



Varia Historia

ISSN: 0104-8775

variahis@gmail.com

Universidade Federal de Minas Gerais

Brasil

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo

Presença do passado no Brasil imperial. A tela Nóbrega e seus companheiros (1843)

Varia Historia, vol. 27, núm. 45, enero-junio, 2011, pp. 189-210

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384434838009>

- ▶ [Como citar este artigo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Mais artigos](#)
- ▶ [Home da revista no Redalyc](#)



Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Presença do passado no Brasil imperial

a tela *Nóbrega e seus companheiros* (1843)*

Presence of the past in the Imperial Brazil the canvas “Nóbrega e seus companheiros” (1843)

YOBENJ AUCARDO CHICANGANA-BAYONA

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense

Professor Asociado do Departamento de História

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Colômbia

yobenj@gmail.com/yachican@unal.edu.co

RESUMO Este artigo estuda o impacto das imagens dos tupinambás, de Theodoro de Bry (século XVI), na pintura histórica do século XIX, mais especificamente na tela a óleo intitulada *Nóbrega e seus companheiros*, de 1843, obra do professor de desenho anatômico da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, Joaquim Corte Real.

Palavras-chave pintura histórica, Joaquim Corte Real, Manoel da Nóbrega, tupinambás, canibais, jesuítas

ABSTRACT The article studies the impact of the Tupinambá images, by Theodoro de Bry's (XVI Century), in the historical painting of the XIX century, mainly in the canvas “Nóbrega e seus companheiros” (1843), painted by Joaquim Corte Real. Corte Real was an anatomical drawing professor of the Imperial Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro.

* Artigo recebido em 08/06/2010. Aprovado em 20/03/2011.

Keywords Historical painting, Joaquim Corte Real, Manoel da Nóbrega, Tupinambás, cannibals, Jesuits

O Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em sua coleção permanente, tem um óleo sobre tela de 222,5 x 323,2cm de dimensão, de autoria do professor de desenho figurado da Academia Imperial de Belas Artes Manoel Joaquim de Melo Corte Real (?-1848), datado de 1843, intitulado *Nóbrega e seus companheiros* (**Figura 1**). Na pintura, o padre Manoel da Nóbrega e alguns missionários resgatam o cadáver de um índio que estava prestes a ser devorado em um ritual pelos tupinambá. Ante a ação dos jesuítas, os índios estão estupefatos, as mulheres furiosas e desesperadas em grande algazarra e os guerreiros olham o que os atrevidos missionários fazem.



Figura 1: Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*. Óleo s/tela, 222,5 x 323,2 cm, 1843. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Nesta obra estão representados um grupo de jesuítas, entre eles o Padre Nóbrega (de barba), levando o corpo de um homem recém-sacrificado e que ia ser devorado em um ritual de antropofagia pelos tupinambá. Um catálogo da IV Exposição Geral de Belas Artes, de 1843 comenta sobre esta pintura:

Nóbrega e seus companheiros. O historiador dos jesuítas no Brasil relata que querendo estes missionários destruir o nefando costume da antropofagia entre os gentios, atreveram-se a arrancar das mãos das mulheres, e do fogão já aceso, o cadáver de um índio que preparavam para ser devorado; hesitam por um momento os selvagens de estupefatos por tal ousadia; mas logo depois deitam-se a perseguir os padres, obrigando-os a se retirarem para a vila nascente de São Salvador da Bahia; e esta por pouco escapou de ser saqueada naquele ensejo por alguns milhares desses canibais enfurecidos; do que se pode coligir a grandeza do perigo em que se metiam cinco homens inermes, contrastando, no meio dos matos, uma antiquíssima usança, tida pelos naturais como cerimônia religiosa, e último remate dos seus triunfos (...). 1843.¹



Figura 2: Detalhe do grupo de índias (esquerda). Manoel Joaquim Corte Real.
Nóbrega e seus companheiros, 1843.

A concentração de figuras na tela pode ser organizada em três grupos. À esquerda apresenta-se um primeiro, formado por quatro mulheres índias, nuas, com rostos de gestos exagerados e com os braços levantados em grande alvoroço. Estão sentadas ao redor de uma pequena fogueira e atrás delas pode-se enxergar um moquém esfumaçando (**Figura 2**). Na parte central, aparece um grupo de cinco jesuítas com as roupas negras, distintivo da ordem; dois deles com chapéus que, junto a outros dois padres de

¹ Catálogo das obras expostas na “Academia de Bellas Artes”. Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga. 1879, p.31. Também em LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico, Catálogo de artistas e obras entre 1840-1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990, p.48-49.

cabeças descobertas, levam o corpo sem vida de um homem que aparece com os braços abertos e com uma ferida na testa, ocasionada pelo tacape dos Tupinambá, a *ibirapema*. O quinto jesuíta aparece à direita, com as mãos em oração e olhando em direção ao céu (**Figura 3**). Serafim Leite, na *História da Companhia de Jesus*, identifica os companheiros do padre Manuel da Nóbrega:

Frustrada a ida de Simão Rodrigues, escolheu-se, decerto com o aprazimento de el-Rei e de Tomé de Sousa, que ia por governador geral, o p. Manuel da Nóbrega, homem nobre, culto e decidido. Levou consigo mais cinco da Companhia, dignos todos de serem os primeiros obreiros de tão gloria tarefa. Encontraremos muitas vezes os seus nomes: padre Leonardo Nunes, António Pires, João de Azpilcueta Navarro, e os irmãos, que depois se ordenaram, Vicente Rodrigues e Diogo Jácome, ou de Santiago, como lhe chamou Bartolomeu Guerreiro.²



Figura 3: Detalhe dos jesuítas. Manoel Joaquim Corte Real.
Nóbrega e seus companheiros, 1843.

