



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

# A intertextualidade na arte de Glauco Rodrigues

---

**Marília Longo Araújo Florídia**

Brasil. Especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação pelo  
Instituto de Artes da UNICAMP.

---

## **Resumo**

Neste artigo, investigamos a intertextualidade na obra do artista plástico Glauco Rodrigues (1929-2004) que possibilita o diálogo com diversos artistas. Nesse processo, buscamos conhecer a sua trajetória artística para compreender como a intertextualidade torna-se enfática no seu trabalho. O desenvolvimento da sua comunicação visual se inicia com um realismo regional, passa pela arte abstrata, e retorna ao figurativo sob o impacto da Pop Art. Diante deste percurso, Glauco Rodrigues passa a desenvolver uma linguagem visual brasileiro e antropofágica. Partimos do pressuposto que para apreciação crítica das artes plásticas faz-se necessária uma investigação do objeto de arte. Para tanto, selecionamos quatro trabalhos do artista para análise dos seus elementos de composição. Os quadros de Glauco Rodrigues contêm uma iconografia brasileira que resgata por meio da intertextualidade a nossa herança pictórica.

## **Palavras-chave**

Glauco Rodrigues. Intertextualidade. Arte brasileira.

## **Abstract**

In this paper, we investigate the intertextuality in the work of the plastic artist Glauco Rodrigues (1929-2004) that allows the dialogue with several artists. In this process, we seek to know its artistic trajectory to understand how the intertextuality becomes emphatic in its work. The development of his visual communication begins with a regional realism, passes through abstract art, and returns to the figurative under the impact of Pop Art. Faced with this path, Glauco Rodrigues began to develop a Brazilianist and anthropophagic visual language. We start from the assumption that for the critical appreciation of the plastic arts it becomes necessary to investigate the object of art. Therefore, we selected four works of the artist to analyze his composition elements. Glauco Rodrigues paintings contain a Brazilian iconography that rescues through intertextuality our pictorial heritage.

## **Keywords**

Glauco Rodrigues. Intertextuality. Brazilian art.

Glauco Rodrigues (1929-2004), natural da cidade de Bagé-RS, foi pintor, desenhista, gravador, ilustrador, cenógrafo, que dedicou grande parte da sua produção à temas brasileiros. A identificação com sua obra acontece espontaneamente por conterem nelas o nosso inconsciente coletivo iconográfico com a nossa natureza tropical, araras, carnaval, futebol, anjos barrocos, indígenas. Além disso, a intertextualidade <sup>1</sup> que ocorre em suas obras pode nos remeter a nossa lembrança visual em relação às obras de outros artistas que retrataram o nosso país. Entretanto, com um discurso próprio esses elementos da subjetividade simbólica brasileira são abordados criticamente como uma metáfora da nossa realidade cultural, política e social.

A iniciação de Glauco Rodrigues nas artes plásticas se deu em 1945, mesmo ano do final da Segunda Guerra Mundial. Segundo Argan (2013), foi após o termino da Segunda Guerra Mundial que o ponto central de referência artística no mundo se transfere da Europa para os EUA. Era uma transição política, cultural e mercantil que contou com um grande fluxo de emigração intelectual de pessoas fugindo da Guerra na Europa. Os EUA propulsionaram a cultura artística com o vigor da sua lógica de mercado investindo na criação de museus, centros de pesquisa e escolas de arte para contemplar a sua economia industrial.

Enquanto o mundo vive as sequelas do pós-guerra, surge o Expressionismo Abstrato que é o primeiro grande movimento artístico deste período. Nesse contexto do pós-guerra, o Expressionismo Abstrato surge valorizando o momento do processo de criação e a experiência do sentir. É uma arte que sem referência a realidade visual desenvolve uma abstração com a expressão de sentimentos da essência humana. Essa expressão do conteúdo emocional é potencializada por elementos como cor, forma, textura. Artistas como Gorky, Hofmann, Pollock, Rothko e Still são referências desse movimento artístico.

As experiências iniciais de Glauco Rodrigues nas artes plásticas aconteceram no ateliê de pintura do amigo e artista plástico Glênio Bianchetti. No seu primeiro quadro “Moinho ao Pôr-do-Sol” (Fig. 1) teve como referência a imagem de um cartão-postal. A partir desse primeiro contato com as artes plásticas formou um grupo de

pintura composto por Ernesto Wayne, Jacy Maraschin, Danúbio Gonçalves, Clóvis Chagas e Deny Bonorino.



Fig. 1 – Glauco Rodrigues, O Moinho ao Pôr do Sol, 1945, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, Coleção do artista, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

Em 1946, Glauco Rodrigues teve suas primeiras lições de pintura com José de Moraes, pintando imagens que retratava os acontecimentos do seu dia a dia. Em 1949, Glauco Rodrigues teve a oportunidade de estudar na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro com o auxílio de uma Bolsa de Estudos da Prefeitura de Bagé. Obtém Menção Honrosa ao participar do Salão Nacional de Belas-Artes, Divisão Moderna. Nesse mesmo ano, retorna para Bagé devido ao cancelamento da bolsa. Em 1950 no LV Salão de Belas-Artes, Rio de Janeiro, Divisão Moderna, Glauco Rodrigues expõe o quadro “Piquenique na Relva” (Fig. 2), recebendo Medalha de Bronze.



Fig. 2 – Glauco Rodrigues, Piquenique na Relva, 1950, óleo sobre tela, 113 x 160 cm, Coleção do artista, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

Glauco Rodrigues funda um segundo ateliê coletivo do grupo de Bagé com Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves para aprender técnica de desenho, buscando inspiração no seu mundo, suas terras, seu povo e costumes. Nesse ano, Rodrigues funda o Clube da Gravura de Bagé com Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves baseado no modelo do clube de gravura criado por Carlos Scliar e Vasco Prado em Porto Alegre.

