

A CARTA PINTADA: TRADUÇÕES VISUAIS DA CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA

¹Ângela Maria da Silva Gushima, Universidade do Estado do Amazonas

²Msc. Berenice Coroa de Carvalho, Universidade do Estado do Amazonas

Resumo: O presente artigo pretende comparar a Carta de Pero Vaz Caminha ao rei de Portugal D. Manuel I com dois quadros realizados pelos pintores, respectivamente, Oscar Pereira da Silva (*Desembarque de Pedro Álvares Cabral*) e Victor Meirelles (*A Primeira Missa no Brasil*). Pretende-se observar de que modo as artes plásticas destes pintores canônicos traduzem o documento escrito elegendo dois momentos históricos em termos visuais e de como eles representam a figura dos portugueses e dos índios a partir dos conceitos de tradução intersemiótica, intertextualidade e dialogismo.

Palavras-chave: carta; documento; tradução; artes plásticas.

¹ Ângela Maria da Silva Gushima, Graduada em Letras da Universidade do Estado do Amazonas.

² Orientador: Prof. Msc. Berenice Corôa de Carvalho (Orientadora); Pof. Dr^a. Renata Beatriz Rolon; Prof. Dr^a. Maria Evany Nascimento. Data de defesa: 18.12.2019; 11 horas.

Considerações iniciais

Houvemos vista da terra! Avistar a terra já conhecida em antigos mapas e documentos foi o feito inicial do descobrimento/achamento da terra brasileira, que confirmava o conhecimento já estabelecido. Escrita no século XVI, a carta de Caminha é o primeiro documento escrito no e sobre o Brasil, materializando a expansão marítima portuguesa que, inicialmente voltada para o Oriente, com o objetivo de comercializar especiarias, pretendia alargar os horizontes coloniais. Naquele momento, portugueses e espanhóis, fundavam impérios no ultramar, com as bênçãos das bulas papais que delimitavam territórios para a missão evangelizadora, projeto não só religioso, mas também comercial, sob a égide de el-rei D. Manuel I. A corte lusa, apoiada pelo povo, empenhava-se em projetar numerosa esquadra, com objetivo de assegurar o monopólio, antes confinado aos mares Adriático e Vermelho. Ao fidalgo Pedro Álvares Cabral foi dada a chefia da frota, por serviços prestados à monarquia; a Pero Vaz Caminha, uma espécie de funcionário público da época, conferiu-se a função de escriba/narrador dos acontecimentos.

Em um paralelo de duas obras de artes, com dois artistas distintos, o primeiro Victor Meirelles em *“A Primeira Missa no Brasil”* e o segunda Oscar Pereira da Silva em *“Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500”*. Buscaremos compará-las através da Carta de Pero Vaz de Caminha.

A Carta é o ponto de partida para a elaboração de uma imagem, não impedindo que o artista se aproprie e faça modificações. Victor Meirelles em sua obra *“A Primeira Missa no Brasil”* se apropria do texto narrativo de Pero Vaz de Caminha para tematizar a realização da Missa de posse do território. Na obra *“Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500”*, de Oscar Pereira da Silva, ele se baseia em elementos narrados por Pero Vaz de Caminha em sua carta para compor sua tela, ou seja, Pereira da Silva transforma o texto literário informativo em imagem fundacional.

Esta pesquisa justifica-se pelo interesse que temos no que diz na carta de Pero Vaz de Caminha, a visão de Oscar Pereira da Silva ao pintar uma obra de teor histórico em *“Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500”* e Victor Meirelles em *“A Primeira Missa no Brasil”*, fazendo uma análise comparativa e um paralelo entre esses três autores, cada um com suas particularidades, o trio preserva distinções entre si, o que nos deram nuances para essa análise. . Pero Vaz de Caminha, Oscar Pereira da Silva e Victor Meirelles, cada um a seu tempo retratou fatos verossímeis ou não, foi o suficiente para os colocar no rol da nossa história da Literatura.

Para começarmos nossa coleta de dados analisamos obras literárias, documentos históricos e obras de artes que consistem na cópia original da Carta de Pero Vaz de Caminha, o quadro de Oscar Pereira da Silva “*Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500*” e a tela de Victor Meirelles “*A Primeira Missa no Brasil*”, e para mais fundamentação teórica lemos algumas obras que falam sobre a primeira representação do Brasil, como o livro “A Carta de Pero Vaz de Caminha”, de Silvio Castro, Donald Shuller, “Na conquista do Brasil”, o texto de Lúcia Teixeira “*Quem é esse povo?*”, que se encontra na obra *Os discursos do Descobrimento*, que tem como organizadora Diana Luz Pessoa de Barros, entre outros. Com pesquisas pela internet também enriquecemos nosso embasamento para a análise comparativa das três obras: A Carta, e as telas “*A Primeira Missa no Brasil*” e “*Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500*” de Oscar Pereira da Silva e Victor Meirelles, respectivamente.