Leite descreve cinco companheiros:³ os padres Leonardo Nunes, António Pires, João de Azpilcueta Navarro, e os irmãos Vicente Rodrigues e

2 LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Livraria Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938, Tomo 1: Século XVI O estabelecimento; Livro I: A emprésa do Brasil; Cap. II: Os jesuítas na Baía de Todos os Santos, p.18.

3 Também em FRANCO, Antônio. Vida de Nóbrega. In: NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil 1549-1560*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p.33.

Diogo Jácome. Na pintura, entretanto, só aparecem quatro companheiros. Na primeira carta ao padre mestre Simão Rodrigues de Azevedo de 1549 não se fala do padre Antônio Pires, Nóbrega comenta sobre seus quatro companheiros:

Eu prégo ao governador e á sua gente na nova cidade que se começa, e **o padre Navarro** á gente da terra (...). **O irmão Vicente Rijo** ensina a doutrina aos meninos cada dia e também tem escola de ler e escrever (...).⁴ Trabalhamos de saber a lingua delles e nisto o **padre Navarro** nos leva vantagem a todos. (...) **O padre Leonardo Nunes** mando aos Ilheos e Oporto Seguro a confessar aquella gente que tem nome de Christãos, porque me disseram de lá muitas misérias (...). Leva por companheiro a **Diogo Jacome**, para ensinar a doutrina aos meninos, o que elle sabe bem fazer; eu o fiz já ensaiar na nau, é um bom filho. Nós todos tres confessaremos esta gente.⁵

Já na carta ao padre mestre de 9 de Agosto de 1549, Nóbrega fala dos cinco companheiros e suas funções no Brasil:

Leonardo Nunes mandei aos Ilhéos, uma povoação daqui perto, onde dá muito exemplo de si e faz muito fructo, e todos se espantam de sua vida e doutrina; foi com elle **Diogo Jacome**, que fez muito fructo em ensinar os moços e escravos (...). **O padre Navarro** fez muito fructo entre estes gentios, lá está toda semana. Vicente Rodrigues tem cuidado de todos baptisados. **Antonio Pires** e eu estamos o mais tempo na cidade para os Christãos, e não para mais que até chegar o Vigario. Todos são bons e proveitosos, sinão eu que nunca faço nada; e assás devoção ha, pois meu mau exemplo os não escandalisa (...). **Antonio Pires** pede a vossa reverendíssima alguma ferramenta de carpinteiro, porque elle é nosso official de tudo; **Vicente Rodrigues**, porque é ermitão, pede muitas sementes; **o padre Navarro** e eu, os livros, que já lá pedi, porque nos fazem muita mingua para duvidas que cá ha, que todas se perguntam a mim.⁶

Na pintura é difícil definir a identidade dos jesuítas. Identificado plenamente está Nóbrega, que aparece no centro da pintura e é o único de barba. Saber quem são os outros quatro personagens é mais difícil; dois deles aparecem de chapéu e parecem ser mais novos, enquanto os outros dois estão com a cabeça descoberta e parecem mais velhos, muito similares à representação do padre Nóbrega na tela.

Corte Real precisava estabelecer distinções entre os padres e irmãos na pintura. O pintor resolve o dilema a partir das diferenças no uso do chapéu e na idade. Os mais jovens e de chapéu, ele os convenciona como irmãos, enquanto os padres seriam apresentados mais velhos e com a cabeça descoberta. Assim, se forem seguidas as informações da primeira carta

4 Vicente Rijo ou Vicente Rodrigues é a mesma pessoa. NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil*, p.72.

5 NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil*, p.72-74. (grifo meu)

6 NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil 1549-1560*, p.86-87. (grifo meu)

ao padre mestre Simão Rodrigues de Azevedo (1549) e mais os indícios, na pintura estariam retratados Nóbrega, os irmãos Vicente Rodrigues, Diogo Jácome e os padres Leonardo Nunes e Navarro. Vale destacar uma questão: o pintor Corte Real não está interessado em fazer um retrato fiel dos padres. Na realidade, o que importa para ele é o episódio que Nóbrega protagoniza de evangelização e luta contra a antropofagia dos índios. Sobre os outros quatro jesuítas, para o pintor, basta informar que eram seus companheiros.

Ao lado direito da tela de Corte Real aparece um terceiro grupo de nove índios (**Figura 4**). Nos primeiros planos aparecem quatro índios, alguns usando cocares e saias de penas. Dos três índios com saias de penas, dois possuem cocar, um aparece com a *ibirapema* e o outro com um arco. O índio mais próximo do espectador está nu e oculto entre as árvores. Nos planos de fundo aparecem outros cinco índios despidos. Semelhante ao grupo das índias, estes também aparecem com gestos exagerados e claramente agressivos.



Figura 4: Detalhes dos índios (grupo da direita). Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*. 1843.

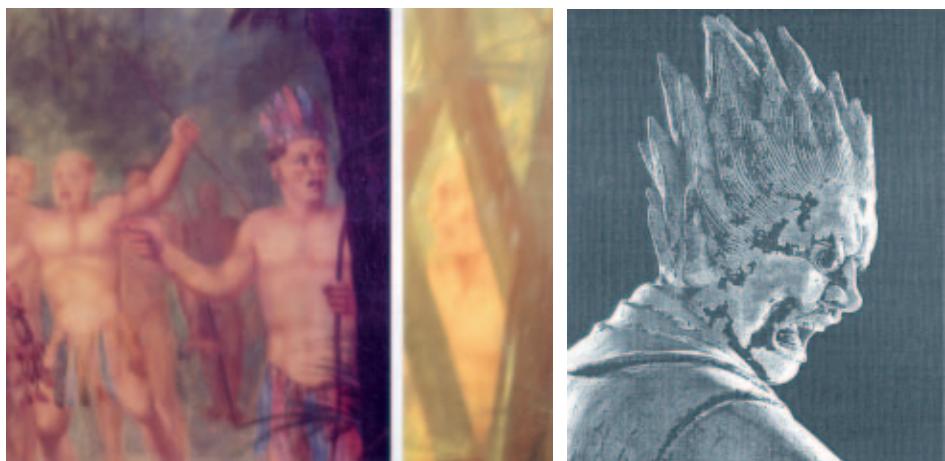
Chama a atenção a ferocidade e a raiva nos rostos particularmente dos dois índios Tupinambá da direita, que Joaquim Corte Real pode ter se inspirado na arte oriental, pois os gestos faciais são muito próximos dos *divinos generais* japoneses, como *Meikira Daisho*. Guardando as devidas

proporções, levanto esta afirmação a partir de uma aproximação iconográfica e como uma hipótese a ser corroborada (**Figuras 5**).



