

A PRESENÇA DO TEMA ÍNDIO NO MODERNISMO

Yolanda Lhullier dos Santos
(Professora da ECA/USP)

O Modernismo (1922-1945) vai surgir como um movimento cultural de carácter coletivo, ideologicamente vinculado às elites paulistanas, porém alicerçado, sintomaticamente, na criação de uma arte de carácter nacionalista. Apesar desta elite ser cosmopolita, altamente receptiva, inspirando-se de maneira algo caótica nas estéticas europeias, como muito bem observa Antonio Cândido, não deixa de “voltar-se como àquelas para a valorização da arte primitiva, para o folclore, para a etnografia, instrumentos capazes de recuperar os elementos arcaicos e populares desprezados pela cultura acadêmica. Isto é, os elementos que, no Brasil, continuavam a aflorar com grande intensidade na vida cotidiana”¹.

Tal aspecto explica o caldeamento de uma estética modernizante com um flagrante retorno às origens — negra e indígena, verdadeiros baluartes dos nossos valores tradicionais — o que foi sintetizada nestas palavras de Antonio Cândido: “um desrecalque nacionalista”. É o momento em que, ainda preso a um passado histórico, o país emergia para uma nova realidade de prosperidade tanto agrícola como industrial em potencial, naturalmente, porém já com os sintomas das insatisfações que se fariam presentes após 30 de maneira bem aguda.

Se a presença do tema **Índio** na arte e na literatura brasileira não foi uma constante dentro de uma seqüência cronológica, não deixou, porém, de ser atuante em alguns momentos. Assim vamos ver que, no campo literário, destaca-se “como expressão do movimento romântico e surge, sintomaticamente, na pintura acadêmica do século XIX”². O mesmo se dá no Modernismo onde irrompe na expressão **antropofágica** nos movimentos “Pau Brasil”, “Anta” e mesmo em “O verde-amarelismo”. São

estes dois momentos decisivos, mudando os rumos e vitalizando a inteligência brasileira onde o **local/cosmopolita** se antagonizam e se fundem em muitos momentos. Nas Artes Plásticas pode-se dizer que veio a ser a função diretiva visando a libertação de autonomia política.

Em 1928, a artista Tarsila do Amaral apresenta a sua tela **Abaporu**. Em suas próprias palavras representava “uma figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto que sugeriu a Oswald de Andrade, a idéia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago”³. **Abaporu** quer dizer: homem que come (**aba**-homem, **poru**-que come), nome retirado do dicionário **Tupy-Guarani, de Montoya**, pela própria artista que queria expressar, através de um nome selvagem, a figura imbuída de uma eterna e sólida imobilidade. Baseando-se nela, e no seu título, Oswald de Andrade impulsiona o movimento antropofágico. Em maio de 1928, ou seja, no ano 374 da deglutição do bispo Sardiha — devorado pelo silvícolas numa praia do Espírito Santo — surgia, assinado pelo próprio Oswald, o **Manifesto Antropofágico**, verdadeira síntese entre o nacional e o internacional — “a devoração do pai totêmico”. Tarsila foi uma forte representante do movimento, porém sem seguir à risca o rumo tomado nas Artes Plásticas, pois desenvolveu sua produção de maneira bem individual.

O índio era apresentado como dono da liberdade, dentro de uma imagem utópica do primitivo. Como um tema comum, aproximava ao mesmo tempo que distanciava. Aproximava como um ser vivendo numa sociedade ideal, inserido num espaço etnográfico ilimitado ao mesmo tempo que distanciava como símbolo de uma evolução já concluída onde as instituições vigentes deviam ser preservadas. O **tupi** era a imagem simbólica da energia psíquica: o **canibal** contra o **mito romântico**.

A antropofagia teria sido concebida por Oswald através de influências recebidas do Brasil e, principalmente, da Europa, já que a estadia do casal (1925/6), sintonizou-se com o movimento artístico em voga no cenário europeu: o **canibalismo**. Em 1920, F.Picabia, lançara o **Manifeste Cannibale**⁴.

