



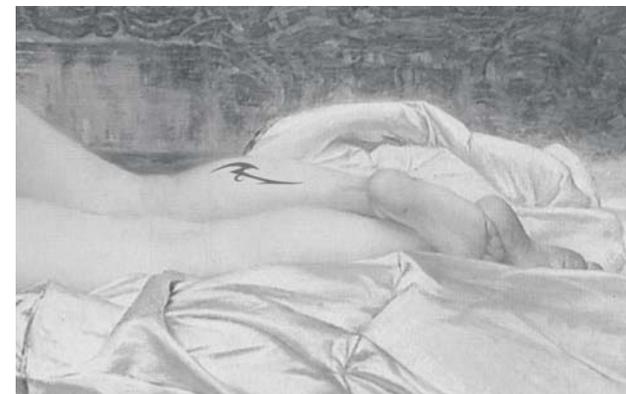
O SELVAGEM E O CIVILIZADO NAS ARTES, FOTOGRAFIA E LITERATURA DO BRASIL



ALEX MIYOSHI  
organizador

# O SELVAGEM E O CIVILIZADO

NAS ARTES, FOTOGRAFIA E  
LITERATURA DO BRASIL



Fruto de um seminário realizado em maio de 2009 no IFCH Unicamp, este livro congrega estudos voltados à imagem do nativo e da natureza brasileiras nas artes visuais, literatura e fotografia.

Realização  
Centro de História da Arte e Arqueologia  
Coord. Programa de Graduação em História  
IFCH Unicamp

textos de  
JOSÉ ALVES DE FREITAS NETO  
CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS  
EDUARDO VIEIRA MARTINS  
LETICIA SQUEFF  
FERNANDO DE TACCA



O SELVAGEM E  
O CIVILIZADO  
NAS ARTES, FOTOGRAFIA E  
LITERATURA DO BRASIL

Publicação do ciclo de palestras proferidas no  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas,  
no dia 4 de maio de 2009,  
pelos professores

CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS  
EDUARDO VIEIRA MARTINS  
LETICIA SQUEFF  
FERNANDO DE TACCA

Abertura do prof.  
JOSÉ ALVES DE FREITAS NETO

Organização  
ALEX MIYOSHI

Realização  
Centro de História da Arte e Arqueologia  
Coordenação do Programa de Graduação em História  
Secretaria de Eventos  
IFCH Unicamp

2010

**O SELVAGEM E O CIVILIZADO NAS ARTES,  
FOTOGRAFIA E LITERATURA DO BRASIL**

Publicação do seminário “O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil”, realizado no IFCH Unicamp no dia 4 de maio de 2009

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP**

Reitor Prof. Dr. Fernando Ferreira Costa  
Coordenador-geral Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca

**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - IFCH**

Diretora Profa. Dra. Nadia Farage  
Diretor Associado Prof. Dr. Sidney Chalhoub

**CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA**

Coordenador Prof. Dr. Jorge Coli  
Secretária Adjunta Fanny Lopes

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Coordenador Prof. Dr. Leandro Kamal

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA - GRADUAÇÃO**

Coordenador Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto

**SETOR DE PUBLICAÇÕES E GRÁFICA**

Maria Cimélia Garcia  
Maria Aparecida de Palma de Lima  
Hilda Sigala Pereira  
Sebastião Rovaris  
Marcílio César de Carvalho  
Marcos Josué Pereira  
José Carlos Diana

**SECRETARIA DE EVENTOS**

Suely Borges Costa  
José Irani Dias Neto

**ORGANIZAÇÃO DO SEMINÁRIO,  
PUBLICAÇÃO E PROJETO GRÁFICO**

Alex Miyoshi

**APOIO**

Revista de História da Arte e Arqueologia  
Programa de Graduação em História IFCH Unicamp

Ilustração da capa: intervenção gráfica sobre detalhe de *Estudo de mulher*, de Rodolpho Amoêdo, 1884, óleo sobre tela, 150,5 x 200 cm, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

---

S49 O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil/  
organizado por Alexander Gaiotto Miyoshi. - - Campinas, SP :  
UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.  
122p.

ISBN 9788586572401

1. Arte-História. 2. Crítica de arte. 3. Nativismo.  
4. Literatura comparada. 5. Fotografia. I. Miyoshi, Alexander  
Gaiotto. III. Título.

CDD- 701

---

Catálogo na Fonte – Biblioteca do Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas – UNICAMP  
CRB nº 08/5124 / Sandra Ferreira Moreira

## ÍNDICE

Apresentação	7
Bárbaros e civilizados: representações de uma América em construção <b>José Alves de Freitas Neto</b>	9
“Cora e Alice”: reflexões sobre o encontro entre o selvagem e o civilizado em um quadro perdido de Félix-Émile Taunay <b>Claudia Valladão de Mattos</b>	23
Imagens da floresta: Auguste de Saint-Hilaire e José de Alencar <b>Eduardo Vieira Martins</b>	39
Paris sob o olho selvagem: <i>Quelques Visages de Paris</i> (1925), de Vicente do Rego Monteiro <b>Leticia Squeff</b>	57
O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio <b>Fernando de Tacca</b>	83

## APRESENTAÇÃO

Este pequeno livro contém cinco artigos relacionados ao seminário “O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil”, evento que integrou um tópico de graduação em história do IFCH Unicamp e abriu-se à participação livre do público, incluindo estudantes, professores e pesquisadores de outras instituições.

O seminário agrupou estudos sobre a representação do índio e da paisagem brasileira entre os séculos XIX e XX, em diferentes modos de abordagem. São trabalhos em história da arte e da cultura, antropologia da imagem e literatura comparada. As dimensões do evento impossibilitou contemplar outras áreas voltadas ao tema (que poderia abarcar também a representação dos afro-descendentes), assim como as manifestações na música, teatro, ópera, cinema etc. Espera-se que o debate se amplie e enriqueça, envolvendo os diferentes campos do conhecimento dedicados à compreensão da imagem do selvagem e do civilizado na produção artística e cultural.

Alex Miyoshi  
Março de 2010

## BÁRBAROS E CIVILIZADOS: REPRESENTAÇÕES DE UMA AMÉRICA EM CONSTRUÇÃO

José Alves de Freitas Neto  
(IFCH Unicamp)

Alguns jogos binários têm a força de se perpetuarem em nossos imaginários como se fossem capazes de expor, de forma unívoca, seus significados e apelos. No caso do continente iberoamericano, sobretudo nas representações das letras e das artes plásticas no século XIX, talvez não haja nada que se equipare à proposição entre a civilização e barbárie. O objetivo deste breve texto é refletir sobre algumas pistas propostas pela historiografia americanista acerca do tema e, de maneira introdutória, dialogar com os textos dos integrantes do Seminário “O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil”, realizado pelo Centro de História da Arte e Arqueologia – CHAA, por estudantes da pós-graduação e pelo curso de graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em maio de 2009.<sup>1</sup>

A questão civilização/barbárie pode ser pensada, no caso da América hispânica, como um constructo das nações que emergiram no continente a partir do início da segunda década do século XIX. Diante do explícito propósito de inserir-se em uma história europeia, que se apresentava como universal, escritores e políticos estabeleceram programas nos quais identificavam o que deveria ser buscado e o que

---

<sup>1</sup> Agradeço a Alexander Miyoshi pela organização do evento e pelo convite de integrar esta publicação. Este texto, originalmente, era para ser uma apresentação do Seminário, mas considerando o tema apaixonante e as relações com minha área de atuação, História da América, optei por fazer um texto sucinto sobre o tema central do Seminário. Mas as questões de fundo, evidentemente, estão contempladas nos excelentes artigos dos especialistas que se dedicaram a pensar o tema nas representações artísticas no Brasil.

deveria ser superado na história do continente. Dessa forma, conceitos como civilização e barbárie indicavam o que se almejava e o que se refutava para a história a ser construída a partir das nações independentes. O principal formulador desta questão foi o argentino Domingo Faustino Sarmiento,<sup>2</sup> que escreveu o clássico *Facundo: civilização e barbárie* (1845). Embora sua obra se propusesse a refletir o contexto das disputas platinas, suas indagações inspiraram debates em diferentes regiões da América.

Na escrita sarmientina o espaço físico emerge como uma das questões centrais. A extensão territorial e a solidão do *gaucho* não se constituíam no ideal da construção da nação. Não havia distinção entre o homem do campo e a própria natureza, pois ambos se harmonizavam e, portanto, no discurso oitocentista da civilização, a realidade do pampa era um desafio sem igual. O espaço físico era a base de uma reflexão sobre projetos políticos. As imagens produzidas

---

<sup>2</sup> Domingo F. Sarmiento (1811-1888) nasceu em San Juan, vivenciando as movimentações interioranas das guerras civis geradas nas primeiras décadas pós-independentistas. Longe dos eventos constitucionais de Buenos Aires, conheceu as batalhas travadas entre unitários e federais, estes representados por Juan Facundo Quiroga, por exemplo, destacado general de guerra que seguiu ocupando territórios argentinos segundo os ideais políticos do caudilho Juan Manuel de Rosas (1793-1877), um dos principais líderes políticos da Argentina do século XIX. Integrante da chamada *Geração de 37*, que reunia escritores e pensadores alinhados com o pensamento liberal e opositores de Rosas, Sarmiento escreveu e foi um dos principais expoentes de uma nova linhagem política na Argentina. Entre 1840 e 1855 o autor sanjuanino vive seu “período chileno”, de onde surgiu seu livro *Facundo: civilização e barbárie*, publicado em 1845. A obra aborda as diferenças entre Buenos Aires e o interior, a partir de questões como a natureza, os costumes, a cultura, as concepções políticas e as fragilidades na conturbada história política argentina. Propostas como o povoamento e a fixação de cidades no que se convencionou chamar de “deserto argentino” estão na obra como sugestão para evitar que a barbárie, entendida como resistência à institucionalização, à lei e à modernização, fosse vitoriosa. Sarmiento foi presidente da Argentina entre 1868-1874.

sobre a vida agrária, com influências de caudilhos, brutalidades e desmandos, expressavam uma concepção que, como escreveu a ensaísta Graciela Montaldo,<sup>3</sup> tornara-se presente na tradição cultural argentina. Mesmo que a cultura urbana, identificada como civilizada, tenha sido dominante na segunda metade do século XIX argentino, os temas agrários, as imagens do campo e seus tipos, seguiram ativos nas letras austrais por todo o século XIX, mais como problema estético-ideológico do que como representação artística.

Se a proposição binária era útil para os propósitos políticos daquela época e para a afirmação de determinadas visões e valores culturais, devemos registrar que a operação não era tão simples, nem esquemática. O discurso que se produzia era oriundo de elites ilustradas e que defendiam princípios vigentes na tradição europeia. Porém, a realidade que literatos e artistas tentavam representar era ambígua e suas contradições estavam a olhos vistos: a maioria da população, composta por indígenas e camponeses sem instrução, estava distante do discurso civilizador e hierarquizado que se procurava estabelecer. A população era o alvo das reflexões, mas não interlocutora da discussão.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> MONTALDO, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 1999, p. 53.

<sup>4</sup> Sobre esta questão ver a obra de SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista* Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto/Imago Mundi, 1994. “La imagen ‘Civilización y Barbarie’ tuvo un primer empleo en Argentina al sintetizar el principio de legitimación política del liberalismo triunfante y una estrategia de lucha para llegar ao poder. ‘Civilización o Barbarie’ fue desde el principio una imagen polisémica; su eficacia simbólica se hallaba relacionada con la capacidad de abarcar y enlazar distintas problemáticas y registros como como lenguajes diferentes. Se insertó (...) en el dispositivo simbólico de la construcción liberal, dentro de un proyecto general de modernización. Dicha imagen expresaba cabalmente las dos dimensiones del proyecto civilizatorio: la exclusionista y la integradora.” (p. 290)

Ora, se era esta a condição, por que é que a discussão se propagou? Por que este tipo de discurso auxiliou a produção de identidades na América? As respostas, evidentemente, não são únicas. Porém, podemos resgatar algumas sugestões mapeadas pela historiografia que se dedica à circulação das ideias no contexto da passagem do período colonial para o das independências.

Um dos primeiros pontos é o que Leopoldo Zea, que desde meados de 1960 dedicou-se a pensar o lugar da América Latina na história, identificou em suas obras como sendo a busca de alternativas e idéias para o que ele designou como “século das crises”. Na América oitocentista buscava-se “apagar” o passado colonial e buscar modelos que se diferenciavam da tradição espanhola. A máxima da civilização como progresso, segundo o filósofo mexicano, era um segundo encobrimento da América, pois ela teria que se tornar homogênea, encobrindo diferenças e estabelecendo um parâmetro que políticos liberais na Argentina e no México, para ficarmos nos exemplos mais conhecidos, perseguiram a todo custo. O bárbaro poderia deixar de sê-lo e travestir-se de civilizado, porém, esta opção equivaleria a marcar novos limites para a barbárie, mas não a sua aniquilação, pois o jogo binário perderia seu significado, se um dos pólos fosse eliminado.<sup>5</sup> Assim, de forma ampla, indígenas, *gauchos*, imigrantes, representaram a cada tempo, a personificação da barbárie que se estabeleceu na ordem discursiva americana.

Uma outra perspectiva é a alinhavada recentemente pelo argentino Elías J. Palti<sup>6</sup> que, partindo das linguagens políticas, observou ser o século XIX um tempo de refunda-

---

<sup>5</sup> Ver a questão em: ZEA, L. *Discurso desde a marginalização e a barbárie; A filosofia latino-americana como filosofia pura e simplesmente*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p.351.

<sup>6</sup> PALTÍ. Elías J. *El tiempo de la política: el siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

ção e de quebra de ordens tradicionais, e diante de tal quadro, as questões teriam que ser resolvidas exclusivamente no campo da política. Portanto, fazer as interconexões de sentidos como civilização e progresso, e as apropriações destes conceitos em meio à disputa política apaixonada é ilustrativa da emergência de novos âmbitos e sujeitos políticos. Para o autor, as linguagens políticas são indeterminadas semanticamente, podendo afirmar-se coisas contraditórias e havendo sempre um processo de “tradução” da cultura política nas diferentes localidades. As linguagens políticas, histórica e precariamente definidas, são úteis e se perpetuam ao oferecer problemáticas que alimentam os debates oriundos do século XIX.

Outra hipótese é a que estabeleceu Mary Louise Pratt em sua obra *Olhos do império: relatos de viagem e transculturação*,<sup>7</sup> publicada originalmente em 1992. Ao propor-se o estudo do gênero narrativo como uma crítica ideológica, a partir dos viajantes europeus pós-1750, a autora preocupou-se em identificar como estes relatos produziram o conhecimento do “resto do mundo” para os europeus. No caso específico dos hispanoamericanos, segundo a pesquisadora, os escritores selecionavam e adaptavam os discursos sobre a América a partir das referências da elite *criolla* para que pudessem ser, de alguma forma, compreendidos pelos europeus. A Europa, como ordem discursiva, passava a ser parte do problema e não da solução nas descrições sobre a barbárie americana. Os projetos se mostravam distantes, porém, a ordem discursiva empreendida pelos *criollos* ou por autores como Sarmiento, poderiam ser descritas como uma prática de mediação cultural.

Este processo, designado por Pratt como “autodelimitação crioula”, expressava os desafios que as elites en-

---

<sup>7</sup> PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Baruru: Edusc, 1999.

frentavam para legitimar-se. Sair da condição de ex-colonizados e instaurar uma nova ordem política e cultural significou uma série de improvisos para os *criollos* que, por um lado defendiam sua autonomia, e por outro, mantinham valores europeus e da supremacia branca. As agitações no continente consistiam, efetivamente, na observação de que estavam diante de uma situação inédita:

(...) a América espanhola era de fato um Novo Mundo em movimento, num curso de experimentação social para o qual a metrópole europeia fornecia parcos precedentes. As elites encarregadas de construir novas hegemonias na América Latina foram desafiadas a imaginar muitas coisas que até então não existiam, incluindo a si mesmas enquanto indivíduos e cidadãos da América Latina republicana.<sup>8</sup>

Outra corrente interpretativa que explica a permanência dos discursos sobre civilizados e bárbaros na América é o exposto pelo crítico uruguaio Fernando Ainsa, em obra de 1986, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*.<sup>9</sup> Partindo das relações entre ficção e identidade nas narrativas americanas desde o período colonial, o autor centra suas análises em dois conceitos caros para a discussão sobre a identidade iberoamericana: “imagem” e “contra-imagem”.<sup>10</sup> Ao referendar o conceito de identidade cultural como relativa e circunstancial, ao mesmo tempo em que os povos, como indivíduos, necessitam de algum grau de “cristalização” destas identidades para poderem se autorreferenciar, o autor debate os modelos culturais que auxiliam na produção das identidades. Um dos aspectos considerados por Ainsa é a herança cultural compreendida como um patrimônio que pode ser ensinado e apreendido. A identidade, neste proces-

<sup>8</sup> PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Baruru: Edusc, 1999.

<sup>9</sup> AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madri: Gredos, 1986.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 15.

so de heranças, não se define a partir de si mesma, mas fundamentalmente em relação ao “outro”.

Este aspecto é fundamental para se entender o jogo de imagem/contra-imagem que se produziu. Um dos resultados desta construção é a auto-afirmação diante dos demais, num jogo dialético de escolhas e recusas que necessitam ser reconhecidas pelas partes envolvidas. Desta forma, os discursos americanos que exemplificam as discussões sobre civilização e barbárie, por exemplo, inserem-se dentro de uma tradição universalizante moldada a partir da história europeia. Nesta questão, o americano pode ser retratado como inferior, como os relatos pejorativos do naturalista Conde de Buffon (1707-1788) e do abade Corneille de Pauw,<sup>11</sup> ou ainda como um ser que habita um continente maravilhoso, como relatou um dos maiores nomes da história naturalista oitocentista, Alexander von Humboldt.

As oposições produzidas sobre as identidades ibero-americanas, porém, produzem discursos maniqueístas. Para Ainsa, no entanto, o que é relevante nestas narrativas é a permeabilidade dos conceitos e, de certa forma, uma relação intercultural, sem que com isso se considere ingenuamente que esta “relação” seja equilibrada ou que as forças não sejam díspares no âmbito da própria relação. Antes de apresentar uma extensa lista de opostos, Ainsa afirma:

<sup>11</sup> A visão destes autores e a polêmica que suscitaram está brilhantemente contada na obra de Antonello Gerbi. *O Novo Mundo. História de uma polêmica (1750-1900)*. S. Paulo: Cia das Letras, 1996. Em síntese, Buffon espalhou ideias como: a América foi a última parte do mundo que emergiu das águas; que os animais da América eram inferiores aos dos outros continentes e os indígenas fortíssimos diante dos suplícios, careciam de coragem ativa; que os homens eram débeis em seus órgãos de reprodução, dentre outras acusações. De Pauw também contribuiu para questionar o princípio do *bom selvagem*.

*En las parejas antinómicas que se enumeran a continuación, las connotaciones positivas y negativas se muestran cruzadas según los puntos de vista estéticos, ideológicos o políticos en juego. Más que una línea que separe tajantemente las dos columnas que presentamos, la ambigüedad y la oscilación de las fronteras nos permiten hablar de una interacción dialéctica entre unas y otras conceptualizaciones, según los períodos y según los países. Aunque la opción bipolar – positiva y negativa – debe ser rechazada desde un punto de vista crítico contemporáneo, no puede omitirse en la perspectiva histórica, tantas polémicas y tanta violencia se han desencadenado en su nombre.<sup>12</sup>*

Por fim, num volume que se dedica a pensar “selvagens e civilizados nas artes”, e numa proposta de diálogo entre estas representações, não poderíamos ignorar as contribuições de Enrique Florescano nas abordagens sobre imagens da pátria mexicana.<sup>13</sup> Deslocando-se espacialmente, da América do Sul para o México, e na tipologia de fontes, da linguagem textual para a visual, procuramos identificar continuidades de questões e desafios no mundo iberoamericano no momento da construção das particularidades e identidades de cada nação.

As concepções sobre a incapacidade dos povos nativos e a distância entre estes e os europeus eram similares, mas no México adquiria um grau de sofisticação que não pode ser menosprezado. A presença indígena era valorizada formalmente nos processos de independência e nos episó-

---

<sup>12</sup> AINSA, F. *op. cit.* p. 71. Entre as antinomias listadas pelo autor estão: civilização/barbárie; Caliban/Próspero; unidade/diversidade; cultura excêntrica/cultura central; movimento centrípeto/movimento centrífugo; interior/porto; campo/cidade; identidade/alienação; classicismo/vanguarda; sociedade/indivíduo; povo/elite; *criollo*/hispanico; nativo/imigrante; nacionalismo/ cosmopolitismo; indígena/europeu.

<sup>13</sup> FLORESCANO, Enrique. (org.) *Espejo Mexicano*. Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fundación Miguel Alemán. México: 2002.; FLORESCANO, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México: Taurus, 2006.

dios subsequentes. Portanto, a forma de diminuir a presença dos “bárbaros” era mais sutil e menos explícita do que a proposição dos liberais platinos. Para explicitar esta operação, Enrique Florescano se preocupou em fazer uma longa digressão a partir das problemáticas entre imagem e história.

Para o historiador mexicano, o predomínio da escrita alfabética e a visão de que os povos pré-hispânicos não tinham capacidade intelectual para alcançar a sofisticação da escrita fonética era uma forma de negar aos nativos a igualdade diante dos espanhóis. Esta questão teve equivalência na produção estética. Ao se perpetuar um modelo clássico renascentista, as representações indígenas foram tidas como primitivas, bárbaras e monstruosas, ao longo de quatro séculos. Contribuiu para esta visão, o papel dos clérigos católicos e dos colonizadores que identificaram as figuras e os trabalhos indígenas como manifestações satânicas.

Nos séculos XIX e XX, após as construções cristãs do período colonial, com destaque para a Virgem de Guadalupe como “figura-síntese” mexicana, as representações artísticas privilegiaram a ordem política. A história do México no século XIX teve uma sucessão de eventos que foram representados nas obras de arte. Desde o grito de Dolores, ocorrido em 16/09/1810, quando o padre Hidalgo liderou indígenas, camponeses e *criollos* em favor de uma pátria livre e desencadeou o processo de independência, passando pela instauração de uma breve monarquia católica até a perda do território na guerra contra os Estados Unidos, a história política e o resgate de antepassados, incluindo indígenas, tornou-se o principal tema das representações artísticas.

A substituição da história sagrada pela história nacional era estimulada pelo próprio Estado, construindo-se a metáfora de que o povo era o grande herói de sua história. Nas pinturas, teve papel fundamental a Academia de San Carlos, fundada em 1778 pela monarquia borbônica, que a

partir do estilo neoclássico representava os primeiros nomes da República. Ainda no século XIX, vários pintores e escritores como o cubano José Martí, se perguntavam por que a Academia não havia feito surgir uma escola mexicana de pintura. Pressionada, a Academia promoveu um concurso em 1869, no qual proliferaram os nomes da história pátria.