A

B



A

C

Figuras 5: Detalhes dos gestos exagerados e agressivos tanto nas índias quanto nos índios. A) Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*, 1843. B) Kongo Rikishi 'Titã controlador de raios'. Escultura em madeira. Japão, século XII. C) Meikira Daisho, um dos divinos generais, estuque. Shynyakushi-ji, Nara, Japão, século VIII.

À primeira vista, as figuras da arte japonesa podem parecer ferozes e maléficas, com olhos que parecem sair das órbitas, cabelos flamejantes, bocas com dentes ameaçadoras e rostos de fúria; estereótipos que são mais próximos da representação do mal no Ocidente. Mas, no Japão, estas entidades são positivas; a tensão e a raiva presentes nos rostos dos

divinos generais são explicadas como a fúria divina contra o mal.⁷ A partir do século XVIII, não se pode negar a influência crescente da arte oriental na Europa. Estes contatos já aconteciam desde a Idade Média através dos comerciantes e mercadores que traziam peças exóticas do Oriente.⁸ Desde então, as aristocracias européias vão demonstrar interesse, fascinação e gosto pela coleção de objetos exóticos de culturas e sociedades distintas das européias.

Nóbrega e seus companheiros é uma pintura resolvida à maneira neoclássica, cujo tratamento das figuras é de tipo escultórico, típico da pintura acadêmica do século XIX.⁹ É deveras curioso que uma pintura feita em 1843 apresente um episódio da primeira metade do século XVI, retratando o padre Manoel da Nóbrega e os outros jesuítas no seu trabalho evangelizador. Esta obra reforça o sentido da catequese dos índios, insistindo para que eles abandonassem suas práticas canibais consideradas pelos europeus como “selvagens” e “abomináveis”.

Os intelectuais do século XIX, preocupados em forjar uma identidade para o Brasil, buscaram imagens originais do próprio país, procurando em um passado heróico as raízes da nação,¹⁰ e encontrando no índio os alicerces para a fundação de um mito nacional através da historiografia, da literatura, da música e das artes,¹¹ como bem comenta Lilia Moritz Schwarcz: “Representando a imagem ideal, o indígena encarnava não só o mais autêntico como o mais “nobre”, no sentido de se construir um passado honroso. Por oposição ao negro, que lembrava a escravidão, o indígena permitia indicar uma origem mítica e unificadora”.¹²

Por isso a pintura de Corte Real se destaca, pois é justamente uma pintura que vai na contramão dessa necessidade de procurar pelas raízes nacionais no passado indígena, como alternativa à tradição européia, que na década de 40 começa a ser urgente. Cabe também destacar que *Nóbrega e seus companheiros* será uma das últimas obras pictóricas que representará negativamente o índio como antropófago, já que nas décadas seguintes os tupis serão cada vez mais idealizados pelo romantismo como exemplos de

7 LINK, Luther. *O diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.79-80.

8 LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente. Lisboa: Editorial Estampa, 1980, p.266; MOLLAT, Michel. *Los exploradores del siglo XII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p.15-28; e LINK, Luther. *O diabo*, 1998, p.70-86.

9 A primeira metade do século XIX vai ser de transição, do Rococó ao Neoclássico, sendo que nas décadas seguintes misturariam elementos clássicos e românticos. Na necessidade da construção de uma Nação Brasileira, o índio vai destacar-se como elemento e símbolo dessa nova nação imperial, como o protótipo do herói nacional. O índio se impunha como assunto, vindo a ser nas letras a modalidade típica de romantismo brasileiro: o indianismo.

10 Sobre a busca de um passado heróico e a construção de um mito nacional, consultar o excelente trabalho de LANGER, Johnni. *Ruínas e mitos: a arqueologia no Brasil Império*. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2001. (História, tese de doutorado).

11 Um trabalho que pesquisa o índio, no caso concreto da pintura, é SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *O Índio na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. São Paulo: USP, 1977. (Tese de livre-docência, Comunicação e Artes).

12 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.140.

bravura e nobreza,¹³ enquanto que a antropofagia acaba sendo transferida aos seus inimigos.¹⁴

Na pintura de Joaquim Corte Real o índio tem uma conotação negativa. Também é importante ressaltar a presença dos tupinambá e a importância que vai ter esse grupo nas representações do século XIX, isso se levamos em conta que já tinham sido extintos há vários séculos. Desde a chegada dos europeus em 1500, não passaram nem dois séculos e as diversas etnias tupi foram varridas da costa brasileira, sendo que os poucos a sobreviverem fugiram para interior.¹⁵

Nóbrega e seus companheiros também discute a civilização e a barbárie: a civilização do europeu, da religião cristã frente à barbárie dos índios tupinambá, suas práticas canibais e sua nudez que os mostrava como primitivos. Por isso o pintor apresenta a cena acontecendo no meio da floresta, onde os personagens se encontram. O episódio se desenrola em uma clareira, rodeada pela mata e pela escuridão. O tratamento da vegetação é próximo ao das imagens do Romantismo da primeira metade do século XIX, que os pintores acadêmicos vão herdar: a imponência de uma natureza densa e impenetrável, selvagem e primitiva frente a um homem insignificante, o que aumenta a sensação de perigo e ameaça que se abate sobre os jesuítas. Não deixa de causar certa estranheza o fato dos pintores acadêmicos do século XIX ignorarem os desenhos etnográficos e os biótipos dos índios executados pelos viajantes que percorreram o Brasil nessa mesma época.¹⁶

