



Universidade de Brasília
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-graduação em Arte

O ÍNDIO NO MODERNISMO:
a indianidade em *Bartira* de Victor Brecheret

WILLIAM REZENDE QUINTAL

Brasília/DF

2018



WILLIAM REZENDE QUINTAL

O ÍNDIO NO MODERNISMO:
a indianidade em *Bartira* de Victor Brecheret

Dissertação desenvolvida na Linha de Pesquisa Teoria e História da Arte, da Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) e apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Arte.

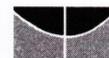
Orientadora: Prof^a Dr^a Vera Marisa Pugliese de Castro

Brasília/DF

2018



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTE APRESENTADA AOS
PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Vera Marisa Pugliese de Castro (VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Priscila Rossinetti Ruffinoni (FIL/UnB)
MEMBRO EXTERNO

Professor (a) Dr. (a). Maria do Carmo Couto da Silva (VIS/UNB)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, **segunda-feira, fevereiro 26, 2018**

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

À Lilian, Letícia e Antônio

AGRADECIMENTOS

À Lilian, minha companheira e inspiração, pela coragem, confiança, paciência e incentivo. Aos meus pais, Adeir e Laerte, pelo constante apoio e otimismo e ao meu irmão, Igor, pelo encorajamento e reflexões.

Ao Pr. Dr. Josué Mello Salgado e D. Débora Salgado, pela amizade, confiança e aconselhamento. À Prof^a Dr^a Sely Maria de Souza Costa pela atenção, apoio e disponibilidade em ajudar. Ao Prof. Dr. Belidson Dias Bezerra Júnior, pelo zelo para com o PPG Arte e pelo bem estar dos estudantes. À Prof^a Dr^a Vera Maria Pugliese de Castro pela generosidade de me aceitar como orientando e compartilhar o melhor do seu conhecimento, competência, experiência e tempo para concretização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, pela iserção no acolhimento do projeto que possibilitou este trabalho e à própria UnB, que, através de seus servidores, oferece educação gratuita, de qualidade com competência e dedicação ao público.

À CAL, Casa da Cultura da América Latina, pela disponibilidade de acesso de seu acervo, fundamental para organizarem-se algumas das principais escolhas feitas aqui. Ao IDII, Insitituto D.Isabel I, pela indicação de bibliografias que respaldaram a tentativa de iluminar um viés menos comentado do contexto brasileiro na passagem do século XIX para o XX.

Finalmente, aos amigos e colegas professores indígenas e não-indígenas que graças a seu companheirismo e amizade, coisas cada vez mais raras e preciosas, me inspiram a buscar fazer do conteúdo que leciono algo continuamente mais pertinente e original.

RESUMO

O escultor Victor Brecheret (1894-1955), foi uma das maiores referências do modernismo brasileiro e dedicou grande parte de sua obra ao tema do índio. No contexto da primeira metade do século XX, as questões raciais no Brasil eram tratadas pelo Estado a partir da doutrina eugênica, teoria pseudocientífica apoiada por uma parte significativa da elite política e intelectual brasileira que também era adepta do Positivismo. Além disso, o regime Republicano iniciado no Brasil em 1889, com a queda da monarquia, favoreceu políticas de branqueamento da população através da facilitação da imigração europeia, afastamento das populações negras dos centros urbanos e das políticas de assimilação das comunidades indígenas do país. Em sua carreira, não isenta de controvérsia, Brecheret sempre expressou a busca pelo que ele chamava de “um outro nacionalismo” e “uma arte genuinamente nossa”. A obra de Brecheret ainda hoje é criticada pela sua aproximação dos interesses do Estado na exaltação de uma versão oficial da história em monumentos públicos, da mesma forma, nos anos 1920 foi também questionada pela exaltação das que eram consideradas “raças inferiores”, que ele incluía como fundadores na nação. Analisando a escultura *Bartira* (1954), e considerando o percurso do artista, suas referências e a dimensão que o tema do índio toma em sua obra, busca-se compreender as dinâmicas do modernismo brasileiro relativizando a periodização mais recorrente da História da Arte, partindo da hipótese de que Brecheret buscava poeticamente pelo que é chamado aqui de indianidade e como essa tensão entre forma e conteúdo se processa em sua obra.

Palavras-chave: Bartira. Indianidade. Índio. Modernismo brasileiro. Victor Brecheret.

ABSTRACT

The sculptor Victor Brecheret (1894-1955) was one of the greatest references of Brazilian modernism and dedicated much of his work to the representation of the Indian theme. In the context of the first half of the twentieth century, racial issues in Brazil were treated by the State from the eugenics doctrine standpoint, a pseudoscientific theory supported by a significant part of the Brazilian political and intellectual elite that was also adept of Positivism. In addition, the Republican regime initiated in Brazil in 1889, with the fall of the monarchy, favored policies of ethnic cleansing through the facilitation of the European immigration, removal of the black population housing from urban centers, and assimilation of the indigenous communities. In his career, which is not without controversy, Brecheret always expressed the search for what he called "another nationalism" and "an art genuinely ours". Brecheret's work is still criticized for its approach to the interests of the state in extolling an official version of history in public monuments, and in the 1920s it was also questioned by the exaltation of those considered as "inferior races" as he included them as founders in the nation in his work. Analyzing the sculpture *Bartira* (1954), and considering the artist's path, his references and the dimension that the Indian theme took in his work, the aim is to understand the dynamics of Brazilian modernism by relativizing the most recurrent periodization of Art History, starting with from the hypothesis that Brecheret sought poetically for what is called here the *indianidade* and how this tension between form and content takes place in his work.

Keywords: Bartira. indianidade. Indian. Brazilian modernism. Victor Brecheret.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: O ÍNDIO EM BRECHERET	24
1.1 A diversidade racial em Brecheret.....	34
1.2 Brecheret e Rego Monteiro, “irmãos de sonho”	44
1.3 Lendas, crenças e talismãs dos índios da Amazônia	50
CAPÍTULO 2: UM INDIANISMO MODERNISTA.....	58
2.1 A cerâmica pré-colonial amazônica.....	63
2.2 O marajoara no modernismo.....	66
2.3 O “primitivismo” de Brecheret.....	75
2.4 Uma indígena como protagonista épica	89
CAPÍTULO 3: A CONSTRUÇÃO ICONOGRÁFICA DE <i>BARTIRA</i>	94
3.1 A composição de <i>Bartira</i>	95
3.2 Cabeça da proa – visão anterior	103
3.3 Região das cabeças das figuras – visão frontal	105
3.4 Nádegas do menino – visão anterior	108
3.5 Popa da piroga – visão anterior.....	109
3.5.1 Piroga, uma possível relação com <i>Bartira</i>	111
3.6 Popa, visão posterior	112
3.6.1 Amuletos e Virgens indígenas	114
3.7 Torso da mãe e o menino – vista posterior	115
3.8 Cabeças das figuras principais e proa – visão posterior	116
3.8.1 Paralelos à iconografia de <i>Bartira</i>	119
3.8.2 Indianismo e indianidade	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	135
LISTA DE FIGURAS	141

*Mas não vejo como a humanidade poderia viver sem
diversidade interna.*

Lévi-Strauss

INTRODUÇÃO

As motivações deste trabalho vêm de experiências no campo do ensino de arte e da relação de aproximadamente 15 anos com a formação de professores indígenas e políticas educacionais voltadas para seus povos. A relação com os índios, de seus povos, de suas lutas e de suas histórias tem o poder de fazer refletir sobre o povo brasileiro e sua diversidade, paradoxos e conflitos que por vezes são expressos na arte. A história da arte, por sua vez, pode ajudar a evidenciar muito do que as obras têm a dizer sobre como tais questões foram pensadas poeticamente por seus autores em seus respectivos contextos e através dos deslocamentos de compreensão que são capazes de criar, enriquecendo e aprofundando o entendimento sobre essas relações.