As concepções históricas também se alteravam nesta época, como afirma Florescano:

*El episodio de la conquista, el preferido de la literatura y la pintura del conquistador, cambió de significado. En lugar de exaltar el poder expansivo del Imperio español o el genio político de Hernán Cortés, los lienzos de Félix Parra, Fray Bartolomé de Las Casas (1875) y Masacre de Cholula (1877), son una condena de ese acontecimiento, que se representa como cruel, atroz y sanguinario, y como algo todavía dolorosamente presente y, por lo tanto, susceptible de un juicio moral. La representación del siglo XIX, después de la catastrófica experiencia de la pérdida del territorio, la humillación militar y la guerra civil, se transfiguro, a través de la pintura y la escultura, en un cortejo de héroes que comenzaba con el retrato de los libertadores, seguía con la imagen de los hombres de la Reforma y concluía con los vencedores del ejército francés. La imagen más radiante de este desfile heroico era la de la patria, transfigurada en una mujer mestiza, hermosa y triunfal.<sup>14</sup>*

O que esta descrição pode significar e como se relaciona com as representações de uma América em construção? Imediatamente o reconhecimento da presença do indígena e o distanciamento da história *criolla* católica dos séculos anteriores. Os enfrentamentos entre liberais e conservadores no México cindiu o país e, com a vitória dos liberais no período da Reforma (1858-1860) e a busca de novas legi-

timidades, resgatou-se um passado indígena idealizado, cujos símbolos eram incorporados ao ideário da pátria. Porém, a pátria liberal forjou a exclusão dos mesmos indígenas, mediante um processo de combate às línguas e diversidades culturais daqueles povos. Os processos de combate a práticas consideradas ignorantes, que inviabilizassem a concretização do progresso planejado pelos liberais, deveriam ser efetivados. A nova ideologia, a da mestiçagem, entrava no século XX, como sendo o discurso oficial que “apagara” as diferenças existentes no México e faria surgir um país cultural e historicamente homogêneo. O problema para aquela concepção, é que a história é dinâmica e os povos subjugados e excluídos tornaram-se protagonistas de importantes processos da nação mexicana, como a Revolução de 1910. A despeito das celebrações oficiais do centenário da independência, os rebeldes se insurgiram para lembrar que a história silenciada ou resgatada na parcialidade conveniente da representação mestiça, estava presente e tinha suas demandas.

Para concluir, é fundamental ressaltarmos que a América hispânica que emergia no século XIX era uma elaboração que sinalizava para os próprios americanos qual seria o seu lugar no mundo e, ao mesmo tempo, proliferando imagens e contra-imagens em diferentes modos narrativos, estabelecia o diálogo com o que era considerado modelar à época: a tradição europeia. Neste breve texto ressaltamos algumas interpretações e representações do ideal de civilização e da ameaça da barbárie nos discursos erigidos a partir dos processos de independência. Em nenhum momento era uma proposta conclusiva, mas um convite a perguntar-se sobre os motivos da permanência desta discussão.

Estes discursos do XIX eram visíveis e presentes à época em que foram erigidos: moviam paixões políticas, projetos estéticos e identidades. Enfim, um grande leque de questões que configuraram espaços, fronteiras e nações a partir de processos que envolvem constantes reinterpretations

<sup>14</sup> FLORESCANO, Enrique. (org.) Espejo Mexicano. Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fundación Miguel Alemán. México: 2002. p. 38. A figura mestiça mencionada por Florescano é a *Alegoria de la Constitución de 1857*, pintada por Petronilo Monroy (1869).

ções e análises. Que na atualidade já não façamos uma leitura dualista, como muitas vezes ocorreu, é um dever. Porém, não podemos deixar de nos indagarmos sobre por que estes temas, como civilização e barbárie, continuam alimentando polêmicas em nosso tempo. Parece-nos que, mais do que repetir as antigas questões, estamos diante do incômodo de uma América representada pelo que não foi, pelo que não se concretizou a partir dos modelos dos próceres das independências. Dessa forma, sem que signifique referendar ou aceitar as premissas oitocentistas, estamos reconhecendo – às portas do bicentenário das independências –, o peso irrefutável dos discursos que foram produtores de significados e identidades, com os quais seguimos discutindo enquanto pensamos sobre o que é a América e como ela se constituiu.

## Referências bibliográficas

- ANNINO, Antonio & GUERRA, François-Xavier. (orgs.) *Inventando la nación. Iberoamérica, siglo XIX*. México: FCE, 2003.
- AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madri: Gredos, 1986.
- CHIARAMONTE, José Carlos. *Ciudades, Provincias, Estados: orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O Condor Voa: Literatura e Cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- FLORESCANO, Enrique. (org.) *Espejo Mexicano*. Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fundación Miguel Alemán. México: 2002.
- FLORESCANO, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México: Taurus, 2006.
- FREITAS NETO, José Alves de. “As Histórias de Mitre: a Argentina e seus outros”. In: NAXARA, M. Naxara; MARSON, I. A. (Org.). *Figurações do Outro na História*. Uberlândia: Ed.UFU, 2009, pp. 389-410.
- \_\_\_\_\_. “A formação da nação e o vazio da narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX”. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, v.169, 2007. pp. 159-173.
- GÁRATE, Miriam V. *Civilização e barbárie n’Os Sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas, SP: Mercado das Letras/Fapesp, 2001.
- GERBI, Antonello. *O Novo Mundo. História de uma polêmica (1750-1900)*. S. Paulo: Cia das Letras, 1996.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Una Nación para el Desierto Argentino*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.
- MONTALDO, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- PALTI, Elías José. *La invención de una legitimidad: razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX*. México: FCE, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El tiempo de la política: el siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Baruru: Edusc, 1999.
- RAMA, Angel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo: civilização e barbárie*. Petrópolis: Vozes, 1997 [1845].
- SHUMWAY, Nicolas. *La Invención de la Argentina: historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbárie: de Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto/Imago Mundi, 1994.

ZEA, Leopoldo (coord.). *América Latina y sus ideas*. México: Siglo XXI, 1986.

\_\_\_\_\_. *Discurso desde a marginalização e a barbárie; A filosofia latino-americana como filosofia pura e simplesmente*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

**José Alves de Freitas Neto** é professor-doutor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e coordenador do curso de graduação em História (2006/2010). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ-2), é pesquisador da área de História da América contemporânea, com ênfase nas temáticas relativas a cultura e política, nos séculos XIX e XX.

## “CORA E ALICE”

### REFLEXÕES SOBRE O ENCONTRO ENTRE O SELVAGEM E O CIVILIZADO EM UM QUADRO PERDIDO DE FÉLIX-ÉMILE TAUNAY

Claudia Valladão de Mattos  
(IA/Unicamp)

**Resumo** A partir de uma obra desaparecida do artista paisagista Félix-Émile Taunay, representando uma cena do livro *O Último dos Moicanos* de James Cooper, o presente texto proporá algumas reflexões sobre a posição do artista, que foi durante mais de uma década diretor da Academia Imperial de Belas Artes, com relação à questão da representação do índio e das três “raças” formadoras do Brasil.

**Summary** Through the analysis of a lost work of the academic landscape painter Félix-Émile Taunay representing a scene taken from Cooper’s *The Last of the Mohicans*, the present paper will propose a reflection on the artist’s ideas about the representation of Indians and of the picturing of the three basic “races” that composed the Brazilian population.

ZEA, Leopoldo (coord.). *América Latina y sus ideas*. México: Siglo XXI, 1986.

\_\_\_\_\_. *Discurso desde a marginalização e a barbárie; A filosofia latino-americana como filosofia pura e simplesmente*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

**José Alves de Freitas Neto** é professor-doutor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e coordenador do curso de graduação em História (2006/2010). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ-2), é pesquisador da área de História da América contemporânea, com ênfase nas temáticas relativas a cultura e política, nos séculos XIX e XX.

## “CORA E ALICE”

### REFLEXÕES SOBRE O ENCONTRO ENTRE O SELVAGEM E O CIVILIZADO EM UM QUADRO PERDIDO DE FÉLIX-ÉMILE TAUNAY

Claudia Valladão de Mattos  
(IA/Unicamp)

**Resumo** A partir de uma obra desaparecida do artista paisagista Félix-Émile Taunay, representando uma cena do livro *O Último dos Moicanos* de James Cooper, o presente texto proporá algumas reflexões sobre a posição do artista, que foi durante mais de uma década diretor da Academia Imperial de Belas Artes, com relação à questão da representação do índio e das três “raças” formadoras do Brasil.

**Summary** Through the analysis of a lost work of the academic landscape painter Félix-Émile Taunay representing a scene taken from Cooper’s *The Last of the Mobicans*, the present paper will propose a reflection on the artist’s ideas about the representation of Indians and of the picturing of the three basic “races” that composed the Brazilian population.

Félix-Émile Taunay é conhecido principalmente por suas paisagens. Foi também como professor de pintura de paisagem que ele ingressou na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1824. No entanto, vários dos seus quadros mais conhecidos, como “Praia de Dom Manuel”, “Mãe D’Água” (Fig. 1) e “Mata Reduzida a Carvão” (Fig. 2), por exemplo, não são passíveis de serem inteiramente compreendidos a partir desse gênero de pintura. Neles, não encontramos apenas a busca pelo pitoresco, ou pela representação idealizada da paisagem brasileira, mas, ao contrário, essas obras “historicizam” a paisagem, isto é, fazem dela matéria para uma reflexão sobre a história da civilização brasileira. O verdadeiro tema das obras de Taunay é, de fato, a história do Brasil e sua formação a partir do confronto entre natureza e homem. Desta forma, não foi uma grande surpresa encontrar, recentemente, em um jornal de língua francesa, publicado no Rio de Janeiro no início do século XIX, a descrição detalhada de uma obra de Félix-Émile Taunay, hoje desconhecida, que poderia ser lida, como se fará aqui, nesta mesma chave interpretativa, isto é, como um discurso sobre as condições de formação da civilização brasileira. A descrição aparece em uma crítica publicada na sessão de “variedades” do jornal *Le Messager, Journal Politique et Littéraire*, datada de 07/08/1831, onde o autor relata sua visita à Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, por ocasião da exposição de três quadros do professor de paisagem Félix-Émile Taunay. Após citar brevemente o tema de cada uma das três obras: “Praia de D. Manuel”, “Vista da Ilha das Cobras” (1829) e “Cora e Alice”, o autor concentra-se nesta última. Trata-se de uma pintura, provavelmente contemporânea às duas primeiras, representando uma passagem do romance histórico *O Último dos Moicanos*, do americano James Fenimore Cooper.

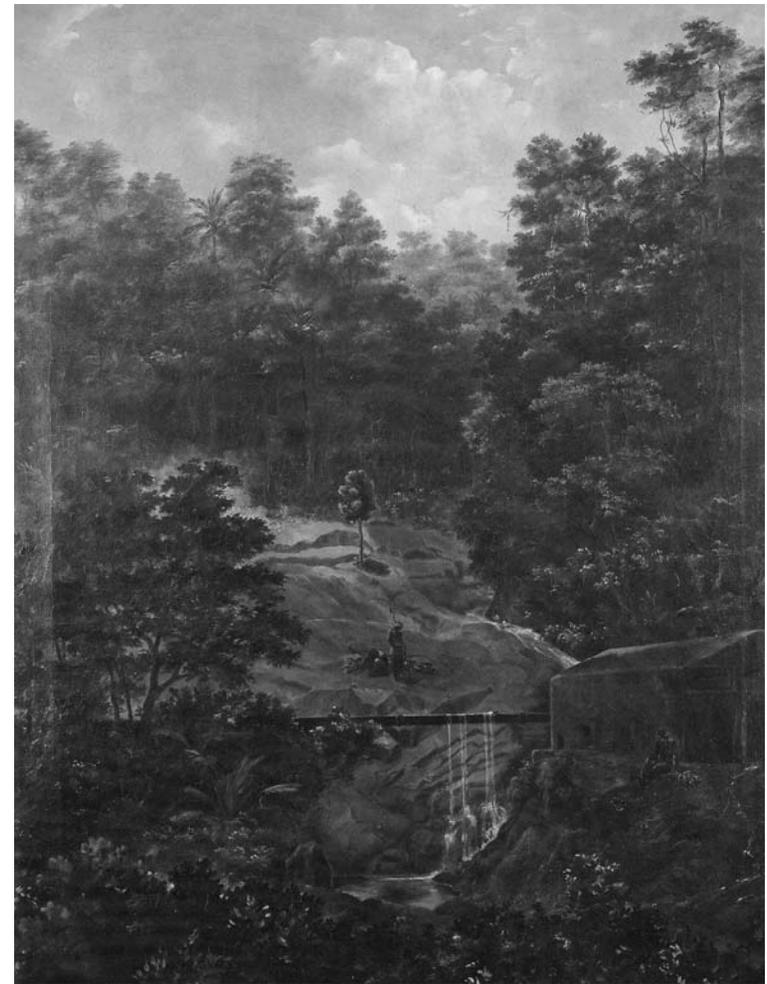


Fig. 1 Félix Émile Taunay, *Vista da Mãe D'Água*, 1840, óleo sobre tela, 115 x 88 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig. 2 Félix-Émile Taunay, *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, 1843, 134 x 195 cm, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig. 3 Thomas Cole, *Cena do Último dos Moicanos: Cora ajoelbando-se aos pés de Tamenund*, 1827, óleo sobre tela, 64,4 x 89,1 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford.

O romance de Cooper, publicado com grande sucesso em 1826 nos Estados Unidos e traduzido imediatamente para diversas línguas, incluindo o francês, foi um dos maiores responsáveis pela construção do imaginário americano e europeu sobre as Américas e seus habitantes ao longo do século XIX. A popularidade do romance levou-o a ser transposto em pintura por diversos artistas, sendo a série de quadros de Thomas Cole, realizados no ano seguinte à publicação do romance, a mais conhecida dessas representações. (Fig. 3) O enredo se desenvolve em meio à guerra de ingleses contra franceses e seus aliados indígenas pelo domínio de territórios na fronteira canadense, no século XVIII, retratando, particularmente, o famoso episódio de massacre das tropas britânicas e de suas famílias no forte William Henry, em 1757. Em meio à guerra, duas jovens inglesas são transportadas por um oficial britânico para se encontrarem com seu pai em forte Henry, vivendo grandes aventuras em meio a uma paisagem ao mesmo tempo sublime e selvagem. O romance inicia com o grupo quase caindo em uma emboscada de índios inimigos, mas sendo resgatados por um caçador branco que vive há muitos anos na mata, conhecido como Olho de Falcão, e dois chefes índios Moicanos, Chingachgook e Uncas, pai e filho, respectivamente, que são os últimos sobreviventes de seu povo. Os dois índios e Olho de Falcão levam o grupo para um esconderijo, situado por trás de uma enorme cachoeira, onde permanecem algum tempo a salvo. A cena escolhida por Félix-Émile Taunay para ser representada em sua pintura é justamente retirada do momento em que o grupo se encontra reunido no esconderijo, ao cair da noite, e as duas jovens irmãs, Cora e Alice, iniciam um canto religioso, juntamente com David la Gamma, um salmista que tinham encontrado pelo caminho e que os acompanhara até o abrigo secreto. De todo o livro, esta é a única cena onde aparece o tema das artes, configurando-se como uma pausa em meio às aventuras movimentadas e violentas que o compõem. É também o momento do ro-

mance em que emerge o verdadeiro tema da obra: a relação entre as três raças formadoras do povo Americano, o branco, o negro e o índio. Nas trocas de olhares estabelecidos nesse recanto isolado da floresta, Cora, a mais velha das jovens irmãs, apaixonou-se por Uncas, o último chefe Moicano. Como nos é revelado posteriormente no texto, Cora era apenas meia irmã de Alice, sendo filha de mãe africana e pai inglês, o que explicaria, no romance, sua tez escura e seu caráter orgulhoso e determinado. Em sua paixão por Uncas, Cora representaria, portanto, a possibilidade de miscigenação entre as três raças do continente americano. No livro, no entanto, esta paixão possui um desfecho trágico, terminando com a morte, tanto de Cora, como de Uncas. Assim, a caverna torna-se o espaço de um amor proibido, impossível de ser realizado às claras. De acordo com Chester Mills, que em seu texto “Ethnocentric Manifestations in Cooper’s *Pioneers and The Last of The Mohicans*” (Manifestações Etnocêntricas nos Pioneiros e no Último dos Moicanos e Cooper), procura analisar a mensagem racista do livro, “Cooper jamais evoca uma relação circunspeta entre as três raças – independentemente de serem boas ou más”<sup>1</sup>, tratando como indevida a mistura de raças. Levanto aqui a hipótese de que esta não seria a posição defendida por Taunay em sua pintura. Porém ainda um elemento da narrativa de Cooper deve ser mencionado, antes de passarmos para a análise do quadro de Taunay. No romance, a cena de intimidade e harmonia criada pelo canto das irmãs na caverna, é brutalmente interrompida por um grito sobre-humano e assustador vindo de fora. É precisamente este momento que é representado por Taunay em seu quadro. O instante em que os personagens são surpreendidos, em meio ao prazer da arte, pelo terrível chamado. O autor da crítica publicada no *Messenger* resume com as seguintes palavras a cena represen-

---

<sup>1</sup> Chester H. Mills, que em seu texto “Ethnocentric Manifestations in Cooper’s *Pioneers and The Last of The Mohicans*”, in: *Journal of Black Studies*, vol. 16, n. 4, Junho 1986, p. 447.

tada no quadro, mantendo-se muito próximo do texto de Cooper: “[...] Após alimentarem-se rapidamente, Heyward encoraja Alice a render graças a Deus de sua situação momentânea. Cora declara que ela cantará com a irmã, e a música sacra inicia-se após o metódico David estabelecer o tom. O clima é pesado e solene. Jamais entonações assim puras haviam reverberado no interior daquelas rochas. Os índios, imóveis, de olhos fixos, pareciam metamorfoseados em estátuas de pedra. O caçador, que tinha apoiado o queixo sobre a mão com ar de fria indiferença, na medida em que as estrofes se sucediam, via seus pensamentos voltarem-se aos tempos de sua infância e grossas lágrimas lhe saírem de uma fonte que parecia ressecada há tempos, correndo sobre as faces, mais acostumadas às terríveis tempestades. As vozes emanavam um tom baixos, por vezes quase inaudíveis, que os ouvidos sorvem com tanta volúpia, quando um grito que não parecia nada humano, nem terrestre, foi transportado pelo ar e penetrou não apenas nas entranhas da terra, mas também o fundo do coração daqueles que se encontravam reunidos.”

Na crítica, segue a esta retomada da cena a descrição do quadro de Taunay:

[...] Os sete personagens estão dentro da caverna à volta de um fogo que os ilumina. Os galhos de sassafrás protegendo o solo, servindo de assento e de leito. Sobre uma pedra, à esquerda do fogo, Olho de Falcão está sentado, a cabeça apoiada em uma das mãos. Perto dele, à sua frente e praticamente apresentando as costas para o observador, o Major Heyward encontra-se de pé. De frente para o Major, do outro lado do fogo, está o velho Chingachgook, também de pé, de frente para o espectador. Atrás de Olho de Falcão, encontramos o jovem chefe Uncas visto de perfil. Está na mesma posição, do outro lado do quadro, David la Gamme. Alice e Cora, de joelhos, fecham o círculo. O terrível grito as surpreende nesta posição, que

nenhuma das duas abandona, enquanto que o medo e o espanto se fazem agir sobre cada uma delas de maneira apropriada a seus caracteres. Alice, tímida, como uma jovem loira de dezesseis anos, levanta, desesperada seus braços e por um movimento mecânico parece querer se precipitar sobre o Major, protetor de seu jovem coração já há algum tempo, escolhido em segredo. Cora, que tem de uma outra mãe um pouco de sangue africano e um caráter mais forte e também é mais velha que sua irmã, para quem ela é como uma mãe, a contém nos braços e parece ser, por assim dizer, suficientemente dona de si mesma para olhar para trás, de onde ela intui o ser misterioso que emitiu a terrível entonação. David la Gamme está trans-tornado pelo terror. Suas mãos trêmulas deixaram cair a Bíblia e o diapasão, seus olhos saltam para fora das órbitas, seus cabelos se embaraçam, um espasmo parece sacudir todo seu ser. Ao contrário, Chingachgook, A Grande Serpente, não deixa sua impassividade, marca característica de um grande chefe. Que efeito pode ter um grito sobre aquele que diante do fogo está imóvel? Olho de Falcão está quase tão imóvel quanto ele, ainda que sua mão tenha se estendido em direção à fiel carabina, depositada no chão a seu lado e seus grandes olhos cinzas, assemelhando-se a olhos de águia, pareçam querer descobrir, através da parede das rochas, a causa dessa estranha interrupção. O Major Heyward, como homem e como militar, enrubesce ao se mostrar mais perturbado que seus companheiros selvagens. Ele está agitado, mas domina sua agitação. Levanta sua bela cabeça, sua mão está vivamente postada sobre o punho de seu sabre. Uncas, por sua vez, não fez um só movimento, pois o filho do grande chefe Chingachgook, ele mesmo grande chefe, não deve nunca abandonar aquela calma que distingue os heróis indígenas. Mas Cora corre perigo e seus brilhantes olhos negros velam por ela como sobre um tesouro. Esses agudos contrastes de impressões diversas que o mesmo sentimento produz sobre seres de diferentes idades, sexo, condição e hábito, reunidos em um local assim tão extraordinário, são ressaltados pelo uso de vestimentas tão exatas como habilmente retratadas. Gostaríamos de

descrever as roupas de viagem das belas inglesas, o uniforme de Edward, dignificado pela grande dobra de sua casaca azul. As roupas semi-indígenas e semi-européias de Olho de Falcão, os emblemas de morte e a tatuagem azul do largo peito da Grande Serpente e a coqueteria cheia de elegância, do colar vermelho, dos braceletes, da túnica de pelo franjado e das plumas ligeiras do jovem herói Uncas, tipo perfeito dessa raça humana magnífica, chamado de Chefe Ágil, pela incrível flexibilidade de seus membros, mas nos falta aqui o espaço. A admiração nos carregou longe e não há mais tempo para louvar uma execução conscienciosa que abordou com franqueza todas as dificuldades. Uma compreensão do claro-escuro que fez obter efeitos magníficos desse fogo brilhante no centro de um local escuro, uma pureza de desenho, uma verdade de atitude, atingida raramente na pintura de história.

Nos contentaremos, portanto, a convidar os amadores a ir ver uma composição que demonstra como a natureza americana é inspiradora, pois o autor, M. Félix Taunay, firmou, sob os olhos de seu pai, seu talento, diante das florestas e magníficas paisagens do Brasil, e é de um romance Americano que ele tirou esta cena tão nova e pitoresca.

Infelizmente a falta de acesso ao quadro de Taunay, propriamente dito, diminui muito nossa possibilidade de interpretação da obra. Precisamos ingressar naqueles jogos eufrásticos, tão conhecidos da tradição clássica, mas que hoje, com a grande facilidade de acesso a imagens, se tornaram estranhos. Devemos nos esforçar para imaginar a cena representada, tomando cuidado, porém, para que não confundamos a pintura com o texto do crítico do *Messenger*. Ainda assim, considero possível levantar algumas perguntas sobre a obra de Taunay e, eventualmente, ensaiar algumas respostas, mesmo que provisórias, partindo da escolha do tema e da forma como ele é apresentado.