A tela apresenta uma série de contrastes inerentes, que podem ajudar a compreender melhor esta pintura, como o fato dos índios, tanto as mulheres

13 As origens do Romantismo encontram-se entre as últimas décadas do século XVIII e os fins da primeira metade do século XIX, quando verificou-se a grande ruptura com os padrões clássicos, prolongados através do neoclassicismo iluminista, onde fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos. O Romantismo foi uma confluência de vertentes, até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais. Tais elementos devem ser tomados em conta ao penetrar nos artistas românticos brasileiros do século XIX. Na Europa, o Romantismo não é igual de país para país, muito menos no momento de compará-lo com as manifestações românticas no Brasil. É muito importante respeitar os contextos e evidenciar as particularidades para cada caso. Para aprofundar no tema consultar a obra organizada por: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3^aed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

14 No caso da literatura, a antropofagia vai ser citada nos escritos franceses de CORBIÈRE, Edouard. *Élegies brésiliennes, suivies de Poésies diverses et d'une notice sur la traite des noir*. Paris 1823, e também com GAVET, Daniel e BOUCHER, Philippe. *Jakaré-Ouassou ou les Toupinambas, Chronique brésilienne*, Paris, 1830. As duas obras vão exercer influência na futura literatura romântica do Brasil. Corbière e Gavet acentuam a antropofagia dos Tupis, ao contrário do que ocorreu depois com o indianismo, idealizando os tupis como heróis, e transferem a outros grupos como os "tapuias" seu caráter antropofágico, hábito que não combinava com a associação, feita do guerreiro americano com paladino medieval. No caso de Gonçalves Dias e Alencar, os antropófagos são "os vis aimôres" ou na *Confederação dos tamoios* (1864), de Gonçalves de Magalhães, são "os tapuias que comem carne humana". CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira (momentos decisivos)*. 8^aed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 1997, vol.I (1750-1836), p.260-289; e vol.II (1836-1880), p.11-96 e 191-212.

15 FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. (org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.393.

16 Uma hipótese levantada por Pedro Caldas Xexéo, estudioso e convededor da pintura acadêmica do século XIX, responderia a esta questão. A partir do estudo das correspondências dos artistas enviados à Europa e patrocinados pelo Império, percebe-se que estes viviam inconformados com as exigências e pressões para pintar à maneira Neoclássica.

como os homens, serem apresentados nus ou seminus, contrastando com os padres vestidos com as famosas batinas pretas da ordem jesuítica.

Outro contraste bem marcado pelo pintor Manoel Joaquim Corte Real são os rostos furiosos e agressivos dos índios, representados com feições exageradas e quase demoníacas, frente aos rostos dos padres mais sereños e reflexivos, embora angustiados. Entre os gestos dos índios é possível notar algumas diferenças como a do grupo das índias à esquerda, cujos movimentos corporais, acenos e atitudes estão mais marcados que os dos índios da direita.

As índias ganham protagonismo, aparecendo em grande alvoroço e erguendo os braços por terem perdido o prato principal do seu festim canibal, por causa dos jesuítas. Os índios da direita parecem mais calmos, ficando atentos aos padres, apesar de seus traços serem também agressivos. Atenção para o destaque da índia sentada de costas nos primeiros planos, à esquerda da composição, tentando pegar a batina de um dos padres (o calvo), que olha para ela em forma de reprovação, enquanto a mão segura a batina e impede que seja tocada pela nativa.

Os jesuítas da pintura ganham *status heróico* nos pincéis de Corte Real, ao ressaltar a coragem e a ousadia que leva estes missionários a pregarem o evangelho. Esta determinação pode ser percebida nas cartas dos jesuítas, onde Azpilcueta Navarro descreve um episódio acontecido com Nóbrega numa aldeia:

Em amanhecendo, vendo que aquella gente não tinha discreção para vir tão asinha ao conhecimento da fé, nem estava disposta para isso, partimos para outra, onde estava um Principal della determinado, com toda a gente, a comer quantos Brancos ali viessem. Com tudo, pola misericordia de Deus, nos recebeu bem e nos ouvia pola lingua a doutrina christã e mostravam elle e todos os mais folgar muito de a ouvir.¹⁷

Em sua pintura, Corte Real quer destacar a determinação do padre Nóbrega e de seus companheiros jesuítas de impedir que os índios continuem com o “vício da antropofagia” e cometam mais pecados. O labor evangélico dos padres e seu dever de cristãos é mais importante que pensar na sua própria segurança ao entrarem no meio da floresta desarmados e em menor número, desafiando uma aldeia com dezenas de índios antropófagos e hostis. Serafim Leite destaca a teimosia e coragem do trabalho evangelizador dos padres:

Tão firme atitude manifestou-se desde a primeira hora. Logo pregaram contra o bárbaro costume; e induziram os índios a prometer que não tornariam a comer

17 NAVARRO, Azpilcueta et alli. *Cartas avulsas*, 1550-1568. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p.96.

carne humana. No princípio, chegaram a arrebatar-lha das mãos. Junto à cidade da Baía, no Monte Calvário, no próprio ano da chegada erigiram os Padres uma Igreja. Os índios trouxeram de certa guerra um contrário já morto. Dispunham-se a comê-lo, diante da Igreja e da cruz, ali erguida. Não o consentiram os Padres, sepultando o cadáver. Descoberto pelos índios, foi preciso levar o cadáver para dentro da cidade. Alvorocou-se a Aldeia, e na cidade houve rebate, murmurando os colonos do zélo dos Padres. A intervenção de Tomé de Sousa pôs termo ao Conflito.¹⁸

São famosas as intervenções dos padres contra os rituais antropofágicos dos tupinambá. Sempre que podiam Nóbrega e seus companheiros procuravam dar uma sepultura digna aos cadáveres e as partes moqueadas das vítimas. Quando tinham a oportunidade resgatavam também os cativos e vítimas que iam ser sacrificados.¹⁹

Os cinco jesuítas apresentados na tela adotam atitudes diferentes. Os dois padres que ajudam a levar as pernas da vítima são os únicos que parecem prestar atenção aos índios: o jesuíta careca com olhar reprovador às mulheres índias da esquerda e o inaciano com chapéu, que tem um olhar fixo no grupo de guerreiros índios à direita da composição.