No documentário “Glauco do Brasil” (2016) com direção de Zeca Brito, Frederico Moraes, teórico e crítico de arte, menciona a importância do Clube de Gravura no percurso de Glauco Rodrigues. Além disso, comenta sobre a polarização que existiu nos anos 50 entre arte realista e abstrata. Enquanto o Grupo de gravura defendia uma arte da realidade brasileira, principalmente com as paisagens rurais do Rio Grande do Sul, a arte abstrata despontava como uma arte de vanguarda do pós-guerra na primeira Bienal de São Paulo em 1951.

Ainda em 1951, Glauco Rodrigues recebe a Medalha de Prata no LVI Salão Nacional de Belas-Artes, Divisão Moderna, com o quadro “Jandira” (Fig. 3). A partir deste trabalho, já podemos notar a desenvoltura que faria de Rodrigues um exímio retratista.

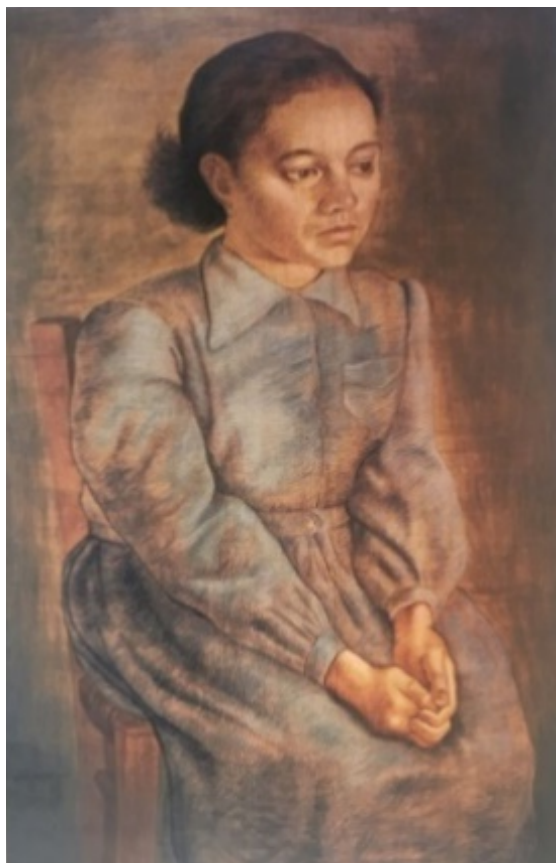


Fig. 3 – Glauco Rodrigues, Jandira, 1951, têmpera a ovo sobre madeira, 100 x 64 cm, Coleção do artista, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

Em 1954, Glauco Rodrigues muda-se da cidade de Bagé para Porto Alegre. Assim, acaba se juntando ao Clube de Gravura de Porto Alegre. No ano de 1957, na Bienal de São Paulo é exposta “Guernica” de Pablo Picasso. Nesse momento, passa a ocorrer uma transição da pintura de Glauco do figurativo para o abstrato. Entretanto, é no ano de 1958 que de fato começa a fazer seus primeiros quadros abstratos quando ocorre sua mudança para o Rio de Janeiro.

Em 1959, é convidado para participar da equipe da Revista Senhor, dirigida por Nahum Sirotsky. A equipe era composta de nomes como Paulo Francis, Luís Lobo, Carlos Scliar, Ivan Lessa, Jaguar, Bia Feitler, Newton Rodrigues. Também nesse ano, faz sua primeira participação na Bienal de São Paulo, e casa-se com Norma de Araújo Corrêa. Em 1962, Glauco Rodrigues muda-se para Roma mediante o convite feito pelo Embaixador Hugo Gouthier para trabalhar no setor gráfico da Embaixada do Brasil. Paralelamente continua a desenvolver sua arte abstrata (Fig. 4).



Fig. 4 – Glauco Rodrigues, Roma 7 - AQ, 1962, aquarela, 39 x 57 cm, Coleção do artista, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

No ano em que acontece o Golpe militar no Brasil, 1964, Glauco Rodrigues participa da delegação brasileira na XXXII Bienal de Veneza, juntamente com nomes como Tarsila do Amaral, Krajcberg, Mavignier, Palatnik, Volpi, Maria Bonomi e Franz Weissmann. Esse é um momento singular na vida de Glauco Rodrigues como artista plástico. Ele fica bastante impressionado com a delegação de artistas americanos da Pop Art. O americano Robert Rauschenberg ganha o Grande Prêmio da Bienal de Veneza. Com o prêmio máximo sendo conferido pela primeira vez à um artista não

européu, temos mais um elemento de confirmação da transferência do centro da cultura artística moderna da Europa para os EUA.

A Pop Art se apropriava da obsessão do consumo crescente da sociedade contemporânea para desenvolver obras com imagens dos meios de comunicação ou objetos da cultura de massa. Portanto, a matéria prima desses artistas eram elementos de fácil vinculação com o público por fazerem parte do seu cotidiano. As obras tinham características como as cores vibrantes, os desenhos dinâmicos, o humor, a repetição de imagens como se fossem produzidas em massa, questionando o estilo de vida de uma cultura de massa crescente dominada pelo consumo.

Sob o impacto do que viu na Bienal de Veneza com a explosão da Pop Art, Glauco Rodrigues começa a desenvolver experiências com novos materiais e objetos. Em 1965 decide retornar ao seu país. Entretanto, o Brasil que ele deixou não era mais o mesmo, estando agora sob o regime da ditadura militar.

Com seu retorno, participa em 1966 da mostra “Opinião 66” apresentando uma série de objetos de borracha inflável. No ano seguinte, participa da mostra “Nova Objetividade Brasileira”. Ambas acontecem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Segundo Calirman (2013), em 1967, a IX Bienal de São Paulo ficou conhecida como a Bienal Pop. O público brasileiro pode ter acesso a trabalhos da Pop Art apresentadas por artistas como Rauschenberg, Warhol e Lichtenstein.