O corpo do trabalho se desenvolve no primeiro momento sobre uma breve explicação dos conceitos de tradução intersemiótica, intertextualidade e dialogismo citando autores como Julio Plaza e Mário Praz. Já no segundo momento abordaremos sobre a nossa fonte de pesquisa que é a Carta de Caminha, com uma ilustração da primeira página da Carta e em seguida trechos da narrativa e análise. Já no terceiro vem a imagem da tela de Victor Meirelles “*A Primeira Missa no Brasil*”. E por fim a análise da obra de Oscar Pereira da Silva em “*Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500*” citação direta da Carta onde encontramos o momento exato do desembarque dos portugueses na terra encontrada, bem como a análise da tela com suas especificidades

1. A obra literária e as obras de artes

Ao longo do tempo, o homem vem produzindo diferentes expressões artísticas, cada um com suas particularidades, especificidades, diferenças e também semelhanças. Desta maneira podemos observar uma curiosa relação de influência e inspiração entre elas. Neste artigo trazemos a intertextualidade especificamente entre a literatura e a pintura, representadas pela Carta de Caminha e os quadros de Victor Meirelles e Oscar Pereira da Silva.

Com relação à tradução intertextual o uso de meios de veiculações de mensagens pode ser examinado. Neste artigo pode-se examinar na tradução do texto escrito e sua conversão para obras de artes, o uso dos meios das imagens, baseadas em um texto literário histórico, como uma forma de apresentar a nação brasileira o seu nascimento em um cenário tão envolvente

quanto as apreensões palpáveis possibilitadas pelo texto escrito de Caminha. A tradução não é um processo esgotado. Estende-se de uma relação entre vários outros textos que evidenciam as convenções trazidas no texto a ser traduzido.

Tendo em vista que os pintores Victor Meirelles e Oscar Pereira da Silva tiveram como objeto norteador o texto escrito de Caminha em 1500, cada um dentro do seu contexto político cultural. É possível encontrar entre essas duas artes diferenças e semelhanças sem ter que recorrermos há algum estudo estético, elas dialogam entre si. A intertextualidade que Meirelles e Pereira da Silva nos apresentam ao pintarem um acontecimento histórico como o desembarque da esquadra de Cabral e a Primeira Missa no Brasil é explícita e direta.

Plaza (1987) aponta Jakobson como o primeiro a discriminar e definir as categorias de tradução, dentre outras possíveis formas de interpretação de signos verbais: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica ou transmutação. A interlingual é a interpretação de um signo verbal por meio de outra língua, já a intralingual é a interpretação de um signo verbal por meio de outros signos da mesma língua. E na última a intersemiótica foi por ele definida como a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Considerando a proposta desse artigo em analisar a Carta de Caminha que é um texto literário de cunho histórico, e as duas obras de artes de Meirelles e Pereira da Silva, a categoria de tradução intersemiótica é a mais apropriada, uma vez que as obras de artes são interpretações visuais (não-verbal) do texto literário de Caminha (1500).

Segundo Júlio Plaza, na tradução intersemiótica ocorre operações inter e intracódigos, que precisam de um suporte teórico para se transformarem em arte. Para o autor, um relevante apoio teórico vem da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Para esta teoria “o signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido [...]” (PLAZA, 2008, pp. 21). Esses signos podem ser interpretados enquanto ícones, índices e símbolos:

ÍCONES: são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados que ele está prestes a detonar [...].

ÍNDICES: operam antes de tudo pela contigüidade de fato vivida. O índice é um signo determinado pelo seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação real. O índice, em relação ao seu Objeto Imediato, é um signo de um existente [...].

SÍMBOLOS: operam antes de tudo, por contigüidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado. Determinado por seu Objeto Dinâmico apenas no sentido de ser assim interpretado, o símbolo depende portanto de uma convenção ou hábito (PLAZA, 1987, pp. 21-22).

Assim entende-se porque sempre que se realiza uma tradução processa-se no campo dos signos, segundo Octávio Paz (PLAZA, 1987, p. 26) tradução e criação são ações gêmeas. Muitas vezes a tradução é irreconhecível da criação, em outras é um constante regresso entre as duas, é o caso das obras analisadas neste artigo, existe uma reprodução recíproca.

Orientando-se pelo texto fonte, cujo destinatário se explicita na carta, a tradução intersemiótica da obra escrita dirige-se inicialmente a um espectador do século XIX, pertencente a outro ambiente cultural, com a finalidade de torná-la acessível à cultura de chegada, influenciando-a, no momento de releitura do passado como projeto político romântico.