A relação com o movimento indígena organizado, que foi uma das motivações iniciais para este trabalho, se deu através do envolvimento com atividades acadêmicas e profissionais no final da década de 1990 que estavam relacionadas justamente ao processo de formação de indígenas que queriam protagonizar a história do conhecimento formal de seus povos e a respeito de suas histórias e identidades. Um estudo sobre a escultura *Bartira*, 1954¹ (fig. 1), implica necessariamente na problematização, não só da obra plástica em si, mas de todo o contexto simbólico no qual foi concebida e o peso contemporâneo de seu contexto e história.

Como aluno de graduação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a opção pelo bacharelado veio do desejo de desenvolver um trabalho autoral, mas foi no atelier de gravura, como bolsista de iniciação científica e impressor de matrizes de gravura que surgiu a monitoria de oficinas de gravura em Festivais de Inverno e a apreciação pelo ensino de arte. Em 2000, convidado a monitorar uma oficina de formação em Arte do Programa de Implantação Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEI), que se deu o primeiro contato com a Educação Escolar indígena. O projeto era uma parceria entre a UFMG e a Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais (SEE-MG), para a formação de professores autóctones em nível médio para atuarem nas escolas indígenas do Estado.

¹ Ver introdução do Capítulo 3, p. 94.

Naquela altura, a iniciativa do poder público de formar professores indígenas ainda era uma novidade empolgante para todos os envolvidos. Mesmo que prevista pela Constituição Federal de 1988, a educação diferenciada e bilíngue havia pouco tido sido regulamentada por lei e normatizada pelos RCNEI². Em Minas Gerais, até mesmo para os professores mais experientes à época, a presença de índios tinha deixado de ser novidade havia pouco tempo, esse processo de “ressurgimento” dos chamados índios do nordeste, a etnogêneses indígena (ARRUTI, 2005), compreendeu diferentes nucleações em todo Brasil e é tema de estudos importantes há algumas décadas, sendo relacionada à ideia de culturas híbridas (CANCLINI, 1990), resistência e sobrevivência dos povos, tradições e visões de mundo dentro de sociedades não indígenas.

Foi essa primeira experiência como auxiliar numa oficina experimental de gravura que propiciou a aproximação com índios de Minas Gerais e suas diferentes apropriações do mundo não-índio nesse processo de resistência e “ressurgimento”. Evidentemente isso foi um divisor de águas na carreira que levou ao engajamento como Professor Formador em novos cursos promovidos pela SEE ou como parte de projetos de pesquisadores da UFMG na Terra Indígena Xacriabá em São João das Missões - MG. Assim, a relação com os professores indígenas tornava-se cada vez mais próxima e ao longo desses 10 primeiros anos do século, essas amizades levaram a parcerias e trocas muito frutíferas em práticas pedagógicas.

Na prática de sala de aula crescia a preocupação com a obra de arte, veio então a reflexão sobre o peso das obras de arte na mediação da educação escolar, fosse na construção de uma mitologia sobre o Estado ou até mesmo na construção das percepções da sociedade sobre si mesma. Assim, surgiu a necessidade de um curso lato sensu de História da Arte Moderna na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, quando pela primeira vez foi possível unir uma orientação voltada ao ensino de arte a um conteúdo crítico sobre uma obra específica, o que levou a uma primeira experiência de mestrado acadêmico na UFMG.

Durante esse período veio o engajamento em um curso de formação de professores indígenas, desta vez como monitor acadêmico de uma formação de licenciatura em

² RCNEI/Indígena, Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas. MEC/SECAD: Brasília, 1998.

nível superior³. Com o envolvimento nos mais diversos aspectos do curso, da secretaria à formação e orientação de trabalhos finais, foi possível uma experiência intensa com a vida e desafios dos professores indígenas daquele Estado.

Por causa desse envolvimento foi possível ministrar uma palestra⁴ no XVI CONFAEB⁵ e escrever as orientações pedagógicas do livro *Arte indígena no Brasil* (LAGROU, 2009), finalmente sendo aceito como consultor de educação escolar indígena em órgãos internacionais como OEI⁶ e UNESCO na prestação de serviço ao MEC em Brasília. Nesse período, de 2010 a 2015, colaborando com a Coordenação Geral de Educação Escolar Indígena (CGEEI), participando de reuniões sobre a formação e pactuação de políticas para Educação Indígena⁷ em várias regiões do Brasil, de discussões sobre a adequação dos padrões arquitetônicos de escolas indígenas do FNDE⁸ e chegando a moderar as reuniões da RECI⁹ que ocorreram em Brasília em 2015, com representação de vários países latino americanos e Espanha.

Apesar do engajamento no movimento pela consolidação do direito à diversidade cultural na escola, permaneceu o desejo de aprofundamento sistemático em temas da história da arte. E foi voltado para uma leitura sobre as relações poéticas na mediação das relações entre índios e não-índios no Brasil, que foi possível perceber que ainda há controvérsias na percepção de questões como direitos humanos, alteridade e diversidade no senso comum do não-índio a respeito do índio e que esse mal-estar também chega a leituras superficiais sobre as obras de arte que são marcos dessas relações, o que reproduzindo-se em leituras que se confundem com as obras em si e seus contextos originais, algumas vezes instrumentalizando esse marcos politicamente de forma equivocada. Esta poderia, talvez, ser uma questão a ser analisada alhures a partir de uma leitura do patrimônio artístico que parece ter

³ Os calouros foram, em sua maioria, alunos do FIEI e as atividades se alternavam entre aulas presenciais intensivas no campus durante um mês e módulos de formação nas diferentes terras indígenas.

⁴ O Ensino de Arte em Escolas Indígenas de Minas Gerais

⁵ Congresso Nacional da Federação de Arte Educadores do Brasil, 29 de abril a 1º de maio de 2006. Ouro Preto/MG.

⁶ Organização dos Estados Iberoamericanos.

⁷ Territórios Etnoeducacionais, como disposto no Decreto nº 6.861 de 27 de maio de 2009.

⁸ Fundo nacional de desenvolvimento da educação

⁹ Rede de Cooperação Intercultural Multilíngue.

sempre marcado essas relações históricas desde os primeiros contatos, inclusive como testemunho dos conflitos inerentes a essas relações.

O tema do índio

O termo *índio*, uma palavra que abarca indistintamente todos aborígenes do Brasil, é um termo que já foi pejorativo, mas que hoje é distintivo unificador do movimento indígena brasileiro (LUCIANO, 2006). Ainda que a definição seja bastante simples e possivelmente superficial, traz também peso de uma história de preconceito e resistência, violência e genocídio que são parte indissociável da identidade e da história do Brasil. Mesmo assim, ou talvez até por isso mesmo, a grande diversidade cultural e étnica categorizada por um único termo é bastante presente e sua temática muito recorrente na história da arte no Brasil.

Hoje, os índios brasileiros compreendem mais de 300 etnias e 220 línguas faladas com presença nos meios acadêmicos e nas mídias sociais. Essa população crescente, não só em números, mas também na inserção nas redes de conhecimento não indígena é cada vez mais consciente de sua especificidade cultural e étnica. Ao estabelecer o direito à diversidade cultural, a *Constituição Federal de 1988* (Art. 210 § 2º; Art. 215 §1º; Art. 231 e Art. 232) foi um marco para os processos que se seguiram na década seguinte. Processos que se deram pela instrumentalização de órgãos e secretarias para o atendimento dessa demanda. Essas percepções sobre o lugar que ocupam os índios na sociedade brasileira são manifestas na arte pela abordagem histórica dos índios como tema das questões de não-índios, inclusive como marco dessas percepções de cada época sobre eles (ALONSO, 2015).