Tarsila, na sua fase antropofágica, desenvolveu temas que, apesar de não serem frutos conscientes de uma pesquisa relativa ao tema índio (possuía na sua biblioteca grande número de obras dedicadas à arte indígena), são bem sintomáticos. Temos: **Abaporu**, **O Sono**, **O Lago**, **Urutu (O Ovo)**, **Distância**, **A Lua**, **Cartão Postal**, **Sol Poente**, **Antropofagia**.

O gigantismo se faz presente nestes seus trabalhos, já que o espaço é quase que totalmente criado pelo segundo plano, composto de volumes. A fauna e a flora são indicadores de um sentido nativista. Quanto às cores usadas, diz Cayres de Brito (no **Diário da Noite** de 25-9-1929): “Ainda mais que a cor nos quadros de Tarsila é de uma naturalidade

indígena. Ela sabe mostrar aos nossos olhos, sem convencionalismos caprichosos, o verde puro que está em nossos morros redondos” ...Mais tarde, em 1956, solicitada ela faz o painel **Batizado de Macunáfma** onde destacam-se as figuras hieráticas dos indígenas com o característico corte de cabelo e adornos. O desenho aí vai alcançar proporções sinfônicas e a cor, as linhas e a disposição das áreas, organizadas e combinadas com rara sutileza. O meio ambiente — fauna e flora — se interpoem formando um todo orgânico.

Outro artista, que se utilizou da temática indianista, foi Antônio Gomide que, apesar de não ter participado da Semana de 22, foi figura de realce no movimento modernista. Tendo vivido por longo tempo na Europa ficou fortemente influenciado pelos meios culturais artísticos. Inicia uma volta às raízes com o tema índio entretanto não se desligou do cubismo, advindo de sua formação no Velho Mundo, que ficou entranhado na sua produção posterior. E. Vernaschi no comentário crítico e catalogação da obra de A. Gomide observou: “Durante esta sua breve estada, colabora ainda com uma ilustração para a **Revista de Antropofagia**, nº 4, de agosto de 1928, com um desenho onde também assina com as iniciais A G G, e onde estão representados um casal de índios com o filho nos braços, tendo ao fundo em traços ligeiros, folhagens”. É desta época outras obras suas com títulos bem expressivos: *Caçadores*, *Mãe Índia*, *Irmãs Índias*. Com elas apareceu, juntamente com outros artistas modernistas—inclusive Tarsila—na mostra oficial do Brasil no exterior⁵. Gomide foi um dos pioneiros da arte muralista, mantendo presente uma forte preocupação nativista. “Nesse sentido genérico”, observa Walter Zanini, “pode ser paralelizada à dos pintores mexicanos, a um Rivera (que também conviveram com os cubistas) e a um Siqueiros”.

Dentro deste gênero decorou o “fumoir” do sr. Couto de Barros, em São Paulo. É de Mário de Andrade uma crítica a este seu trabalho quando ele diz: “Antonio Gomide é um adorador de sua arte, trabalha com uma seriedade quase mística e jamais improvisa. O ‘fumoir’ de agora é um dos trabalhos mais importantes dele e possui uma serenidade silenciosa e perfeitamente feliz. Escolhendo para tema do seu afresco novo ‘Os Trabalhos’ e ‘Costumes Selvagens’, Antonio Gomide, conseguiu duas vitórias grandes: libertar-se de qualquer realismo objetivo e, ao mesmo tempo, não cair na estilização sentimental. Para mim se há um se não nestes afrescos de inspiração brasileira, ele está no tipo dos índios. A isso Antonio Gomide”, continua o crítico, “não conseguiu dar uma solução que satisfaça. Os nossos índios em geral são de uma feiura aplicada e o pintor não conseguiu tirar-lhe da caratanha uma estilização plástica que fosse ao mesmo tempo característica e agradável. Pôs de lado o problema e se aproveitou das figuras de seu ideal, se contentando em lhes bronzear os volumes. As figuras do afresco saíram puras e bem ritmadas mas o problema não se resolveu”⁶