Os jesuítas da frente, que levam o tronco da vítima, adotam uma postura diferente: o da direita, de chapéu, olha para o espectador, enquanto o padre da esquerda, o único de barba (Nóbrega), com os olhos fechados e a cabeça um pouco inclinada, parece orar ou meditar. O quinto padre que está à direita, não ajuda a levar o corpo junto com os outros quatro jesuítas, estando mais perto do grupo de índios da direita da composição. Junta as mãos e olha para o céu, em oração, seja pedindo para serem salvos dos índios, ou pedindo pelas almas desses índios “pecadores”.

O corpo levado pelos jesuítas (**Figura 6**) sobressai pela sua palidez cadavérica, seus traços clássicos e pela posição que se assemelha ao Jesus crucificado numa forma invertida: pernas juntas e braços abertos quase formando um “Y” invertido. Na sua cabeça aparece uma ferida mortal provocada pela *ibirapema*. O drama é reforçado pelo artifício do pintor ter deixado os olhos do morto entreabertos e brancos, sem pupila, como se estivessem virados. Apesar disso, o corpo do índio morto apresenta problemas de construção anatômica, como o fato da cabeça ser muito pequena para o tamanho do corpo.

Na pintura, os índios aparecem com as peles levemente mais avermelhadas que as peles dos padres e que a do próprio morto, apesar de não

18 LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa/Rio de Janeiro: Livraria Portugália Civilização Brasileira, 1938, t.II (século XVI a Obra), livro I (Catequese e aldeamentos), cap.II (Luta contra a antropofagia), p.38.

19 LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa, t.1 (século XVI O estabelecimento), livro I (A empresa do Brasil), cap.II (Os Jesuítas na Baía de Todos os Santos), p.24 e t.II n(século XVI A obra), livro I (Catequese e aldeamentos), cap.II (Luta contra a Antropofagia), p.37-41.

existir diferenças de biótipo entre os clérigos e os nativos. Elas são mais estabelecidas pelo uso das roupas ou não, pelas cores das peles e pelos traços grotescos exagerados dos tupinambá em contraste com os rostos calmos e serenos dos jesuítas. Esta dificuldade do biótipo chega a ser palpável quando comparamos a cor da pele do índio morto com a dos padres jesuítas; a cor da pele não difere neles, parece ser igual.²⁰

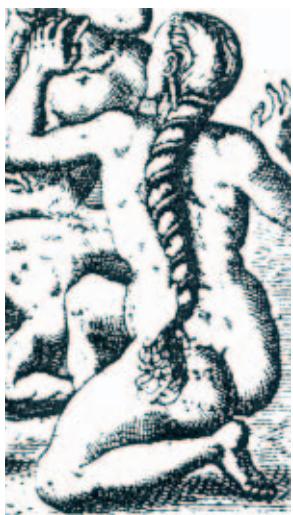


Figura 6: Detalhe dos jesuítas com o corpo do índio morto. Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*, 1843.

20 Esta observação referente ao biótipo feita à pintura de Joaquim Corte Real pode-se estender não só a outros pintores acadêmicos, mas também aos registros pictóricos dos viajantes da primeira metade do século XIX, como bem o destaca no seu livro HARTMANN, Tekla. *A contribuição da Iconografia para o conhecimento de Índios brasileiros do século XIX*. São Paulo: Museu Paulista, 1975, vol.1. (Coleção Museu Paulista, Série de Etnologia.). A autora recompila e resgata representações de índios do século XIX, a partir das Pranchas das Viagens de Alexandre Rodrigues Ferreira, Debret, Rugendas, Wied, Spix e Martius e a expedição de Langsdorff.



A



B



B

Figura 7: Detalhes de índias tupinambá de costas: A) Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*, 1843. B) Theodoro de Bry: Esquerda: Hans Staden assiste à preparação do Corpo para o repasto canibal (detalhe); direita: Mulheres e crianças tupinambá tomam o mingau feito com as tripas do prisioneiro sacrificado. Gravuras em cobre, 1592.

Manoel Joaquim Corte Real não só se baseou em um episódio de acontecimentos do século XVI, como também se inspirou em fontes iconográficas que pertenceram à mesma época. É evidente a influência das gravuras do século XVI, especialmente as de Theodoro de Bry, da *Americæ*

Tertia Pars, que ilustram o relato de viagem do alemão Hans Staden, imagens nas quais Corte Real se baseou pictoricamente para compor seu óleo *Nóbrega e seus companheiros*.

A influência das gravuras do século XVI pode ser notada a partir do tratamento dado aos índios pelo pintor oitocentista. No caso das índias, repetem-se as mesmas características formais das índias de Theodoro de Bry: voluptuosas, de cabelos compridos e presos numa trança, com colares, nuas e com corpos com um tratamento clássico. Até as deformações grosseiras dos rostos são encontradas nas gravuras do flamengo.

É certo que o próprio Theodoro De Bry baseou suas gravuras em outras anônimas anteriores, como as que constavam das primeiras publicações do relato de Staden e também de outras de vários artistas da época. Os cabelos das índias longos e presos numa trança e os seus corpos voluptuosos à maneira da Renascença não são exclusivas do próprio De Bry. Como já se viam em gravuras de 1557, as formas clássicas estão presentes na maioria dos gravuristas; entretanto a forma de certos detalhes e acabamentos, como a presença dos colares, os gestos grotescos nas índias são próprios do protestante de Liège, elementos que o pintor do século XIX aproveita para seu quadro.