2. A Carta pintada

A carta sobre o achamento do Brasil foi escrita pelo escrivão português Pero Vaz de Caminha, redigida em 1º de maio de 1500, em Porto Seguro, Bahia, foi levada para Lisboa sob os cuidados de Gaspar de Lemos considerado um dos maiores navegadores de seu tempo. A Carta se compõe objetivamente de sete folhas, cada uma de quatro páginas, por um total de vinte e sete de texto e uma de endereço, com a medida de cerca de 296mm por 299mm, típica da época. Escrita no século XVI, a carta só foi descoberta no século XVIII, graças a José Seabra da Silva (1732-1813) que era estadista, ministro e guarda-mor da Torre do Tombo. No Brasil, sua primeira publicação foi em 1817, na obra “*Corografia Brasilica*”.

Provavelmente, a primeira versão editada no Brasil foi do Padre Manuel Aires de Casal (1754-1821). Ele era geógrafo, historiador e sacerdote português que viveu boa parte de sua vida em território brasileiro.

Pero Vaz de Caminha nasceu na cidade de Porto, em Portugal, em 1450, vindo a falecer em 15 de dezembro de 1500 em Calicute, na Índia. Filho do Duque de Bragança, teve uma educação sólida. Trabalhou como tesoureiro e escrivão na Casa da Moeda, além de ocupar o cargo de vereador na cidade do Porto, em Portugal.

Com boa instrução e correspondendo ao que se pedia a ele nos cargos que desempenhou, a Corte não encontraria narrador mais atento que Caminha a todos os incidentes da viagem e ao espetáculo colorido do encontro com os índios, dos quais informa o destinatário, o rei D. Manuel I, objetivo imediato da carta. Pedro Álvares Cabral lidera 13 naus e mais de 1.300 homens, entre religiosos, marinheiros, soldados, mercadores e viajantes todos com missões distintas. As expedições marítimas portuguesas e espanholas desestabilizaram a perspectiva que europeus tinham de si e do mundo, uma vez que tudo que encontraram era novo; não se tratava de algo conhecido ou já visto pelos antepassados. Para que pudessem ajustar sua visão de mundo, assim como as representações que dele tinham, mais fantasiosas que reais, dependiam agora de relatos fundamentados na observação do que se descortinava no “novo mundo”. O fantasioso deixava de ser o valor dominante, substituído pela observação direta da realidade. Por isso a objetividade do epistológrafo, preocupado com dados numéricos, com a precisão ao definir o número de léguas, de homens, de papagaios, calculando peso e distâncias.

Referindo-se às diferenças entre o relato de Caminha e as cartas de Colombo, Schüller observa:

Colombo é dramático, informativo, canhestramente repetitivo, quando deseja convencer rei e rainha das riquezas fabulosas nos territórios descobertos. Caminha elabora uma carta inteligente, alegre, contidamente cômica, marcas renascentistas. Unindo relatar e falar, escreve sem perder o sabor da linguagem coloquial. [...] sabe como construir períodos, introduz com elegância gracejos picantes, arma cenas de plasticidade pictórica (Schüller, 2001, pp. 32).

O foco central da carta parece estar na avaliação/descrição das terras e dos homens que nelas habitavam. Quanto à terra, elogia a beleza, o clima, o solo, as águas abundantes, denunciando, no entanto, a sede do ouro, da prata, tecendo ainda observações sobre a flora e a fauna. Mas o maior interesse do missivista era nos índios, nos homens e mulheres nus, com os

quais tentavam se comunicar por gestos. Destaca-lhes a inocência e a facilidade com que podem ser convertidos à religião cristã.

Considerada a “certidão de nascimento do Brasil”, a carta de Caminha tem sido citada, relida ou analisada por intelectuais das mais diversas áreas, desde que o Padre Manuel Aires Casal a publicou pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1817. Em 1877, na esteira do romantismo brasileiro, Francisco Adolfo Varnhagen, através do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro do Rio de Janeiro, publicou-a novamente, com a finalidade de divulgar a “certidão de nascimento” do país, no momento em que a busca da identidade nacional era o um dos objetivos do período imperial. No campo das artes plásticas, a obra de Victor Meirelles, *A Primeira Missa no Brasil* (1861) inaugura um ciclo de releituras visuais, integrando-se ao imaginário nacional, transformando-se na imagem mais reproduzida e conhecida da cultura brasileira, presente praticamente em quase todos os livros didáticos, quando o assunto é a nacionalidade brasileira. Em 1902, Oscar Pereira da Silva, elabora outra leitura visual da carta, através da obra *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro, em 1500*. Como a obra de Meireles, a de Pereira da Silva também se tornou uma das referências da nacionalidade.