A primeira questão a ser colocada diz respeito à representação dos tipos indígenas. Se pudermos de fato confiar na descrição de nosso crítico, Taunay parece representá-los como verdadeiros heróis, aproximando-os do imaginário clássico, tal como ele foi recriado por Winckelmann. De fato, em uma passagem dos *Pensamentos sobre a Imitação*, publicado em 1755<sup>2</sup>, o autor faria uma comparação entre o herói grego Aquiles e índios primitivos, que foi de grande importância para artistas como Benjamin West entre outros, na invenção de um tipo indígena para a tradição pictórica da América. Tal visão heróica e moral do índio americano perpassa igualmente todo o romance de Cooper e, pela própria escolha de representar uma cena deste livro, Taunay parece também fazer essas associações. O crítico do *Messenger* insiste na “imobilidade”, dos dois Moicanos representados por Taunay, interpretando-a como índice da grandeza heróica das figuras, em contraste com a movimentação “espásmica” de David la Gamma e Alice, por exemplo. É importante lembrarmos que, ainda que Taunay não tenha tido, ele mesmo, contato direto com os indígenas brasileiros, ele certamente não era ignorante de seus hábitos e costumes, assim como de sua aparência, tendo em vista que seu irmão mais jovem, Aimé-Adrien Taunay, participara da expedição Langsdorff ao interior do Brasil, realizando uma grande quantidade de belos retratos de povos nativos. Sua morte por afogamento em 1828, talvez tenha mesmo sido um estímulo para a ocupação de Taunay com o tema do “selvagem”, já que o quadro aqui em questão foi realizado muito

---

<sup>2</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*, apud PFOTENHAUER, Helmut und MILLER, Norbert (org.) *Früh-Klassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995, p. 41.

provavelmente nesses mesmos anos. Porém Taunay não parece interessado em registros científicos dos nossos índios. Seu modelo é o índio da América do Norte e ao escolher representar uma cena do livro de Cooper, seu interesse parece se voltar para o potencial moral desses povos, e não para a condição real do índio brasileiro de seu tempo.

A percepção do índio da América do Norte como a realização do potencial físico e moral da raça indígena (e, portanto, também do índio do Brasil), parece ter um grande alcance entre intelectuais e artistas do início do século. Como já foi apontado por Luciano Migliaccio<sup>3</sup>, esse mesmo modelo é recorrente em diversas obras do período, concretizando-se, por exemplo, nas figuras indígenas que se encontram na base da escultura de D. Pedro I, realizada por Louis Rochet entre 1855-62, ou nas obras do escultor Prettrich. Em seus “Apontamentos para a Civilização dos Índios Bravos do Império do Brasil”, apresentado à Assembléia Nacional Constituinte em 1823, José Bonifácio também estabeleceria associações entre nossos nativos e o *topos* do herói grego, mesmo reconhecendo que, em seu atual estado, os índios podiam ser considerados “preguiçosos” e “indolentes”. Nos episódios de guerra, por exemplo, diz Bonifácio, “o índio Americano aparece como um homem novo: então a fraqueza e covardia que alguns escritores europeus fazem ingênitais aos índios desaparecem, e uma coragem, e valentia, de que há poucos exemplos na Europa, tomam o seu lugar.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Luciano Migliaccio, “A Escultura Monumental no Brasil do Século XIX. A Criação de uma Iconografia Brasileira e as suas Relações com a Arte Internacional”, in: *Desígnio*, São Paulo, n. 3, 2005, p. 37-44.

<sup>4</sup> José Bonifácio de Andrada e Silva, *Projetos para o Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.93.

Mas voltemos à pintura. A escolha da cena do canto, dentro do esconderijo secreto, no seio da natureza selvagem não nos parece fortuita. No próprio romance, ela é uma oportunidade para a aproximação máxima entre as diferentes raças e para a realização de uma “investigação” a respeito das possíveis formas de interação das mesmas. Este também parece ser o interesse de Taunay ao pintar o quadro. No entanto, aparentemente, Taunay dá maior ênfase que Cooper à construção de uma relação harmônica e de íntima convivência entre os personagens representantes das três raças americanas, ao situá-las em um círculo em torno da fogueira que as aquece. O próprio círculo sugere um movimento de “troca” – de olhares, sentimentos e experiências –, pondo para “circular”, as diferentes qualidades dos personagens. A impressão é reforçada ao compararmos a descrição do quadro de Taunay com outras representações da mesma cena, onde uma ênfase na guerra e na violência, mais em sintonia com o livro de Cooper, é explícita.

A questão da relação entre as três raças formadoras do Brasil e sua importância para a construção da jovem nação, receberia sua versão mais consagrada no texto de Karl von Martius: “Como se deve escrever a história do Brasil”, escrito em 1843, por ocasião de um concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Porém, já nos anos de 1820 ela era bastante discutida. Debret usou a temática, por exemplo, em seu “Pano de Boca” para as festividades da coroação de D. Pedro I em 1822 (Fig. 4), apresentando as três raças formadoras da nação brasileira, juntamente com “mestiços”, a prestar homenagem à figura alegórica do Império, entronada ao centro. De acordo com Elaine Dias, a obra recebeu grande atenção por parte do então primeiro ministro, José Bonifácio, que sugeriu inclusive mudanças em seu programa e provavelmente teve tam-

bém alguma influência na proposição do tema, uma vez que ele próprio era grande defensor da mestiçagem como forma de criar um povo brasileiro vivendo em harmonia e civilizado.<sup>5</sup>



Fig. 4 Jean-Baptiste Debret, *Pano de Boca do Teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I*, 1822, aquarela, 21 x 35 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Félix-Émile Taunay conhecia certamente as posições políticas de Bonifácio, dentre outras razões, por tê-lo retratado em sua posição de primeiro ministro de D. Pedro I em seu famoso panorama, hoje perdido, e exposto na Europa em 1824, e é provável que as teses de Bonifácio sobre a formação do Brasil através da união das três raças estivesse presente no espírito de Taunay, no momento da composição de “Cora e Alice”. A escolha de representar o único momen-

<sup>5</sup> Elaine Dias, *Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de Corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*, Dissertação de Mestrado, IFCH/Unicamp, 2001, p.151 a 159.

to do romance de Cooper em que uma das artes, no caso a música, e precisamente a música religiosa, contribuiria ativamente para a aproximação dos personagens caracterizados ao longo do romance como exemplos protótipos de suas respectivas raças, é também indício de sua afinidade com as teorias de Bonifácio, pois este também via nas artes um dos caminhos privilegiados para a assimilação das raças ditas “inferiores”, à civilização dos brancos. Em seu discurso sobre a questão indígena brasileira, já citado acima, Bonifácio dá como exemplo bem sucedido de assimilação dos índios à cultura dos brancos aquela promovida pelos padres jesuítas nas missões, tendo como principal instrumento justamente a música. Diz o autor: “A facilidade de os domesticar era tão conhecida pelos missionários, que o padre Nóbrega, segundo refere Vieira, dizia por experiência que com música e harmonia de vozes se atreveria a trazer a si todos os gentios da América.” (p. 96) Concluindo a seguir: “É preciso pois imitar, e aperfeiçoar os métodos de que se usaram os jesuítas. Eles por meio de brandura, e benefícios aldearam uma infinidade de índios bravos [...]”<sup>6</sup>

A idéia de construção de uma civilização no Brasil através da propagação das artes foi sem dúvida também cara a Félix-Émile Taunay. Ela foi, de fato, central para seu pensamento enquanto diretor da Academia Imperial de Belas Artes, durante os anos de 1834 a 1851. Em um discurso proferido em 1844, podemos ler por exemplo: “Os monumentos são sinônimos da glória dos países, são, em certo sentido, para os viajantes sobre tudo, o país mesmo, o que fica do país na sua lembrança. [...]”<sup>7</sup> A representação, em “Cora e Alice”, da harmonização dos diferentes personagens

<sup>6</sup> José Bonifácio, op.cit., p.101.

<sup>7</sup> Elaine Dias, *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*, Tese de Doutorado, IFCH/Unicamp, 2005, p.249.

de Cooper através da música poderia ser talvez compreendida como uma reiteração das opiniões de Bonifácio. Porém este é um momento frágil. O terrível grito que vem de fora, desfaz aquilo que a música havia conquistado. Taunay acompanhara desde muito jovem a luta dos artistas da Missão Francesa, incluindo seu pai, para fazer vingar um projeto artístico no Brasil. Nos anos seguintes, como diretor da Academia de Belas Artes, ele prosseguiria lutando com grande dificuldade para fazer valer seu projeto civilizatório.

Dito isso, certamente levamos longe demais a interpretação de um quadro recriado por nossa imaginação. Somente o reaparecimento da obra em alguma coleção brasileira, ou européia, nos permitiria avaliar de forma mais definitiva o seu sentido. Com a ajuda do nosso crítico do *Messageur*, no entanto, podemos desconfiar que, como ocorre com suas paisagens, ao escolher seu tema Taunay tinha em mente contribuir para os debates políticos sobre a formação da jovem nação que elegera como pátria. Nesse contexto, a escolha de um tema retirado de um romance norte-americano, aspecto também enfatizado pelo crítico do *Messageur*, é talvez o elemento mais surpreendente. Temos o velho hábito de buscar somente na Europa modelos que nos ajudem a compreender a produção brasileira do século XIX, quando talvez os diálogos dentro do próprio continente americano pudessem iluminar com nova luz a interessante produção do período.

**Claudia Valladão de Mattos** é professora de História da Arte no Instituto de Artes da Unicamp e pesquisadora do CNPq. Possui doutorado em História da Arte pela Universidade Livre de Berlim e pós-doutorado pelo Courtauld Institute de Londres. É autora de vários artigos e dos seguintes livros: *Goethe e Hackert: Sobre a Pintura de Paisagem* (Ateliê Editorial, 2008), *Lasar Segall. Expressionismo e Judaísmo* (Perspectiva, 2000), *O Brado do Ipiranga* (EDUSP, 1999), *Entre Quadros*

e *Esculturas. Wesley Duke Lee e os fundadores da Escola Brasil*: (Discurso Editorial, 1997), *Lasar Segall* (EDUSP, 1996).

## IMAGENS DA FLORESTA

AUGUSTE DE SAINT-HILAIRE E  
JOSÉ DE ALENCAR

Eduardo Vieira Martins  
(FFLCH/USP)

**Resumo** O objetivo desta comunicação é fazer uma análise comparativa de duas descrições da floresta do Brasil, uma feita pelo naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, em *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1830), a outra por José de Alencar, em *O guarani* (1857). A análise procura demonstrar que, a despeito das semelhanças existentes entre elas, os diferentes gêneros em que as descrições se inserem lhes conferem diferentes sentidos e finalidades.

**Palavras-chave** descrição literária, romantismo, paisagem.

**Abstract** This paper aims to make a comparative analyses of two descriptions of the Brazilian forest: the former one by the French naturalist Auguste de Saint-Hilaire, in *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes* (1830), and the latter one by the Brazilian novelist José de Alencar, in *O guarani* (1857). The purpose is to demonstrate the different meanings and goals achieved by the diverse genre of description, even considering their similarities.

**Key-words** literary description, romanticism, landscape.

e *Esculturas. Wesley Duke Lee e os fundadores da Escola Brasil*: (Discurso Editorial, 1997), *Lasar Segall* (EDUSP, 1996).

## IMAGENS DA FLORESTA

AUGUSTE DE SAINT-HILAIRE E  
JOSÉ DE ALENCAR

Eduardo Vieira Martins  
(FFLCH/USP)

**Resumo** O objetivo desta comunicação é fazer uma análise comparativa de duas descrições da floresta do Brasil, uma feita pelo naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, em *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1830), a outra por José de Alencar, em *O guarani* (1857). A análise procura demonstrar que, a despeito das semelhanças existentes entre elas, os diferentes gêneros em que as descrições se inserem lhes conferem diferentes sentidos e finalidades.

**Palavras-chave** descrição literária, romantismo, paisagem.

**Abstract** This paper aims to make a comparative analyses of two descriptions of the Brazilian forest: the former one by the French naturalist Auguste de Saint-Hilaire, in *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes* (1830), and the latter one by the Brazilian novelist José de Alencar, in *O guarani* (1857). The purpose is to demonstrate the different meanings and goals achieved by the diverse genre of description, even considering their similarities.

**Key-words** literary description, romanticism, landscape.

## 1. Introdução

Numa tese admirável, construída a partir de rigorosa pesquisa de fontes primárias, Flora Sússekind propõe que o narrador de prosa de ficção configurou-se no Brasil do século XIX por meio de um estreito diálogo com as narrativas de viagens, adotando um olhar “paisagístico-naturalista”, atento à catalogação e à classificação da paisagem:

Listam-se árvores, frutas, pássaros e locais pitorescos, tenta-se descrevê-los e nomeá-los cuidadosamente. [...] Minúcia descritiva e olhar de “naturalista” dominantes na formação do narrador dessa primeira prosa de ficção no Brasil. Aí, vistas e detalhes paisagísticos [...] ocupam o cenário ficcional, ao mesmo tempo que se tornam objeto de classificação e estudo nos tratados descritivos [...]. (1995, p. 60)

Ao destacar a utilização do tema da viagem como recurso para inserir a descrição da paisagem na narrativa e ao chamar a atenção para a coincidência de objetos representados por cientistas e romancistas, cujos olhares se voltavam para a mesma natureza selvática, que, por motivos diversos, encantavam a ambos, a observação de Sússekind permite levantar uma questão interessante, suscitada pelos diferentes gêneros nos quais esses quadros da natureza se inseriam. Se, como lembra Philippe Hamon (uma das referências teóricas utilizadas por Sússekind), a descrição pode ser percebida pelo leitor como um bloco semântico autônomo, passível de ser deslocado ao longo de um texto ou mesmo transferido de um texto ao outro, não se pode negar que se uma descrição fosse transposta, mesmo sem qualquer alteração, de um relato de viagens para o interior de um romance, ganharia sentidos e funções completamente novos e diversos. Para pensar sobre esse problema, gostaria de aproximar duas descrições da natureza presentes em livros bastante diferentes, ambos com larga difusão e grande prestígio no Brasil do

século XIX: a *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* (*Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*), do botânico francês Auguste de Saint-Hilaire, e *O guarani*, de José de Alencar.

## 2. Auguste de Saint-Hilaire

A *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* foi publicado por Saint-Hilaire em 1830 e é a primeira parte de uma vasta obra intitulada *Voyages dans l'intérieur du Brésil* (1830-1851). Para conhecermos a técnica descritiva do botânico francês, podemos observar o relato de uma pequena excursão feita a uma fazenda localizada no vale do Paraíba, a cerca de 20 ou 30 léguas da corte. No relato dessa viagem, o que primeiro chama a atenção é o pequeno espaço concedido à descrição da “Baía do Rio de Janeiro”, cruzada de barco desde o porto até o rio Miriti (1975, p. 5). Deixando de lado seus acidentes geográficos mais famosos, que tanto impressionaram os viajantes, o narrador direciona o foco para o elemento humano, representado pelo trabalho dos remadores negros que conduzem as embarcações. À medida que as barcas avançam, o naturalista não deixa de destacar o aspecto “pitoresco” das ilhas que, com suas bananeiras e coqueiros, “ofereciam ao paisagista em quê empregar os pincéis” (1975, p. 18); ainda assim, a passagem é bastante econômica, se comparada a de outros escritores que descreveram o mesmo cenário.

Em contraste com a brevidade do quadro da baía, a descrição da floresta se estende por várias páginas. Avançando por um caminho de terra, a caravana aproxima-se da serra, onde “a vizinhança da grande Cordilheira dá à paisagem um aspecto mais austero” (1975, p. 19). A parada numa “hospedaria chamada Benfica” é utilizada pelo narrador como oportunidade para descrever a colina onde o casarão se situa, ao fundo da qual, “mais longe, enfim, montes ele-

vados se estendem em semi-círculo e oferecem nas encostas um anfiteatro de matas virgens majestosas” (1975, p. 20). Como se vê, o primeiro olhar lançado sobre a floresta procura captar uma visão do conjunto, destacando a majestade do quadro. Esse movimento descritivo é interrompido por uma digressão erudita que situa o monte sobre o qual se encontra a hospedaria na “imensa cadeia” de montanhas que borda o litoral do Brasil (1975, p. 20); a seguir, Saint-Hilaire comenta o efeito que a contemplação da paisagem tropical exerce sobre o observador europeu, que “admira-se de encontrar, nos contornos das florestas, tão pouca diferença entre as do Novo-Mundo e as do seu país” (1975, p. 20). O narrador, então, adverte:

Para conhecer toda a beleza das florestas tropicais é necessário penetrar nesses retiros tão antigos como o mundo. Lá nada faz lembrar a fatigante monotonia dos nossos bosques de carvalhos e pinheiros; cada árvore ostenta, por assim dizer, um porte que lhe é próprio; cada qual tem a sua folhagem, que freqüentemente difere do matiz das árvores vizinhas. (1975, p. 20)

Num movimento de focalização, a floresta, antes vista de longe e de fora, da perspectiva dada pela hospedagem onde a caravana havia parado para descansar, passa a ser descrita de dentro e de perto: o viajante, ostentando todo seu conhecimento científico, enumera detalhadamente as espécies encontradas, utilizando muitas vezes seus nomes técnicos, ou descreve plantas específicas, discriminando suas partes constitutivas e a sua estrutura. Nessas passagens, a descrição assume o aspecto de uma lista, cujos componentes podem dar lugar a uma nova sucessão de predicados, tal como propunha o modelo descritivo desenvolvido por Philippe Hamon (1993):

As Bignonáceas de cinco folhas crescem ao lado de *Caesalpinia*, e as flores douradas de *Cassia* se espalham, ao cair, sobre os fetos arborescentes. Os ramos multidividos dos mirtos e *Eugenia* fazem ressaltar a simplicidade elegante das *palmeiras*, e, entre as Mimosáceas de folíolos pequenos, a *Cecropia* estende suas largas folhas e ramos que se assemelham a imensos candelabros. (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 20)

Depois de enumerar as mais variadas espécies vegetais encontradas nas florestas tropicais, Saint-Hilaire adverte que as matas virgens não são idênticas, e assegura que “à medida que for desenrolando a narrativa, dar[á] a conhecer as diferenças que mais [o] impressionaram” (1975, p. 22). Se o leitor ainda não havia percebido, ele agora se dá conta de que a descrição que acabou de ler é um quadro geral da floresta, que não corresponde, necessariamente, ao cenário observado nessa viagem específica. De fato, é apenas depois de enumerar os animais e insetos encontrados nas matas que o narrador retoma o relato da subida da serra: “Após deixar a casa de Benfica, atravessamos a vau o pequeno Rio Itu [...]” (1975, p. 23). Quando a caravana finalmente chega ao cume da cordilheira, o narrador não se priva de registrar:

Lá, um panorama tão extenso e variado se desdobrou. Descortinamos toda a planície, as colinas que aqui e ali a cortam, e, mais ao longe, os morros pitorescos da Tijuca e do Corcovado. À esquerda o horizonte era limitado pela Baía do Rio de Janeiro, e como a entrada desta estava escondida pela neblina, mostrava-se a meus olhos com a aparência de imenso lago semeado de ilhas. (1975, p. 23)

A partir desse ponto, num movimento descendente em direção ao vale do Paraíba, o deslocamento da caravana conduz o olhar do narrador, que descreve as espécies e luga-

res avistados. Note-se que foi somente no momento em que atingiu o pico da serra que o narrador descreveu a baía e os seus acidentes, talvez porque apenas dessa perspectiva elevada o quadro da natureza pudesse ganhar a amplidão apropriada. Contudo, apesar de render-se aos encantos do cenário, Saint-Hilaire mantém uma espécie de contenção, manifestada tanto na brevidade quanto no tipo de imagem empregado na descrição. Ainda que ele se refira às florestas como “retiros tão antigos como o mundo” (1975, p. 20) e compare uma “árvore gigantesca” a “um rei cercado pelo seu povo” (1975, p. 23), imagens recorrentes no período, não há aqui a densa ornamentação que, como veremos a seguir, é empregada por José de Alencar para descrever um cenário geograficamente próximo ao atravessado pelo botânico francês. Note-se também que em vez de construir o quadro a partir da tópica do sublime, que colocaria em destaque elementos como a grandiosidade, a força e o perigo, o viajante prefere qualificá-lo de “pitoresco”, conceito que, como observa Luiz Dantas, direcionou o olhar de inúmeros viajantes que descreveram a baía, selecionando perspectivas e fornecendo padrões de representação (DANTAS, 2000, p. 52).

### 3. José de Alencar

Seguindo o cânone romântico, *O guarani*, de 1857, se inicia por uma cuidadosa apresentação do cenário onde a história vai se desenvolver. No primeiro capítulo, intitulado justamente “Cenário”, o narrador nos leva até as margens do rio Paquequer, na Serra dos Órgãos, e com grande minúcia descritiva nos apresenta a casa de D. Antonio de Mariz, palco dos principais acontecimentos narrados. Antes de descrever o solar do fidalgo português, o olhar do narrador, situando-

se de uma perspectiva elevada, acompanha o rio Paquequer, da nascente até a foz, quando deságua no Paraíba:

De um dos cabeços da *Serra dos Órgãos* desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o *Paquequer*: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito. (1999, p. 51)

Diferentemente da descrição de Saint-Hilaire, em que as palavras são majoritariamente empregadas em sentido direto, denotativo, o que chama a atenção no romance alencariano e foi repetidamente destacado pela crítica (Augusto Meyer, Silviano Santiago, Valeria De Marco) é a cerrada ornamentação empregada na descrição do rio. Desde o início, seu movimento é apresentado por uma série de catacreses, ou seja, termos figurados motivados pela falta de nomes próprios: “fio de água”; “se dirige”; “saltando”; “se espreguiçar”, “embeber” – expressões metafóricas de tal maneira absorvidas pela língua que nem nos damos conta do seu aspecto figurado. No segundo parágrafo, uma comparação desenha o rio “enroscando-se como uma serpente” e, a partir do terceiro parágrafo, uma seqüência de quatro comparações vai apresentá-lo: (a) como um “vassalo” que “curva-se humildemente aos pés do suserano”; (b) “como o filho indômito desta pátria da liberdade”; (c) “como o tapir, espumando, deixando o pelo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido da sua carreira”; e, finalmente, (d) “como o tigre [que precipita-se de um só arremesso] sobre a presa”. Terminada a descrição do rio, o narrador apresenta a floresta circundante, descrita por meio

de metáforas arquitetônicas que a aproximam de um templo ou de um palácio: “A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras” (1999, p. 51). Por fim, antes de dar início à descrição do solar de Dom Antônio de Mariz, o narrador encerra a descrição do rio e da floresta, afirmando: “Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa” (1999, p. 52).

Como se vê, o narrador inicia a descrição do Paquequer utilizando uma série de metáforas já absorvidas pela linguagem cotidiana (o rio é um “fio de água” que “se dirige”, “salta”, “embebe”); contudo, quando os elementos aproximados saem do campo da percepção imediata do leitor, o narrador abandona a metáfora e adota a comparação, mais didática e facilmente apreendida. Metáfora e comparação são ornamentos que trabalham com relações de semelhança. De forma simplificada, pode-se dizer que, no caso da metáfora, a percepção de um elemento comum a dois objetos distintos permite ao orador usar o nome de um para designar o outro. Já na comparação, depois de identificar o elemento comum, o orador coloca os dois objetos lado a lado, explicitando a operação por meio de uma partícula comparativa. Nos dois casos, ao colocar uma coisa sob os olhos do leitor, o efeito obtido é visual, os dois procedimentos procuram dar a ver um objeto desconhecido por meio da apresentação de um objeto conhecido. Note-se ainda que o efeito produzido pelas metáforas com verbos que implicam determinação (dirigir-se, saltar) e pelas comparações com seres animados (serpente, tapir, tigre) é a zoomorfização do rio.