Ao manifestar-se em relação a V. Brecheret, Mário de Andrade observa que o artista embora às vezes preocupado com a invenção dum “Facies” plástico nacional, sentiu o mesmo desânimo e praticou o mesmo abandono. Evidentemente não se trata de um problema capital de que dependa a nossa vitalidade artística porém é sempre um problema e pode ter solução. Eu gostaria, diz ele de ver os artistas aplicando-se a ele, tanto mais que a evolução das artes modernas já não se trata unicamente mais de dinâmogênias puristas, mas os problemas de ordem psicológica voltam a amaciar com as sensualidades do sentimento e a rigidez das artes puras”.

Brecheret apresentou no seu “Monumento das Bandeiras” — Parque Ibirapuera — as figuras do negro, do português, do mameluco e do índio, bastantes vigorosas, hieráticas, inseridas num “ar de mistério” que envolve a procura de ouro. Quanto à Guarda Ânfora ele próprio afirmou: “obedecendo às intenções arquitetônicas profundas na sua significação histórica, aos índios confiamos a guarda do monumento. As suas atitudes obedecem ao ritmo geral do bloco, que como se vê, exprime em sombria síntese a formidável epopéia das bandeiras”⁷.

Brecheret atinge uma estilização na sua série **Pedras** e em outras produções da última fase. As pedras possuem incisões que traduzem, simbolicamente, motivos decorativos indígenas. Algumas de suas terracotas — as esculturas — tratam desta temática. O próprio artista disse: “Mas o mar é um mau fornecedor, e na falta de outras pedras, cuja beleza me inspirasse venho trabalhando em terracota, sempre no mesmo assunto, com motivos nacionais, procurando assim uma nova forma, uma nova modalidade, uma outra escultura brasileira, legitimamente nossa”.

Na exposição de 1948, na **Galeria Domus**, aparece uma divisão dos seus trabalhos: Bronze, Terracotas, Retratos, Trabalhos Religiosos e Temas Nossos com a subdivisão: terracotas e pedras. Assim Temas Nossos: Mãe Índia, Chefe Índio, Luta pela existência, Drama amazônico (terracotas), Índia escondida por um grande peixe, Veado amarrado, Luta da Onça e do Tamanduá (pedras). Na Bienal de 1951 expôs Índio e a Suaçuapara, escultura com que ganhou o 1º Prêmio Nacional de Escultura; na Bienal de 1953, Bartira e é, desta época, a conhecida escultura Luta de Índios Kalapalos, que se encontra no Museu de Arte Moderna (São Paulo).

Outro artista que veio a se dedicar a uma pesquisa do tema índio é Vicente do Rego Monteiro. “Não se sujeitando a uma imitação acadêmica, a qual realmente não estava preso, já que foi, desde o início, um pintor rebelde contra a insensibilidade acadêmica e certas tendências de estagnação como o impressionismo, o chamado expressionismo, em resumo: foi um revolucionário, como ele mesmo disse, sofrendo influências do cubismo, do futurismo, da estampa japonesa do século XVIII, o linearismo **art nouveaux**, a Escola de Paris, o nosso barroco e sobretudo da arte do

ameríndio da ilha de Marajó⁸. Suas figuras indígenas sofreram uma grande transformação em função de sua criatividade não tendo, como finalidade, uma documentação etnográfica. Coloca-os em evidência artística: pintando-as segundo sua maneira bem pessoal, aliás, de vê-los. Assim elas vão parecer mais figuras retiradas de gravuras japonesas conseguindo, em parte, uma ambientação natural.