Glauco Rodrigues estava entre os artistas brasileiros que participaram da IX Bienal de São Paulo. Nesse momento, influenciado pela Pop Art desenvolve trabalhos utilizando serigrafia, objetos de acrílico e desenhos colados em caixas de madeira. Como exemplo do que desenvolveu com objeto em acrílico, temos o trabalho realizado com a concha de publicidade da marca Shell (

Fig. ). Nessa ocasião, ganha o Prêmio Aquisição da IX Bienal de São Paulo com o trabalho que apresentou na Bienal denominada Série Cântico dos Cânticos.





Fig. 5 – Glauco Rodrigues, *Cântico dos cânticos*, 1967, objeto de acrílico, 119 x 130 cm, Coleção do artista, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

A transição de Glauco Rodrigues da arte abstrata para o retorno ao figurativo promove um processo de reflexão sobre o que queria expressar com a sua arte. A pintura abstrata deixa de ser uma linguagem artística que contemple a sua necessidade de falar sobre o seu país. Num período histórico de ditadura militar, que não era possível se manifestar livremente contra a censura e a violência, suas telas se abrem na busca de uma linguagem que revelasse o seu país com sua natureza tropical, o carnaval, o futebol, mas que também nos colocasse diante dos nossos conflitos e dicotomias. Nas telas de Glauco Rodrigues os índios passam a estar constantemente presentes. Tanto eles próprios ou na representação provocativa de banhistas das praias cariocas vestidos de índios. Sua arte vibrante, crítica e bem-humorada provoca a reflexão sobre o Brasil no seu contexto histórico, político e cultural. Para isso, se utiliza da intertextualidade, passando a dialogar com artistas brasileiros e estrangeiros de outros tempos que abordaram o Brasil em seus trabalhos.

No documentário “Glauco do Brasil” (2016)<sup>2</sup>, Frederico Moraes, teórico e crítico de arte, comenta sobre esse momento do retorno de Glauco Rodrigues para o Brasil:

Ele volta com essa decisão. Ele tem essa frase: Brazilianista e antropófago. Isso até me faz lembrar um pouco a Tarsila do Amaral em 1923. Ela pinta “A Negra” que é uma obra fundamental da Tarsila. E nessa obra, ela mesma, a Tarsila faz a leitura que é um prenúncio que no Brasil ela faria uma arte diferente. O Glauco quando volta ao Brasil vai fazer uma arte brasilianista e antropofágica. Portanto, há uma certa semelhança nesse comportamento. Tarsila volta, então, a trabalhar os temas do “Abaporu” e aquelas paisagens tropicais do Brasil. E, o Glauco inicia toda fase de uma temática ostensivamente brasileira. Assumidamente brasileira.

Nesse sentido, Glauco Rodrigues aproxima a intertextualidade usada nos seus trabalhos da antropofagia defendida pelos modernistas brasileiros ao “alimentar-se” de textos e imagens de outros autores incorporando esses elementos em seus trabalhos. Além de, muitas vezes, utilizar nas suas próprias obras o mesmo elemento. Desta maneira, “alimentando-se” de si próprio por meio dos seus trabalhos anteriores.

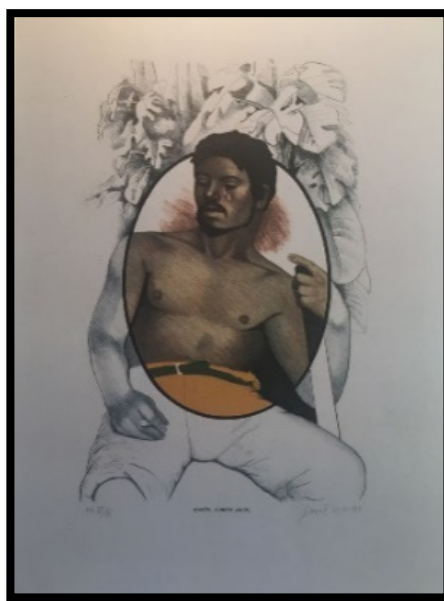


Fig. 6 – Glauco Rodrigues, D’Après Almeida Jr., 1979,  
litografia, 76 x 56,5 cm, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., Glauco Rodrigues.  
Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

Foi no final da década de 1960 que os quadros de Glauco Rodrigues ganham uma personalidade própria e marcante para desenvolver como tema o seu país. Seus

quadros passam a ter elementos como fundo branco, destaque para as cores verde e amarelo, figuras monocromáticas, repetição da mesma figura em várias telas, escala desproporcional de tamanho, figuras de várias épocas no mesmo espaço. Glauco Rodrigues faz um trabalho intertextual com a pintura de artistas como Portinari, Pedro Américo, Albert Eckhout, Debret, Victor Meirelles e Almeida Júnior (Fig.6).

Glauco Rodrigues se definia como uma escola de samba que tinha como tema o Brasil. A cada ano a sua escola de samba produzia um enredo. As cores da escola de samba de Rodrigues eram as cores da nossa bandeira. Foram muitos os enredos que Glauco Rodrigues desenvolveu como Terra Brasilis (1970), Carta de Pero Vaz de Caminha (1971), Pau Brasil (1975), No País do Carnaval (1982), dentre outros. Ao visitar o Brasil em 1980, o Papa João Paulo II recebe do governo brasileiro o quadro “Primeira Missa no Brasil” de Glauco Rodrigues.

A esposa de Glauco Rodrigues, Norma de Araújo Corrêa, falece em 1983. Tal fato o leva a sentir dificuldade em continuar pintando, mas persiste. Na década de 80 a ditadura militar começa a perder força no Brasil. O ano de 1984 é marcado pelo movimento das Diretas Já. Nesse ano, Glauco Rodrigues casa-se com Norma Estellita Pessoa. Nesse período, o fundo branco de seus quadros ganha cor (Fig. 7).