A escrita sempre pressupõe a imagem. Por essa razão, Schüller (2001, pp.28) faz uma leitura semiótica do original da carta de Caminha, como se fosse um ideograma, assumindo um visualismo decorrente do movimento do pulso do missivista que propõe enigmas a seus intérpretes, como se pode observar:

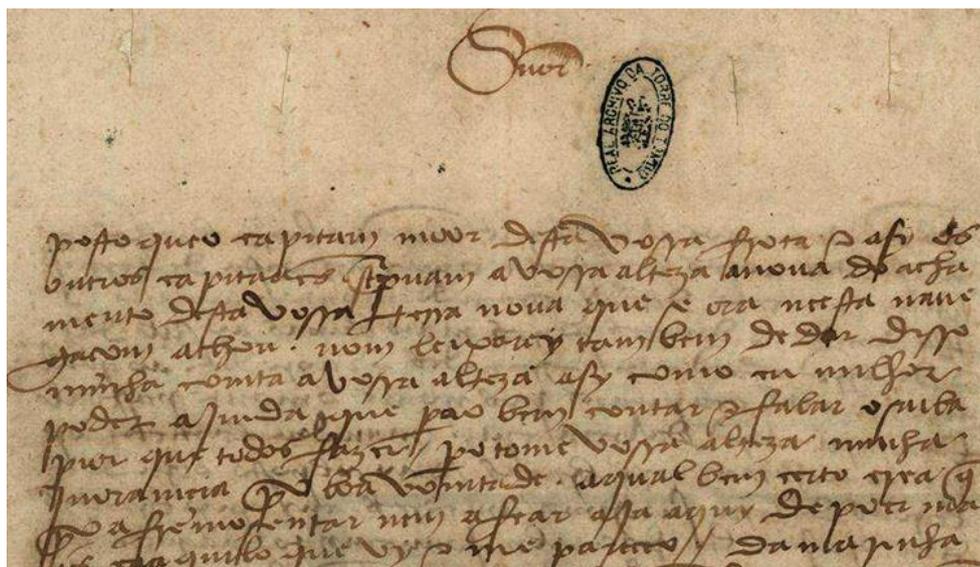


Figura 1:Primeira página da carta de Caminha, 1500.Fonte:Schüller, 2001

Segundo o autor, *Sñor* (Senhor) é a palavra que atravessa a carta oscilando entre a intimidade e o respeito:

O S, ao se dobrar sobre o corpo da palavra, lembra as asas desfraldadas da gaivota, evocação dos mares percorridos pelas naus do rei navegador.[...] Podemos ver na linha que se dobra sobre *Sñor*, além de forma o til sobre o n, velas que se dobram impelidas pelo vento? Se estamos a discernir nela a abóbada celeste, podemos desdobrar Sñor em dois: o Senhor do céu (Jesus Cristo) e o Senhor da terra (D. Manuel). Favorecido pelo céu, D. Manuel estende o seu domínio sobre a terra, fazendo de Portugal o reino messiânico de seu tempo. (Shuller, 2011, pp. 28).

Obedecendo às regras da legibilidade da época, em que o gesto e a mão balizavam a letra, Caminha epistológrafo acaba por criar uma imagem que deve ter penetrado os olhos do seu destinatário. E esta imagem que nos foi legada pelo tempo e que já está presente na palavra nos oferecerá os fundamentos para tradução desta escrita em imagem, uma vez que o texto da carta tem um poder de visualidade que vai possibilitar que os artistas plásticos construam o cenário de seus quadros. E este procedimento é possibilitado pelas inúmeras descrições presentes na carta, atravessada pelo registro descritivo, isto é, pelos aspectos plásticos, pelas qualidades retóricas da linguagem.

3. Victor Meirelles em “*A Primeira Missa no Brasil*”

Victor Meirelles de Lima nasceu em Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, em 1832, tendo iniciado seus estudos artísticos por volta de 1838. Transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1847, matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), na qual inicia, em 1849, o curso de pintura histórica. Em 1852, obtém o prêmio de viagem ao exterior. Em Roma, estuda os mestres italianos e mantém correspondência frequente com Porto Alegre (1806-1879), diretor da AIBA. Retorna ao Brasil em 1861 e, no ano seguinte, é nomeado professor de paisagem e pintura histórica na AIBA, exercendo o cargo até 1890.

A obra *A Primeira Missa no Brasil* (1861) foi pintada em Paris. Cultivando o gênero pintura histórica, Meirelles recebe, ao longo de sua trajetória, várias encomendas, como: *A Batalha de Riachuelo* (1882), *A Batalha de Guararapes* (1879), assim como o quadro *Moema* (1866), inspirado no canto VI do épico *Caramuru* (1781), de frei José de Santa Rita Durão. Proclamada a República e modificada a direção da AIBA, Meirelles, assim como outros professores, é exonerado e marginalizado, por ser identificado como o pintor oficial da Monarquia, sobrevivendo das exposições públicas de seus panoramas, falecendo em 1903.