Se por um lado é possível caracterizar-se a representação do índio na arte não-índia como um artifício para a projeção do ideário do não-índio sobre essa suposta condição natural e selvagem que vai se desdobrando em interpretações e convenções estéticas que chegam a se consolidar na arte oitocentista, por outro lado, durante o século XIX inicia-se o interesse científico pelas culturas indígenas e sua arte, que fundamenta uma tradição de estudos arqueológicos e etnográficos que vão se consolidando até o século XX, quando alguns estudos nesse campo puderam ser publicados e disponibilizados para o público não especializado pela *Revista do*

*Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*¹⁰, que, a partir de 1937, disponibilizou estudos e referências que tiveram grande impacto nos meios intelectuais da época. O que se observa, portanto, é que, pelo menos até o século XX, o tema do índio na arte é estritamente um tema do não-índio. As artes sagradas e tradicionais negras e índias ficaram assim, relegadas a serem classificadas e discutidas como folclóricas. Hoje, a partir da Lei 11.645 de 10 de março de 2008, é obrigatório o ensino da história dos povos afro-brasileiros e indígenas, a história e a cultura desses povos passa a ser compreendida oficialmente equanimemente com as de matriz europeia. Nesse sentido, permeia a legislação do ensino uma noção de cultura que, ao incluir o extraocidental, se amplia. O que analogamente se estende às suas expressões artísticas próprias bem como à história da sua arte. Vale também acrescentar que, faz parte da história dos negros e dos índios a história das percepções não-negras e não-índias sobre esses povos, que em muito, se manifesta por meio da História da Arte como temáticas.

O tema do índio brasileiro chega a um momento de ampla difusão nas artes em meados do século XIX e persiste sendo abordado com sensíveis alterações conceituais até meados do século XX quando adquire uma nova roupagem, alterando-se conceitualmente de forma efetiva nas abordagens de artistas da segunda metade desse século até o atual. Aparentemente, é de fundamental importância para a sobrevivência do tema do índio no âmbito do modernismo, o trabalho de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) em sua obra e pesquisas nos anos 1920, abordagem que de certa forma é sintetizada nas esculturas de temática indígena de Victor Brecheret (1894-1955) no fim da década de 1940 e início da década de 1950.

Como este tema, o do índio brasileiro, chegou ao século XX e se projetou para o século XXI na arte brasileira? Como se deu a persistência dessa temática e seu crescente interesse ao longo do século XX? Para aproximar-se da resposta a essas questões seria possível identificar algumas “vias” principais para o desenvolvimento e consolidação da temática indígena no século XX, que, aparentemente, deu-se de

¹⁰ “A Revista do Serviço Patrimônio Histórico e Artístico Nacional surgiu logo após a criação do IPHAN. Durante muitos anos, foram publicados artigos e ensaios sobre o patrimônio nacional, arte e história, com a colaboração de inúmeros especialistas pertencentes aos quadros do IPHAN e de outras instituições, como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa, Mário de Andrade, Gilberto Freire, Joaquim Cardoso, Curt Nimuendaju e muitos outros.” (Portal do IPHAN)

forma mais diluída e esparsa do que no que ficou chamado de indianismo no século XIX. Aparentemente, nos primeiros anos do século XX, o tema do índio na arte trata de caracterizá-lo de duas formas principais que serão aprofundados oportunamente, mas que o caracterizavam como ancestral mítico ou como elemento étnico incorporado ao brasileiro pela miscigenação.

Faz-se aqui, portanto, necessária uma digressão apontando desdobramentos ainda mais profundos e ramificações mais distantes que não podem deixar de ser levadas em consideração por serem de caráter contextual. Ou seja, fundamentais para uma leitura das obras em si e da importância dessas a partir tema do índio, e como esse é finalmente trabalhado em *Bartira* (fig.1). O índio como temática se expande e se ramifica em até que começa a ser canalizado, por movimentos literários para as convenções estéticas oitocentistas mais conhecidas.



Figura 1. V. Brecheret. *Bartira*, 1952. Bronze, 90 x 200 x 60. Pedestal de granito apicado, Universidade de Brasília, Faculdade de Educação. Localização FE 5. Fotos: William R. Quintal.

Tendo persistido como tema da arte realizada no Brasil ou sobre o Brasil desde tempos coloniais como na narrativa das viagens de Hans Staden (1525-1576)¹¹ e na

¹¹ O Título original da obra de Staden: *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida*

iconografia americanista dos séculos XVI e XVII, o índio parece constituir uma temática vasta, de espécimes documentados por viajantes a heróis românticos no século XIX, o tema parece que acaba sendo periodicamente revisitado e reinventado a cada geração (PEIXOTO, 1944). Desde 1868, o movimento abolicionista, em boa parte organizado e patrocinado nos bastidores por André Rebouças (1838-1898) que, pessoalmente encomendou obras como *Il Guarani* (1870) e *Lo Schiavo*, (1889)¹², para, segundo Ângela Alonso (2016, p.15), usar propositadamente a imagem do índio em seus eventos artístico-políticos, como substituto sensibilizador mais palatável ao público indiferente ao sofrimento dos negros no Brasil. “A arte era, pois, uma das formas possíveis de política” (ALONSO, 2016, p.15).

É importante pontuar, no entanto, que a adoção do indianismo como tema no século XIX não foi uma invenção abolicionista, mas uma apropriação dessa personagem idealizada dentro de um assunto em voga desde fins do século XVIII em obras como *Uruguai* (1769) de José Basílio da Gama (1740-1795) e *Caramuru* (1781) de José de Santa Rita Durão (1722-1784), que, mesmo comemorando a conquista portuguesa, dão indícios de evocar em seus personagens indígenas o mito do bom selvagem (PEREIRA, 2011, p 97).

“(...) o francês Ferdinand Denis, autor do primeiro escrito onde se reconhece uma literatura brasileira distinta, o RÉSUMÉ DE L’HISTOIRE DU BRÉSIL (...) manifestava um pondo de vista nacionalista recente: um país independente possui uma literatura independente. (...) com efeito, Denis foi ouvido anos depois por alguns jovens que estavam estudando em Paris, onde fundaram em 1836 a revista NITEROI, cujo primeiro número apareceu o manifesto fundador, escrito por Gonçalves de Magalhães, preconizando o abandono da mitologia clássica, e dos modelos portugueses, propondo o índio como tema nacional(..)” (CÂNDIDO, 1975, p.43)

Sobre a memória dos abolicionistas negros destacados nos altos círculos na corte brasileira como André Rebouças, Chiquinha Gonzaga¹³ (1847-1935), Estevão Silva (1844-1891) e José do Patrocínio (1854-1905), ou mesmo o republicano Luís Gama

antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão. Publicada em Marburgo, Alemanha em 1557. (STADEN, 2010. p.9)

¹² *Lo schiavo*, no entanto, não ficou pronta em tempo para a apoteótica visita da prima dona russa Nadina Bulicoff em 1886, num espetáculo de cunho político estratégico para o movimento, quando ao invés disso, a soprano interpretou *Aida* de Verdi. *Lo schiavo*, encomendada em 1884, acabou que veio a ser apresentada apenas um ano depois da abolição dos escravos em 1889, um mês antes do golpe republicano, e veio a ser a segunda ópera mais famosa de Carlos Gomes.