No ano de 1985, Rodrigues fez as aquarelas, “Paisagens Gaúchas”, para a abertura da minissérie “O Tempo e o Vento” de Érico Veríssimo exibido pela TV Globo com direção de arte de Hans Donner. Nos anos seguintes, Glauco Rodrigues continuou dialogando com artistas fundamentais para a compreensão da história do Brasil como Debret (Fig. 8). Até os últimos anos de sua vida, o seu perfil investigativo e explorador fez com que experimentasse novas técnicas como o mosaico desenvolvendo painéis musivos em pastilhas.



Fig. 7 – Glauco Rodrigues, *Luxúria*, 1985, tinta acrílica sobre tela, 190 x 190 cm, Coleção do artista, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

Glauco Rodrigues faleceu no Rio de Janeiro em 2004. Nove anos após a sua morte seu legado artístico ainda repercute pelo mundo. Foi no ano de 2013 que Nicolas Bourriaud, diretor da École des Beaux-Arts de Paris e respeitado teórico de arte na Europa, apresentou a pintura de Glauco Rodrigues numa exposição sob sua curadoria na École des Beaux-Arts de Paris. Nicolas Bourriaud fez a seguinte colocação sobre a obra de Glauco Rodrigues no documentário “Glauco do Brasil” (2015):

Muitas vezes ele antecipa quarenta anos certas características da arte atual. Primeiro pelos fundos brancos, monocromos, que sempre são a sua marca. Se veem signos que vêm fundir-se na tela provindo de épocas e espaços diferentes. Isso é muito contemporâneo. Nossa época se caracteriza pela convivência de muitos signos do passado que constituem o nosso presente. Nunca estivemos tão próximos do passado como agora. A pintura do Glauco é uma verdadeira pintura histórica que através de um estilo extremamente Pop, através de um engajamento político, da criação de um código que descreve a realidade política do Brasil nos anos 60-70, Glauco Rodrigues é

também aquele que inventa literalmente uma nova maneira de falar da história do Brasil. À primeira vista, poderia se dizer que Glauco Rodrigues é o primeiro artista pop do continente latino-americano dos anos 60, mas é um artista que vai além, ele já é pós-colonial na sua aproximação das coisas. É um artista que apreende a política através da cultura cotidiana, através da cultura brasileira. Isso traz uma poderosa originalidade.

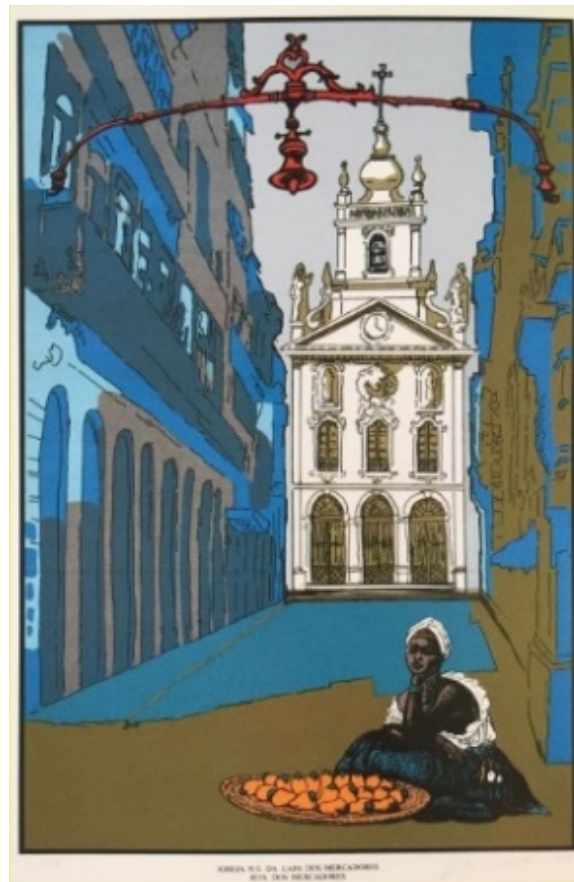


Fig. 8 – Glauco Rodrigues, Igreja N. S. da Lapa dos Mercadores, 1999, serigrafia, 70 x 50 cm, Rio de Janeiro, Fonte: CAVA, Antonio (org). *O universo gráfico de Glauco Rodrigues*. Brasília: Caixa Cultural, 2013.

Nicolas Bourriaud no mesmo documentário “Glauco do Brasil” (2015), ainda presta um depoimento sobre a dificuldade de classificar a obra de Glauco Rodrigues:

Sua pintura verte pelo lado do testemunho que não é realista, direto, é mais sutil. É a invenção de uma iconografia da ditadura, iconografia atravessando as camadas do tempo para chegar aos

fundamentos da própria ditadura, buscando alicerces da história do Brasil. Ele inventou um novo modo de figuração no meio caminho entre um estilo pop com empréstimos à cultura popular e à cultura indígena. O que, na época, é totalmente original. De fato, é difícil classificá-lo. Onde colocá-lo? Não é realmente pop, é inclassificável.

Em geral, procuramos agrupar e classificar como forma de compreender melhor um conteúdo. Se Rodrigues tivesse continuado, por exemplo, com uma linguagem visual nitidamente vinculada à Pop Art, provavelmente seria mais citado nos livros de história da arte brasileira devido ao fato de ser mais fácil adequá-lo a um contexto.

## **A intertextualidade em quatro quadros de Glauco Rodrigues**

### **1. Primeira Missa no Brasil**

No quadro “Primeira Missa no Brasil” (fig. 9), Glauco Rodrigues realiza um processo de intertextualidade com o quadro de Victor Meirelles “A primeira missa no Brasil” (Fig), 1860, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes. O quadro de Meirelles retrata a primeira missa no Brasil em primeiro de maio de 1500. É uma pintura histórica de grande relevância que faz parte da nossa identidade brasileira iconográfica. Foi um registro feito 360 anos depois do fato acontecido.