A configuração formal das índias nas gravuras que descrevem o ritual canibal tupinambá, de Theodoro de Bry, é muito similar às índias da pintura de Manoel Joaquim Corte Real (**Figuras 7 e 8**).



Figura 8: A) Detalhe das índias com os braços levantados. Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*, 1843. B) Detalhe de índias tupinambá. Theodoro de Bry. Gravura em cobre, 1592.



Figura 9: Detalhes da *ibirapema*, em Theodoro De Bry. Gravuras em cobre, 1592

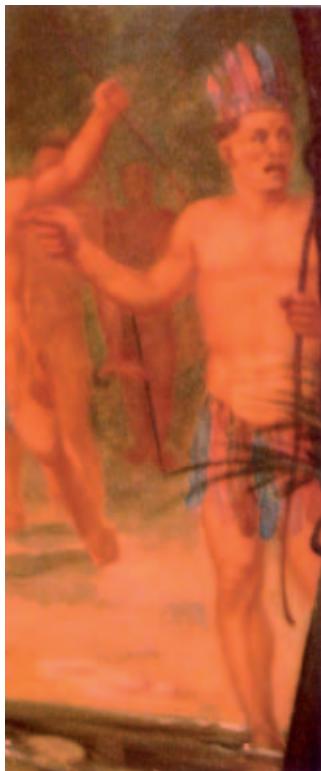


Figura 10: Detalhes do índio com a *ibirapema*: A) Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*, 1843. B) Theodoro De Bry. Gravura em cobre, 1592

No tratamento dos índios, a pintura de 1843 também toma como referência o gravurista flamengo. A imagem do índio com cocar, armado com a *ibirapema*, de *Nóbrega e seus companheiros*, repete até na postura um índio de Theodoro de Bry, muito similar na gravura em que Hans Staden assiste à preparação do corpo. Até as figuras geométricas que decoram a *ibirapema* na gravura de De Bry (**Figura 9**) estão presentes na arma do índio de Corte Real (**Figura 10**).

O tupinambá com o arco, pintado por Corte Real, também é similar ao da gravura de Theodoro de Bry (**Figura 11**), o mesmo acontecendo com o tratamento dado ao corpo do sacrificado, que os jesuítas levam, muito próximo ao das gravuras (**Figura 12**).

A estrutura clássica dos corpos do pintor do século XIX chega a ser muito semelhante a daquelas das gravuras do século XVI, mas também própria do academicismo neoclássico, em voga no século XIX.



A



B

Figura 11: Detalhes índio com arco. A) Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*, 1843. B) Theodoro De Bry. Gravura em cobre, 1592.



Figura 12: Detalhes do corpo do índio sacrificado em Manoel Joaquim Corte Real, Nóbrega e seus companheiros, 1843 (A, B), e Theodoro De Bry. Gravuras em cobre, 1592 (C). A figura B sofreu um movimento de 180°, para que nela possa-se perceber os problemas de construção anatômica do pintor: a cabeça do índio morto claramente é muito menor à proporção do corpo.

Uma diferença entre os índios tupinambá nus das gravuras de Theodoro de Bry e os do pintor Corte Real, é que este último cobre as genitálias dos índios com saias de penas, com sombras, ou com o mato; e as das índias,

com a própria postura e a fumaça da fogueira e do moquém. O moquém é descrito por Claude d'Abbeville da seguinte maneira

Para isso usam uma espécie de grelha de madeira a que dão o nome de *bucam*, moquém. Essa grelha é formada de quatro forquilhas de madeira, de grossura de uma perna, fincadas no chão em forma de quadrado ou retângulo e sobre as quais se colocam duas varas com outras menores atravessadas e próximas umas das outras. O moquém ergue-se cerca de tres pés acima do chão e tem comprimento e largura proporcionais ao número de homens que devem ser moqueados, não raro incrivelmente grande.²¹

O tratamento com que Manoel Joaquim Corte Real resolve estes elementos também parece inspirado nas gravuras de Theodoro de Bry. Entretanto, nota-se que a imagem do moquém aparece bem cedo, ainda no século XVI e é reproduzida em gravuras, mapas e pinturas. Não era esta uma imagem característica apenas de De Bry, mas sim da identificação do canibalismo no Novo Mundo (**Figura 13**).

Nas imagens de Theodoro De Bry a nudez do índio, especificamente os tupinambá, não é disfarçada ou escondida. Essa nudez não tinha pudor, enquanto a do europeu sim e isso pode ser comprovado nas gravuras quando o próprio Hans Staden aparece representado nu, quando o europeu tenta esconder sua nudez diferentemente dos tupinambá. A vergonha não aparece na nudez dos índios, esta aparece como um estado natural, não muito diferente das imagens de Adão e Eva. O estado natural do índio é tido como verdade essencial nas gravuras de De Bry, mas também é uma crítica ao artificialismo da sociedade européia. No caso da pintura de Joaquim Corte Real a nudez não aparece completamente, esta é em parte oculta pelo pudor, seja por saias ou tangas de penas, pela postura dos corpos sempre em posições que ocultam as genitálias, pela distância e pelo mato. Mas, da mesma forma, a nudez está vinculada ao selvagem e primitivo. O pudor da época só a aceitava nas pinturas de temáticas mitológicas da tradição clássica.²²

21 D'ABBEVILLE, Claude. *História da missão dos padres Capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, p.233.

22 O pintor francês Édouard Manet (1832-1883) causou alvoroço ao pintar mulheres nuas fora dos ambientes mitológicos e ideais e as colocou em ambientes e situações quotidianas causando grande choque e sendo consideradas vulgares pelos seus contemporâneos. Em uma destas obras *Déjeuner sur l'herbe* (1862-3), Manet mostra uma mulher nua sentada numa clareira, fazendo um piquenique com dois rapazes vestidos com trajes da época. Uma tela ousada que quebra com doutrinas e convenções acadêmicas.