A escolha da metáfora e da comparação como ornamentos privilegiados para a descrição da natureza em *O guarani* não é casual, ela parece ter sido motivada pela concepção de língua primitiva que se tinha no período. Segundo Hugh Blair, autor das *Lectures on rhetoric and belles lettres*, livro difundido no Brasil do século XIX por meio de traduções francesas, a carência lexical obrigava os homens primitivos a usar o nome de uma coisa para designar outra, conferindo à sua linguagem um caráter fortemente figurado. Traduzindo Hugh Blair, o Pe. Lopes Gama afirma:

Nunca as línguas encerram maior número d'expressões figuradas, do que nos primeiros tempos da sua formação; porque então são elas mui pobres; a série das palavras aplicadas às cousas é pouco numerosa, e ao mesmo tempo a imaginação exerce grande influência sobre as concepções do homem, e sobre os seus meios d'expressão, de sorte que já por necessidade, já por escolha os tropos de contínuo se multiplicam. Todos os objetos novos espantam, surpreendem, ou produzem sobre o espírito uma impressão mui viva: os homens são muito mais sujeitos ao império das paixões, do que ao da razão, e a sua linguagem se colora com os matizes do seu caráter. A experiência nos mostra que tal era efetivamente a índole das Línguas, que falavam os Índios, e os Americanos, isto é; atrevido, pinturesco, e metafórico, cheio de alusões vivas a qualidades, que caem debaixo dos sentidos, ou aos objetos, com os quais esses povos em sua vida solitária se achavam muitas vezes em relação. Quando qualquer chefe Indiano dirigia a palavra à sua tribo, prodigalizava metáforas mais atrevidas, do que se encontram em nenhum dos Poemas Épicas publicados na Europa. (1846, t. I, p. 124-25)

É essa idéia que orienta Alencar na formulação da linguagem dos seus índios, como explicita o narrador de *O guarani*, a propósito de Peri: “Poeta primitivo, canta a natu-

reza na mesma linguagem da natureza; ignorante do que se passa nele, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que lhe agita a alma” (1999, p. 221). Assim, perfazendo um movimento circular, o narrador incorpora ao discurso as figuras que o seu próprio tempo e cultura atribuem à linguagem indígena. Concebendo a fala do índio como linguagem primitiva que precisa recorrer à natureza sensível para figurar idéias abstratas, o romancista descreve a natureza por meio do mesmo procedimento, reduplicando suas imagens, como já observou Cavalcanti Proença num conhecido estudo sobre *Iracema*: dessa perspectiva, o rio Paquequer torna-se sucessivamente serpente, tapir, tigre.

#### 4. Paralelos e matizes

Chegando a este ponto, gostaria de tentar ligar alguns fios levantados até aqui. Quanto ao gênero, os relatos de viajantes do século XIX, em particular dos naturalistas, possuem um caráter híbrido, decorrente da conjugação de elementos de ordens diversas: narração e descrição, discurso científico e digressões variadas, envolvendo desde considerações sobre o aproveitamento econômico de uma planta ou de uma região até reflexões de cunho subjetivo ou moral, suscitadas pelos incidentes do percurso ou pela contemplação da paisagem. Ao contrário do romance, no qual a descrição pode ser percebida como uma expansão excessiva ou um detalhe insignificante – em qualquer dos dois casos um corpo estranho, que precisa justificar sua presença no enredo –, na narrativa de viagem ela é simultaneamente a finalidade do relato e o instrumento por meio do qual o viajante procura conhecer, analisar e catalogar um novo mundo descortinado pelo seu deslocamento no espaço.

Na abertura da *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*, referindo-se rapidamente às circunstâncias da travessia para o Brasil, Saint-Hilaire alude às escalas feitas pela fragata *Hermione* em Portugal, Madeira e Tenerife e afirma “julg[ar] inútil descrever ainda localidades que já o foram tantas vezes”. Pelo mesmo motivo, diz que “não descrever[á] pormenorizadamente a cidade do Rio de Janeiro que, sob vários aspectos, é hoje tão bem conhecida como as maiores capitais da Europa” (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 17). Esses comentários são indicativos da finalidade da descrição, destinada, primordialmente, a apresentar ao leitor os objetos desconhecidos por ele. Se o relato de viagem é o espaço privilegiado da descrição, a justificativa da sua inclusão no tecido narrativo parece ser aqui a um só tempo mais direta e mais restrita do que em outros gêneros. *Mais direta*, pois, ao contrário do romance, no qual ela efetua uma interrupção do enredo, devendo motivar sua inserção, no relato de viagem o elemento narrativo se retrai e cede o primeiro plano ao descritivo, que se apresenta como o recurso mais adequado a traçar os painéis que colocarão diante dos olhos do leitor as terras percorridas pelo autor. *Mais restrita*, pois, diferentemente de outros gêneros, nos quais a descrição pode ser admitida como um ornamento do discurso que visa a deleitar o receptor, no relato do cientista naturalista ela é concebida como um instrumento de análise e conhecimento, sendo, portanto, reservada para os objetos desconhecidos. A consequência desse pressuposto é que o narrador não apenas se exime de descrever o que ele julga já ser conhecido pelo leitor, como também deve evitar acumular descrições de um mesmo objeto. Por isso, ao passar pelo povoado de Aguaçu, na sua expedição ao vale do Paraíba, Saint-Hilaire comenta que visitou a mesma localidade outra vez, poucos meses depois, por ocasião da sua viagem a Minas Gerais, e

observa: “Para não repetir em seguida uma à outra descrição dos mesmos lugares, achei que devia apresentar em um só quadro as diferentes observações feitas em épocas tão próximas” (1975, p. 19, n. 5). Pelo mesmo motivo, na descrição da floresta que estamos discutindo, reúne num quadro geral observações tomadas em lugares e épocas distintas, reservando para relatos específicos a apresentação das particularidades de cada paisagem.

Se considerarmos a descrição da floresta feita por Saint-Hilaire, dois recursos parecem importantes. O primeiro consiste no uso de dois tipos de descrição, que podem ser chamados de particular e geral: na descrição particular, apresentam-se elementos observados pelo viajante num lugar e num momento específicos; na geral, congregam-se num único quadro elementos observados em diferentes momentos e, até mesmo, em outros lugares e outras viagens. O uso do quadro geral decorre, evidentemente, do princípio de não repetir descrições do mesmo objeto. Os dois tipos de descrição se evidenciam por uma marca lingüística bastante nítida: na particular há o predomínio do pretérito, apto a localizar a ação no fluxo temporal; na geral, o tempo predominante é o presente, indicativo dos eventos freqüentes.<sup>1</sup> A descrição da floresta traçada no primeiro capítulo mostra como os dois modelos podem ser conjugados, ampliando a perspectiva da qual o cenário é apresentado ao leitor.

---

<sup>1</sup> Um bom exemplo desses modelos pode ser encontrado no capítulo III, quando Saint-Hilaire apresenta sucessivamente duas descrições de um rancho onde a caravana passou a noite: a primeira, de perspectiva universalizante, utiliza o presente para fixar as características gerais desse tipo de pousada (1975, p. 41 / 1830, t. I, p. 66); a segunda, particularizante, usa o pretérito para registrar o que o narrador pôde observar naquela viagem e naquele rancho específicos (1975, p. 41 / 1830, t. I, p. 67).

O segundo recurso perceptível na descrição da floresta consiste em organizá-la de maneira a perfazer um movimento entre o todo e as partes, contrapondo, de um lado, a visão do conjunto e, do outro, a enumeração dos elementos que o compõem. Esse jogo entre a parte e o todo não é uma preocupação exclusiva de Saint-Hilaire ou das descrições verbais, manifestando-se também na pintura oitocentista. Comentando a sêpia intitulada *A floresta virgem do Brasil*, de autoria do Conde de Clarac, companheiro de Saint-Hilaire na comitiva Luxemburgo, Pedro Corrêa do Lago observa que

Clarac impôs-se o desafio de tentar uma representação da selva brasileira que atendesse aos preceitos de Humboldt, e que fosse ao mesmo tempo fiel ao detalhe e capaz de passar uma impressão de conjunto da extraordinária riqueza e exuberância da natureza tropical. (2008, p. 54)

Clarac tentou equacionar o problema completando o esboço do panorama, realizado no próprio local, com a pintura detalhada de espécies brasileiras observadas numa estufa mantida na Europa, onde ele concluiu o quadro.

Nos livros dos viajantes naturalistas, o movimento entre a parte e o todo podia ser feito com o auxílio de pranchas com desenhos e pinturas. Lorelai Kuri observa que a *Historia naturalis palmarum* (1823-53), de von Martius, conjuga relato verbal e representação pictórica, sendo que, no caso das pinturas, as “espécies estudadas aparecem em três registros diferentes: retratadas a partir de seus detalhes morfológicos [...]; inseridas em seu ambiente natural [...]; dispostas em grandes mapas do mundo [...]” (KURY, p. 7). No caso de um livro sem figuras, a dificuldade que se colocava para quem quisesse representar a floresta era dar a impressão de

totalidade, que produzisse um impacto sobre o leitor semelhante ao provocado pela contemplação da mata virgem, e, ao mesmo tempo, registrar os seus múltiplos detalhes. Como se viu, Saint-Hilaire busca resolver a questão juxtapondo duas perspectivas da floresta, de maneira a focalizar primeiro o conjunto e, a seguir, suas partes. A tentativa de fornecer visões de conjunto deve ter sido um dos fatores que contribuíram para a preferência pelas perspectivas elevadas, aptas a abarcar vastas extensões do território. O intuito de discriminar os múltiplos detalhes da floresta deu ensejo às listas de elementos, como nomes de pássaros, animais e plantas.

As duas características (perspectiva elevada e lista) são perceptíveis não apenas em Saint-Hilaire como também em outros escritores do período, incluindo poetas e romancistas. Nas *Cartas sobre “A confederação dos tamoiós”*, Alencar havia criticado as descrições da floresta feitas por Magalhães porque o poeta teria desviado a atenção do conjunto para o detalhe, comprometendo a grandiosidade do painel:

Para sentir quanto o poeta ficou neste ponto aquém da realidade basta ter atravessado ao meio dia uma dessas florestas seculares, onde tudo é majestoso e grande como a natureza nas suas formas primitivas.

Em vez de pintar-nos a cena, em suas vastas proporções, em vez de traçar um quadro grandioso, o Sr. Magalhães preferiu descrever os detalhes, e apresentar os pirilampos a fazerem evoluções desconhecidas na história desses insetos.

Um pintor que desejando pintar uma tempestade em vez da cena majestosa da natureza, se ocupasse em pintar uns barquinhos no mar acossado pelo vento, faria um quadro defeituoso; o mesmo sucede ao poeta que desprezou a harmonia do todo pela minúcia dos detalhes. (1953, p. 53, n. 13)

Em outra passagem das *Cartas*, Alencar cita um crítico de Homero, segundo o qual “ ‘a descrição grega se compõe de poucos traços, e se ocupa mais em fazer sentir a vida de um objeto do que em representá-lo por seu aspecto material [...]’ ” (1953, p. 48). Assim, a impressão que se tem é que, para Alencar, a representação do todo não poderia ser poeticamente obtida por meio da enumeração exaustiva das partes; ela dependia, antes, da apreensão de um elemento significativo, que pudesse ser investido de dimensão simbólica. Por isso, na abertura d’*O guarani*, do vasto panorama descortinado a partir “de um dos cabeços da *Serra dos Órgãos*”, é a descrição do rio e, principalmente, a impressão que ele produz sobre o narrador, sugerindo-lhe uma série de comparações, que ocupam o centro do quadro. Há um deslocamento do foco de atenção, que deixa o objeto descrito para registrar as sensações que esse objeto desperta no narrador. Como um selvagem que, sem palavras para expressar o sentimento de exaltação diante das belezas que o circunda, lança mão de tropos provocados pela necessidade, a vertiginosa sequência de imagens projetadas sobre o Paquequer deveria sugerir, não apenas a grandeza do rio, mas o sentimento de sublime arrebatamento que a sua contemplação provoca no observador. O quadro da natureza transcende a dimensão descritiva para se converter numa espécie de panegírico por meio do qual o narrador manifesta sua admiração diante do cenário e procura suscitar a mesma paixão no leitor.

Diferentemente da descrição do viajante naturalista, a descrição do romancista atende a finalidades que vão muito além da mera informação. Tradicionalmente, a teoria e a crítica literárias analisam as descrições como índice de caráter dos personagens ou como ornamento do discurso. Sob o primeiro aspecto, Genette observa que a descrição “é de ordem simultaneamente explicativa e simbólica”; ela tende

“a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito” (1971, p. 264-5). O uso do cenário como índice do caráter das personagens é magistralmente utilizado por Alencar em seus romances. Na abertura de *O guarani*, além da indicação do caráter de Dom Antonio de Mariz por meio de elementos da sua casa, há um esforço evidente em estabelecer uma relação segundo a qual Peri está para o Paquequer da mesma maneira como Dom Antonio está para o Paraíba: assim como o Paquequer, Peri, vassalo, curva-se diante de D. Antonio de Mariz, seu suserano. Como o Paquequer, Peri, para ser apreciado em toda a sua grandeza de rei das florestas, não deve ser visto ao lado de Dom Antonio (Paraíba), mas “sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade”. Significativamente, é apenas depois da destruição da casa de seu pai, quando se encontra sozinha com o índio, em meio à floresta, onde “todas as distinções desapareciam” (ALENCAR, 1999, p. 482), que Ceci pode olhar pela primeira vez para ele e perceber a “beleza inculta dos traços, da correção das linhas do perfil altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele busto selvagem moldado pela natureza” (1999, p. 481).

A par dessa utilização como índice de caráter ou de atmosfera, as descrições da natureza também possuem função ornamental, aspecto que foi largamente discutido por Alencar nas *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*. Em todos os comentários sobre os quadros da natureza presentes no poema, Alencar não censura sua falta de fidelidade ao real, mas, sim, sua falta de poesia:

Até aqui, ainda não encontrei uma dessas descrições a que os poetas chamam quadros ou painéis, e nas

quais a verdadeira, a sublime poesia revela toda a sua beleza estética, e rouba para assim dizer, à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons. (1953, p. 12)

É justamente essa falta de poesia que o romancista procura sanar com a rica ornamentação que vimos aplicada ao Paquequer.

## Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. SP: FFCL/USP, 1953.
- \_\_\_\_\_. *O guarani*. SP: Ateliê, 1999.
- BLAIR, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Philadelphia: James Kay, Jun. and Brother, 1829.
- DANTAS, Luiz. “Vistas (em preto e branco) da baía de Guanabara”. In: *Rua*, n.º 6, 2000.
- GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *Lições de eloquência nacional*. T. I. RJ: Tip. de Paula Brito, 1846.
- GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: Vários Autores. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Qu'est-ce qu'une description?” In: *Poétique*, n.º 12. Paris: Seuil, 1972.
- KURY, Lorelai. “Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista”. (Disponível em <http://www.scielo.br>)
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Taunay e o Brasil*. RJ: Capivara, 2008.
- MARCO, Valeria De. *A perda das ilusões*. Campinas: Unicamp, 1993.
- MEYER, Augusto. “Alencar e a tenuidade brasileira”. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. RJ: Aguilar, 1964.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Transforma-se o amador na coisa amada”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Trad. Vivaldi Moreira. BH: Itatiaia, SP: Edusp, 1975. [*Voyage dans le provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*. 2 T. Paris: Grimbart et Dorez, 1830.]

SANTIAGO, Silviano. “Liderança e hierarquia em Alencar”. In: *Vale quanto pesa*. RJ: Paz e Terra, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. SP: Companhia das Letras, 1995.

**Eduardo Vieira Martins.** Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP e autor de *A fonte subterrânea*. José de Alencar e a retórica oitocentista. SP: EdUSP, Londrina: EdUEL, 2005.

## PARIS SOB O OLHO SELVAGEM:

### QUELQUES VISAGES DE PARIS (1925), DE VICENTE DO REGO MONTEIRO

Leticia Squeff  
(UNIFESP)

**Resumo** Na multifacetada obra do artista Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), o livro *Quelques Visages de Paris* (1925) ocupa um espaço curioso. Narrativa de viagem ficcional, espaço para que o artista gráfico e o poeta se aliem num mesmo empreendimento, a obra chama a atenção pelas inversões que opera. Paris, um dos berços do iluminismo e da racionalidade erudita, torna-se foco de apreensões simbólicas e grafismos mágicos. Visto através dos olhos de um índio, o espaço urbano conhecido e festejado ganha ares exóticos. E o “primitivo” é transferido para dentro da própria cultura europeia, num jogo em que os pólos de binômios como civilização-barbárie, popular-erudito, moderno-antigo se invertem.

**Palavras-chave** Vicente do Rego Monteiro (1899-1970); *Quelques Visages de Paris* (1925); indianismo; narrativa de viagem

**Abstract** The book *Quelques Visages de Paris* (1925), of Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), promotes several inversions. Paris, one of the cradles of the Iluminism and of the European rationality, becomes focus of symbolic apprehensions. Seen through the Indian’s eyes, the well-known urban space becomes an exotic place. And the “primitive” is transferred inside to the own European culture. The book expresses the impasses that would face some of the main representatives of the Brazilian Modernism on that moment.

**Key-words** Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), *Quelques Visages de Paris* (1925), Indianism, travel writing

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Transforma-se o amador na coisa amada”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Trad. Vivaldi Moreira. BH: Itatiaia, SP: Edusp, 1975. [*Voyage dans le provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*. 2 T. Paris: Grimbart et Dorez, 1830.]

SANTIAGO, Silviano. “Liderança e hierarquia em Alencar”. In: *Vale quanto pesa*. RJ: Paz e Terra, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. SP: Companhia das Letras, 1995.

**Eduardo Vieira Martins**. Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP e autor de *A fonte subterrânea*. José de Alencar e a retórica oitocentista. SP: EdUSP, Londrina: EdUEL, 2005.

## PARIS SOB O OLHO SELVAGEM:

### QUELQUES VISAGES DE PARIS (1925), DE VICENTE DO REGO MONTEIRO

Leticia Squeff  
(UNIFESP)

**Resumo** Na multifacetada obra do artista Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), o livro *Quelques Visages de Paris* (1925) ocupa um espaço curioso. Narrativa de viagem ficcional, espaço para que o artista gráfico e o poeta se aliem num mesmo empreendimento, a obra chama a atenção pelas inversões que opera. Paris, um dos berços do iluminismo e da racionalidade erudita, torna-se foco de apreensões simbólicas e grafismos mágicos. Visto através dos olhos de um índio, o espaço urbano conhecido e festejado ganha ares exóticos. E o “primitivo” é transferido para dentro da própria cultura europeia, num jogo em que os pólos de binômios como civilização-barbárie, popular-erudito, moderno-antigo se invertem.

**Palavras-chave** Vicente do Rego Monteiro (1899-1970); *Quelques Visages de Paris* (1925); indianismo; narrativa de viagem

**Abstract** The book *Quelques Visages de Paris* (1925), of Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), promotes several inversions. Paris, one of the cradles of the Iluminism and of the European rationality, becomes focus of symbolic apprehensions. Seen through the Indian’s eyes, the well-known urban space becomes an exotic place. And the “primitive” is transferred inside to the own European culture. The book expresses the impasses that would face some of the main representatives of the Brazilian Modernism on that moment.

**Key-words** Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), *Quelques Visages de Paris* (1925), Indianism, travel writing

Vicente do Rego Monteiro é um dos mais complexos artistas brasileiros. Sua produção estende-se pela escultura, a pintura e a poesia, a ilustração de livros, entre muitas outras. Apesar de ser mais conhecido como pintor, sua atuação na vida cultural brasileira do século XX ainda está para ser aprofundada. Foi para Paris ainda criança, com a família, onde começou a estudar artes. Após uma breve estadia no Brasil, em que aproveitou para copiar as padronagens indígenas, retornou para a Europa, ficando em Paris entre 1921 e 1930. Nesse período travou contato com alguns dos mais importantes membros das vanguardas francesas na época. Foi um dos contratados da Galeria *L'Effort Moderne*, de Léonce Rosenberg, que representava artistas como Picasso, Braque, Léger, Herbin, Severini, Beaudin, Ozenfant, entre outros. Algumas de suas telas foram reproduzidas no *Bulletin de L'Effort Moderne*, órgão da galeria e uma das principais revistas de arte moderna da época.<sup>1</sup> Certamente graças a esses contatos, foi um dos organizadores da primeira exposição de artistas da Escola de Paris que aconteceu no Brasil.<sup>2</sup> Tendo passado boa parte da vida na França, sua atuação artística e cultural se projeta sobre dois países.<sup>3</sup>

O artista não estava no Brasil por ocasião da Semana de 1922, mas participou dela com dez obras, sendo o único

---

<sup>1</sup> Apud ZANINI, *Vicente do Rego Monteiro. Artista e poeta (1899-1970)*. São Paulo, Empresa das Artes/Marigo Editora, 1997, p. 128.

<sup>2</sup> Sobre o assunto, cf. ANJOS JR, Moacir dos & MORAIS, Jorge Ventura. Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. *Estudos Avançados*, vol. 12, n.º. 34, São Paulo, Set./Dez. 1998.

<sup>3</sup> “Mais do que qualquer artista brasileiro, ele viveu intensamente duas culturas: a brasileira e a francesa. Não como um simples regionalista exótico, no primeiro caso, nem como um cosmopolita provinciano, no segundo. Mas como um integrado, um participante ativo e atípico. Toda a sua vida oscilou em longas temporadas entre o Recife e Paris e, assim, terminou por ser um divulgador dos mais apaixonados das duas culturas.” *Vicente: poeta, tipógrafo, pintor*. Organizadores: Paulo Bruscky et al. Recife: CEPE [Companhia Editora de Pernambuco], 2004, p. 18.

pernambucano do evento.<sup>4</sup> A produção pictórica de Rego Monteiro dialogou inicialmente com o *art déco* e o cubismo, sendo sempre fundada no desenho e na busca da simplificação formal. Incorporando o rigor estrutural do cubismo classicizante de Léger e outros, suas criações estiveram alinhadas, por um lado, àquilo que já foi chamado de “modernidade conservadora”, que caracterizou a arte do pós-guerra, particularmente dos anos 1920. Por outro, estudou longamente a arte indígena, a estamperia clássica japonesa, a arte assíria e egípcia, aliando esses estudos plásticos a uma investigação sobre mitos e lendas dos índios brasileiros.<sup>5</sup> Se nos anos 20 dedicou-se basicamente à pintura, seus interesses foram múltiplos: grande dançarino, também tomou parte, na França, de corridas automobilísticas. Em 1932 arrendou um engenho e virou produtor de pinga, a “Caninha Cristal”, cujo rótulo também era criação sua. Foi professor de Belas Artes na Universidade Federal de Pernambuco e diretor da Imprensa Oficial no mesmo estado.

Sua participação na vida literária do período não foi menos importante. Aliás, muito pelo contrário. Estudos recentes vêm demonstrando o enorme peso que a literatura e as atividades ligadas à imprensa tiveram na vida do artista, principalmente após seu retorno ao Brasil, em 1930.<sup>6</sup> Publicou 17 livros de poesia, sendo autor de 19 obras literárias ao todo. Escreveu quase todos os seus poemas em francês,

---

<sup>4</sup> As obras foram levadas por Ronald de Carvalho para o evento *Três retratos*, sendo um de Ronald de Carvalho, *Cabeças de negras, Cabeça verde, Baile no Assírio*, duas *Lenda brasileira*, dois quadros intitulados *Cubismo*. AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22.5ª* edição revista e ampliada, São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 180.

<sup>5</sup> “A modernidade do artista apegava-se ao ângulo conservador dominante depois da 1ª. Guerra: ajustava dados dessa atualidade pós-vanguardista aos exotismos telúricos recuperados na Amazônia.” ZANINI, *op. cit.*, p. 127.