Segundo Cardoso (2008), o quadro de Meirelles “A primeira missa no Brasil”, pintado em Paris, faz parte do elevado gênero de pintura histórica com referência a uma erudição pictórica a quadros de grandes mestres do passado como “A primeira missa em Kabília” de Horace Vernet, e “A primeira missa na América” de Blanchard. A execução dessa obra demandou um processo de investigação, tendo como objeto de estudo determinante a carta de Pero Vaz de Caminha na qual há o relato da missa que Pedro Álvares Cabral solicitou que fosse executada para configurar a posse da terra de Vera Cruz. O sucesso do resultado desse quadro pode ser averiguado no fato dele ter sido selecionado para ser exposto no Salon de Paris, principal referência de exposição artística do mundo no ano de 1861.





Fig. 9 – Glauco Rodrigues, Primeira Missa no Brasil, 1971, tinta acrílica sobre tela, 81 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., Glauco Rodrigues. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.



Fig. 10 – Victor Meirelles, A primeira missa no Brasil, 1860, óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Fonte: [http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/06/PrimeiraMissaBR\\_VictorMeirelles.jpg](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/06/PrimeiraMissaBR_VictorMeirelles.jpg)

Quanto a composição, podemos observar que a luz no quadro de Meirelles incide de maneira mais expressiva sobre o Frei Henrique e o céu. Uma luz que enaltece a dádiva através da religião em busca da salvação por intermédio de algo divino. A catequese seria a salvação para os nativos do novo mundo. As imagens ao redor encontram-se com tons mais escuros e sombreados. Nessas imagens, estão os europeus que assistem com respeito à execução da missa. Alguns deles estão ajoelhados. Enquanto, os indígenas estão mais surpresos e curiosos em relação ao ritual até então desconhecido.

De posse dessas informações iniciais, podemos compreender a relevância da intertextualidade realizada por Glauco Rodrigues para repensarmos sobre uma pintura de grande referência para nossa história que foi feita longe do nosso país e muito tempo depois do fato acontecido. No quadro de Rodrigues se manifesta a diversidade do povo brasileiro. A sua proposta consiste em ressaltar a nossa miscigenação racial, cultural e religiosa. Nele temos a presença de brancos, negros e índios. Inclusive a figura de uma mulher negra da religião de Umbanda para contemplar as influências do negro na nossa cultura. Essa figura encontra-se de costas para a cena da missa, permitindo refletir que se trata de uma manifestação de oposição a imposição da catequese. Na obra original de Meirelles não há presença de negros. Visto que, naquele momento não haviam ainda negros traficados da África em território brasileiro.

No quadro de Rodrigues temos o símbolo<sup>3</sup> da cruz vermelha na bandeira ao lado do altar que significa a representação da Ordem Religiosa das Cruzadas. Temos também na cruz, que está no altar e nas vestes do religioso, o símbolo do cristianismo. Dondis (2003), menciona a importância da sensação de equilíbrio na percepção visual, dando como referência o fato de um homem estar com os pés bem fixados no chão numa imagem. Nessa obra de Glauco Rodrigues, como em diversas outras, o fundo é branco como uma folha de papel em branco. Não existe o chão de forma clara e definida. As figuras parecem flutuar naquele espaço em branco. Um espaço onde figuras de tempo e espaço diferentes podem se encontrar. Temos a representação de homens do passado como os europeus com armaduras. Ao mesmo tempo, da contemporaneidade temos um casal de mestre sala e porta bandeira, e até um “índio



de Copacabana” representado por um homem branco de sunga com toalha pendurada no pescoço com adereços indígenas.

Ao buscar uma referência para o chão observamos que ele tem diversos níveis. Até ao ponto das figuras mais próximas do espectador estarem cortadas na altura do ombro. As figuras se agrupam no sentido de uma linha curva ascendente da direita para a esquerda, tendo seu ápice em direção ao topo do altar. Rodrigues não reproduz a grande cruz em destaque da tela de Meirelles. Ao invés disso, apresenta o Frei Henrique entre cortinas abertas como na encenação de um grande espetáculo.

Na tela de Victor Meirelles nos sentimos parte dos espectadores da missa como aqueles que assistem a missa na pintura extasiados com o ritual de exaltação à religião católica. Nesse contexto, os índios são apenas coadjuvantes exóticos compondo a cena na periferia para o destaque dos europeus como figuras principais e representantes da fé católica como instrumento de civilização para o novo mundo.

Na obra de Glauco Rodrigues, há a retratação de uma índia e um índio que estão de frente para o espectador. Eles estão em primeiro plano nos olhando de frente. O índio está sem cor no seu rosto como se sua existência estivesse ameaçada. A índia parece conseguir nos olhar. Ela quer ver e ser vista. Assim, além de observar o quadro, nos sentimos também como que observados, contemplados. Estamos presentes para fazermos parte dessa comunhão. Há ainda um outro indígena com pinturas corporais e cabeça baixa como quem não quer ver tal teatro acontecendo.

A escala das figuras não segue uma relação proporcional como acontece no caso das araras, que fazem parte da representação de um país tropical, em comparação as figuras ao seu redor. Os elementos são organizados com uma sobreposição entre eles para promover uma percepção visual de profundidade. Em relação ao uso das cores, várias figuras são monocromáticas com nuances dos seus tons para dar forma e profundidade como acontece com alguns europeus, entre eles os franciscanos.

## 2. Abaporu



Fig. 11 – Glauco Rodrigues, *Abaporu*, 1981, tinta acrílica sobre tela colada em madeiran, 130x195 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

O quadro “Abaporu” de Glauco Rodrigues (Fig. 11) tem no seu título um processo de intertextualidade com o quadro de mesmo nome de Tarsila do Amaral. Este quadro de Rodrigues faz parte da exposição individual “No País do Carnaval– Homenagem a Tarsila” exposta na Galeria Arte na Gávea no Rio de Janeiro no ano de 1981. Segundo Amaral (2003), o “Abaporu” de Tarsila do Amaral é um quadro emblemático do modernismo brasileiro, que desencadeou a inspiração para que Oswald de Andrade elaborasse o Manifesto Antropofágico. Amaral (2003, p. 280) ainda expõe que, “Era o ‘Abaporu’ o desenvolvimento natural da fauna-flora tarsiliana, imagem metamórfica fixada pela artista em fusão comandada pelo colorido da fase ‘pau-brasil’...”