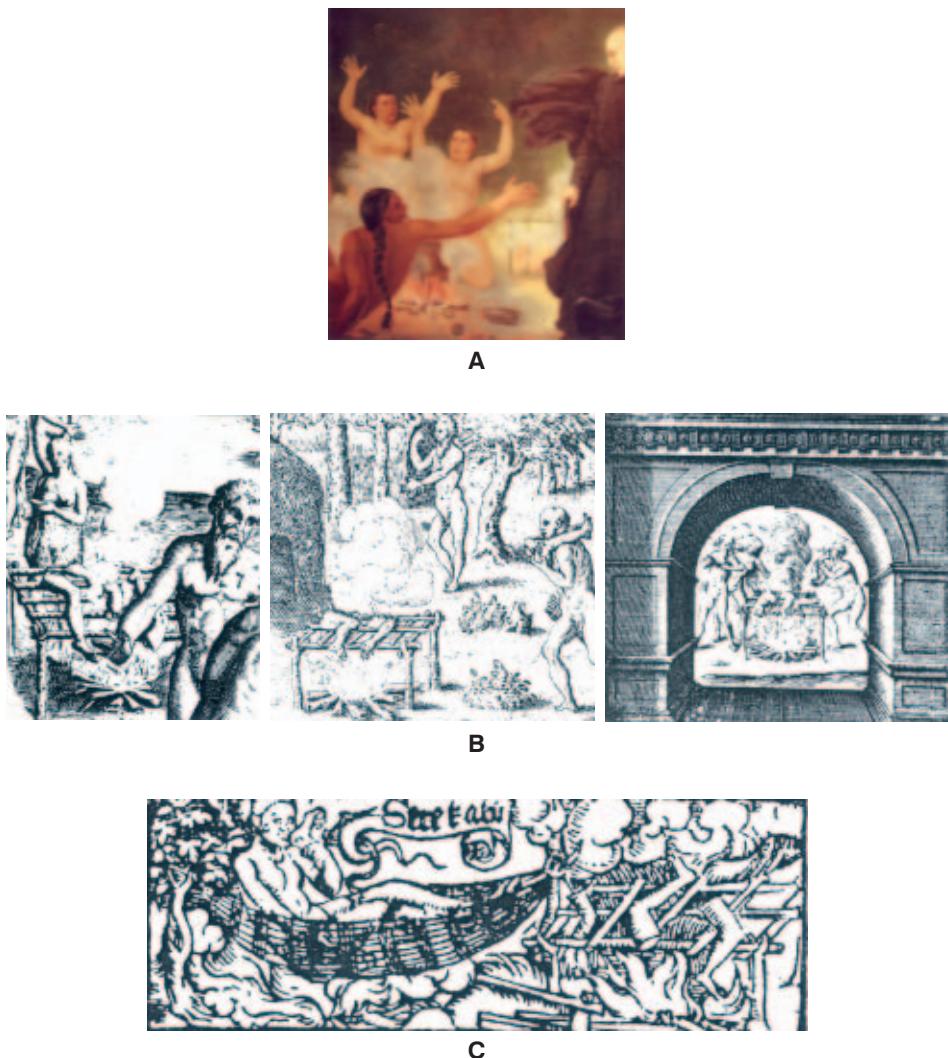


Figura 13: Detalhes de alguns moqués e fogueiras: A) Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*, 1843; B) Theodoro de Bry. Gravuras em cobre, 1592; C) Hans Staden. Frontispício da edição de 1557. Xilogravura.

A nudez na pintura de Nóbrega é contraditória: por um lado, o nu é censurado conforme a teologia moral,²³ mas por outro, predomina

²³ Com o cristianismo a leitura é oposta, a nudez era evitada e o corpo rejeitado. Na Idade Média a nudez estava relacionada ao pecado por isso os anjos caídos, os demônios e os condenados ao inferno aparecem desta forma. A nudez no cristianismo tornou-se desnudamento, como degradação e humilhação um sinal de profanação, de algo fora da ordem. As conotações sexuais da nudez levam a evitá-la na iconografia cristã, só sendo positivas e aceitas nas representações de Adão e Eva.

a convenção de corpo com padrões clássicos, como ideal de beleza na representação da nudez. A pintura de Corte Real proporciona três leituras diferentes sobre a nudez a partir do clássico, do cristianismo e da civilização. A ideia de nudez da Renascença bebe na tradição antiga. Na Antigüidade Clássica a nudez atlética era marca de *status*, fazia parte da vida social. Com o movimento renascentista a nudez e o corpo são idealizados e as figuras clássicas se convertem no padrão de beleza.

Os corpos dos índios são representados a partir dos cânones clássicos resgatados pela Renascença e idealizados pelo Neoclassicismo como padrões de beleza aceitos na pintura acadêmica do século XIX. No Neoclássico a obra de arte é uma intuição da natureza,²⁴ não uma cópia dela, que passa pela mente e espírito do artista. O naturalismo é combatido por não formar nenhuma ideia, mas obedecer ao modelo sem submetê-lo à crítica.²⁵ Nesse sentido, pode-se entender a negação da pintura acadêmica à representação naturalista de traços indígenas. Joaquim Corte Real mantém a ideia renascentista de diferenciar as figuras humanas não pelo biótipo, mas pela ornamentação, pelos gestos e pelas práticas.