Victor Meirelles pintou o quadro “*A Primeira Missa no Brasil*” em solo francês, trata-se da representação de um Brasil em vias de colonização. Ele estabeleceu correspondências com Manuel Araújo de Porto Alegre que o orientava, recomendando sempre que o pintor fizesse a leitura da Carta de Pero Vaz de Caminha por pelo menos cinco vezes para que ele pudesse capturar a ideia esboçada no relato (JÚNIOR, 1982, pp.60).

Segundo Plaza (1987, pp.14) a leitura interpretativa antecede todo processo de tradução, visto que o tradutor, para elaborar seu processo criativo, tem que experimentar a empatia pelo objeto a ser traduzido, vez que ela permite a apreensão da totalidade do objeto: “Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como afinidade eletiva”. Com essa obra o artista foi reconhecido e aceito no Salão Oficial de Paris, em 1961, garantindo a conquista de ser o primeiro brasileiro a representar o Brasil em mostra internacional.

A tela a óleo de Meirelles apresenta proporções grandiosas: 2.68m. de altura por 3.56m. de largura. Iniciada na França, em 1859 e finalizada em 1861, localiza-se hoje no Museu Nacional de Belas Artes. Para retratar trechos da Carta de Caminha, Meirelles elege a cena da primeira missa no Brasil:

Chantada a Cruz, com as armas e a divisa de Vossa Alteza, que primeiramente lhe pregaram, armaram altar ao pé dela. Ali disse missa o padre Frei Henrique, a qual foi cantada e oficiada por estes já ditos. Ali estiveram conosco a ela obra de cinquenta ou sessenta deles, assentados todos de joelhos, assim como nós.

E quando veio o Evangelho, que nos erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco e alçaram as mãos, ficando assim até ser acabado; e então tornaram a assentar-se como nós. (Castro, 2017, pp. 110)



Figura 2: A Primeira Missa, Victor Meirelles, 1861. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

Como um artista romântico, observamos que Meirelles se expressa sobretudo pela cor e pelo dinamismo da composição cortada pela diagonal e pela emotividade da cor. A luminosidade se concentra ao centro do quadro, onde se encontram a cruz, a figura central, e o celebrante da Primeira Missa, Frei Henrique Soares, auxiliado por um franciscano que segura seus paramentos, ambos com trajes brancos. A parte superior do quadro se opõe à inferior: enquanto a primeira é iluminada, esbatendo-se a luz sobre as figuras dos sacerdotes e dos componentes da esquadra cabralina, a parte inferior, onde se observa a figura dos indígenas, está envolta em tom escuros, terrosos, afinal, “a feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados”, como escreveu Caminha. Este procedimento confere ao quadro certa dramaticidade.

Observa-se ainda que sobre o chão de terra encontra-se um tapete, no qual repousam um vasilhame de metal, para o vinho da celebração, e um baú aberto com tecidos desarrumados sobre o qual repousa um crucifixo. O grupo dos portugueses, privilegiados pela luz, mantém a postura reverente diante da sacralidade da encenação. O grupo dos indígenas confere à obra o movimento, ao assumir diversas posições na cena, em pé, deitados, de joelhos ou sobre uma árvore; apontando para céu ou para a possibilidade de salvação religiosa? No plano inferior esquerdo da tela, um índio mais velho aponta a cena central, como se explicasse alguma coisa à índia que está a seu lado, repousando a mão no seu ombro. Contrariando o texto da carta, no qual “não fazem o menor caso de encobrir e mostrar as suas vergonhas”, os habitantes da terra têm suas vergonhas cobertas de penas no quadro.

Na carta, como no quadro, trava-se o embate entre natureza e cultura; os indígenas (sem religião, sem cultura ou cortesia) pertencem à natureza, à terra, cujas cores se tornam visíveis no quadro; os homens cultivados e tementes a Deus forma ao lado da cultura e da civilização europeia. Em ambos os textos, o verbal e o visual, o sagrado e o profano também dialogam. O olhar do espectador dirige-se à cruz, que quase atinge o limite da tela, banhada pela luminosidade, assim como os integrantes da esquadra e os sacerdotes; o corpo indígena representado é o profano, sem lei, sem religião e sem rei. Como afirma Schüller (2001, pp.58): “a ciência munira os navegadores de instrumentos para atravessar os mares, mas para vencer barreiras culturais ainda não existiam aparelhos da mesma precisão”.