Tanto Glauco quanto Tarsila tem uma linguagem pictórica relacionada com uma forte identidade nacional. Rodrigues, à sua maneira, retrata nossa fauna-flora, e toda a explosão de cor e movimento para destacar aspectos representativos do nosso país. Além da admiração por Tarsila, que desencadeou a homenagem para a pintora numa exposição, ele apreciava o modernismo brasileiro. No quadro de Rodrigues,

observamos no canto superior esquerdo a presença morros, coqueiro. Essa paisagem ao fundo vai perdendo configuração. Enquanto, as figuras distribuídas no quadro parecem emergir dessa imagem ao fundo como se tivessem sido sobrepostas.

No quadro temos uma profusão de imagens revelando uma ebulição cultural. Há referência a nossa imagem de país tropical com sambistas, frutas tropicais, arara. Notamos que os elementos do quadro não se apoiam num chão definido com exatidão. Não há uma percepção de equilíbrio nos elementos que parecem flutuar sob fundo branco do quadro e possuem uma escala desproporcional de tamanho entre si. Na parte inferior do quadro temos até sambistas com as pernas cortadas pelo limite do quadro. Além de uma espécie de “Carmem Miranda” cortada abaixo dos ombros por esse mesmo limite do quadro. Tais cortes não correspondem a uma forma clássica de pintura.

Há uma profusão de elementos no quadro. São muitas figuras que disputam a nossa atenção. Várias delas refletem uma sugestão de movimento como se estivessem sambando ou tocando instrumentos. Parece estarmos diante de uma grande festa num paraíso tropical, mas as mensagens subliminares existentes no quadro dizem muito mais do que isso. Esse é um espaço de ambiguidades. Nele cabe o sol e a lua, o anjo e o demônio. O São Sebastião está com um cocar indígena em verde e amarelo como um mártir tupiniquim. A figura de São Sebastião é usada diversas vezes nas obras de Rodrigues como a representação do povo brasileiro. Em meio à euforia carnavalesca presente no quadro, a dor e o flagelo não deixam de existir com a imagem de São Sebastião com as flechas fincadas em seu corpo. Em cada uma de suas obras em que usou a imagem de São Sebastião, Rodrigues utilizou uma peculiaridade que as distingue. Nunca é exatamente a mesma imagem.

Uma outra figura recorrente na obra de Glauco Rodrigues é a do “Diabo” como a que se encontra na lateral esquerda do quadro. A figura causa ambiguidade se seria um homem vestido de Diabo para brincar no carnaval, ou se seria de fato a imagem da presença do Diabo. Estamos entre o paraíso carnavalesco e o inferno. Na obra de Glauco Rodrigues existe uma ironia crítica e inteligente provocando reflexões. Diante de qualquer opção, o Diabo é a configuração do mal. Há uma dicotomia constante,

pois sobre ele está um anjo barroco que parece oriundo do tempo do Brasil colonial com sua espada em punho como uma representação de proteção e justiça.

A presença de um militar que está de prontidão observando os civis, retrata as restrições de liberdade ainda existentes naquele período no Brasil. Ao lado do militar encontramos um olho que observa tudo, mostrando que as figuras do quadro, ou mesmo o espectador que observa o quadro, estão sendo vigiadas. O olho está encoberto entre nuvens revelando que se trata de uma observação camuflada. Vale destacar que, o militar é quem aparece para vigiar e manter o controle, mas o olho encoberto revela que há muitas coisas por traz disso tudo. Portanto, as oposições estão frequentemente manifestadas nas obras de Glauco Rodrigues. Num cenário tropical de alegria e descontração, também está presente a vigilância, o medo, a dor.

### 3. Ninguém é inocente



Fig. 12 – Glauco Rodrigues, Ninguém é inocente, 1970, tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

No quadro “Ninguém é inocente” (Fig. 12) de Rodrigues temos a intertextualidade em relação à pintura histórica “A batalha do Avahy” (Fig. 13) de Pedro Américo de Figueiredo e Melo do acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Segundo Schwarcz (2013), a tela “A batalha do Avahy” foi uma encomenda do estado brasileiro, sendo desenvolvida em Florença na Itália. Américo nunca testemunhou a batalha que ocorreu as margens do Riacho Avahy durante a Guerra do Paraguai (1864-1870). A Guerra do Paraguai foi o conflito militar de maior proporção na história do nosso país. A encomenda da pintura militar tinha objetivos específicos de enaltecer o Império brasileiro representado pelo monarca D. Pedro II, buscando elevar o patriotismo. A guerra do Paraguai foi motivo de orgulho para o Império como demonstração de poder e organização militar. Entretanto, a longa duração da batalha ocasionou a perda de muitas vidas e oneroso custo para o estado. Tais fatos geraram um campo fértil para a propagação das ideias republicanas que culminaram com a Proclamação da República em 1889.



Fig. 13 – Pedro Américo, A Batalha do Avahy, 1872-1877, óleo sobre tela, 900 x 500 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Fonte: <http://mnba.gov.br/portal/colecoes/pintura-brasileira>

O recorte da tela “Batalha do Avahy” de Pedro Américo que vemos retratada no quadro de Glauco Rodrigues é referente a presença de civis em meio ao conflito, procurando proteção na carroça tombada. Temos a imagem do que parece ser uma



família. Um velho estendendo o braço como num pedido de ajuda. Uma mulher com temor tentando proteger seu bebê e com uma criança agarrada à sua cintura. Ainda há um braço segurando uma vareta cortado pelo limite do quadro no canto inferior esquerdo que no quadro original de Américo corresponde ao braço de um menino que tenta desatolar a carroça. Essa é uma característica do trabalho de Glauco que se utiliza desses cortes abruptos.