O código de expressão do rosto e posturas na pintura de Corte Real segue as sugestões das imagens de Theodoro de Bry, entre os tupinambá, e Hans Staden, da *Americæ Tertia Pars*, onde as figuras indígenas aparecem em movimento e violência, em contraste com às posturas dos missionários europeus, em repouso e calma. Mas também a nudez ganha destaque na representação do primitivo e selvagem oposto ao civilizado, como encontrado nos livros de hábitos, já que a civilização estava ligada à complexidade das roupas: quanto mais desrido, mais primitivo. Os índios de Corte Real não aparecem completamente nus, aparecem com saias de penas, característica na imagética dos habitantes do novo mundo desde o século XVI, sinal do exótico, do primitivo, do que não é civilizado, mas selvagem e inferior. A partir da visão ocidental, seria um sinal de desordem.

A relação entre a pintura de Corte Real e as imagens do relato de Hans Staden não são gratuitas; acontecem numa época de “boom editorial”, já que estavam surgindo as primeiras publicações feitas no Brasil dos relatos e crônicas do século XVI, que permaneceram em voga durante todo o século XIX.²⁶

A pintura *Nóbrega e seus companheiros* evidencia que o pintor conhecia tanto os relatos de viagens, como as gravuras, no momento de compor sua tela de 1843. Provavelmente, Manoel Joaquim Corte Real teve acesso à

24 “A arte neoclássica se define como uma arte clássica que tomou consciência de seu ser próprio, a partir de um passado e no seio de um presente que já não são clássicos”. PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.105.

25 PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*, p.99-109.

26 SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.192.

edição francesa das viagens de Ternaux Compans, publicada em Paris, em 1839, vol. III,²⁷ ou alguma das suas edições anteriores, que eram acompanhadas das pranchas de De Bry. A versão brasileira do Hans Staden só foi feita tardivamente, publicada pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, no seu volume 55, e apenas em 1892, o livro foi publicado, por Tristão de Alencar Araripe,²⁸ que se baseou na edição francesa de 1839.

As imagens dos jesuítas foram inspiradas nas inúmeras gravuras dos séculos anteriores, produzidas sobre a evangelização e o trabalho de catequese dos padres e inseridas em manuais e tratados que abordavam esses temas.

A pintura *Nóbrega e seus companheiros*, de Manoel Joaquim Corte Real, discute civilização e barbárie a partir do contraste entre os personagens do episódio registrado na tela. A representação do índio remete a elementos constituídos nos primeiros contatos dos europeus com as terras recém-descobertas no século XVI e apresentados à maneira neoclássica. Corte Real estabelece uma relação maniqueísta entre bem e mal, tal como acontece com os jesuítas apresentados como bons e os índios como maus, reforçado pelos traços demonizados, criando assim uma relação entre o civilizado e o selvagem.

Por ser uma pintura de temática religiosa não é de se estranhar que as imagens femininas adquiram uma conotação judaico-cristã, ao reafirmar nelas os traços mais grosseiros de todos os personagens. Isto sem contar o grande destaque e protagonismo dado à presença feminina no ritual canibal, um protagonismo que não aparece nos textos, mas sim na iconografia. Este destaque não é original de Corte Real, é herdado do próprio De Bry e dos gravuristas que copiaram incessantemente suas imagens do repasto antropofágico dos tupinambá. A conotação misógina judaico-cristã está representada no destaque negativo dado às mulheres índias na pintura, elas são as mais afetadas com a perda do corpo do repasto, se comparadas aos guerreiros, as índias são as únicas que reagem, com ansiedade e movimentos desesperados enquanto os índios ficam imóveis, sem saber o que fazer.

O detalhe da índia nua tentando pegar a batina do padre faz uma referência direta à mulher como tentadora, como agente do mal, uma crença que vem da Idade Média. A relação com a tentação de Eva está reforçada pelo tratamento dos corpos das índias com padrões de beleza clássica,²⁹ mas nelas existe certa dualidade, onde a beleza dos corpos contrasta com o rosto grotesco, que só um dos padres encara, ao confrontar uma das

27 HANS STADEN. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930, p.9-12.

28 HANS STADEN. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Coleção Afrâncio Peixoto/Academia Brasileira de Letras, 1988, p.5-7.

29 O cânone clássico como ideal de corpo e de beleza vai estar presente na maioria dos corpos de índios feitos por artistas acadêmicos no século XIX; esta tradição vem desde o século XVI.

mulheres – aquela que tenta pegar a batina; os outros quatro missionários desviam o olhar, evitando às índias, evitando a tentação.

As imagens feitas por Theodoro de Bry tiveram uma ampla difusão e impacto na imagética do tupinambá e seus costumes, especialmente os rituais antropofágicos, sendo, nos séculos seguintes, copiadas e duplicadas por toda uma série de artistas: gravuristas, desenhistas, pintores. Tal foi seu alcance que, até hoje em dia, despertam interesse e impressionam não só pela crueza e detalhe da representação antropofágica, mas também pela beleza e idealização clássica dos corpos renascentistas dos índios tupinambá.

Esta coleção detalhada das gravuras da saga de Hans Staden entre os Tupinambá chegou até o cinema brasileiro inspirando a imagética de dois filmes: *Como era gostoso meu francês* (1970), de Nélson Pereira dos Santos, e *Hans Staden* (2000), de Luiz Alberto Pereira. Este último, mais fiel, porém mais preso ao relato de Staden e às gravuras de Theodoro de Bry, nas quais os índios têm corpos escultóricos clássicos. O filme de Luiz Pereira nos mostra alguns tupinambá, interpretados por figurantes, com corpos saídos das academias de musculação, não remetendo a um padrão de beleza renascentista, mas a um padrão de beleza da sociedade de consumo atual.

Uma anedota, relacionada com o problema da valoração do pudor e da nudez, anteriormente discutido: *Como era gostoso meu francês* teve problemas com a censura da época, por ter atores interpretando personagens nus; depois foi liberado para maiores de 18 anos, com a justificativa de que a nudez de índio não seria pornográfica. O filme *Hans Staden* foi proibido no Japão por “excesso” de pessoas despidas em tela.