¹³ Francisca Edwiges Neves Gonzaga

(1830-1882), é relevante notar o seu gradual apagamento histórico durante o século XX por representarem ideais contrários aos da nova elite republicana, majoritariamente branca e agrária, tida como conservadora e reacionária, apegada às teorias raciais da época. No século XX, Júlio Afrânio Peixoto (1876-1947), que prefaciou a terceira edição de 1938 de *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* (1894) de Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) na qual, postulou em sua obra *História do Brasil* (1944), expressou com clareza o pensamento de certa intelectualidade da época sobre a libertação dos cativos em 13 de maio de 1888. O médico Nina Rodrigues defendia em *As raças humanas...* que diversas manifestações de criminalidade se deviam a diferentes estágios de desenvolvimento intelectual e moral de negros e índios devendo ser julgadas penalmente em função dessas desvantagens raciais. Peixoto, por sua vez, também professor da Faculdade de Medicina da Bahia e membro da Academia Brasileira de Letras, entendia que o movimento abolicionista no século XIX foi liderado por agitadores inconsequentes.

O fragmento a seguir foi retirado da cronologia histórica que resume o trabalho de Júlio Afrânio Peixoto em *História do Brasil*, onde reafirma a versão histórica que culpabiliza o movimento abolicionista e a coroa pelo fracasso econômico e desorganização política do Brasil que se deflagrou no período Republicano pela libertação dos cativos sem indenização a seus proprietários.

1888 — Lei de 13 de Maio, abolindo a escravidão no Brasil, sem condições, sancionada pela Princesa Isabel, a Redentora: 434.419 escravos, ou cerca de 500 mil contos. Crise agrícola, financeira, social, devida à Abolição, que desorganizou o trabalho e a produção. (PEIXOTO, 1944)

A transposição temática do índio do século XIX para o século XX, apesar de aparentemente ter se dado de forma tranquila entre os principais nomes do modernismo de então e ser frequentemente associada ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade (1890-1954), não foi uma escolha temática fácil, especialmente para aqueles artistas que escolheram figurar os índios como tais e não como traço étnico diluído na brasilidade. A figuração de índios não era uma escolha formal bem aceita em certos círculos nos primeiros anos da República, pois além do racismo cientificista em voga, havia a memória ainda muito viva da monarquia e do movimento abolicionista.

Assim, a abordagem dessa temática envolveu querelas entre pensadores seminais do modernismo brasileiro. O indianismo, termo com o qual era tratada a temática do século XIX, era rejeitada por alguns dos primeiros modernistas, destacando-se entre eles Luís Gonzaga Duque-Estrada (1863-1911), José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948) e Paulo Menotti Del Picchia (1892-1988). Esses, ainda que pertencentes a círculos diferentes e publicando em jornais distintos, alinhavam-se em alguns temas, publicando crônicas e artigos contra qualquer exaltação, fosse o tema do índio ou aos autores de obras que lidassem com o tema no século XIX, um passado a ser esquecido e superado (CARVALHO E SILVA, DE CASTRO, 2014).

Enquanto as críticas de Gonzaga Duque se pautavam consistentemente desde a década de 1880 pelo ataque à gravidade que chamava de superficial das fórmulas acadêmicas que teriam na imagem do índio um subterfúgio figurativo para um arremedo “sem vida” de modelos clássicos (ESPINDOLA, 2009, p.60), Monteiro Lobato, adepto das teorias eugênicas¹⁴, fez a associação lógica entre eugenia, superação e positivismo como a receita para um novo projeto de nação (QUELUZ, 2006). Del Picchia também se interessava pelo tema e propunha que se enterrasse Peri, como na crônica *Matemos Peri* (1921), não só Peri, mas todas raças inferiores que seriam “esmaecidas” pela miscigenação sendo os “remanescentes” parte de uma “minoría agonizante”. Menotti del Picchia, acrescentava a esse projeto de esquecimento a “monstruosidade idiossincrática e anacrônica” da obra de Antônio Francisco Lisboa (1738-1814) e de movimentos de cunho monarquista como foi a revolta de Canudos e os levantes populares pelo retorno da monarquia na região Sul do Brasil. O índio e o caboclo seriam semelhantes aos animais como o castor e o João-de-barro em suas formas quase naturais e “instintivas” de edificação de moradias que apenas pareciam fruto de engenhosidade e técnica (FABRIS, 1994).

Não é difícil perceber na visão negativa do índio e do caboclo e os do pensamento de Monteiro Lobato, sobretudo do autor de *Velha Praga* e *Urupês*. (...) A partir da definição de índio como “ser errante” e do caboclo como “espécie de homem baldio, seminômade”. Del Picchia e Lobato articulam um leque de questões que desemboca na falta de

¹⁴ Eugenia é um termo criado em 1883 por Francis Galton (1822-1911), significando "bem-nascido". Galton definiu eugenia como "o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente". (GALTON, 1973) No Brasil, essas teorias se tornaram a base da defesa dos políticos escravistas no fim do regime monárquico e se tornou uma doutrina amplamente difundida na República tornando-se conteúdo escolar obrigatório com Constituição Republicana de 1934.

sentido estético como sinônimo de falta de cultura, numa atitude crítica, mas apenas constatativa. (FABRIS, 1994, p. 6)

O paulistano, nas palavras de Lobato, “traz no seu organismo uma civilização multissecular, uma cultura requintada” (*apud* FABRIS, 1994, p. 6). Sendo assim, a reintrodução do tema do índio no modernismo brasileiro não parece ter sido de forma alguma um oportunismo estético de momento, mas possivelmente um exercício de convencimento calculado como pode se supor a partir das obras que serão analisadas posteriormente. Os ideólogos do novo projeto de nação não admitiam o louvor aos “derrotados” na grande arte de seu tempo, o regime republicano branqueou a sua arte e os artistas que insistissem em velhas fórmulas corriam o risco de serem relegados ao ostracismo.

(...) “Explica-se, portanto, o nosso entusiasmo e a nossa surpresa. Sinceramente, Belo Horizonte é a primeira coisa que nos entusiasma no Brasil, este país de cidades horrorosamente feias, boçais na arquitetura, que, ou é a colonianice sorna legada pelos avós sem cultura ou é o carnaval arquitetônico que vemos em São Paulo e no Rio”. Monteiro Lobato, 1937 (IN: TEIXEIRA, 1999, p. 93)

Pode ser relevante apontar que o momento político da jovem República nos anos 1920 ainda era impróprio a questionamentos provocativos. A classe dirigente do país, formada em grande parte por escravistas e conservadores chamados, no jargão da época de “republicanos do 14 de maio”¹⁵ (MACHADO, 2009) e seus descendentes, era bastante afeita ao autoritarismo. Durante os vinte anos que se seguiram ao golpe republicano uma nova história do Brasil precisou ser escrita, os revoltosos silenciados e uma nova mítica nacional a ser implantada a partir dos princípios positivistas.

Os artistas acadêmicos que aceitaram o novo momento continuaram seus trabalhos louvando o novo regime ao criar a iconografia que foi adotada pela República, algo como de rígido e severo, bem à maneira do neoclássico francês do século XVIII (CARVALHO, 1990, p. 11) onde tinha seus principais modelos, e, figuras tidas como decadentes como o índio, o negro e o caipira desapareceram das representações

¹⁵ “Republicanos do 14 de maio” é uma referência à atitude de oposição à coroa brasileira depois da assinatura da Lei Áurea de 13 de maio de 1888, o inexpressivo Partido Republicano recebeu considerável apoio depois da assinatura da lei que em seu aspecto mais repudiado não dispunha de indenização aos ex-donos de escravos pela perda de sua “propriedade”, marcando assim o início do fim da monarquia brasileira que perdeu o apoio de parte expressiva dos latifundiários.

oficiais (DOIN *et al*, 2007). Foi o caso de Manuel Lopes Rodrigues (1861-1917) que pintou o óleo *Alegoria da República* em 1896, atualmente no Museu de Arte da Bahia onde se celebra apoteoticamente a República como Marianne. O novo regime adotou e adota ainda, a efígie de Marianne como sua alegoria plástica por excelência, forjando o paralelo da substituição de regimes que se deu pela Revolução Francesa com a queda da Coroa absolutista (CARVALHO, 1990, p.75-96). No Brasil a única semelhança factual foi a queda da Coroa, mas que era constitucional e progressista, substituída por uma República autoritária e conservadora.