Nas figuras predominam essencialmente as nuances de vermelho, bem empregado para representar as cenas sangüinárias de tensão e medo que norteiam os horrores de uma guerra. As cores do Brasil são sempre importantes nas telas pintadas por Glauco Rodrigues como forte elemento representativo do nosso país. Nessa tela as cores do Brasil estão presentes no homem com espingarda com o azul nas suas calças dobradas até os joelhos. A parte de cima das suas vestes tem o amarelo no formato próximo a metade de um losango. Envolvendo sua cintura temos um tecido em forma de fita que tem o vermelho predominante na pintura, mas que termina em tom mais claro próximo ao branco. Por fim, acima do amarelo e do azul de suas vestes está o verde num objeto amarrado à sua cintura.

No quadro de Pedro Américo (Fig. 13) este homem com espingarda e roupas rasgadas representa um paraguaio que são sempre retratados descamisados, maltrapilhos e de maneira pejorativa. No entanto, os militares do exército brasileiro estão bem trajados, imponentes e em destaque para enfatizar a sua superioridade em relação aos seus adversários. Podemos observar o elemento visual de movimento sugerido no chapéu que cai em direção ao chão; na tênue fumaça que forma uma linha representando o disparo de um projétil saindo da arma; na forma estendida do braço do velho, gerando um movimento de clamor por socorro; nas formas corporais da moça ao fundo representando um movimento de corrida para pegar uma bola. Por ser um quadro que remete a uma guerra, a sugestão de movimento está presente para representar o dinamismo das ações num campo de batalha.

Rodrigues nos provoca com o título “Ninguém é inocente”. Além dos civis retratados a partir do quadro de Pedro Américo, temos os que estão representados por um casal num momento de lazer e descontração na praia no tempo contemporâneo

visualizados ao fundo por dentro da carroça. Os civis seriam mesmo desprotegidos e inocentes? Ou seriam omissos? Seriam inocentes os alheios as causas e consequências de uma guerra ou uma ditadura militar, eximindo-se da responsabilidade de uma ação mais atuante? Enquanto isso, uma guerra explícita ou implícita acontece ao seu redor.

Entre o período em que ocorre a Guerra do Paraguai e o dos banhistas do tempo contemporâneo ao do pintor, temos semelhanças como a presença mais efetiva de militares nos rumos do país. Segundo Schwarcz (2013), com o advento da Guerra do Paraguai, o exército brasileiro se fortaleceu para colocar em prática o golpe republicano. No ano em que a tela foi desenvolvida, 1970, estávamos em plena vigência do regime militar iniciado com o golpe de 1964.

#### 4. Porém tem um problema: somos canibais

No quadro “Porém tem um problema: somos canibais” (Fig. 14), Rodrigues desenvolve um processo de intertextualidade com os trabalhos de Pedro Américo (Fig. 13) e Theodore de Bry (Fig. 15).

De acordo com Dondis (1997, p.127), “A distorção da escala, por exemplo, pode chocar o olho ao manipular à força a proporção dos objetivos e contradizer tudo aquilo que, em função da nossa experiência, esperamos ver.” Com base nessas informações, podemos perceber o contraste de escala entre o tamanho do vaso de flores muito maior do que as pessoas ao seu redor. Essa distorção proporciona uma função de destaque ao vaso com flores, que está centralizado e em cores diversas. A ênfase nessa figura central, que nossa visão tende a fixar no primeiro momento, pode nos fazer dispersar das figuras monocromáticas ao redor do vaso que fazem referência à descontração, ao lazer, à violência, ao canibalismo, à guerra e à dor.

Como diz o título do quadro, “Porém tem um problema: somos canibais”, é preciso observar que há algo destoando da harmonia da beleza das flores e da calma de um trivial dia de praia. O quadro mostra banhistas passeando com seu cachorro, se refrescando com bebida, tomando sol deitados na areia. Nesse contexto, a presença de um homem a direita da tela pode nos remeter a um exausto naufrago,

conseguindo, por fim, chegar na areia da praia. Poderia ser também, simplesmente, um banhista exausto por ter nadado muito. Na realidade, essa figura faz parte da tela “A Batalha do Avahy” de Pedro Américo (fig. 13), na qual representa um homem ferido em meio ao campo de batalha. Do lado esquerdo temos a imagem de um braço que dispara uma arma que é outra referência ao quadro “A Batalha do Avahy”, de Pedro Américo, que representa a figura de um soldado do exército brasileiro. Do lado direito temos um índio que está pronto para disparar sua flecha. Ambos ataques podem atingir o belo vaso que está no meio do conflito.

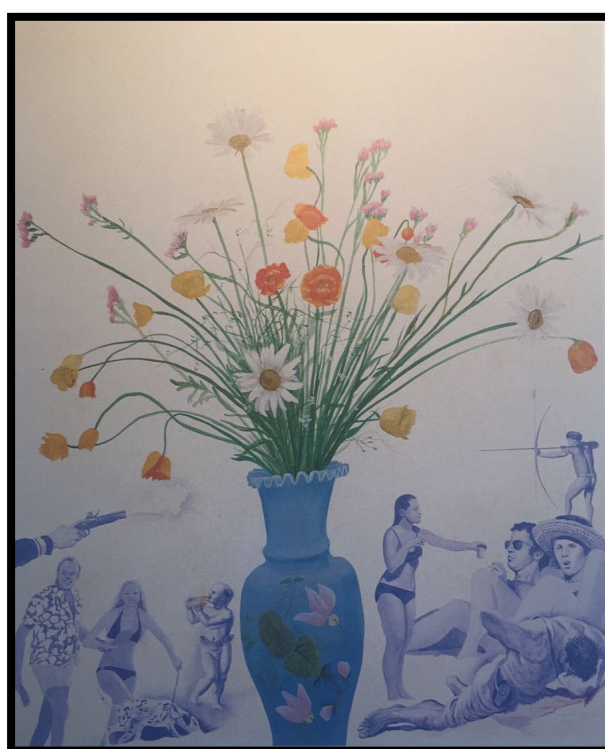


Fig. 14 – Glauco Rodrigues, Porém tem um problema: somos canibais, 1970, tinta acrílica sobre tela, 73x60 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, Fonte: VERÍSSIMO, Luis F., *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