Achugar nomeia de “imagens fundacionais” os quadros pertencentes ao gênero histórico realizados no século XIX, na América Latina, como o de Meirelles, elaborados com o respaldo do Estado e que acabaram reconhecidos pelo povo:

[...] a importância do que decidi chamar as “imagens fundacionais”; imagens não menos ficcionais que as *foundational fictions* de Doris Sommer, nas construções dos imaginários nacionais. Nesse sentido, acredito que o que foi proposto por Sommer, ao privilegiar a palavra escrita, deixa de fora elementos centrais na construção dos imaginários nacionais latino-americanos relacionados com a imagem, mesmo quando tais elementos dialoguem com a palavra escrita. (ACHUGAR, 2006, pp. 254).

4. Oscar Pereira da Silva em “*Desembarque de Pedro Álvares de Cabral em Porto Seguro em 1500*”

Oscar Pereira da Silva (Rio de Janeiro, 1867/ São Paulo, 1939) foi pintor, decorador, desenhista e professor. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, tendo sido aluno de Victor Meirelles e Zeferino da Costa. Como Meirelles, é agraciado com o último prêmio concedido pelo imperador de viagem ao exterior, transferindo-se para Paris em 1889, retornando ao Brasil em 1896. Em Paris, realiza seu aprimoramento estético com pintores conservadores, pouco se interessando pelo realismo e o impressionismo, cultivando a temática bíblica, como em *Salomé*, quadro elaborado em 1913. Obtém sucesso com encomendas oficiais e exerce o magistério em instituições ligadas ao governo. O *Desembarque de Cabral em Porto Seguro em 1500* foi obra realizada sob encomenda de Afonso d'Escragolle Taunay, para ocupar os espaços do recém-criado Museu Paulista, em 1922, mesma data da Semana de Arte Moderna que transformou a vida cultural brasileira. Sua produção é numerosa, porém pautada pelos paradigmas tradicionais.

A necessidade de representar a nação também está presente na obra de Oscar Pereira da Silva, que elege o episódio da chegada para a sua tradução visual da carta, o momento em que Caminha narra o desembarque de Pedro Álvares Cabral:

Então lançamos fora os batéis e esquifes, e vieram logo todos os capitães das naus a esta nau do Capitão-mor, onde falaram entre si. E o Capitão-mor mandou em terra no batel a Nicolau Coelho para ver aquele rio. E tanto que ele começou de ir para lá, acudiram pela praia homens, quando aos dois, quando aos três, de maneira que, ao chegar o batel à boca do rio, já ali havia dezoito ou vinte homens. Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram (CAMINHA, 2013, pp.2).



Figura 3: Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500 Oscar Pereira da Silva, 1922. Fonte: Museu Paulista.

Pintada a óleo, a tela apresenta as seguintes dimensões: 1.90m. x 3.30m. tendo sido finalizada em 1900. Exposta no Museu Paulista em 1902, foi transferida para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1905, fazendo parte do acervo até 1929, quando volta a ser transferida para o Museu Paulista. Reconhecida e acolhida com notoriedade pela sociedade e pela imprensa da época, consolida a carreira Pereira da Silva como um pintor de destaque no mundo artístico nacional do século XX.

Além de se apoiar no documento de Caminha, a obra de Pereira da Silva segue o modelo compositivo de Victor Meirelles, não só pelo aspecto temático do encontro com os indígenas, mas também pela presença dos religiosos e dos índios, simbolizando um contato interétnico

realizado com a mediação da religião. Como em Meirelles, a composição dos elementos da tela manifesta uma força centrípeta, ao dispor os personagens indígenas em torno da chegada dos estrangeiros.

Entretanto, se a obra de Meirelles destaca a força da terra (evidentemente que em oposição ao céu), sobretudo nas cores terrosas, a de Pereira da Silva destaca o mar e sua cor azulada: o batel se aproxima da margem, tendo ao fundo as velas desfraldadas das naus que faziam parte da esquadra, enfatizando o poder da frota mais bem equipada, senão a mais importante da história das navegações modernas, que, consolidando o Tratado de Tordesilhas (1494), confirmava o domínio português sobre os mares.

Dividido em duas zonas verticalmente dispostas, apresenta linhas irregulares, contornos curvilíneos, demarcando a zona dos tons claros para portugueses e escuros para os indígenas. O azul do céu se reflete no oceano, onde estão os barcos e seus tripulantes e em cujas velas inscreve-se a Cruz de Malta; o motivo visual dialoga claramente com a narrativa de Caminha: [...] “fizemos vela e seguimos direitos à terra, indo os navios pequenos por diante [...] até meia légua da terra, onde todos lançamos âncora[...]Dali avistamos homens que andavam pela praia obra de sete ou oito[...] E o capitão-mor mandou em terra no batel a Nicolau Coelho para ver aquele rio. E tanto que ele começou de ir para lá, acudiram pela praia homens, quando aos dois, quando aos três, de maneira que ao chegar ao batel à boca do rio, já ali havia dezoito ou vinte homens”. (CAMINHA, 2013, pp. 8). Ocupando a zona mais escura da tela, o grupo de indígenas parece agitar-se à chegada dos desconhecidos.