Portanto, possivelmente seria irresponsável omitir as tensões que, supõe-se, sempre estiveram presentes ao redor das obras indianistas, que, sutilmente ou nem tanto assim, desafiavam a sensibilidade do público em seus contextos originais, mas que também foram sendo resignificadas e absorvidas pelo próprio público com o passar do tempo.

O que se aponta aqui é que pelo contexto da época não foi gratuita a insistência de Rego Monteiro e Brecheret representarem índios e negros em suas obras como o fizeram, sem mistura, sem diluição, como que presentificando a memória sobre aqueles que “já deveriam” ter sido esquecidos e “diluídos” pelo pensamento do seu tempo. Não se pode afirmar que há engajamento político pelo reconhecimento ou inclusão social nessas obras, no entanto, a figuração dos “indesejáveis” em forma literária ou monumental pelos novos nomes do modernismo nacional, provocou discussões acaloradas sobre como aceitar tais escolhas estéticas (FABRIS, 1994, p. 55).

O que se procura depreender da obra de Victor Brecheret é se e como se processa essa tensão definidora de aspectos tão importantes da cultura brasileira em sua obra que parece ser multifacetada, caótica e orgânica, mas ao mesmo tempo que emerge como projeto republicano, sintético, homogeneizador e idealizado. Brecheret traz consigo as experimentações e o reconhecimento europeu da Escola de Paris com uma perspectiva particular sobre o primitivismo que ganha um caráter conceitualmente diferente em sua obra, talvez pelas trocas com Vicente do Rego Monteiro, e que é de onde ele passa a pensar um “nacionalismo outro”, uma arte “nossa”. O que seria essa arte “nossa” que Brecheret buscava, evidentemente se

referindo a um nacionalismo que tentaria ser mais “legítimo”, uma aparente contradição à sua origem europeia. O sentido de Brasil como projeto e sonho talvez estivesse impresso na trajetória desse artista desde o início, um paralelo com suas composições horizontais em procissão *O templo de minha raça* (1921) (fig. 10), que participou da Exposição de Arte Moderna na Semana de 1922 e que teria fortes semelhanças com o *Monumento às Bandeiras* (1953) (figs. 9 e 49).

Este trabalho procurou desenvolver a ideia de que nesse indianismo modernista, houve uma busca pela representação de uma noção abstrata, possivelmente indefinida conceitualmente à época, mas que será tratada aqui como indianidade nas acepções descritas por Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha (1943) e Eduardo Viveiros de Castro (1951). Sendo essa busca a razão da insistência desses artistas no tema do índio até a década de 1950. O capítulo um busca apresentar a adoção do tema do índio por Brecheret tendo Rego Monteiro como pioneiro e possivelmente reorganizador das convenções estéticas oitocentistas do indianismo romântico, partindo de pesquisas em acervos etnográficos de arte pré-histórica e indígena. Esse capítulo também apresenta um contexto histórico sobre como o tema do índio saiu do gosto da crítica após a proclamação da República e como deixou de ser uma escolha bem vista até nos primeiros anos do século XX. Desse modo, procura-se demonstrar as motivações da escolha de Rego Monteiro e como essa passa a ser também uma opção temática abraçada amplamente por Brecheret. Para isso, são apresentados os contextos de formação artística e cultural desses dois artistas observando seus pontos em comum mais relevantes para o entendimento de como se processa o tema do índio na obra de cada um deles. São analisadas referências iconográficas possivelmente presentes no ideário nacionalista de Brecheret que podem ser depreendidas de suas obras, bem como em comparação com referências e obras de Rego Monteiro.

Em seguida, o capítulo dois trata de como se processaria esse indianismo modernista de Brecheret, em qual medida se supõe uma busca pela indianidade em sua obra e como o artista vai se apropriando gradualmente do tema do índio. Verifica-se que o índio ganha cada vez mais relevância para Brecheret resistindo como tema dos anos 1920 até a década de 1950, assim, procura-se entender como

se categorizariam essas produções em linhas de experimentação e como a temática indígena compôs sua obra em diferentes linguagens escultóricas.

Por isso, procura-se entender o contexto da representação da Índia Bartira nos anos 1950 e qual o peso que essa obra tem no contexto de sua legitimação na cena da arte brasileira da época. Qual o contexto formal em que ela se encaixaria na obra de Brecheret e qual o peso simbólico de sua instalação na Universidade de Brasília. Uma leitura que teria condições de contribuir para a reflexão sobre essa obra e para a ampliação da compreensão sobre diferentes modernismos brasileiros, relativizando a periodização mais recorrente da história da arte no país. O que leva a considerações sobre como Brecheret se apropriou de referências da arte pré-colonial indígena para se aproximar, intencionalmente ou não, do primitivismo e do Surrealismo e como a riqueza da tradição arqueológica brasileira o favoreceu nessa busca.

Finalmente, o capítulo três é dedicado a uma análise iconográfica da escultura *Bartira*, indicando-se possíveis referências e paralelismos intencionais ou não entre a escultura e outros aspectos da arte brasileira e internacional da época na sua relação com aquilo que se entendia como primitivo e o ancestral. Dessa forma procurando indicar a relevância de se revisitar o modernismo brasileiro por esse viés e considerar-se ainda a composição geral da obra e como esta contém elementos formais únicos em relação a outras esculturas de Brecheret, qual a sua relação iconográfica com a personagem histórica Bartira além de uma elaboração sobre a sua construção em que aparentemente uma nova linguagem escultórica começava a se organizar.

Para isso, foi necessário revisitar o viés particular do nacionalismo de Brecheret e, pensando sobre algumas das tensões manifestas no processo criativo do artista, propor uma leitura a partir do conceito de indianidade que poderia explicar a busca por um novo nacionalismo em sua obra, algo que apontaria para o futuro do Brasil. Tudo isso somado ao momento aparentemente auspicioso para o tema do índio nas décadas de 1940 e 1950.

Nestas décadas o tema do índio passou a ser uma questão política envolvendo todos os países americanos, pois, em fevereiro de 1940, aconteceu o Primeiro

Congresso Indigenista Interamericano em Patzcuaro, México. A criação desse Congresso, que teve doze edições durante o século XX, sendo a última edição em 1999 na Cidade do México, teve o objetivo de zelar pelos direitos dos povos indígenas na América¹⁶. No entanto, foi apenas com o Decreto Legislativo 55 de 1953 que o Senado Federal, sob presidência de João Café Filho (1899-1970), aprovou a Convenção sobre o Instituto Indigenista Interamericano elaborada no Congresso de 1940. Em 1961, foi criado o Parque Nacional Indígena do Xingu, considerada a maior e mais famosa reserva do gênero no mundo, fechando assim esse período de aproximadamente vinte anos dos quais em boa parte Brecheret se dedicou ao tema.

É *Bartira* um símbolo do passado mítico nacional, um monumento à diversidade ou um subterfúgio formal para a reprodução de um ideário conservador? Apontaria *Bartira* para uma ideia de futuro em que se superariam as questões sobre a identidade nacional através de uma indianidade? Qual seu papel na obra de Brecheret e como este teria contribuído para a consolidação da visão contemporânea das questões raciais no contexto da Arte Brasileira? Como essa obra foi recebida e interpretada em seu tempo e qual a sua relevância como obra no período?

