas ao indispensável; devem ser numeradas sequencialmente e elencadas ao final da página na qual foram mencionadas. Texto justificado, fonte Arial 10, Espaçamento simples.

4.4. Referências bibliográficas

- As referências bibliográficas deverão ser informadas, na íntegra, ao final do texto; devem ser feitas segundo as normas da ABNT NBR-6023 para referências, utilizando-se o modo negrito para destaque dos títulos. As referidas normas, bem como seus respectivos exemplos de aplicação encontram-se no site <<http://www.usjt.br/arq.urb/arquivos/abntnbr6023.pdf> >.

5. IMAGENS:

IMPORTANTE: No momento da submissão do artigo, as imagens deverão ser anexadas em documento à parte, salvo no formato aceito pela Revista (doc/docx ou Open Office), com legenda adequada e serão submetidas como arquivo complementar (existe uma opção no próprio sistema durante o processo de submissão).

- A inclusão das imagens seguirá a norma ABNT NBR 14724, ou seja, todos os recursos

visuais (desenhos, esquemas, fluxogramas, fotografias, gráficos, imagens, mapas, organogramas, plantas, quadros, retratos e tabelas) devem ser identificados na parte superior contendo:

a) Palavra designativa (Imagem, Gráfico, Tabela etc.);

b) número de ordem de ocorrência no texto, em algarismos arábicos (Imagem 1, Gráfico 3 etc.);

c) respectivo título e/ou legenda explicativa sucinta. Na parte inferior, deve ser inserida a fonte.

- As imagens devem incluir fonte com referência bibliográfica completa, no documento suplementar;

- As imagens devem possuir títulos;

- Deve estar indicado no documento de texto o espaço onde a imagem deverá ser inserida;
- Gráficos e tabelas também são considerados imagem;
- As imagens contam na paginação final do artigo;

Formatos aceitos pela Revista: PNG ou JPEG;

Em caso de imagens digitalizadas, elas deverão obedecer a resolução mínima de 300 dpi, e salvas em um dos formatos acima mencionados;

Os autores deverão se responsabilizar pela autorização dos direitos de divulgação das imagens, além da resolução dela. A Cantareira não realizará substituição de arquivos de imagem com problemas de resolução;

6. RESENHAS:

Devem ser de livros publicados há no máximo 2 anos;

Ter no máximo 4 laudas e o mínimo de 2;

Título opcional. Nesse caso, as referências completas da obra resenhada devem aparecer abaixo desse título;

Também serão aceitas resenhas cujo título seja a própria referência da obra resenhada;

Não serão aceitas resenhas em coautoria.

7. TRADUÇÕES:

Serão aceitas traduções de textos inéditos para a língua portuguesa, devidamente acompanhadas da autorização de tradução do texto original;

Tipo de tradução realizada: completa, parcial ou abreviada (nos dois últimos casos é necessário especificar as partes traduzidas e as excluídas);

Os dados do tradutor devem seguir a formatação proposta para artigos;

O autor da tradução poderá criar um título para a mesma. Nesse caso, as referências completas da obra traduzida devem aparecer abaixo desse título. Também serão aceitas traduções cujo título seja a própria referência da obra traduzida;

Indicar o ISSN, International Standard Serial Number, ou ISBN, International Standard Book Number;

As traduções deverão ter no máximo 10 páginas, incluindo ilustrações, gráficos e tabelas.

8. TRANSCRIÇÕES COMENTADAS DE DOCUMENTOS:

A Cantareira, na seção de transcrição documental comentada, tem como objetivo publicar fontes inéditas e de relevante contribuição para os estudos históricos. Aceitaremos somente transcrições realizadas na íntegra, sendo que não há limites de páginas para o documento transcrito;

A transcrição do documento deve ser acompanhada de um comentário de no mínimo 3 e no máximo de 6 páginas, que apresente a fonte pesquisada;

Nesta apresentação, o autor deve indicar (textualmente e em nota de rodapé) a notação e Instituição de Memória na qual a fonte se deposita, suas formas de acesso, os motivos de sua escolha; assim como avaliá-la por meio dos procedimentos pertinentes envolvidos na sua feitura, os órgãos e/ou instituições produtoras;

A análise deve apresentar as possibilidades de pesquisa apresentadas pelo documento e seu diálogo com a produção historiográfica.

8.1 No tocante à formatação das transcrições:

A formatação do arquivo terá espaçamento 1,5, fonte Arial 10, seguindo necessariamente a estruturação e disposição do documento transcrito, ou seja, obedecendo a sua divisão paragrafada, das linhas e paginação;

As páginas devem ser indicadas, no corpo da transcrição, entre colchetes e em itálico: [fl. 24], [fl. 24vfl. 17, em branco];

Se o texto transcrito não possui paginação, o proponente deve paginar;

Deve constar um título em português (atribuído pelo transcritor, e não o da fonte transcrita) e três palavras-chave em português e inglês, separadas por vírgula;

8.2 Algumas Convenções:

Para terminologias não precisas e lacunares nos documentos, o transcritor deverá indicar a palavra "ilegível" em itálico entre colchetes [ilegível]. Diante da possibilidade de observar parte desta palavra e inferir sobre a mesma, poder-se-á grafá-la em itálico entre colchetes [];

As partes do documento danificadas por corrosão de tinta, umidade, rasgos ou corrosões por insetos deverá ser indicada pela expressão "corroído" em itálico acrescido da dimensão da perda de informações: [corroídas ± 9 linhas];

Qualquer inferência dos produtores do documento ou de seus manipuladores deve ser inserida no texto entre os sinais <...> e também explicações em notas de rodapés;

As assinaturas em raso ou rubricas serão transcritas em itálico; Os sinais públicos serão indicados entre colchetes e em grifo: [sinal público];

Os selos, sinetes, lacres, chancelas, estampilhas, papéis selados e desenhos serão indicados de acordo com a sua natureza entre colchetes e grifado: [estampilha];

Os dizeres impressos e o valor das estampilhas serão transcritos dentro de colchetes e em grifo: [estampilhas].

9. OBSERVAÇÕES FINAIS:

As revisões dos textos são de responsabilidade dos respectivos autores. Os textos somente serão considerados aceitos após se ajustarem a todas as normas de formatação. Em caso de adaptação pelos editores das normas de publicação acima, estas serão feitas sem consulta. Não é de responsabilidade dos editores ou dos pareceristas revisão e correção gramatical e ortográfica, sendo obrigatoriamente função do autor;

A Cantareira não possui fins lucrativos e os autores não receberão nenhuma remuneração sobre os direitos autorais dos artigos publicados.