<sup>6</sup> Refiro-me a ATIK, Maria Luiza G. *Vicente do Rego Monteiro, um brasileiro de França*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2003 e *Vicente: poeta, tipógrafo, pintor, op. cit.*

traduzindo-os depois para o português. Como poeta, é considerado autor do primeiro poema concreto feito no Brasil. Na França, ganhou os prêmios *Mandat des Poètes* (1955) e o *Prix Apollinaire* (1960), além de ser incluído no *Livro d'Or* da poesia francesa em 1969. Como editor e ilustrador, promoveu a publicação de autores brasileiros e franceses. Escreveu peças para o rádio, foi editor atuante – foi ele que publicou os primeiros textos de João Cabral de Melo Neto. Editou revistas na França e em Pernambuco, organizou encontros de poesia no Recife, publicou discos com poetas declamando suas criações, fez programas de rádio na *Maison Radio-France*, entre outras atividades.<sup>7</sup>

De toda essa extensa e curiosíssima atividade de Rego Monteiro como editor e ilustrador, minha intenção aqui é discutir a obra *Quelques Visages de Paris*. O original foi publicado em Paris, em 1925.<sup>8</sup> O livro mostra vistas dos principais monumentos de Paris acompanhados por pequenos poemas. O autor dos textos e dos desenhos é um índio ficcional que, deixando sua aldeia no meio da floresta Amazônica, teria passado alguns dias na capital francesa.

Tendo em vista o tema desse Seminário, gostaria de discutir aqui as seguintes questões: o que o selvagem de Rego Monteiro enxerga na cidade de Paris, e como ele descreve o que viu? Qual a intenção do autor/artista com essa obra: responder à demanda pelo exótico, tão em voga na *École de Paris*, ou ridicularizar essa intenção? Ou seria justamente o contrário, valorizar o olhar *naïf*, resgatando faturas pré-colombianas e uma lógica não civilizada, não racionalista? Será que os europeus queriam ver o seu espaço segundo um olhar exótico?

<sup>7</sup> Dados tirados de *Vicente: poeta, tipógrafo, pintor*, *op. cit.*

<sup>8</sup> Utilizo a edição fac-similar organizada por SCHWARTZ, Jorge. *Do Amazonas a Paris: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*. São Paulo: Edusp, 2005.

Geralmente foram os poemas que chamaram a atenção dos que discutiram *Quelques Visages de Paris*.<sup>9</sup> Meu objetivo aqui é um pouco diferente. O foco principal de minhas reflexões são os desenhos. Mas a discussão não pode se resumir a eles.

Nessa obra, Rego Monteiro alia duas formas poéticas, a plástica e a textual, numa descrição lírica da cidade de Paris. Unindo ilustrações e curtos poemas, escritos em caracteres góticos, a obra pode ser vista como adesão de Rego Monteiro à voga dos poemas ilustrados que atraíram diversos personagens da vanguarda francesa. O chamado “*Livre d’Artiste*” surge na França, no começo do século, associado a uma nova concepção de arte. Um dos primeiros empreendimentos desse tipo parece ter sido *Parallèlement* (1900), de Verlaine, cujas ilustrações foram feitas por Bonnard por encomenda de Vollard. O mesmo marchand encomenda a Picasso as ilustrações para a *História Natural* (1942), de Buffon, a Chagall as pinturas das *Fábulas de La Fontaine* (1952) e das *Almas Mortas* (1948), entre muitas outras realizações do tipo. Concebido como objeto artístico, o livro “*d’artiste*” devia configurar uma obra de arte total, concretizada em um livro de luxo, quase sempre feito em pequena tiragem, de um modo artesanal.<sup>10</sup> A obra de Monteiro adequa-se, sob mais de um ponto de vista, a esse modelo. *Quelques Visages* se constrói sobre as correspondências entre texto e imagem,

<sup>9</sup> Cf., por exemplo, os comentários de Jorge Schwartz no prólogo da edição fac-similar, *op. cit.*, ou os feitos por Maria Luísa Atik, *op. cit.* As duas análises, se não deixam de comentar também as imagens, privilegiam os poemas da obra.

<sup>10</sup> Entre 1909 e 1959, outro marchand importante na época, Kahnweiler, publicaria 36 “livros de artista” contando com a participação de alguns dos mais importantes artistas do tempo. Sobre a questão, cf. *Connaissance de la peinture*, Paris: Larousse, 1997, e ADAMOWICZ, Elza. “The Livre d’artiste in Twentieth-century France”. *French Studies*, v.63, n.2, 2009, pp. 189-198. In <http://fs.oxfordjournals.org/cgi/content/full/63/2/189> (acessado em 10/julho/2009).

entre pintura e poesia. Também o resultado é mais do que um simples livro, configurando mesmo um objeto de arte: foi impresso em luxuosa tiragem de apenas 300 exemplares, com páginas soltas, ilustradas e amarradas no meio por uma fita dourada.

A obra é composta por dez vistas da cidade de Paris, cada uma acompanhada por um poema. Os desenhos, feitos em nanquim sobre fundo creme do papel vergé, descrevem os seguintes monumentos: *Notre Dame*, *Tour Eiffel*, *Trocadéro*, *Viaduc d'Austerlitz*, *Pont de Passy*, *Sacre Coeur*, *Concorde*, *Louvre*, *Jardin des Plantes*, *Arc de Triomphe*. O prólogo, assinado pelo próprio artista, prepara o leitor para o que ele vai ler:

*“Um dia, um chefe indígena deixou a mata virgem e veio incógnito a Paris. Depois de alguns dias, cansado de tantas grandezas, retornou a sua oca. Numa de minhas últimas viagens ao interior do Amazonas, tive a felicidade de conhecê-lo.*

*Confiou-me suas impressões sobre Paris, e ao mesmo tempo deu-me alguns esboços feitos in loco, que reuni com o título de Algumas vistas de Paris.”<sup>11</sup>*

Essas vistas trazem, assim, não apenas imagens não canônicas e inesperadas de lugares muito conhecidos de Paris – pois são realizações de um índio, dono de um olhar pretensamente ingênuo, ainda não treinado, sobre a paisagem urbana. Elas também exprimem, nos textos poéticos, o estranhamento, o confronto entre culturas e valores que aparentemente são tão diferentes – os da cultura européia, os “do índio”. Algumas vezes os textos corroboram as imagens, algumas as completam, e algumas vezes também trazem outros elementos para o discurso. Vejamos alguns exemplos.

<sup>11</sup> Prólogo. *Algumas vistas de Paris*. Utilizo aqui as traduções de Regina Salgado Campos na edição organizada por Schwartz, *op cit.*

## Do espaço da razão ao espaço simbólico

Se o “livro de artista” feito por Rego Monteiro apresenta imagens de pontos turísticos e lugares conhecidos da cidade de Paris, em alguns momentos o efeito que provoca no leitor é justamente o contrário: de estranhamento não apenas com o que está sendo representado, como com o que está sendo dito.

Na *Tour Eiffel*, texto e imagem se complementam. O poema afirma:

*“Uma grande chaminé/ou torre de combate:/Parece que ela/Não é muito sólida/ Ou bem aþrumada:/De medo que ela/Caia, fixaram-na/À terra por todos os / Lados com várias/ cordas bem esticadas./ São os escombros da /Torre de Babel!”*

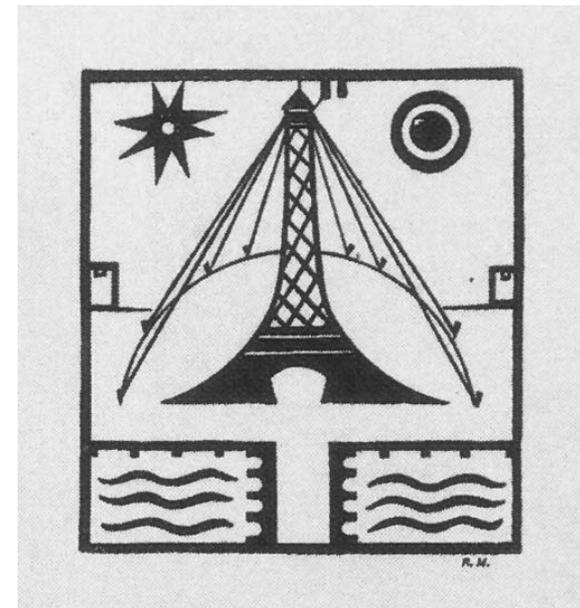


Fig.1. *Tour Eiffel, Quelques Visages de Paris*.

A referência à Torre de Babel não deixa de evocar uma das particularidades da cidade de Paris, que há décadas abrigava estrangeiros de várias partes do mundo. Mas apesar da referência ao Antigo Testamento, o índio demonstra entender o que vê de modo desconcertante: compara a Torre a uma grande chaminé ou a uma torre de combate. Conclui que ela é frágil.

O desenho (Fig. 1), fazendo *pendant* ao poema, aumenta ainda mais a sensação de estranhamento. Traçada com formas simplificadas, a torre Eiffel é perfeitamente reconhecível aos olhos do observador que conhece a cidade, ou que já viu um dos inúmeros cartões-postais do monumento que circulam pelo mundo desde fins do século XIX. Mas aqui, a torre aparece num contexto completamente novo. O selvagem de Rego Monteiro constrói, com o monumento, uma imagem que remete a cosmogonias antigas, a uma visão religiosa do espaço que se utiliza dos elementos naturais, como o céu, a terra e as águas, para a constituir. Colocada entre o sol e a Lua, em cima, e as águas do rio, dos dois lados, em baixo, a torre perde a aparência moderna. Tão alta quanto os astros celestes, ladeada por eles, e com as cordas formando uma espécie de cone ao seu redor, ela parece uma oca indígena. E a torre *Eiffel*, vedete da exposição industrial de 1889 e grande feito da técnica e da estética modernas, se transforma numa estrutura delicada, com sua trama evocando não o aço, mas talvez a palha ou a corda.<sup>12</sup> O monumento ao progresso se transforma em totem.

Num efeito semelhante a outras imagens do livro, em sua *Place de la Concorde* (Fig. 2) o ilustrador alia a represen-

<sup>12</sup> Leonardo Benévolo é um dos autores que mostra o quanto a construção de Eiffel chocou os contemporâneos. Em carta aberta assinada por homens de letras e artistas, entre eles Émile Zola, a torre era comparada, em sua feiúra, justamente a uma chaminé de fábrica, tal como faria o índio de Monteiro. CF. BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp. 144-146.

tação figurativa à estilização, a geometria sintética à intenção descritiva. O obelisco, no centro do desenho, é perfeitamente reconhecível. Em seu entorno, signos evocam as árvores, moradias e as margens do Sena.

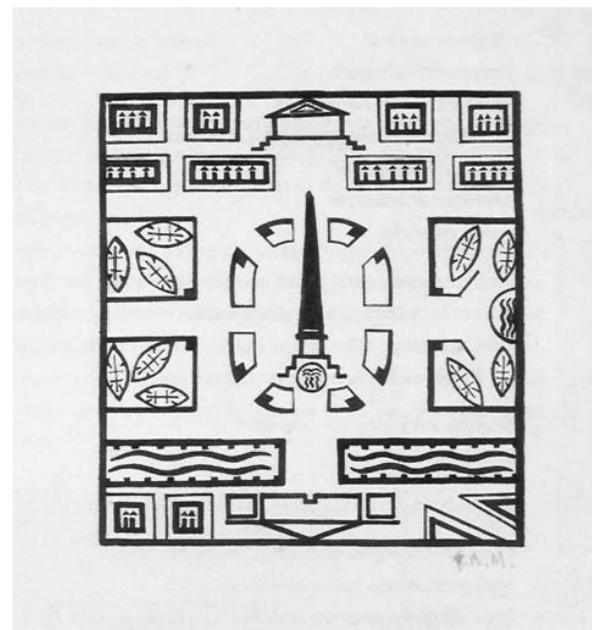


Fig.2. *Place de la Concorde, Quelques Visages de Paris.*

Para chegar mais perto da intenção ou da visão do ilustrador, é preciso compreender o poema que acompanha a imagem.<sup>13</sup> Nessa praça em forma de quadrante solar, “os antigos parisienses vinham consultar as horas.”

Na aproximação entre texto e imagem, as inversões de sentido se concretizam. O Obelisco – resquício do poderio bélico francês nos reinos de ultramar – é descrito pelo

<sup>13</sup> “praça em forma de quadrante solar,/ se levarmos em conta essa agulha/ apontada para o céu./ era ali que os antigos/ parisienses vinham/ consultar as horas” *Place de la Concorde. Algumas vistas de Paris.*

índio como uma simples “agulha apontada para o céu”, que marca as horas do dia ao projetar sua sombra no solo. Já na imagem, a vista urbana se descaracteriza completamente. A praça da Concórdia foi cenário de alguns dos mais importantes acontecimentos da história francesa, particularmente os ligados à Revolução de 1789. Já no tempo de Rego Monteiro abrigava algumas instituições centrais da vida política da França moderna, como a Assembleia (*Palais Bourbon*, sede da Assembleia Nacional francesa desde 1879). Mas pela pena do índio, todo esse cenário ganha ares primitivos. Estruturando os símbolos num todo geométrico, que marcam ritmos pela variação dos arabescos em torno do eixo vertical – o obelisco – a paisagem transforma-se em padronagem, um desenho primitivo. A praça – espaço da negociação política, o lugar em que ação humana mudou a história –, transforma-se no lugar do encontro do homem com as estrelas, com o firmamento. O centro da vida política francesa se transforma num espaço de contemplação dos poderes do universo.

No entanto, outras escolhas de Rego Monteiro para fazer suas *Vistas de Paris* resistem mais ao observador contemporâneo. Caso de sua imagem do *Trocadéro*. Para compreendê-la, foi preciso comparar o desenho com uma foto do antigo edifício.

Numa construção fortemente geometrizada, a zona escura no fundo estrutura o perfil do monumento (Fig. 3). É como se a intenção fosse criar um efeito de profundidade por alguém que não domina o desenho. Mas o contraponto entre zonas escuras e claras indica, também, o partido adotado pelo ilustrador. Não é o edifício (Fig. 4) em estilo mourisco, construído para sediar a Exposição Universal de 1878, que interessa. Ao contrário, os arabescos enfatizam os espelhos d’água, os recantos com árvores e águas que fazem o entorno ao monumento. Aqui, pelo deslocamento de ponto

de vista, do palácio construído por mãos humanas para a água e as plantas, o narrador demarca o olhar do indígena.

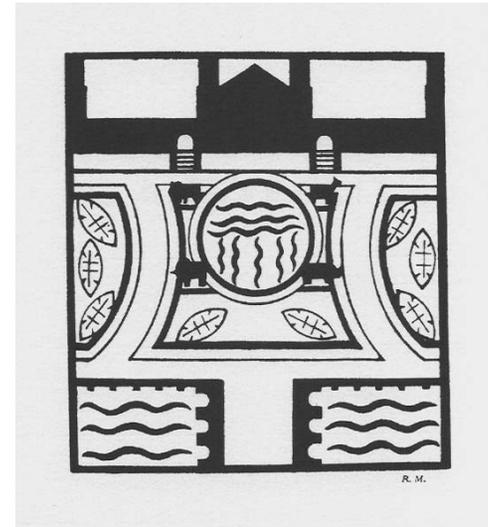


Fig.3. Trocadéro, *Quelques Visages de Paris*.



Fig.4. Trocadéro - Exposition Universelle de 1900 – cartão postal.

Também o poema que acompanha a imagem reforça esse olhar não-europeu.<sup>14</sup> Em suas considerações, o selvagem-poeta acha que o *Trocadéro* é a casa de um grande guerreiro, e que, a julgar por seus troféus, é alguém competente na arte de embalsamar e empalhar os corpos de seus inimigos. Para entender o comentário do personagem, é preciso investigar as funções que o edifício desempenhava no período. Em 1925 o *Trocadéro* sediava algumas instituições de cultura e ciência tais como: um museu de escultura comparada, um museu indo-chinês e um museu de etnografia no primeiro andar.<sup>15</sup> Pode-se aventar, assim, que o poema se refere ao Museu de Etnografia. Essa hipótese é reforçada pelo que afirma o índio no final do poema:

“Foi com o maior aperto no coração que vi meus ancestrais em posturas tão estranhas.”

Aqui, pela primeira vez, o texto opõe de modo explícito europeus e índios, evocando não apenas o processo da colonização, como invertendo um dos grandes discursos que o embasou – o do processo civilizador. Ele começa traçando um curioso paralelo entre eles: ambos vêm o corpo como sinal da “vitória sobre os inimigos”. É isso que justifica, aos olhos do índio, o fato de que também em Paris ele encontra corpos embalsamados. Mas esses “troféus” trazidos pelo europeu de suas incursões pelo território americano são um indício da destruição a que foram submetidos os índios.<sup>16</sup> Se também os europeus se apropriam dos corpos de seus inimigos, expondo-os, porém, aos olhos de quem

---

<sup>14</sup> “Casa de um grande guerreiro/ a julgar por seus troféus,/ ele é muito competente na arte/ de embalsamar e empalhar/ cabeças e corpos de seus inimigos/ foi com o maior/ aperto no coração que/ vi meus ancestrais em posturas tão estranhas”. *Trocadéro. Algumas vistas de Paris.*

<sup>15</sup> Essas duas últimas coleções foram acrescentadas ao Museu do Homem quando o edifício foi destruído, e em seu lugar foi construído o Palais Chaillot, em 1937.

<sup>16</sup> Cf. ATIK, *op. cit.*, p.105.

quiser ver, onde está a civilização? A imagem, ao enfatizar o que resta de natural desse cenário todo construído pelo homem civilizado, reforça a negação da cultura europeia manifestada pelo poema. E aqui, a sombra do edifício ganha também um sentido metafórico: como ameaça ao resto de natureza que ainda resiste fora das paredes do Museu de História Natural.

Com representações como as da *Tour Eiffel*, do *Trocadéro* e da *Place de la Concorde*, o índio de Rego Monteiro promove uma inversão de valores e pontos de vista verdadeiramente insidiosa. Seu olhar primitivo extrai do espaço urbano, aparentemente conhecido, verdades inesperadas. No confronto entre texto escrito e imagem, os monumentos da razão – seja do progresso técnico – a torre; seja da ciência – o *Trocadéro*, seja da vida política no Estado moderno – a *Place de la Concorde* – transformam-se em espaços regidos pelo sensorial, por uma religiosidade estranha à cultura cristã, ou ainda pelo desnudamento do teor violento da sociedade europeia.

Nessa inversão Rego Monteiro também seguia a trilha de mais de um contemporâneo. Desde o começo do século, certa saturação com a cultura europeia motivava alguns artistas a buscarem inspiração em tudo aquilo que era exótico – entendido aqui como o que estava fora dos parâmetros de civilização e alta cultura, segundo uma perspectiva eurocêntrica. As manifestações exóticas pareciam abrir um novo eixo criativo para artistas e intelectuais. É nesse contexto que as atenções se voltam para a chamada ‘arte africana’, para as sociedades tribais da Oceania, Ásia e África, e também para a América Latina. É essa crença o que motiva a viagem de tantos contemporâneos para fora do continente europeu.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Antonio Candido observa que as ousadias de Picasso, Brancusi, Tzara, na recuperação de imagens primitivas era mais coerente com nossa he-

## A paródia dos livros de viagem

Já na representação do Louvre (Fig. 5), texto e imagem parecem criar dissonâncias. O poema, bastante curto, afirma: “Loja do mais rico marchand da França. É pena que ele não ponha preço nos quadros”. Se não deixa de evocar a ingenuidade do índio, ao achar que o Museu é uma loja, o pequeno texto desconcerta, também, o leitor. Para que um índio selvagem quiereria comprar quadros?

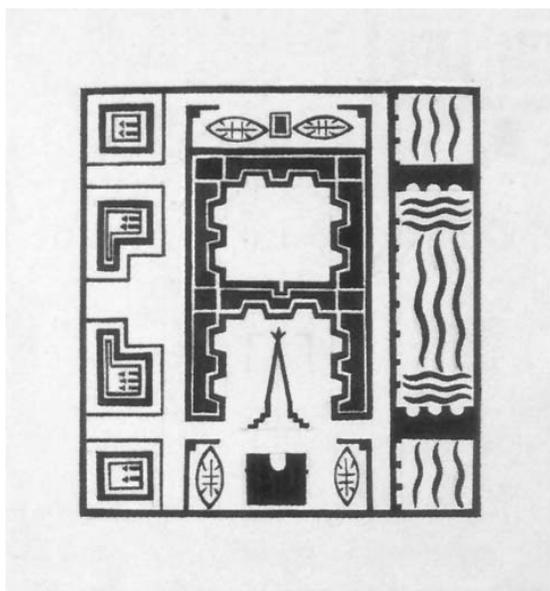


Fig.5. Louvre, *Quelques Visages de Paris*.



Fig.6. O Louvre e seu entorno. Google Maps.

Já a imagem traz uma complexidade inesperada, que pode ser melhor compreendida ao compará-la com uma vista panorâmica do edifício e seu entorno. (Fig. 6) O desenho congrega diferentes pontos de vista numa mesma imagem. O edifício do museu está delineado em planta-baixa. O Arco do Carrossel (*Arc du Triomphe du Carroussel*) é delineado em perfil, mas de ponta-cabeça, no canto inferior do desenho. Ao redor deles, construções estilizadas, signos de árvores e da água. Novamente aqui, estilização e representação figurativa se aliam. Dessa miscelânea de linguagens plásticas, emerge algo novo. É fácil esquecer o que a imagem referencia – um edifício, o Louvre – e enxergar apenas um padrão decorativo parecido com aqueles da cestaria ou das cerâmicas indígenas. (Fig.7). Esses elementos, ao lado das lendas indígenas, parecem ter sido longamente estudados por Vicente entre os anos de 1915 e 1921, período que estava no Rio de Janeiro.<sup>18</sup> Joaquim do Rego Monteiro, retratando o ateliê do irmão em Paris, mostra os desenhos com cópias de padronagens indígenas feitas por Vicente.<sup>19</sup> O que indica um interesse profundo do artista por essas linguagens, que seri-

---

rança cultural do que com a deles. “O hábito em que estávamos do fetichismo negro, das calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais.” In CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In *Literatura e Sociedade*. 8ª ed., São Paulo: T.A. Queiroz / Publifolha, 2000.

<sup>18</sup> Apud ZANINI, *op. cit.*, p. 119.

<sup>19</sup> AMARAL, *Artes plásticas na semana de 22*, pp. 181-182.

am, aliás, desenvolvidas em pinturas de cavalete e em outras ilustrações que o artista produziu.<sup>20</sup> Motivos decorativos indígenas também atraíram as atenções de outros artistas brasileiros na época, como Regina Graz, Manoel Santiago ou mesmo Vitor Brecheret, entre outros.



Fig.7. Cesto cargueiro, índios Pukobye, Maranhão, Museu Goeldi, Pará.

Deve-se acrescentar, porém, que enquanto o texto fala em loja de quadros – uma referência civilizada –, a mão do índio desenha arabescos. Pelas mãos de seu índio/artista/ilustrador, o Louvre – grande centro da arte ocidental, destino de peregrinação de artistas europeus e não europeus há décadas – é transformado num grafismo, um arabesco primitivo, misturado a outros. Haveria aqui uma brincadeira com a demanda por arte primitiva de setores das vanguardas europeias? Ou simplesmente uma inversão, maliciosa, dos valores associados à arte?