¹⁶ Na primeira edição havia 55 delegações oficiais, 71 delegados independentes e 47 representantes de grupos indígenas de vários países. Uma proposta de delegados indígenas do Panamá, Chile, Estados Unidos e México foi que todos os países americanos teriam o dia 19 de abril como data de comemoração do Dia do Índio, data em que os delegados indígenas se reuniram pela primeira vez em assembleia no Congresso Indigenista. O Dia do Índio foi instituído no Brasil pelo Decreto-lei 5.540 de 2 de junho de 1943 por Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954), acatando à proposta do Primeiro Congresso Indigenista Americano.

CAPÍTULO 1: O ÍNDIO EM BRECHERET

Muito do que se apresenta neste trabalho parte da hipótese de que em Rego Monteiro, Brecheret possa ter encontrado uma temática pela qual pudesse expressar sua busca por um nacionalismo diferente do europeu, uma novidade estética que manifestasse a legitimidade da arte brasileira frente à importada e que, para isso, passou também a investigar essa mítica do povo brasileiro de forma a que essa validasse desse pertencimento através de vestígios arqueológicos e também o incluísse como estrangeiro que era, nesse caudal de tradições e trocas. Em Rego Monteiro a busca, no entanto, parece ter sido mais profunda durante a década de 1920, quando uma de suas motivações aparentemente político-religiosas ainda eram suas convicções monarquistas.

O índio como ancestral mítico transmitiria ao brasileiro algo de si mesmo, uma quintessência, a alma do índio. Talvez essa pressuposição seria constatada na miscigenação, não a miscigenação programada, científica e embranquecedora como a da doutrina eugênica, mas aquela semelhante aos romances indianistas do século XIX, como destino romântico e com uma qualidade metafísica etérea. A ideia da presença dos índios como parte do povo brasileiro e a problemática da etnicidade (CUNHA, 1986) foi debatida amplamente pela antropologia a partir dos anos 1980 quando também pensava-se uma atualização das relações do Estado com os povos indígenas que viria a ser expressa na Consituição Federal de 1988. A presença indígena na formação do povo brasileiro é um fato do ponto de vista da formação do povo de modo geral, mas evidentemente repleto de questões e extrapolam as meras relações de parentesco. “No Brasil todo mundo é índio, menos quem não é” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006).

O presidente da Fundação Nacional do Índio (Funai) vem manifestando há longos meses uma inquietação persistente, a de saber afinal "quem é e quem não é índio" (veja-se, por exemplo, a Folha de São Paulo, 17/9/1980), inquietação que culmina agora no anúncio de modificação de pelo menos dois artigos do Estatuto do Índio, um que define índios e comunidades indígenas e outro que especifica as condições necessárias para a emancipação. (...) Como a modificação anunciada permite resolver por decreto "quem é e quem não é", dado à Funai a iniciativa, até agora reservada aos interessados, de emancipar índios mesmo à sua revelia, vemos que não parece ser a curiosidade científica o móvel da pergunta. Esta indaga e não decreta. Trata-se, isso sim, segundo tudo indica, da

tentativa de eliminar índios incômodos, artimanha em tudo análoga à do frade da anedota, quando, naquela sexta-feira em que devia se abster de carne, declarava ao suculento bife que cobiçava: "Eu te batizo carpa"... e comia-o em sã consciência. O alvo mais imediato desse afã classificatório pare ser os líderes indígenas que estão aprendendo a percorrer os meandros da vida administrativa brasileira, agora ameaçados de serem declarados emancipados ex officio. (CUNHA, 1981)

Carneiro da Cunha em *Crítérios de indianidade ou lições de antropofagia* (1981), questões justamente relacionadas à presença indígena na sociedade brasileira e sua relação com o poder público que passa pela fluidez com que essas relações foram sendo tratadas, muito em função das mudanças de paradigmas da política de assimilação para a política de reconhecimento. A importância dessas questões ainda no final do século XX levantam suspeitas de que estas também existissem com motivações diferentes no passado, o que levou à hipótese de que na obra de Rego Monteiro e de Brecheret houve uma busca, possivelmente de caráter nacionalista, por esse elemento de continuidade indígena na identidade brasileira que é tratado aqui também por indianidade.

No fragmento a seguir Eduardo Viveiros de Castro trata especificamente do conceito de indianidade e como este é um conceito hipotético difícil de se tratar, ainda que provocador, pela distância "infinitesimal" (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, p. 3) que este elemento identitário separaria o índio do não-índio. A discussão sobre quem é índio e quem não é, ainda causa muita controvérsia, uma vez que esse termo que já definiu os nativos da terra como selvagens, passou por ressignificações chegando a ser finalmente distintivo do coletivo de povos originários presentes como parte da sociedade brasileira em geral, o que de certo modo reascendeu uma discussão presente na obra desses artistas há aproximadamente cem anos. A ideia de indianidade é tão difícil de se analisar que nunca foi "comprovada" pela antropologia, no entanto, ao mesmo tempo que seria um elemento que distingue os índios na sociedade não-índia, também explicaria o ressurgimento dos mesmos onde algumas vezes já imaginavam-se extintos. Em Rego Monteiro e em Brecheret essa indianidade, suspeita-se, tem seu lastro no humanismo e na fé católica que ambos compartilhavam, o metafísico é um elemento a ser considerado na compreensão tanto de suas obras como de suas trajetórias.

Nosso objetivo político e teórico, como antropólogos, era estabelecer definitivamente – não o conseguimos; mas acho que um dia vamos chegar lá – que índio não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de “estado de espírito”. Um modo de ser e não um modo de aparecer. Na verdade, algo mais (ou menos) que um modo de ser: a indianidade designava para nós um certo modo de devir, algo essencialmente invisível, mas nem por isso menos eficaz: um movimento infinitesimal incessante de diferenciação, não um estado massivo de “diferença” anteriorizada e estabilizada, isto é, uma identidade. (...) A ideia é a de que os índios “ainda” não tinham sido vencidos, nem jamais o seriam. Eles jamais acabariam de ser índios, “ainda que”... Ou justamente porquê. Em suma, a ideia era que “índio” não podia ser visto como uma etapa na marcha ascensional até o invejável estado de “branco” ou “civilizado”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2010)

É necessário, portanto, para redesenhar o contexto de efervescência da cultura brasileira nesses 32 anos que separam a libertação dos cativos da obra de Rego Monteiro, assinalar que a coroa abraçou assumidamente o movimento abolicionista apenas em 1887, enquanto que desde seu início foi organizada e liderada em grande medida por mulheres e homens negros. O que se quer assinalar aqui é que, não fosse o protagonismo de um André Rebouças na consolidação do indianismo como um tema abolicionista e a coroa não tendo aderido à causa, ainda que no apagar das luzes, o tema do índio não chegaria ao século XX associado ao abolicionismo e ao regime monárquico. Foi Rebouças, como incentivador das artes que se valeu especialmente de óperas como ferramenta política por excelência onde temas delicados poderiam ser tratados sem o choque do preconceito de raça e de classe através do filtro da ficção (ALONSO, 2016, p. 15).

Quando, finalmente, em 1887 a realeza aderiu abertamente à causa e, como regente, D. Isabel já ostentava como adorno as camélias brancas do Quilombo do Leblon¹⁷, estabeleceu-se uma relação de identificação clara da coroa com o abolicionismo (SILVA, 2003). Ou seja, não é mera conjectura a antipatia republicana, ainda nos anos 1920, pelo tema do índio, uma vez que o cientificismo por um lado desacreditava a coroa por seu aspecto místico-religioso, e, por outro, o tema do

¹⁷ As camélias plantadas por escravos fugidos no Quilombo do Leblon eram o símbolo da Confederação Abolicionista e eram diariamente entregues no Palácio Guanabara de onde despachava a princesa Isabel, que, segundo Educardo Silva (2003), também participava ativamente do movimento acobertando a fuga de escravos no próprio palácio apoiando as ações da Confederação Abolicionista (PATROCÍNIO, 1883).