Na tela de Pereira da Silva os índios parecem brotar da imensa vegetação que contorna o lado esquerdo da obra. Estão divididos em dois grupos que ocupam distintas posições: no primeiro, um índio aproxima-se do viajante português, que está abaixado pousando seu esquife no chão; enquanto alguns avançam em direção ao português, outros parecem recuar. Entre este grupo e o outro, há um espaço vazio, ocupado pelas rochas; neste segundo grupo, os silvícolas estão em posição de corrida, empunhando lanças; uma índia, com o filho às costas e uma saia de penas, parece ensaiar uma dança. Ainda na porção inferior esquerda da tela, outra criança, de costas para o mar e com o braço levantado parece falar ao pai, que porta uma lança e um cocar. Na carta, “todos vinham rijamente sobre o batel; e Nicolau Coelho lhe fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram”. (CAMINHA, 2013, pp. 2)

Articulando os diversos elementos da composição narrativa de Caminha e sem obedecer a sequência narrativa, Pereira da Silva explicita a figura do degredado, elemento ausente da tela de Meirelles. Assim narra o missivista, após Cabral encenar a visita do Gama ao Samorim: “E mandou com eles, para lá ficar, um mancebo degredado, criado de D. João Telo, a quem

chamam Afonso Ribeiro, para lá andar com eles e saber de seu viver e maneiras (CAMINHA, 2013, pp. 4). Na tela, o mancebo está sobre o batel, desnudo da cintura para cima, com uma espécie de trouxa sobre a cabeça, com as mãos para trás, atadas, e sob vigilância.

Considerada como “certidão de nascimento” do Brasil, a carta de Caminha já contém percursos figurativos, quer em razão de sua ortografia, como bem observou Schüller (2001), quer em razão daquilo que Achugar denominou como “imagens fundacionais”. Meirelles e Pereira da Silva, nas suas recriações ou traduções visuais, dialogam ou se apropriam desses elementos verbais/visuais, presentes na memória coletiva, para transformá-los em emblemas³ do evento inaugural. Para produzir o construto visual, os artistas em questão se valem da referencialidade, sobretudo na figura dos indígenas, que são plasticamente incorporados à memória nacional.

Assim, no nível da mensagem, a relação entre texto e imagens se produz sob o signo da redundância, ao não produzir nenhum sentido suplementar. Ambas as telas em questão “remetem para a mesma narrativa, estão centrados em personagens rigorosamente idênticos. Os conteúdos narrativos se encontram – total ou parcialmente – sobrepostos” (LINDEN, 2011, pp.120); embora o sentido não seja idêntico, considerando os contextos que tornaram possíveis as criações visuais, o sentido principal nelas permanece: o de modelar o brasileiro, de dar forma à nação, antes mesmo que a terra descoberta se chamasse Brasil.

Segundo Eco (2011, pp. 373), a adaptação/tradução “é sempre uma tomada de posição crítica, mesmo que inconsciente, mesmo que devida à uma imperícia e não a uma escolha interpretativa consciente”. Meirelles, pertencente ao período romântico, propõe uma comunhão utópica entre índios e portugueses, sacramentada pela religião, tendo como palco a grandiosidade da natureza, de certa forma, escamoteando os aspectos conflituosos, idealizando um passado grandioso para a nação a ser construída, ao fornecer suporte ideológico ao poder imperial. Pereira da Silva, menos dramático que Meirelles, temporalmente próximo do Modernismo, mas artisticamente conectado ao século XIX, realiza uma representação mais “realista” do espetáculo histórico, considerando que na sua tela não há o mesmo impulso emocional da obra de Meirelles.

Considerações finais

³ Consideramos aqui emblema no sentido proposto por Aguiar e Silva (1990): manifestação da união da palavra (poesia) e da pintura (artes visuais) nos séculos XVI e XVII.

O diálogo entre a carta e suas traduções visuais articulam memória estética e memória histórica. Conjugando a palavra escrita e a imagem, a intertextualidade da tradução nos revela que o documento histórico da narrativa de Caminha permite ao leitor compreender o propósito da observação exata do missivista, que mede rigorosamente o espaço e o tempo, assim como os comportamentos daqueles homens estranhos à civilização dos recém-chegados ao novo mundo descoberto, evocando um passado inequívoco e apontando um futuro a ser instaurado.