<sup>20</sup> Elza Ajzemberg e Zanini apontam as relações das pinturas de temas indígenas de Rego Monteiro com a cerâmica marajoara e com objetos feitos pelos índios carajás. Cf. AJZEMBERG, Elza. *Vicente do Rego Monteiro: um mergulho no passado*. FFLCH: doutorado, 1984, 2 v; ZANINI, *op. cit.*

Já a ilustração do *Jardin des Plantes* (Fig. 8) é a única, em toda a obra, em que estão representadas pessoas. Essa instituição, que funciona até hoje, possui jardim botânico, um museu de história natural e um minizoológico. A ilustração centra-se especificamente nesse zoológico, representando mães e filhos, crianças brincando, em torno de um grande eixo circular. Grossas linhas quadriculadas separam os espaços ocupados pelos humanos, daqueles em que estão confinados os animais. Em desenhos sem profundidade, sem volume, estão desenhadas girafas, tartarugas, macacos, aves e outros. A representação dos animais lembra, em sua simplicidade, pinturas rupestres, ou ainda decorações encontradas em objetos cerâmicos criados por índios no Brasil (Fig. 9).

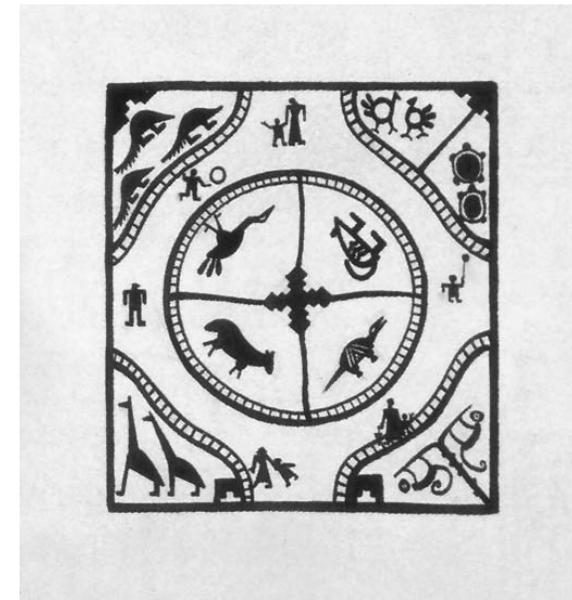


Fig.8. *Jardin des Plantes*, *Quelques Visages de Paris*.



Fig.9. Vasilhames - índios Tukuna - Rio Solimões, Amazonas 2, Museu Goeldi, Pará.

O poema corrobora a representação, levantando uma série de questões. O índio pergunta, por exemplo, se já houve plantas naquele lugar estranho, e se os “pobres animais” as devoraram. A seguir, o narrador se pergunta como eles vieram parar lá. Para terminar, questiona: “*uma coisa me intriga: por que colocaram grades separando-os?*”

E aqui, as grossas linhas que separam homens e animais ganham sentido: são as correntes que separam homens e animais. Como enfatiza o poema, essa separação parece, na visão do índio, uma violência contra a natureza. E aqui, poesia e imagem confluem numa discussão sobre a artificialidade da vida civilizada. A cultura europeia separa o que é “da natureza” do que é humano. As correntes separam uns e outros. Mas apenas os animais estão acorrentados? O confinamento também não poderia se referir às pessoas, constrangidas a caminhar por caminhos estreitos, delimitados por essas correntes?

Ao transformar a topografia que cerca o *Louvre* em padronagem indígena, ao explorar as estruturas coercitivas da cultura europeia, explicitando a separação entre o homem europeu e os espaços ‘naturais’ – o dos homens “primitivos”

empalhados no *Trocadéro*, ou dos animais no zoológico do *Jardin des Plantes* –, o livro de Rego Monteiro opera no registro da paródia.

Se, como já foi apontado, *Quelques Visages de Paris* é um “livro de artista”, a obra traz para o leitor brasileiro, contudo, uma veia interpretativa muito mais interessante. Pode-se apontar, por exemplo, a relação da obra com as narrativas de viagem sobre o Brasil, comuns na cultura francesa desde o século XVI, com relatos como os de Jean de Léry e André Thevet. Estão no livro de Rego Monteiro alguns dos atributos típicos daquele gênero literário: um narrador que comenta suas impressões sobre uma terra estranha, uma obra que alia texto e imagens, feitas de memória, dos lugares e personagens observados. Contudo, aqui, os eixos se invertem.

O narrador não é europeu, mas um índio. E a terra estranha não é a América selvagem, mas a capital mais civilizada da Europa. Essa inversão aproxima o livro de Rego Monteiro de obras como *As Cartas Persas/Lettres Persanes* (1721), de Montesquieu. Desse ponto de vista, pode-se entender *Quelques Visages de Paris* como uma espécie de paródia dos livros de viagem. Ao inverter os eixos do discurso, Rego Monteiro critica a colonização e a destruição da natureza selvagem. Lamenta que índios estejam embalsamados, e que plantas e animais fiquem presos em jaulas ou estufas artificiais. Ele inverte a lógica da sociedade europeia, mostrando sua brutalidade.

E a obra de Monteiro opera ainda outras paródias. Monumentos históricos e edifícios urbanos conhecidos são parodiados ao ganhar de Rego Monteiro uma aparência diferente, entre “supermoderna” e/ou arcaizante. E aqui as referências cruzadas e a paródia se sobrepõem e multiplicam: o ilustrador ora transforma o traço geometrizar em síntese formal refinada, alinhada às vanguardas do século XX, ora

faz com que linhas estilizadas lembrem a fatura artesanal da cerâmica indígena pré-histórica.

Geralmente se diz que essa obra, como a anterior, *Légendes*, são formas de Rego Monteiro se adequar ao interesse da *École* de Paris pelas culturas exóticas.<sup>21</sup> Mas não seria o contrário? Ao mostrar a cidade europeia como foco de um olhar indígena, o artista está subvertendo a lógica do exótico da *école*. Sob o olhar do índio fictício de Rego Monteiro, é a cidade de Paris que se torna exótica. É a lógica europeia, que empalha pessoas e animais, que se torna estranha.

## O selvagem e o civilizado por Vicente do Rego Monteiro

Em 1930 Oswald de Andrade convidou Rego Monteiro a tomar parte do movimento antropofágico. Este se recusou, indignado por não reconhecerem nele o papel de precursor:

*“Não faço questão de ser considerado um dos antropofágicos. Se me chamam indianista, aceito plenamente. Pois antropofagia só pode ter vindo do indianismo. Quem fez questão de me incluir no Movimento Antropofágico foi Oswald de Andrade, quando (...) me convidou a participar do movimento do qual eu era na verdade um precursor (...)”*<sup>22</sup>

De fato, na obra de Rego Monteiro os índios foram tema recorrente desde a exposição que apresentou no Recife

---

<sup>21</sup> “Se não o fazia em obediência a uma atitude ortodoxamente antropofágica, pelo menos obedecia à tendência conhecida da Escola de Paris, que começara, desde o cubismo, a incorporar as contribuições, então consideradas exóticas, das artes da África, Ásia, Oceania e da própria América pré-colombiana. De qualquer forma em face do critério analógico, Vicente do Rego Monteiro deve ser apontado como precursor do antropofagismo nas artes visuais do Brasil em nosso século.” ATIK, *op. cit.*, pp.117-118.

<sup>22</sup> Rego Monteiro, apud ATIK, *op. cit.*, p.117.

e em São Paulo já em 1920. Ou na conhecida obra *Croyances et talismans des indiens de l'Amazonne* (Lendas Indo-brasileiras) (1923), entre outras iniciativas. É considerado por mais de um estudioso um dos precursores do tema do índio na arte moderna brasileira.<sup>23</sup> A questão divide, contudo, a historiografia. Para alguns, Rego Monteiro foi realmente um precursor do movimento mais tarde capitaneado por Oswald de Andrade. Para outros, ele pode ser visto sobretudo como um indianista.<sup>24</sup>

Qual seria o lugar ocupado por *Quelques Visages de Paris* nesse debate? Se não se via como um antropófago, a caracterização de Rego Monteiro como indianista também não se aplica a *Quelques Visages de Paris*. O artista vai além. Sua obra mantém uma grande distância do próprio índio enquanto figura literária, personagem tão comum na literatura brasileira desde o romantismo. Afinal, seu “chefe selvagem” escreve em francês. Mais do que isso, como se viu, seus comentários são perpassados de referências eruditas ao universo literário europeu e às crenças judaico-cristãs. Já foi notado que os desenhos desse “índio” são “espirituais, de um grafismo que lembra as célebres cerâmicas da Ilha de Marajó” e as lendas são “mais destinadas aos habitantes da cidade do que àqueles das florestas da Amazônia.”<sup>25</sup> Seria possível dizer, nesse ponto, que o índio ficcional de Monteiro realiza mesmo um ato de canibalismo visual e cultural. Afinal, ele transforma os monumentos franceses em arabesco tribal, usa a língua civilizada – o francês – para explorar o que há de bárbaro, violento, na cultura europeia.

---

<sup>23</sup> Cf. AJZENBERG, Elza M. “Vicente do Rego Monteiro: anos 20”. In *Anais do Curso A semana de Arte Moderna de 1922, sessenta anos depois*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1984, pp. 67-70.

<sup>24</sup> Zanini e Antonio Bento estão entre os primeiros. Já Frederico Morais, Aracy Amaral e outros acham que ele foi sobretudo um indianista. A questão foi discutida em ATIK, *op. cit.*, pp. 117-119.

<sup>25</sup> Apud ATIK, *op. cit.*, p. 103.

Talvez uma outra imagem tirada da obra forneça elementos para se pensar sobre a questão. A “Justificativa da Tiragem”, escrita por Fernand Divoire, no começo da obra, traz um pequeno símbolo (Fig. 10 e 11). O Arco do Triunfo sustenta o globo com o mapa da América. Essa associação entre elementos tão díspares não deixa de ser engraçada: pode-se interpretar que o globo está saindo do Arco, ou que está entrando nele. Metáfora para os latino-americanos que vão para Paris desde o século XIX? Ou para a intenção da obra, que é oferecer uma visão “americana”, ou “latino-americana”, da cidade? Ou seria ainda uma tentativa de síntese, por parte de Rego Monteiro, do que Divoire afirma em seu texto: “*Algumas ‘vistas de Paris’? Sim, e que trazem consigo um novo mundo. Que assim seja!*”

Talvez a intenção de Rego Monteiro seja ainda outra. O artista une dois símbolos opostos: o da civilização – o Arco do Triunfo construído pelo homem; e o do mundo primitivo – que por não contar com grandes construções humanas mostra-se como mapa, definido por um desenho e uma inscrição – a América. No desenho, o monumento feito pelo homem e o território selvagem se unem. E aqui talvez se possa encontrar uma interpretação para as paródias que se sobrepõem no livro. Com elas, o artista queria, justamente, fugir de vetores radicais e posicionamentos rigidamente polarizados. Ao fazer um índio afrancesado, ao construir desenhos que congregam um traço de tendência *art déco* a faturas indígenas, ao transformar o grafismo primitivo em signo para a velocidade da vida urbana, o artista busca, justamente, a mistura. Não quer opor o índio à civilização francesa ou europeia, mas uni-los, buscando pontos de contato e de trocas.

Construindo um delicado jogo formal entre moderno e arcaico, civilizado e primitivo, entre o que é do europeu (a escrita, o idioma refinado) e o que é do selvagem (a inscrição mais primitiva – o desenho) o artista parece ter usado o

recurso do “livro de artista” para fazer uma reflexão não apenas sobre a cultura europeia e seus impasses, ou sobre a cultura brasileira, mas propriamente sobre as relações entre uma e outra.

Nessas *Quelques Visages de Paris* a racionalidade moderna e o simbólico, o mítico e o racional, o selvagem e o civilizado convivem, e constroem universos poéticos singulares, apontando, talvez, a possibilidade de um mundo outro.

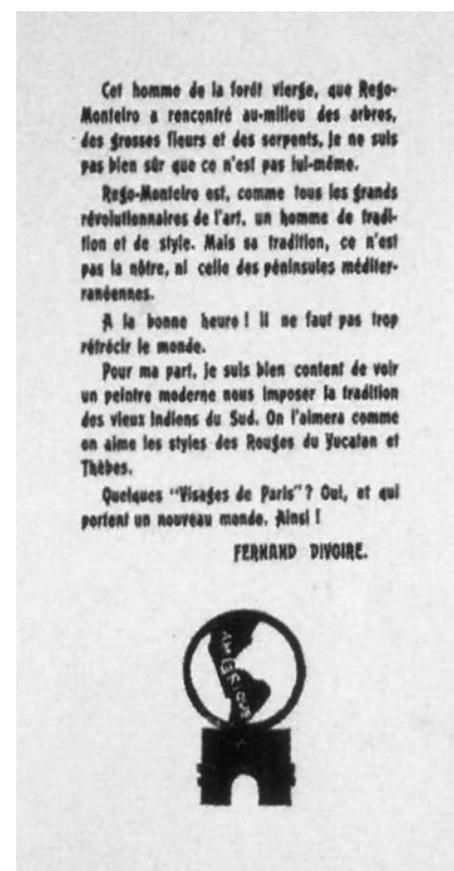


Fig.10. “Justificativa da Tiragem”, *Quelques Visages de Paris*.

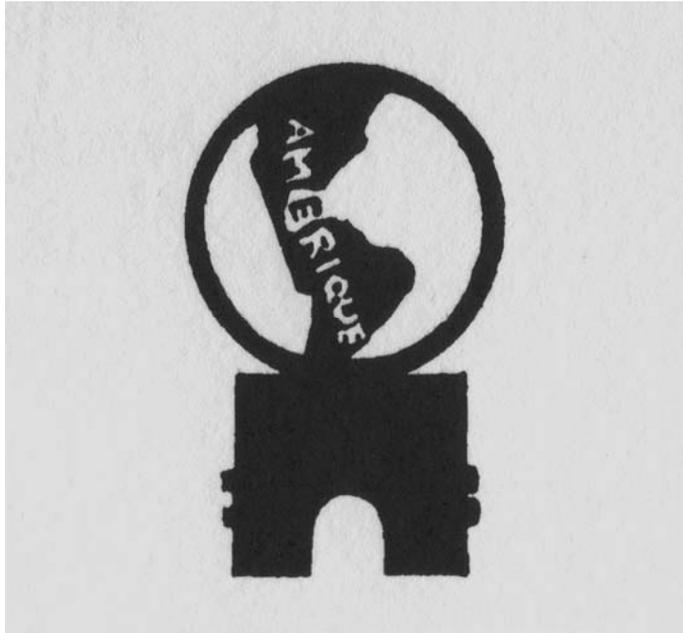


Fig.11. A América e o Arco do Triunfo, *Quelques Visages de Paris*

Nessa utopia plástico-poética Vicente do Rego Monteiro não estava sozinho. O sonho de unir modernidade e pureza primitiva foi, afinal, um sonho típico de sua geração, ao qual também prestaria um tributo, nas artes plásticas brasileiras, Tarsila do Amaral, em outra chave, em suas paisagens da fase Pau-brasil.<sup>26</sup>

Seja na Europa, ou no Brasil, como se sabe, o sonho da convivência harmônica entre civilização e pureza, progresso e natureza naufragou. Fato que testemunhamos infelizmente, cada dia mais.

---

<sup>26</sup> Cf., por exemplo, MICELI, Sérgio. *Nacinal Estrangeiro*. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**Leticia Squeff** é professora de História da Arte Ocidental nos séculos XVIII e XIX na UNIFESP e pesquisadora-colaboradora do Instituto de Artes da UNICAMP (IA/UNICAMP). É autora de *Uma galeria para o Império* (Edusp, no prelo) e *O Brasil nas Letras de um Pintor* (Editora da Unicamp, 2004), e de diversos artigos sobre cultura e arte no Brasil.

# O ÍNDIO NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA

## INCURSÕES SOBRE A IMAGEM E O MEIO

Fernando de Tacca  
(IA/Unicamp)

**Resumo** Pretende-se explorar contradições e confluências entre o meio (fotográfico) e a imagem do índio brasileiro dentro de uma perspectiva da história da fotografia brasileira. A imagem do índio na fotografia brasileira manifesta-se em três momentos distintos: na fase inicial no lugar do exótico, contraditório ao sentido moderno da fotografia durante o Segundo Império; na segunda fase as fronteiras entre o etnográfico e o nacional se diluem nos primeiros 50 anos do século XX, caso da Comissão Rondon/Seção de Estudos do SPI, e do fotojornalismo moderno no Brasil da revista *O Cruzeiro*; e no terceiro momento, as manifestações do mágico nas fotografias de Claudia Andujar fazem meio e imagem se fundirem como lugar da arte contemporânea.

**Palavras-chave** fotografia, indígena, selvagem.

**Abstract** The article intends to explore the contradictions and convergences between the photographic environment and the image of the Brazilian Indian in a historic perspective of the Brazilian photography. The image of the Indian in the Brazilian photography is manifested in three different phases:

- In the initial phase as a exotic and contradicting place in the modern sense of photography during the Second Empire;
- In the second phase the boundaries between the “ethnology” and the National are diluted over the first 50 years of the 20<sup>th</sup> century (Comissão Rondon/Section of SPI Studies, and modern photojournalism in Brazil at *O Cruzeiro* magazine);
- And in a third phase, the manifestation of the magic of Claudia Andujar’s photographs makes the environment and the image convert themselves as contemporary art.

**Key-words** photography, Indian, savage.

## O exótico distante e possibilidade etnográfica

Ao nos debruçarmos sobre um itinerário longo e permeado por inúmeras fotografias sobre indígenas brasileiros desde o século XIX aos dias de hoje, podemos cair em uma armadilha inescapável de uma generalização inconsistente. Sabendo de antemão das dificuldades de tal abordagem e reconhecendo lugares da circulação da imagem pelos quais o imaginário tem articulação e vibração intermitente, ou seja, lugares nos quais as imagens são referenciadas e elevadas à condição simbólica, as escolhas se darão dentro do campo de conjuntos importantes para a formação e alimentação imagética da imagem do índio brasileiro como “selvagem”, considerando uma imagem de vivência tradicional, ou na sua condição de passagem para uma imagem civilizada.

A primeira constatação é que o indígena tem uma representação muito pequena e quase imperceptível durante todo o século XIX. As primeiras imagens foram realizadas na França: são um conjunto de cinco daguerreótipos de índios então chamados de Botocudos (pertencentes ao grupo linguístico Krenak), imagens realizadas na França por E. Thiesson, pois os índios retratados foram levados para a França para apresentação em eventos científicos para serem expostos. Os cinco daguerreótipos de dois botocudos pertencem hoje ao acervo da Fototeca do Museu do Homem, em Paris. As fotografias pertenceram a uma galeria especial que foi formada em 1850 no antigo Museu de História Natural de Paris, na qual havia reproduções de partes do corpo humano, esqueletos, objetos, enfim, elementos da Antropologia Física que serviram de base para estudos comparativos. Segundo Marco Morel:

A presença desses “selvagens” causou ebulição no meio intelectual parisiense. Foram tema de relatórios e acalorados debates na sessão de verão da Academia de Paris em 1843. Depois da discussão acadêmica, a decodificação:

apalpados, medidos e enquadrados nos cânones do discurso institucional da Antropologia Física, além de registrados pela Sociedade de Geografia. (Morel; 2002)

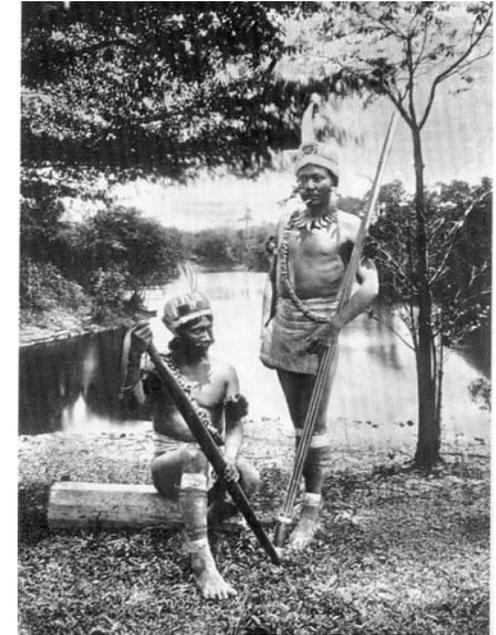


Botocudos, Daguerreótipo, 1843, E. Thiesson. (Figura 01)

Somente vinte anos depois, na década de sessenta, temos novas imagens. Bartolomé Bossi, italiano, emigrado

para Argentina, fez uma incursão fotográfica em 1860 na Província de Mato Grosso que resultou no livro “*Viaje Pitoresco*”, Paris, 1863 (livro dedicado ao Barão de Mauá). As xilografias do livro são de Lacoste Ainé, a partir das fotografias de Bossi. As imagens dialogam com a estética do desenho, no qual a fotografia é parte do palimpsesto, uma camada invisível, mas decifrável. Algumas fotografias foram apresentadas na Exposição de História do Brasil, em 1881.<sup>1</sup>

Muito referenciadas e presentes em várias publicações sobre a fotografia brasileira, duas imagens de A. Frisch (Albert, segundo historiadores, e pouco se sabe sobre ele nos escritos sobre a fotografia do século XIX) foram realizadas nos arredores de Manaus em 1865 e são as primeiras imagens que transmitem uma ideia do habitat, por serem feitas ao ar livre, provavelmente já utilizando placas secas (albúmen), ou então carregando um pesado equipamento para revelação de placas úmidas, o que seria muito difícil nas condições amazônicas. Os índios tiveram de ficar posando, sem mexer, para que não surgissem como figuras em borrão fantasmagórico, e assim as condições materiais de sua existência são apresentadas como a casa e floresta circundante. Dos daguerreótipos europeus à floresta temos um salto de conteúdo, no qual o etnográfico incorpora contexto e cultura, e não os deslocamentos espaciais da casa ao estúdio. Assim os índios passam a estar em seu habitat. Segundo Kossoy (2002; 149), as fotos provavelmente foram encomendadas pela Casa Leuzinger e algumas delas foram apresentadas na Exposição Universal de Paris, em 1887 quando receberam menção honrosa.



<sup>1</sup> Fonte: Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, de Boris Kossoy – Fotógrafos e Ofícios da Fotografia no Brasil (1833-1910), São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

A. Frisch, 1865. (Figuras 02 e 03)

Como condição especial algumas fotografias ganham relevância pelo autor das mesmas por uma assinatura indelével, assim, as imagens produzidas por um dos mais importantes fotógrafos brasileiros do século XIX, Marc Ferrez, são parte significativa do conjunto da época. Integrando como fotógrafo a Comissão Geológica do Império, sob comando do geógrafo e geólogo Charles Frederick Hartt, também fotografou os conhecidos Botocudos, na Bahia. A tentativa de uma antropometria visível nas imagens de Ferrez demonstra o que poderia ser uma primeira inserção da fotografia de índios nas expedições científicas: um objeto a ser mensurado e dominado, como a própria natureza representada em mapas.

Marc Ferrez apresentou uma série de imagens de objetos, retratos e elementos da vida indígena na Exposição Antropológica Brasileira, no Museu Nacional, em 1882. Provavelmente essas imagens fizeram parte dos álbuns comercializados para estrangeiros, pelo seu caráter exótico. O que nos parece importante salientar é que, mesmo considerando a importância muito grande da fotografia no Segundo Império, tendo o imperador como incentivador de suas práticas, as fotografias de povos indígenas não tiveram efetiva participação e são quase inexpressivas no conjunto geral do período, com poucas presenças na coleção imperial e citações no Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro, de Boris Kossoy.