índio como memória do prejuízo financeiro das oligarquias e como uma celebração do atraso, uma celebração de “raças inferiores” pelo viés do pensamento eugenista. Índios, atraso e monarquia passaram a ser tratados como sinônimos nos primeiros anos da República (FABRIS, 1994). Mesmo naquela época, o índio, esse outro idealizado como viciado, preguiçoso e mau por um lado, ou por outro lado como puro, nobre e espiritualizado, aparentemente confunde-se em muitos momentos com a própria ideia que a sociedade brasileira tem de si mesma porque é também parte dela.

Em Victor Brecheret e a Rego Monteiro, não se percebe intenção de criar uma nova arte indígena, mas de, usando referências pré-coloniais, oitocentistas e modernas, criar uma nova arte mestiça. A opção de não se escolher povos existentes em sua época como referência para suas obras, pode ser um indício de cuidado com a crítica contemporânea, já que, apoiando-se na ciência da época teriam argumentos legitimados por instituições como o próprio Museu Nacional da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro. É importante destacar com isso, que ainda que esteticamente ousados, Rego Monteiro e Brecheret não dão indícios de militância pelas causas dos povos indígenas, pelo menos como isso se dá atualmente, mas evidenciam uma série de negociações e trocas na elaboração conceitual de um tema antipático ao seu tempo. Essa abordagem social dos índios do presente vai se estabelecer mais na arte brasileira na segunda metade do século XX como o lugar do brasileiro que é um outro, seja como ancestral mítico divinizado, como casta vilipendiada e massacrada, como os injustiçados da terra ou esperança e promessa.

Em Rego Monteiro e em Brecheret não se pode ver um engajamento com as questões propriamente dos índios, mas um posicionamento político que foi desconstruído pela crítica em seu tempo, que eles aparentemente permitiram que ocorresse, na medida que aparentemente os favoreceu, já que foi o que tornou suas obras aceitáveis em seu tempo. Talvez seja necessária uma recomposição dessa desconstrução da crítica histórica a respeito da presença da diversidade étnica em suas obras e a evidenciação das questões com as quais elas lidavam diretamente através de suas referências iconográficas, o embate e as dúvidas dos artistas que as criaram num tempo em que a própria ideia de modernidade ainda estava por se consolidar. Do ponto de vista dos afetos que o tema evoca, Rego Monteiro, como

predecessor de Brecheret na temática do índio, aparentemente se dedicou em muitas de suas obras a revisitar o tema do índio dentro do modernismo. Já Brecheret, no contexto em que sua obra se desenvolve, aborda o tema do índio periódica e significativamente, isso se observa pelo volume de suas obras que é amplamente dedicada a temas clássicos, sacros e nacionais. Contudo, a produção de Brecheret é estilisticamente diversa, diferentemente da coesão e uniformidade técnica e estilística de Rego Monteiro.

Brecheret ganha a cena do modernismo brasileiro como um artista de “transição” (FABRIS, 1994, p. 51), ele se colocou exatamente como um artista que trazia novidade ao contexto da arte brasileira, mas porque era mais palatável ao público. Esse tipo de convencimento gradual da sociedade brasileira não era uma estratégia nova, quando a imagem do negro teria encontrado barreiras imediatas no século XIX o índio serviu como mediação. Da mesma forma, é possível depreender que no século XX os modernistas se utilizaram da mesma estratégia para que o público fosse preparado antes de ser exposto à novidade, ainda que isso tenha acontecido às custas da crítica sofrida por Anita Catarina Malfatti (1889-1964) em 1917 por Monteiro Lobato. Assim, Del Picchia e Mário Raul Morais de Andrade (1893-1945) apresentam Brecheret como o novo “cartão de visitas” do modernismo na década de 1920.

A celeuma provocada pela exposição de Anita Malfatti¹⁸ marca, com efeito, um momento crucial na definição do significado da arte moderna entre nós. Mas seu efeito tem um alcance ainda maior: na atitude reativa a Monteiro Lobato começa a se configurar o embrião de um movimento de vanguarda, cujos primeiros núcleos podemos definir pelas palavras evocadoras de Mário de Andrade: “a arregimentação, a consciência de rebeldia, de espírito novo”. (FABRIS, 1994. p.43)

Segundo o que foi considerado o conservadorismo da sociedade paulista, acabou tornando-se conveniente tomar-se Brecheret como o “moderno reacionário” (FABRIS, 1994, p. 53) de sua predileção. E, ao ser premiado no salão de outono de Paris em 1921, Brecheret passa a ser exaltado até mesmo por Del Picchia e Monteiro Lobato como o artista que teria trazido verdadeira inventividade e

¹⁸ “A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto ilógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica” escreveu Monteiro Lobato em 1917 sobre a exposição de Anita que acabava de chegar do exterior no jornal O Estado de S. Paulo.

autenticidade ao modernismo brasileiro. O que seria tratado posteriormente como um diálogo com o neoclássico e Brecheret, ganha a Europa pela sua sintonia com o primitivismo¹⁹ aprendido com Rego Monteiro, seu “irmão de sonho”. Annateresa Fabris (1994, p. 55) aponta, contudo, o desconforto a que são submetidos Lobato e Del Picchia com as obras de cunho indianista de Brecheret, ao que tiveram de adequar seus discursos afirmando ser o “índio” nessas obras, meramente um subterfúgio estético de pouca influência na composição das obras em si e que atendiam ao apetite europeu pelo primitivo.

Mas, seria na década de 1940 que Brecheret parece ter tomado confiança para explorar essa sua busca particular pela indianidade, possivelmente por estar mais livre da vigilância da crítica. O peso dessa temática em Brecheret é tão grande que se pode dizer que em sua obra o tema do índio é uma categoria específica, tendo sido, inclusive, objeto da recente exposição *A arte indígena de Victor Brecheret*, um projeto de itinerância com curadoria de Maria Izabel Branco Ribeiro (1956), apresentado nos espaços da Caixa Cultural em Brasília, Curitiba, Salvador, Rio de Janeiro, Juiz de fora e São Paulo que se iniciou em 2009. O título dessa exposição, ainda que podendo ser compreendido como fruto de liberdade poética, é pouco adequado para o conjunto que apresenta. Isso se pensado o papel canalizar e até mesmo de cristalizar a visão do público sobre as obras e o próprio artista. No entanto, essa exposição não deixa de apontar, evidentemente, para a importância da temática do índio na obra do artista.

Cabe aqui discorrer um pouco sobre essa inadequação do título da exposição em que se reeditou uma outra exposição de 2004, também pelo Centro Cultural Correios, intitulada *A arte marajoara de Victor Brecheret*, que aconteceu por ocasião dos 450 anos da cidade de São Paulo. Na exposição de 2004 estabeleceu-se pela curadoria, possivelmente pela primeira vez, um recorte temático e estilístico a que ela chamou de “arte marajoara de Victor Brecheret”. De fato, ainda que atribuir uma etnônimo brasileiro à produção escultórica de um imigrante seja por si só um deslocamento bastante brusco, é importante que se perceba que delimitar essa

¹⁹ O primitivismo consolidou-se como uma tendência vanguardista europeia no início do século XX, mas tem suas raízes no pós-impressionismo, especialmente em artistas como Paul Gauguin. O primitivismo buscava na incorporação das formas de arte tradicionais de povos antigos e extraocidentais o que seria a essência da ruptura estética necessária para a criação de algo novo na arte europeia.

trajetória estilística na obra de Brecheret é uma tarefa por si só altamente complexa. Brecheret não deixou muitos registros sobre o conceito de suas experimentações, as cartas e entrevistas gravadas fazem referências muito marginais a esses processos, que aparentemente também, não eram de grande interesse da crítica de seu tempo. A curadoria de Branco Ribeiro fez uma cronologia iniciada com a *Pietá* (1914) (fig. 2) que vai conter em si elementos que, posteriormente serão retomados em *Bartira*, passando por toda a trajetória do artista até *Cabeça de Índia* (fig. 3) da década de 1950.