A expressão do título do quadro “somos canibais” ganha configuração na imagem do menino que se alimenta ao lado do vaso por se tratar de um “pequeno canibal” na representação (Fig. 15) que Theodore de Bry faz dos habitantes do novo mundo. Segundo Schwarcz e Varejão (2014), Theodore de Bry, um belga, foi responsável pela difusão da imagem do canibalismo vinculado ao Brasil através das suas gravuras. De



Bry nunca veio ao Brasil. As suas gravuras foram baseadas nas descrições de Jean de Léry e de Hans Staden. Essas gravuras foram lançadas no livro “América” que ganhou repercussão na Europa devido a peculiaridade envolvendo as cenas de canibalismo dos habitantes exóticos do Novo Mundo.



Fig. 15 - Theodore de Bry, 1590-1634, In: América, Fonte: SCHWARCZ, Lilia M.; VAREJÃO, Adriana, *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

No paraíso tropical do novo mundo, armas disparam projéteis, flechas estão prestes a serem lançadas, canibais circulam ao nosso redor. Nem tudo é o que parece ser. Até mesmo flores coloridas num belo vaso são flores mortas. É um quadro cercado de violência e brutalidade em contraste com um aparente ambiente harmonioso e pacífico.

## CONCLUSÃO

No decorrer desse artigo, pudemos nos aprofundar no trabalho do artista plástico Glauco Rodrigues acompanhando sua trajetória desde seus primeiros trabalhos que

evidenciam um realismo regional. Observamos que a sua participação no Clube da Gravura de Bagé e de Porto Alegre permite o seu amadurecimento como artista com o aprimoramento da sua técnica. No entanto a sua mudança para o Rio de Janeiro e, posteriormente, para Roma é que viabiliza uma visão mais ampla das possibilidades de linguagens visuais fazendo com que investisse na arte abstrata. Durante sua estadia na Itália, mais especificamente durante a XXXII Bienal de Veneza, sob influência da Pop Art repensa sua linguagem artística, retornando ao figurativo. De fato, a transformação de sua linguagem pode ser comprovada no trabalho realizado na Série “Cântico dos Cânticos” com a qual ganha o Prêmio Aquisição na IX Bienal de São Paulo em 1967.

Uma mudança ulterior de Glauco Rodrigues ocorre quando este procura ser mais contundente na sua proposta em retratar o Brasil. Impactado com a forma como os americanos da Pop Art retratavam o seu país, Rodrigues aprofunda ainda mais as mudanças que estão acontecendo na sua linguagem visual. Glauco Rodrigues opta por fazer uma linguagem pictórica brasilianista e antropofágica. Com essa concepção, Rodrigues passa a estabelecer um estreito processo de intertextualidade com artistas essenciais da nossa herança pictórica para desenvolver os seus trabalhos.

Através dos quadros analisados nesse artigo, comprovamos a prática da intertextualidade nos seus trabalhos aliados a elementos de composição como o destaque para as cores verde, amarelo, azul e branco; as figuras monocromáticas; a escala desproporcional de tamanho entre as figuras, a repetição da mesma figura em diversos trabalhos; a percepção visual de desequilíbrio das figuras. Verificamos que Rodrigues revisita criticamente a nossa história através da iconografia brasileira, desenvolvendo trabalhos com elementos dissonantes e provocativos com figuras de diversas épocas e espaços.

Constatamos que Rodrigues enaltece a nossa cultura, costumes e natureza em seus trabalhos. Neles podemos encontrar índios, foliões carnavalescos, banhistas de Copacabana, anjos barrocos, São Sebastião, emigrantes europeus, a nossa religiosidade, nossa fauna e flora. Temos num mesmo quadro santos ensanguentados num ambiente de alegria, ou tiros e flechadas num ambiente de descontração solar.

Assim, detectamos que nos seus quadros, alguma coisa parece estar fora da ordem, fora do tempo, do espaço, da escala de proporção. Ao mesmo tempo, tudo está perfeitamente coerente para retratar um país de contrastes que camufla sua dor na alegria.

Concluimos observando que Glauco Rodrigues traz à tona em seus trabalhos reflexões sobre a nossa história resgatando, através da intertextualidade, obras fundamentais de artistas da história da arte brasileira e de artistas estrangeiros que retrataram o Brasil. A história da arte brasileira precisaria abrir mais espaço para debater sobre artistas como Glauco Rodrigues que enaltece de maneira perspicaz a nossa história, e com seu estilo próprio e instigante enriquece as nossas artes plásticas.

### **Referências bibliográficas**

- A COR do Brasil. Direção: Cacá Silveira. Brasil: TVE-RJ, 1989. (44 min)
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.
- ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.
- CALIRMAN, Claudio. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CAVA, Antonio (org). *O universo gráfico de Glauco Rodrigues*. Brasília: Caixa Cultural, 2013.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GLAUCO do Brasil. Documentário. Direção: Zeca Brito. Brasil: Boulevard Filmes, 2015. (90 min).
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia M. *A batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.
- SCHWARCZ, Lilia M.; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- VERÍSSIMO, Luis F. *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

## Notas

---

<sup>1</sup> Compreendemos a intertextualidade como definiu Kristeva na década de 60, baseado no que Bakhtin, teórico literário russo, denominou como dialogismo no início do século XX.: “...Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (Kristeva, 2005, p.68).

<sup>2</sup> GLAUCO do Brasil. Documentário. Direção: Zeca Brito. Brasil: Boulevard Filmes, 2015. (90 min).

<sup>3</sup> Segundo Peirce (2015, p. 71), “Um Símbolo é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante”.