Em uma imagem épica para o período Ferrez leva um grupo de índios Bororos para um estúdio, em passagem por Mato Grosso, e produz uma imagem domesticada do selvagem, circunstanciado pela encenação fotográfica do estúdio. O selvagem aparece cerceado pelo ato fotográfico e alça um sabor inequívoco no imaginário: a existência desses povos tradicionais, mesmo dominados pelo aparelho e pelo olhar do fotógrafo. A natureza e seu habitat deixam de ser importantes, são representações e pano de fundo para a i-

magem. Seus olhares diretos e nobres ignoram as agonias do contato.<sup>2</sup>



Botocudos, Sul da Bahia, Marc Ferrez, 1875. (Figura 04)

<sup>2</sup> Na cronologia de Marc Ferrez nos Cadernos Fotográficos IMS não aparece nenhuma informação sobre sua passagem pelo Mato Grosso.



Índios Bororo, Marc Ferrez, 1880. (Figura 05)



Botocudos, Walter Garbe, 1905. (Figura 06)

Os Botocudos no Espírito Santo também são encontrados em pequenos álbuns da Coleção da Biblioteca Nacional, em fotos realizadas por Walter Garbe. O autor aparece como participante no catálogo da Exposição Nacional de 1908<sup>3</sup>. O conjunto de imagens de Garbe se destaca pela proximidade de práticas e gestos culturais, fazendo fogo, catando piolhos em cabeças, tocando flautas ou uma simulação de caça, além de retratos muito descontraídos, sem olhares medrosos perante a câmera, e mais de curiosidade sobre o evento fotográfico. Apesar de um pequeno conjunto de fotografias, as imagens de Garbe se distinguem pelo grau de interação possível na articulação e produção dessas imagens.

Leigos que observarem esses conjuntos fotográficos podem ser iludidos com a falsa noção de que os nossos primeiros habitantes eram todos de uma etnia chamada de Botocudos, por somente os mesmos aparecerem nas imagens. Os portugueses nomeavam vários grupos que usavam botoques labiais e auriculares dessa forma, e assim incluíram etnias diversas, grupos linguísticos diversos como Botocudos, entre eles Kaigangues, Xoclengs, Krenaks e Xetás, entre outros. Eram chamados também de Aimorés, conhecidos nos textos pela resistência e prática da antropofagia. Os Botocudos são objeto de texto de Curt Nimuendajú publicado em 1946 no *Southwestern Journal of Anthropology*, “*Social Organization na beliefs of Botocudos of Eastern Brazil*”, e também aparece no “Quadro das pesquisas de campo realizadas por Curt Nimuendajú”, quando esteve nos estados da Bahia, Minas Gerais e Espírito Santo, entre 1938-39, e no quadro “Frequência das tribos em grupos linguísticos”<sup>4</sup>. Assim, notamos que a nomenclatura teve existência duradoura na primeira metade do século XX.

<sup>3</sup> Fonte: Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, de Boris Kossoy.

<sup>4</sup> “Mapa etno-histórico de Curt Nimuendajú”, Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/Fundação Pró-Memória, IBGE, Rio de Janeiro, 1981.

Ao final do século temos alguns fotógrafos que se colocam em lugares distintos de seus colegas anteriores se inserindo efetivamente em documentações pessoais e a imagem do índio brasileiro passa a ter lugar em discursos científicos. Entre eles o alemão Paul Ehrenreich, pouco conhecido entre nós, cuja obra foi localizada no Institut Länderkunde, de Leipzig, Alemanha<sup>5</sup>. Paul Ehrenreich estudou medicina, e depois antropologia e etnologia, e viajou para o Brasil entre 1884/85. Participou de uma expedição ao Xingu entre 1887/89, e segundo Vasquez, depois lecionou antropologia na Universidade de Berlim, foi editor de revista científica e publicou livros sobre etnologia. Foi encontrado somente um pequeno conjunto de 23 fotografias por Vasquez na sua pesquisa sobre fotógrafos alemães no Brasil no século XIX.



Paul Ehrenreich, 1894. (Figura 07)

<sup>5</sup> “Fotógrafos Alemães no Brasil no século XIX”, Pedro Karp Vasquez, São Paulo: Metalivros, 2000.



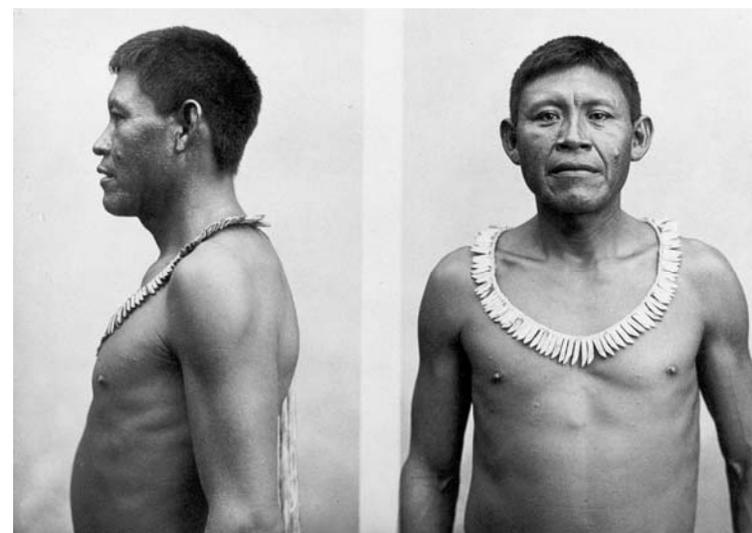
Paul Ehrenreich, 1894. (Figura 08)

Nesse novo quadro, Ermanno Estrandelli e George Huebner são exemplos de fotógrafos estrangeiros que lançam na aventura amazônica, não esquecendo que Manaus tornou-se um importante pólo econômico com o ciclo da borracha, o que atraiu muitos estrangeiros ao país. Os dois fotógrafos se estabelecem comercialmente em Belém e Manaus e se envolveram em expedições científicas. O italiano Ermanno Stradelli teve várias passagens pela Amazônia a partir de 1879 e se estabelece em Belém no final do século, naturalizando-se brasileiro e atuando também em advocacia. Com formação em etnologia, topografia, farmacologia e homeopatia, botânica e zoologia, fotografia, veio ao Brasil pela primeira vez em 1879 chega a Manaus. Stradelli era um explorador e como muitos tentar localizar as nascentes dos rios, principalmente do Rio Orenoco, que documenta em viagem posterior e escreve um relatório em 1887 (“*La spedizione Stradelli alle sorgenti dell Orinoco*”). Sua presença fotográfica é oficializada em expedição que remete imagens para *Regia Società Geografica Italiana* (RSGI) de Roma, sobre os povos ribeirinhos próximos à cidade de Manaus e nos afluentes do Rio Negro. Suas fotos estão no Arquivo Fotográfico da So-

cidade Geográfica Italiana de Roma, no qual 83 fotografias realizadas durante as expedições no Brasil entre 1887 e 1889 são preservadas, com temas variados sobre os rios, paisagens, a cidade de Manaus e índios e malocas da Amazônia, inscrições de pinturas rupestres do Alto Rio Negro.



George Huebner, 1900. (Figura 09)



George Huebner, 1900. (Figura 10)

George Huebner ao se estabelecer com seu estúdio *Photographia Allemã* no final do século XIX em Manaus anuncia-se como membro da Sociedade Geográfica de Dresden. Documenta a cidade de Manaus, sua gente e tem uma vasta produção sobre índios amazônicos no seu próprio habitat ou então em cenas posadas em seu atelier, que se torna o mais importante da cidade.<sup>6</sup> Segundo Valentin, a vasta produção presente em álbuns comparativos, em cartões postais (colorizados), publicações em revistas científicas, forjaram uma primeira e referente visão sobre a Amazônia e seus povos das florestas no imaginário europeu. Huebner antes de se estabelecer em Manaus fez viagens para o

<sup>6</sup> Um trabalho de pesquisa recente detalha e analisa a produção fotográfica de Huebner e suas relações na sociedade manauara e sua dimensão científica da circulação das imagens na Europa (“Os *Indianer*” na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910)”, de Andreas Valentin, doutorado defendido no Programa de Pós-graduação em História Social – PP-GHIS/UFRJ, 2009).

Peru onde conheceu em 1888 o fotógrafo alemão Charles Kroehle. Durante três anos, os dois percorreram milhares de quilômetros do território peruano, cobrindo desde os altiplanos andinos até a costa do pacífico e a região amazônica. Retorna para Dresden, em 1892, e publica textos ilustrados em revistas de ciência popular e viagem, e ministra palestras em sociedades científicas e fornece imagens para artigos científicos. Em 1894, volta à Amazônia e faz duas expedições: a primeira, à nascente do Orinoco, já na Venezuela; a outra, por um longo trecho do rio Branco, afluente do rio Negro. Nos oito meses em que permaneceu na floresta amazônica, Huebner também aprofunda conhecimentos de botânica amazônica ao coletar e documentar espécimes da flora, especialmente de orquídeas.

Huebner fez inúmeras expedições fotográficas ao interior amazônico e manteve contato e trabalhou para muitos cientistas e pesquisadores, principalmente o etnólogo Theodor Koch-Grünberg, cujos artigos científicos publicados em revistas especializadas contaram com imagens cedidas pelo fotógrafo. Segundo Valentin, esse aprendizado lhe garantiu importantes contatos no meio científico europeu e vai ser o ponto econômico de sua sobrevivência em Manaus após o declínio da borracha.

Em 1901 se associou a Libânio do Amaral, professor de Belas Artes, e em 1906 eles adquiriram, em Belém, o atelier fotográfico Fianza, ampliando ainda mais seu mercado de trabalho. Quatro anos mais tarde, abriam uma filial no Rio de Janeiro, na Avenida Central. Valentin em sua detalhada investigação assim se refere à sua então presença na capital federal:

No escopo da pesquisa aqui apresentada, as parcerias estabelecidas por Huebner nesse período abriram novas possibilidades e estratégias de produção, exibição e circulação de sua fotografia de indígenas. Suas fotografias de

“Indianer” mereceram destaque nas ilustrações do álbum “O Valle do Rio Branco”, ressaltadas por desenhos de objetos etnográficos e paisagens amazônicas. Essa edição, bem cuidada, patrocinada pelo Estado do Amazonas e produzida em Dresden, foi elogiada e premiada em 1908 na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, para onde Huebner viajou e pode receber o ‘reconhecimento’ ao qual sempre se referia, desde os primeiros escritos. Ali, vislumbrou, também, a possibilidade de abrir uma filial, expandindo seus negócios para a capital federal. Os ‘Indianer’ se destacaram, ainda, na série de cartões postais, produzidos em grandes tiragens e alcançando um público internacional. Finalmente, foram levados para dentro do espaço cênico do atelier para ali serem reconfigurados como objeto de estudo (Valentin; 2009; 281)

Se pelo ponto de vista de uma ciência que se apropriava de um aparelho programático dentro de um modelo positivista de representação da realidade no qual o elemento exótico muitas vezes se sobrepunha ao etnográfico, havia superposto o fascínio pelas imagens dos nativos. Analisando algumas fotografias do período, ressalta Susana Dobal:

Se a ciência cedeu ao apelo do exótico, ela também assimilou a sua mesma ambiguidade: de um lado, havia a necessidade de afirmar a diferença e constituir um discurso baseado na ideia de superioridade racial para melhor submeter; de outro lado, e também corroborado pela prática fotográfica, havia a fascinação por uma outra civilização que era vista e representada como passivamente à disposição dos recém-chegados (Dobal; 2001; 78)

A produção isolada dos fotógrafos elencados aqui e pertencentes ao século XIX, e nas fronteiras do século XX, demonstram inicialmente uma presença exótica dos nativos nos trópicos, muito similar a muitas outras produções, a uma necessidade de alimentar o gabinete de curiosidades do

mundo europeu sobre povos distantes e “primitivos”<sup>7</sup>. Enjaulados em exposições presenciais, foram domesticados pela fotografia de estúdio, na qual o fotógrafo foi o articulador cênico de uma representação deslocada da cultura nativa. Sem dúvidas, a coleção que nos chamou mais atenção foi realizada por Garbe, na tentativa de documentar ações realísticas, e mesmo reconhecendo hoje as simulações, houve um pacto de encenação muito distinto das fotografias posadas de estúdio, e mais difíceis nas condições técnicas de campo da fotografia de então.

As fotografias do período transitam entre o exótico distante e uma primeira tentativa de presença etnográfica como informação, mas muito pobre no sentido mais amplo que irão se desenvolver na emergente Escola Cultural Norteamericana da passagem do século, que teve em Franz Boaz um defensor do salto ilustrativo para práticas fotográficas na pesquisa de campo antropológica, e um incentivador do trabalho de Margaret Mead e Gregory Bateson<sup>8</sup>; ou ainda a narrativa fotográfica no trabalho de campo de Bronislaw Malinowski<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Algumas fotos do período são abusivas de práticas de domínio do corpo de nativos como espetáculo visual e como um grau elevado de superioridade na condução da produção fotográfica. As fotos realizadas pelo reverendo George Brown, em 1902, nas Ilhas Salomon, são exemplos desse abuso. Em uma série de fotos, algumas do mesmo enquadramento e da mesma pessoa, o furo no lóbulo de um nativo é preenchido por um grande relógio, anunciando-se a futura aculturação de forma exorbitante. (Webb;195-198;1995)

<sup>8</sup> A pesquisa de campo dos autores é referencial para o campo da antropologia: Bateson, Gregory & Mead, Margaret. *Balinese character - A photography analysis*, Special Publications of the New York Academy of Sciences, Vol.ii, New York, 1942.

<sup>9</sup> Sugiro ver artigo de Etienne G. Samain.

## O nacional e o fotográfico: a ocupação simbólica do território

No começo do século XX anunciam-se mudanças no trato fotográfico com as populações indígenas, principalmente da ampla produção fotográfica da Comissão Rondon, mas de outra parte, as conduções evoluem também para práticas em rumos muito diferentes. As impressionantes imagens levantadas em arquivos na pesquisa de Silvio Coelho dos Santos demonstram o genocídio e um histórico começo imagético desastroso dos índios Xokleng, em Santa Catarina. Imagens recuperadas em arquivos pessoais e museus, mas de pouca circulação quando foram realizadas, mostram somente grupos de mulheres e crianças como uma espécie de troféu de guerra dos chamados “bugreiros”, que investiam como ponta de lança de um capitalismo selvagem à procura de boas terras no oeste catarinense.



Índios Xokleng - Blumenau, 1905. (Figura 11)

Na Argentina a ocupação territorial se passou de forma semelhante, mas incorporado a uma política oficial, e deu-se o nome de “Campanha do Deserto”, quando o general Julio Argentino Rocas, à frente de tropas federais ocupou os ricos e férteis campos dos pampas argentinos, desalojando os nativos da área. Podemos alinhar também as fotografias produzidas pelos missionários salesianos entre os índios bororo, mas o que temos nesse caso é a ausência do tradicional e a presença de uma pacificação religiosa indicada em imagens de índios em processo de civilização. As fotos foram utilizadas como suporte para essa prática e convencimento de uma catequização e elevação do indígena para outro lugar no campo do nacional (Novaes; 1993).

Cândido Mariano da Silva Rondon, o Marechal Rondon, ainda tenente e oficial-engenheiro, começou como ajudante das primeiras comissões de linhas telegráficas formadas no último ano do Império, em 1889. Logo, em 1891, Rondon já como capitão, assumiu a chefia da Comissão Construtora de Linhas Telegráficas do Araguaia e assume também a Comissão Construtora de Linhas Telegráficas no Estado de Mato Grosso (de Cuiabá a Corumbá, prolongando-se até as fronteiras de Paraguai e Bolívia, 1900-1906). Assim como Rondon, seu principal assessor para a produção fotográfica e cinematográfica, Luis Thomaz Reis, também era oficial-engenheiro, formado na Escola Militar da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro.

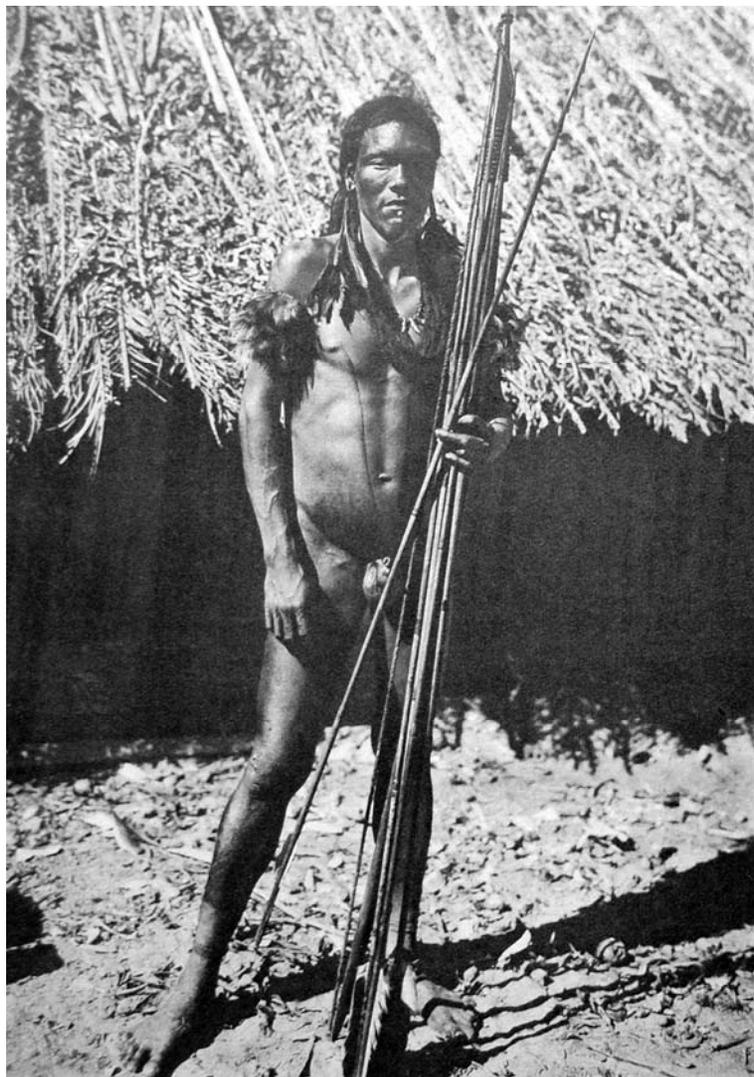
As ações da Comissão Rondon percorreram mais de 50.000 quilômetros fazendo reconhecimento e mapeamento das terras e rios brasileiros, colocando-o frente a frente dentro do sertão com vários grupos indígenas de pouco contato com a “civilização”, levando-o a criar o Serviço de Proteção ao Índio e Localização dos Trabalhos Nacionais – SPI, em 1910, depois alterado somente para SPI, como é mais conhecido. Numa de suas principais ações, Rondon chefou a Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato

Grosso ao Amazonas, encerrada somente em 1916. O SPI esteve ligado ao Ministério da Agricultura e trazia a idéia de integração das populações indígenas ao processo produtivo nacional. Influenciado fortemente pelo positivismo, Rondon deu uma característica fortemente humanística às atividades do SPI, que muito tempo depois, a partir de 1964, se transforma na atual FUNAI.

A Comissão Rondon tinha o espírito científico das grandes expedições e sempre era acompanhado por botânicos, zoólogos e outros cientistas que realizavam levantamentos da fauna e da flora. O levantamento topográfico e geográfico era coordenado pelo próprio Rondon e seus ajudantes, e ele também fez levantamentos etnográficos da cultura material de alguns grupos indígenas, de suas línguas, e medições antropométricas. Todos esses trabalhos foram publicados com o título de “Publicações da Comissão Rondon” em pequenos e grandes volumes. Entre as atividades destacou-se a produção de filmes e de fotografias, principalmente a partir de 1912 quando é criada a Seção de Cinematografia e Fotografia sob a responsabilidade do então tenente Luiz Thomaz Reis, o principal cineasta e fotógrafo da Comissão Rondon. Entretanto, não será o único fotógrafo das diversas expedições, e podemos destacar alguns fotógrafos como José Loro, Charlotte Rosenbaum e Carlos Lako.

Entre as publicações da Comissão Rondon, as últimas foram dedicadas às imagens fotográficas e fotogramas cinematográficos publicados em três volumes com o título “Índios do Brasil”, em 1946 e 1953. Depois do fim das comissões de expansão do telégrafo, principalmente pelo surgimento do telégrafo sem fio, Rondon esteve à frente da Inspeção de Fronteiras, entre 1934 e 1938, e uma grande parte da documentação fotográfica dos grupos indígenas da Amazônia foi feita nesse período. Nas palavras de Rondon, a Inspeção de Fronteiras seria a “*filha mais dileta da Comissão Rondon*” e, mantendo sua equipe de trabalho, todo esse perí-

odo de produção de imagens pode ser considerado uma extensão das atividades da comissão.



Índio Umutina, José Loro, por volta de 1910. (Figura 12)



Índio Umutina, José Loro, por volta de 1910. (Figura 13)

Rondon preparava vários álbuns fotográficos das atividades da Comissão e os enviava para as autoridades mais importantes do governo brasileiro. Os álbuns, os artigos publicados nos principais jornais do país e principalmente as

apresentações dos filmes seguidas de conferências funcionavam como uma espécie de marketing pessoal e uma forma de persuasão para a continuidade das atividades da comissão, e visavam principalmente a elite urbana, sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro, principal grupo formador de opinião. Assim, Rondon alimentava o espírito nacionalista, construindo etnografias de um ponto de vista estratégico e simbólico: a ocupação do oeste brasileiro através da comunicação pelo telégrafo pela visualidade da fotografia e do cinema mudo.

Podemos categorizar a produção imagética da Comissão Rondon em três instâncias. A primeira deve-se principalmente ao filme “Os Índios Coroados”, captado em 1916 e editado em 1917, considerado um dos primeiros filmes do cinema etnográfico no mundo e conhecido pelo seu segundo título: “Rituais e Festas Bororo”. A película mostra o ritual funerário entre os índios Bororo, da aldeia de São Lourenço, no Mato Grosso. Nesse filme, o índio é mostrado como um “mito de origem” da nação brasileira, pois ali estavam em seus costumes tradicionais desde os tempos ancestrais. Para aqueles que veem o filme de Reis pela primeira vez, a impressão de que aqueles indígenas estão completamente isolados e com quase nenhum contato com os brancos pode ficar marcada pela ênfase somente nos processos ritualísticos e nas práticas culturais como o artesanato e a busca da alimentação pela pesca. Reis não explicita em nenhuma passagem visual, nem tampouco pelas cartelas escritas, a presença dos missionários salesianos na região desde o final do século XIX, quando introduziram técnicas não tradicionais entre os bororos (Novaes; 1993). O cultivo e a moagem da cana-de-açúcar foi uma delas, e surpreendentemente, mesmo filmando essas cenas, elas não são editadas no filme, transparecendo que Reis pretendia mostrar exatamente a ideia de um índio “*como nos tempos do Descobrimento*”, como diz na cartela que encerra a película. Na publicação de “Índios do Brasil”, os fotogramas cinematográficos híbridi-

zam com fotografias criando uma nova ordem narrativa, na qual podemos vislumbrar que cenas de aculturação foram descartadas na montagem, dando ao filme uma impressão bruta da existência ainda tradicional desse grupo étnico, como uma espécie de mito de origem da nação brasileira, um índio tradicional, ainda “selvagem”.