Teve seus trabalhos expostos em várias mostras: a 1ª em 1919, na qual as pinturas eram de pequeno formato, revelando um forte empenho em pesquisas sobre a cultura indígena, no ano seguinte suas aquarelas expostas em São Paulo trazem este mesmo motivo⁹. Nesta época conhece os modernistas, como Anita Malfati, Brecheret, Di Cavalcanti e P. Alexandrino. Dedicar-se, assiduamente, à aquarela e com manifesta predileção pelo retrato e pela iconografia de cunho nativista. É no Rio de Janeiro que vai descobrir a cerâmica da ilha de Marajó, freqüentando as coleções da Quinta da Boa Vista¹⁰.

Vários outros artistas também apresentaram trabalhos relativos à esta temática: Anita Malfati, com um único, Índia de 1917; John Graz com duas aquarelas; Regina G. Graz inicia a divulgação das artes manuais na tapeçaria, abajurs, colchas e *panneaux*, com estilo cubista, impondo uma nova orientação na decoração de interiores. Estudando a tecelagem — já que a artista foi aprender a técnica indígena de tecer — faz pesquisas com a tentativa de preservar a tradição do artesanato indígena.

Observa-se assim que o tema índio está presente no Modernismo, atestando um forte interesse por parte de alguns artistas que vinculavam, ao movimento, idéias que procuravam uma tendência autêntica da arte e do pensamento brasileiro.

Notas bibliográficas:

- (1) Candido, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Edit. Nacional, São Paulo, 1967.
 (2) Este foi o tema de nossa tese de livre-docência "O índio na pintura acadêmica brasileira do século XIX (Um estudo etno-sociológico)".
 Tese defendida em 11/1977 na Escola de Comunicações e Artes, USP.
 (3) Amaral, A. Tarsila, sua obra e seu tempo. Edit. Perspectiva, São Paulo, 1975.
 (4) Em 1926, o rodapé do *Diário de Notícias*, de São Paulo, publicava, diariamente, em capítulos, a adaptação de Monteiro Lobato das aventuras de Hans Staden entre os "selvagens" do Brasil. Desta mesma época é um texto de B.Cendrars que contava as peripécias de um silvícola condenado à prisão, por prática antropofágica.
 (5) Trata-se da exposição — mostra oficial — do Brasil no exterior: Exposição de Arte no Roerich Museum, em New York, de 11 a 30/10/1930.
 No catálogo da exposição, o crítico Francis Grant disse: "Antonio Gomide is represented in this exhibition by tropical works, Indian Archers and several paintings of indigenes. One is heald the rythm, beauty of colour, and inter weaving of colour in these pictures".
 (6) Batista, M. M; Porto-Alegre, T; Lima. U.S. de. Brasil, 1º tempo modernista 1917/29, IEB, São Paulo, 1972.

(7) *Idem*, *ibidem*.

(8) Obra publicada pela Édition Tomer, Paris.

(9) Exposição que foi apoiada por Monteiro Lobato e O Estado de S. Paulo causou fortes polêmicas com o *Jornal do Comércio* e a *Fanfulla* que, embora não deixando de lhe reconhecer valor, o chamaram, depreciativamente, de "futurista".

(10) No ano de 1923, em Paris, é publicado *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie* (adaptação de L. Ducharte). Numa das ilustrações: Lenda de Iaci (Comment est née la lune) observa-se a figura dos personagens principais com traços fisionômicos orientais. O mesmo se vê na Mani-Oca (Maison de Mani). Desenhou os costumes e as máscaras de *Légendes Indiennes de l'Amazonie* para o recital de dança de Malkowsky, encenando teatro/Femina. Malkowsky apresentou as *Légendes* no teatro des Champs Elysées, em julho de 1925.

Catálogos: Exposição Vítor Brecheret. FAU/USP, São Paulo, 1962.

Exposição Vicente do Rego Monteiro. MAC/USP. São Paulo, 1971.