Como observa Praz (1982, pp. 28), cada obra, certo modo, traduz o que denomina como espírito de época: “O espírito de uma época está estampado em todas as suas formas artísticas”, quer na considerada grande arte, quer nas artes mais comerciais, como a moda, refletindo os acontecimentos políticos de um dado período. Meirelles atuou num tempo em que a nação buscava sua identidade, talvez por isso o teor emocional; Pereira da Silva, cujo quadro se liga às comemorações do centenário da Independência, pano de fundo do Modernismo de 22, passa a dialogar com a tradição já existente, reconhecendo influências e buscando vínculos com os originais, quer escrito, quer plástico, provavelmente com a intenção de superar a obra plástica já canônica, ampliando seus significados.

A memória estética da carta, figurada nas traduções visuais, oferece a memória imaginada, captando a sensação que o texto oferece, através da cor e do desenho, rasurando a sequência narrativa em busca da plasticidade adequada para a monumentalidade do momento. Meios e expressões diferentes, mas uma mensagem comum.

Considerando que ambas as obras foram feitas sob encomenda, uma questão se coloca: a tradução visual da carta teria sido uma “eleição da sensibilidade”? Desde a antiguidade, as obras de arte estão ligadas a um cerimonial político-religioso. Lembramos que tanto Michelangelo como Da Vinci criaram obras magníficas, encomendadas pelo mecenato laico ou religioso, dialogando com os personagens bíblicos. Evidentemente que a encomenda restringe a autonomia do tema, nos quadros que estamos avaliando. Lembramos ainda que ambos os pintores estiveram ligados à Academia fundada ainda no Império, que não só interferiu na formação dos artistas, como impôs cânones, como a pintura histórica, que contribuiu para o reconhecimento social dos artistas. Assim, a tradução encomendada reflete não só a sensibilidade do artista, mas valores oriundos do contexto do mercado de arte em que se realizaram.

A primeira missa no Brasil, de Meirelles, cimenta uma cena de elevação espiritual, celebrada por duas culturas. Uma forma de batismo do povo brasileiro com a associação de raças. Do século XIX até hoje, a tela ainda é considerada como registro real da fundação de uma nação, pertencente ao imaginário de uma nação como representação da fase inicial de

construção da identidade do povo brasileiro. Pereira da Silva, apresenta a mesma intenção de consolidar o nascimento da nação ao retratar a chegada dos portugueses nas novas terras e o primeiro contato deles com os nativos.

De uma forma geral, estas representações idealizam a chegada dos portugueses em terras brasileiras. Tendo a Carta de Caminha como ponto de partida para a produção das imagens, não impedindo que os pintores se apropriem e façam modificações. Sinais de novos tempos são representados nas telas de Meirelles, com a imposição da religião aos índios; Pereira da Silva escolhe a ênfase na atuação dos portugueses na conquista do território encontrado. O mesmo tema dos quadros é interpretado por formas e estilos diferentes.

O que nos leva a supor que o pensamento tradutório não enseja a representação em sentido pleno ou absoluto; cada artista vai privilegiar um sistema de transformações da palavra, em função do seu estilo e das circunstâncias que envolvem suas criações. O procedimento comum parece estar no afastamento das sequências verbais narrativas, para que cada um reinvente a forma da maneira que parecer mais adequada à execução da obra.

Os grandes acontecimentos históricos, como o descobrimento do Brasil, se tornam grandes em virtude dos relatos oficiais organizados pelo Estado, que tende a legitimar o processo histórico e as decisões da parte hegemônica da sociedade. Precisam, por esse motivo, produzir “textos sagrados”, “figurações sacralizadas”, festas, discursos, datas, todo um arsenal simbólico dos tempos passados. Tanto a carta como os quadros aqui observados compõem esse arsenal simbólico, que precisa ser constantemente atualizado, traduzido, transposto, transcrito, para compor o imaginário nacional.

Referências

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca. Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura.** Belo Horizonte MG, 2006.

ALMEIDA PRADO, J. F. **A Carta de Pero Vaz de Caminha.** Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, Coleção Nossos Clássicos, 1965.

CAMINHA, Pero Vaz. **A carta de Pero Vaz de Caminha.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.ben.br./Acervodigital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso:04.12. 2019.

CASTRO, Silvio. **A carta de Pero Vaz de Caminha.** Porto Alegre: L&PM, 2017.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa. Experiências de tradução.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8725/victor-meirelles>>. Acesso em: 01 de Dez. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

JÚNIOR, Donato Mello; Rosa, Ângelo de Proença; Peixoto, Elza Ramos; Souza, Sara Regina Silveira de. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903).** RJ, Pinakothek, 1982.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado.** Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Ed. Perspectiv; CNPQ, 1987.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais.** São Paulo: Ed. Cultrix; Universidade de São Paulo, 1982.

SCHÜLLER, Donaldo. **Na Conquista do Brasil.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