Fotogramas do filme “Ronuro: Selvas do Xingu” (1932).  
(Figuras 14 e 15)

O intercruzamento entre filmes e fotografias é uma prática inovadora da produção da Comissão Rondon e a segunda categorização se dá no campo da pacificação, quando imagens demonstram um índio dócil e sujeito a mudanças pelo avanço civilizatório. Constrói assim uma imagem de sujeição e não de impedimento a ocupação territorial da nação. No filme “Ronuro: Selvas do Xingu” (1932), captado em 1924 e editado em 1932, ocorreu uma hibridização na publicação impressa na qual fotografias e fotogramas dialogam na formação da narrativa. A natureza imagética se apresenta em ambos os casos (filme e narrativa impressa) como a exploração do território e criação de um índio genérico, inicialmente nus no ambiente natural e ao final vestidos com roupas civilizadas, o que lhes confere uma existência por semelhança, distanciando-os da natureza.

A terceira categorização da imagem do índio brasileiro pela Comissão Rondon é a construção imagética da existência de grupos tradicionais que aceitam a nacionalidade da bandeira e de outros símbolos da nação reconhecendo em alguns casos a fronteira nacional. Da mesma forma, os fotogramas e as fotografias se mesclam na exploração das últimas fronteiras. Os filmes “Inspetorias de Fronteira” (1938) e “Viagem ao Roraimã” (1932), junto às fotografias, são exemplares da condução para uma integração do índio pela ação civilizatória do Estado, na qual a imagem simbólica do índio fronteiriço, ao lado da bandeira nacional, marca a existência de um índio brasileiro, e não somente “índio”.

Como uma continuidade da Comissão Rondon e com uma metodologia detalhada de indexação das imagens, a Seção de Estudos do SPI criada no começo da década de quarenta produz um impressionante acervo de aproximadamente 10.000 negativos de grupos étnicos. Harald Schultz e Heinz Foerthmann são seus principais fotógrafos e a produção pode ser classificada como umas das primeiras frentes da fotografia moderna no Brasil, mas aqui no campo da do-

cumentação. Festas, cerimônias, rituais e cultura material são os temas da documentação de caráter etnográfico. O que nos chama mais a atenção é a organização do material até hoje pesquisado pela ordenação primeira de seus fotógrafos. Identificamos uma necessidade de compreender visualmente esses povos pela ampla produção fotográfica das características diversas das culturas indígenas. Ainda pouco estudado esse acervo de imagens desloca a questão indígena dos campos anteriores do exótico ou da afirmação da territorialidade nacional para um lugar de estudo e compreensão mais ampla da existência da diversidade étnica no Brasil.



Missões Salesianas, Rio Negro, Charlotte Rosebaum, 1938.  
(Figuras 16 e 17)



Rondon na fronteira do Brasil com Venezuela e Guiana Inglesa, com índios Macuxis, em 27 de outubro de 1927. (Figura 18)

Como uma das muitas expedições da Seção de Estudos do SPI, Heinz Foerthmann acompanhou Darcy Ribeiro entre os anos 1949 e 1951 às aldeias dos índios Urubus-Kaapor. O resultado dessas incursões ao campo se deu recentemente com a publicação dos diários de campo de Darcy Ribeiro<sup>10</sup> junto com as fotos realizadas por ele mesmo e por Foerthmann. Tal publicação concretiza efetivamente o lugar da fotografia como parte da etnografia sobre os índios brasileiros como prática da Seção de Estudos do SPI. Segundo Ribeiro, no prefácio do livro, existem dificuldades de reconhecimento de autoria das inúmeras fotografias pelo fato de terem sido realizadas tanto por ele quanto por Foerthmann, e assim foram arquivadas. Diz ele ao final do pequeno prefácio do livro: “*Aquelas em que apareço são dele, claro. As boas também.*” Entretanto, as pesquisas realizadas no âmbito do Museu do Índio para realizar indexação de informações permitem identificar as respectivas autorias<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Diários Índios – Os Urubus-Kaapor*, São Paulo: Cia da Letras: 1996.

<sup>11</sup> A expedição teve início em 5 de novembro de 1949 e terminou em abril de 1950. Os encarregados da Seção de Estudos foram: Max Boudin,



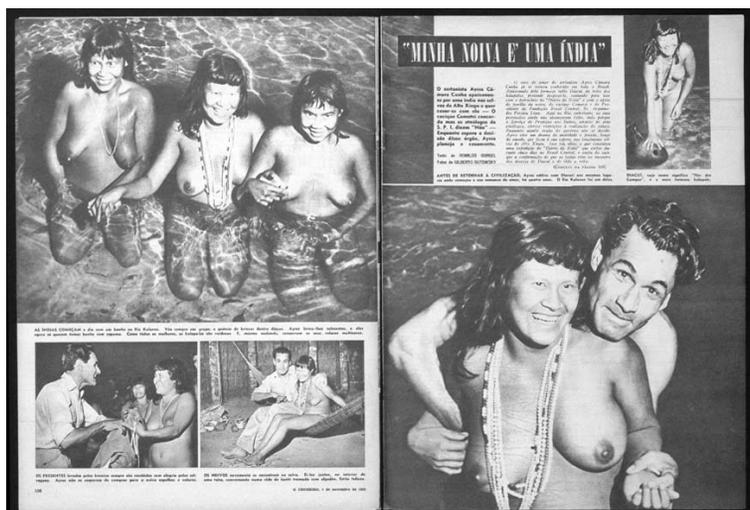
Funeral Umutina, Harald Schultz, Mato Grosso, 1943/45. (Figura 19)



Ritual do nascimento realizado por casal Urubu na casa indígena, Maranhão, 1949, Heinz Foerthmann<sup>12</sup>. (Figura 20)

linguista francês, responsável pela documentação fonográfica; Heinz Foerthmann, pela documentação foto-cinematográfica e Darcy Ribeiro, etnólogo, orientador dos trabalhos. As informações para identificação destas fotografias foram pesquisadas em: Relatório sobre a realização das pesquisas de que Darcy Ribeiro foi incumbido de 1949/1950 sobre condições de vida da população indígena do Rio Gurupi, apresentado por Darcy Ribeiro a 6ª Delegacia Regional em 22/05/1950 (documento microfilmado Museu do Índio SARQ filme SPI2A: 1979-1989). Fonte: Denise Portugal (Museu do Índio).

<sup>12</sup> Negativo, P&B, 35 mm, Museu do Índio, SPI 14969.



Reportagens da revista *O Cruzeiro*. (Figura 21 e 22)

Ainda no campo da introdução da fotografia moderna no Brasil, a revista *O Cruzeiro* será o principal veículo de comunicação no qual o fotojornalismo assume novas faces na mediação dos fatos sociais. Jean Mazon constituiu um

grupo de fotógrafos que se tornaram referenciais e apresenta nova configuração da narrativa fotográfica no Brasil, transformando a presença da fotografia também no começo dos anos quarenta. Assim, temos o exemplo das reportagens publicadas como uma espécie de novela sobre o casamento da índia kalapálo Diacuí com um sertanista<sup>13</sup>. A proposta de uma mestiçagem das populações brasileiras é clara no encaminhamento dos episódios desse casamento frustrado, pois a índia morre na volta à sua aldeia e a criança é adotada por uma família branca. Se o casamento não deu certo, a criança seguiu seu rumo dentro da civilidade (Costa; 2004).

De outra parte, a revista também acompanhou a conhecida Expedição Roncador Xingu e a pacificação dos índios Xavantes, também em várias reportagens, e nesse caso atribuí-se um valor imagético à resistência desse grupo na conhecida fotografia na qual estão atirando flechas rumo ao avião de onde são fotografados por Jean Mazon<sup>14</sup>, mas no processo de contato se rendem ao grande pássaro, como na foto de José Medeiros em que um xavante se abraça às rodas de uma aeronave. A revista *O Cruzeiro* proporcionou ao grande público uma participação mediática no processo de pacificação realizado pelo Estado, mas apontou a existência de populações ainda sem contato e vivendo de forma tradicional.

<sup>13</sup> Reportagens da revista *O Cruzeiro* no caso da índia Diacuí: “Minha noiva é uma índia” (01/11/1952), “Kalapalos invadem a ‘cuiabá’ dos arranha céus” (29/11/1952), e “Abandonada pelo branco morreu Diacuí?” (22/08/1953).

<sup>14</sup> A Revista *O Cruzeiro* publicou entre 1944 e 1949 uma série de reportagens sobre a Expedição Xingu Roncador.



Índios Xavantes - Jean Mazon, 1946 (Figura 23)

A persistência da imagem de um índio tradicional conflui pelos vários exemplos para a formação de um imaginário coletivo sobre o índio no Brasil, e devemos principalmente à Comissão Rondon e à revista *O Cruzeiro* a sedimentação desta visão ainda presente nos dias de hoje. Se voltarmos um pouco mais de uma dezena de anos, podemos observar que a idéia de “selvagem” é lembrada na polêmica reportagem da revista *Veja* sobre o caso Paulinho Paicã, que denunciava um possível estupro de uma moça branca, depois julgado e inocentado. A capa da revista mostrava-o em pinturas tradicionais com o título “O Selvagem” (em letras maiúsculas) e trazia dúvidas se ainda podíamos considerá-lo como índio, pois dirigia e tinha carro e pilotava avião, e tinha uma certa estabilidade econômica. Assim, ao índio da revista *Veja* caberia somente sua existência tradicional, não lhe permitindo aculturações, mas o título induzia o leitor para uma ambiguidade perversa, na qual o estupro seria natural da condição “primitiva”. Paulinho Paicã era uma liderança ecológica, com reconhecimento internacional, e a reportagem foi publicada em plenos ventos da ECO 92,

no Rio de Janeiro.<sup>15</sup> Desta forma, ainda ao final do século XX, a imprensa alimenta no imaginário nacional a ideia de uma presença “selvagem” como valor moral, entre os indígenas brasileiros.



José Medeiros, Índio Yawalapiti - Expedição Xingu Roncador, 1949. (Figura 24)

<sup>15</sup> Chamada de capa: “O SELVAGEM – Cacique-símbolo da pureza ecológica tortura e estupra uma estudante branca e foje em seguida para sua tribo” (Revista *Veja* 1238, 10/06/1992). Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>



Revista *Veja* 1238, 10/06/1992. (Figura 25)

### Claudia Andujar – Entre o mágico e o etnográfico

Claudia Andujar é um exemplo de obra fotográfica diferenciada realizada ao final do século XX, que adentra um campo situado entre as artes visuais e o etnográfico. A inserção principal da fotógrafa se dá por conseguir duas bolsas de trabalho da fundação Guggenheim de Nova York para realizar uma pesquisa fotográfica entre o grupo indígena Yanomami no período de 1972/74. Como resultado, lança o livro “Yanomami - frente ao eterno” (1978), composto de 38 fotografias em P&B com intensos jogos de luz e sombra, retratos que fogem a uma descrição e nos remetem para uma relação atemporal nas imagens dos índios, uma busca de intensidades interiores para além de uma fotografia somente

documental. Suas fotos participam e são a base das ações da Comissão de Criação do Parque Yanomami (Comissão Pró Índio) quando lança o livro “Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil”, e suas fotos com sons captados em campo se tornam um fotofilme pelas mãos de Marcelo Tassar. “Povo do Sangue, Povo da Lua” (1988) é um filme marcante pela intensidade das luzes de suas fotos e pela denúncia das condições de vida após contato com garimpeiros e com trabalhadores da estrada aberta no meio do habitat dos Yanomami. O filme tem vida própria no qual as fotografias ganham animação realizada em processo *table top* e com som captados diretamente por Claudia Andujar, e chegou à televisão tornando-se um forte instrumento de formação de uma consciência sobre a necessidade da reserva Yanomami. Temos no filme não somente a condição de uma fotografia bruta e cruel das condições decadentes do contato, mas também as luzes alentadoras dos elementos vivos da cultura Yanomami.

Em 1998, Claudia Andujar participa da 2ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, e organiza uma parte importante de seu material sobre os Yanomami em três sessões centrais: a casa; a floresta; o invisível. As fotografias de Claudia Andujar nos dão a possibilidade de experimentar o invisível, no qual a luz fotográfica encontra a luz cintilante dos espíritos. Os feiticeiros evocam o sobrenatural, enquanto a fotógrafa evoca a nova magia da imagem técnica anunciada por Vilém Flusser. O referente não é aderido à imagem fotográfica pelo fato de ser uma construção simbólica, mas perde sua carga mítica original, descontextualizando o evento religioso para transformar-se em outra magia, uma magia contemporânea que não se propõe a modificar o mundo, mas sim nossos conceitos sobre o mundo (Flusser;1980), ou o que esse autor chama de magia de segunda ordem. Em artigo sobre a trajetória de Claudia Andujar, Rogério Duarte assim se expressa sobre a fricção entre o fotográfico e ritualístico:

Os espíritos auxiliares dos xamãs Yanomami, chamados xapiripê ou hekurapê, aparecem primeiramente a quem os invoca na forma de luzes cintilantes. Aos poucos revelam seus corpos minúsculos e brilhantes, enfeitados com plumas brancas na cabeça e braçadeiras de penas de arara e papagaio. Nesse universo, a luz assume uma densidade simbólica que somada à especificidade da linguagem fotográfica – luz e sombra – permite a expressão de um pensamento interior. Dessa forma, Claudia não fotografa “a luz”, mas a cultura, ou ainda, os espíritos Yanomami. Em seu trabalho, é principalmente o diálogo entre a luz “material” e a luz “simbólica” que produz o resultado fotográfico. (Duarte; 2003)



Yanomami, Claudia Andujar. (Figura 26)



Yanomami, Claudia Andujar. (Figura 27)

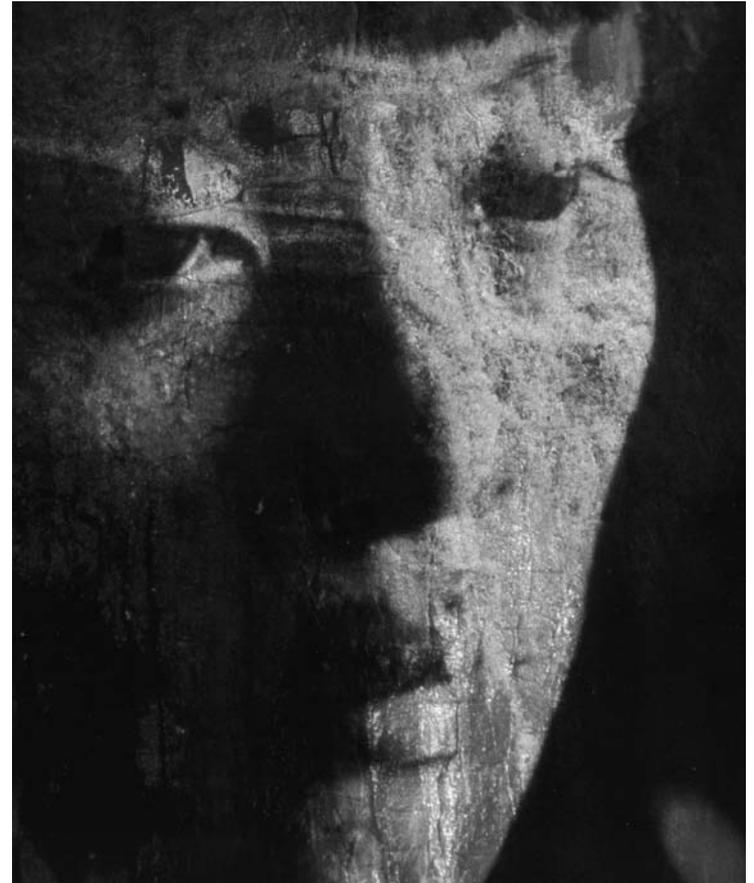
Claudia participa da 24ª Bienal de São Paulo (1998) com fotomontagens de suas imagens, justapondo retratos e luzes, nas quais o elemento humano desgarra-se de uma existência somente indicial do fotográfico e persiste na permanência um universo mágico e, podemos dizer, onírico aos nossos olhos. Claudia Andujar, de forma profética, prenuncia desenvolvimentos posteriores no campo fotográfico sobre a imagem do índio ao quebrar estruturas moduladoras de nossa forma de ver, pautadas em modelos positivistas da arte de descrever presentes no programa da câmera fotográfica, e incluindo a possibilidade da subjetividade e da autoria. Encontramos um lugar teórico importante desse fazer em anos recentes, como nos indica Carlos Brandão quando conceitua um novo campo: a “etnopoética da imagem”:

Antes de vir a ser um ‘objeto útil’ de leitura ou ‘um meio para’ alguma coisa na prática da antropologia, a fotografia é um momento de descobertas e de trocas de sensibilidades à volta da imagem. À volta de uma imagem. Tanto na vida cotidiana quanto em uma situação docente, a foto-

grafia deveria ser algo pertencente ao intervalo entre o sentido e o encantamento... (Brandão; 2004; 52)

A ideia de encantamento traduz nossa aproximação sensitiva com as imagens de Claudia Andujar, quando o fotográfico, pelas suas características técnicas, nos apresenta aquilo que não nos é dado a ver como não Yanomami, mesmo presentes nos rituais, nos apresenta a possibilidade da presença do invisível, e a fotografia assume outra função, a de magicizar nosso deslumbramento com as luzes imanentes do sobrenatural. Mesmo sabendo hoje que a fotografia não pode fotografar os espíritos, como se pensava ainda no século XIX, nos deixamos levar pela experiência e ilusão estética como uma forma de compreensão do outro. Dentro de um campo fenomenológico, Claudia Andujar cria um novo espaço imagético ao nos propor uma imagem-conceito, como forma diferente de olhar para o índio yanomami. Em pesquisa recente, buscando compreender relações sobre a questão de fotografia de rituais, no caso específico de um ritual de passagem, penso que podemos indicar um caminho conceitual no qual uma fricção se justapõe entre o fotógrafo e o campo mítico, no qual o fotógrafo, ao final, substitui os xamãs, criando uma nova ordem imagética e programática na sociedade de consumo de imagens, tornando-as mercadorias simbólicas.

A existência de dois campos marginais, ou liminares, cria uma fricção ritualística entre o sagrado contextualizado na cosmologia religiosa e os mecanismos ideológicos no processamento da imagem técnica, ou seja, a metáfora de Turner para a modelagem do barro pela matéria nuclear, a transformação do pó, aplica-se à modelagem da luz pelos grãos de prata, uma construção imagética social que lhes dá forma existencial além da primeira realidade. A morte social encontra aqui similitude na morte da primeira realidade, já que prisioneira do recorte temporal e espacial do campo fotográfico ressurgue na agregação como um conceito, uma imagem conceito. (Tacca;2009; 160)



Yanomami, Cláudia Andujar. (Figura 28)

Finalizando, podemos então indicar três momentos importantes da construção da imagem do índio no Brasil pelo campo da história da fotografia:

No primeiro momento temos a ideia do exótico distante, lugar do selvagem próprio da natureza, mesmo domesticado, e ainda um primeiro olhar de busca etnográfica no final do século XIX, mas ainda muito contaminado pelo exotismo. Em seguida, encontramos o encontro do nacional e o etnográfico da Comissão Rondon, com desdobramentos

na documentação da Secção de Estudos do SPI, e das narrativas fotojornalísticas da revista *O Cruzeiro*, na primeira metade do século XX.

Por fim, incapacitada de ultrapassar o real pela sua ontologia positivista, a fotografia etnográfica encontra no campo da arte um lugar para a elevação da imagem fotográfica como ilusão especular rumo ao mágico. Ao nos apresentar o invisível e o indizível, as luzes dos espíritos e o onírico, Claudia Andujar ao menos assim nos permite participar desse universo mítico. A separação do etnográfico da possibilidade realística da fotografia nas imagens de Claudia Andujar abre para uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a idéia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora dentro da complexidade de sua própria cultura.

Podemos ainda indicar uma nova possibilidade que se abre para a representação, mas ainda não muito visível, com presenças tímidas que o mundo digital possibilita, ou seja, uma produção fotográfica endógena que conduz a práticas efetivas de identidades a partir da produção e circulação de imagens na própria etnia e na própria cultura, e também como lugar de visibilidade para outros olhares distantes, e nesses casos uma reafirmação da existência de um índio tradicional alimenta nosso imaginário sedento dessas imagens míticas do índio tradicional.

## Bibliografia

- Brandão, Carlos. “Fotografar, documentar, dizer com a imagem”, Cadernos de Antropologia e Imagem 18, Rio de Janeiro: UERJ, 2004.
- Costa, Helouise. - “Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida”, Studium 17, 2004, disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/17/01.html>

- \_\_\_\_\_. “Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na Revista O Cruzeiro”, Revista Imagens no.2, Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- Dobal, Suzana. “Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX”, Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro: UERJ, v. 12, 2001.
- Duarte, Rogério. “Olhares do Infinito - notas sobre a obra de Claudia Andujar”, Studium 12, 2003. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/12/5.html>.
- Kossoy, Boris. Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro – Fotógrafos e Ofícios da Fotografia no Brasil (1833-1910), São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- Macclum, Cecília. “O ‘Paikan’ da *Veja*: mídia, modernismo e a imagem do índio no Brasil”, in Cadernos de Antropologia e Imagem, no.12, UERJ.
- Morel, Marco. “Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844”, Studium 10, 2002. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/7.html>
- Novaes, Sylvia Caiuby. Jogo de Espelhos, São Paulo: Edusp, 1993.
- Ribeiro, Darcy. Diários Índios – Os Urubus-Kaapor, São Paulo: Cia da Letras: 1996.
- Rondon, Cândido Mariano da Silva. Índios do Brasil do centro ao noroeste e sul de Mato-Grosso, Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura: CNPI, v.I, 1946.
- \_\_\_\_\_. Índios do Brasil - Cabeceiras do Xingu/Rio Araguaia e Oiapóque, Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura: CNPI, v.II, 1953.
- \_\_\_\_\_. Índios do Brasil - Norte do Rio Amazonas, Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura: CNPI, v.III, 1956.

Samain, Etienne. “Ver e Dizer na Tradição Etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre:UFGRS, ano 1, n. 2, jul./set. 1995.

Santos, Sílvia Coelho dos. Os Índios Xokleng - Memória visual, Florianópolis: Ed. da UFSC; Itajai : Univali, 1997.

Scherer, Joanna. “Selected references on ethnophotography”, CVA News Letter, Commission on Visual Anthropology (May), Montreal, 1988.

Tacca, Fernando de. A Imagética da Comissão Rondons - Etnografias Fílmicas Estratégicas. Campinas:Papirus, 2001.

\_\_\_\_\_. Imagens do Sagrado – Entre Paris Match e O Cruzeiro, Campinas: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. “Antropologia e imagens em rede. A periferia na Internet”, La comunicación mediatizada: hegemonías, alternatividades, soberanías, Susana Sel (Org.), Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), 2009.

Vasquez, Pedro Karp. Fotógrafos Alemães no Brasil no século XIX, São Paulo: Metalivros, 2000.

Valentin, Andreas. Os ‘Indianer’ na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910), tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social – PPGHIS/UFRJ, 2009.

Webb, Virginia-Lee. “Manipulated Images. European photographs of Pacific peoples”, *in Prehistories of the Future – The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Elazar Barkan and Ronald Bush, California:Stanford University Press, 1995.

**Fernando Cury de Tacca.** Professor do curso de graduação em midialogia e no programa de pós-graduação em artes da Unicamp, na linha de pesquisa “cultura audiovisual e mídia”. Coordenador editorial da revista eletrônica Studium: [www.studium.iar.unicamp.br](http://www.studium.iar.unicamp.br).