Figura 2. V. Brecheret. *Pietá*, 1914. 40x45cm, madeira. Coleção particular.

De *Pietá* (fig.2) alguns elementos formais como a composição da cabeça da virgem que esconde o pescoço, a sugestão de dedos da mão com sulcos e a fusão da mão do cristo morto ao corpo da mãe serão retomados décadas depois em *Bartira*. A identificação com o “estilo marajoara” de Rego Monteiro se dará alguns anos depois

da execução de *Pietá* (fig.2), o que embasa a suspeita de que ainda em 1914 esses elementos estilísticos da obra de Brecheret já começavam a se manifestar como marca individual do artista.

Na década de 1950, quando *Bartira* e *Piroga* (1954) (fig. 61) são executadas, a terracota *Cabeça de Índia* (fig. 3) é realizada também, e nela aparentemente fundem-se elementos formais de *Pietá* (fig. 2) e *Bartira*.



Figura 3. V. Brecheret. *Cabeça de Índia*. Década de 1950. Terracota, Coleção Particular. 7 x 4,5 x 5,5 cm.

Com *Cabeça de Índia* (1950) (fig. 3), uma peça bastante pequena que poderia até mesmo tratar-se de um estudo, o trabalho curatorial de Branco Ribeiro conseguiu fechar um ciclo criativo de aproximadamente 40 anos em que o artista regularmente se dedicou ao louvor à diversidade étnica brasileira. Mesmo assim, malgrado os títulos de ambas as exposições e a percepção do público sobre sua obra que tendeu a permanecer em um formalismo estético segundo o epíteto “*forma mentis* moderna” elaborada ainda na década de 1920, e que será melhor explicitada adiante, a relevância de sua obra e da problematização crítica que a envolve, permanece. O que evidencia também a carência de estudos que aprofundem-se mais contexto para uma melhor compreensão de seu processo criativo e dessa trajetória como tal.

Quanto aos títulos das exposições em si é necessário apontar apenas que a inadequação se deve justamente à atribuição de um caráter nativo, indígena, ou étnico, marajoara, às obras de temática indígena de Brecheret. Já estando estabelecido que a temática indianista é uma temática própria do não-índio sobre o mesmo, fica desnecessário discorrer longamente sobre o contrário, a definição de o que seria uma arte indígena, ou seja, aquela que é criada por índios ou comunidades indígenas, e, por indígena talvez seja mais correto entender-se a arte tradicional indígena ou étnica, como foi definido por Berta Gleizer Ribeiro (1924-1997) em *Arte Indígena – Linguagem visual* (1989). Não bastasse, portanto, a discussão sobre como se referir às artes tradicionais indígenas, ou mesmo a arte produzida por índios em diálogo com a arte não indígena, tratar a obra de Brecheret sobre o tema do índio como arte indígena seria inadequado e possivelmente impreciso por diminuir, em uma leitura ampla de seu contexto, a importância do diálogo proposto nessa busca por um novo nacionalismo em que se celebra a diversidade étnica brasileira.

Em *A arte indígena de Victor Brecheret*, que foi uma exposição menor, aparece novamente a classificação criada por Branco Ribeiro que distingue a fase Art Déco da que ela classifica como “Arte marajoara” (2004) ou “Arte indígena” (2013), referindo-se ao conjunto formal e temático que incluiu nessa exposição *Três graças* (Final da década de 1940), *Filha da terra roxa* (1947), *Virgem indígena* (Fig. 66), *Drama marajoara*, *Boizinho*, *Virgem* (fig. 67), *Mãe* (fig. 80), *Duas figuras abraçadas*, todas da década de 1950, *Virgem indígena com menino* (1950), *Luta dos índios Kalapalos* (1951) (fig.73), *O índio e a suaçuapara* (1951)²⁰ (fig. 75) que foi premiada na I Bienal de São Paulo e *Piroga* (fig. 61). Nessa exposição não figuraram a série de granitos de 1947 e 1948 que classifica como “Série das pedras roladas”, também não participam da exposição, *São Francisco com Burrinho* (década de 1940) e *Zebu* (década de 1950) ao mesmo tempo em que a cópia em gesso patinado de *Bartira* (1954), sai da cronologia. Branco Ribeiro, portanto, agrupa como “arte indígena” obras que não figuram necessariamente o tema do índio de forma explícita, mas que formalmente dão continuidade a essa pesquisa citando inclusive um trecho de carta de Mário de Andrade a Brecheret quando este insiste que o tema do índio deveria ser seu mote e missão principal ao instar a Brecheret que continue a representar “os

²⁰ Prêmio Nacional de Escultura de 1951.

tipos de nossos índios, tipos não desprovidos de beleza” (apud SILVA BRECHERET, 2013, p. 6,7).

Como uma possível síntese do desenvolvimento do tema do índio da década de 1940 em diante, *Bartira* passa a ser uma referência privilegiada para se pensar a persistência e as metamorfoses do tema do índio na arte brasileira. Por ser uma obra que foi doada à Universidade de Brasília, especificamente para a Faculdade de Educação a pedido de seu reitor e fundador, o então ministro da Educação Darcy Ribeiro (1922-1997), sua escolha parece não ser aleatória ou casual. A escolha dessa obra por Darcy Ribeiro leva a se pensar, dentro de uma ideia de modernidade corrente à época, sobre o caráter visionário e inovador da universidade na nova capital como promessa de uma educação que prezasse pela tradição e pela cultura ao mesmo tempo que apontava inexoravelmente para o futuro.



Figura 4. Placa do pedestal da escultura *Bartira*. Faculdade de Educação – UnB. Campus Darcy Ribeiro. (FERREIRA et al, 2014, p. 40).²¹

Assim, com *Bartira* Brecheret passaria a ocupar novamente um papel educativo, mediador também no âmbito da escola daquela que seria então a visão do Estado sobre a educação, assim como foi em *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), a

²¹ Sobre a data assinalada na placa vide Capítulo 3, p. 94.

afirmação da versão oficial da história, no contexto ditatorial do Estado Novo. Fato relevante a ser melhor discutido oportunamente, já que a militância progressista de Darcy Ribeiro, protagonista da escolha de *Bartira* dirige a obra de Brecheret a uma direção diferente da que isoladamente o *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49) poderia sugerir.

1.1 A diversidade racial em Brecheret

Com uma referência marcante do Art Déco e de volta ao Brasil em 1919, depois de 6 anos de formação em Roma com o escultor Arturo Dazzi (1881-1966), Brecheret realizou a *maquete para o Monumento às Bandeiras* (fig. 5) em 1920, que foi selecionado por uma comissão julgadora formada por Menotti Del Picchia, Monteiro Lobato e Oswald de Andrade, um ano antes de iniciar um período de alternância entre Brasil e Europa que se deu de 1921 a 1936. A maquete original da escultura continha alguns dos elementos composicionais mais relevantes para a obra, que tomou um caráter mais geométrico com claras referências no Art Déco, mas também com um caráter que se mostrou provocador para algumas sensibilidades da época, um caráter étnico para o monumento (MOURA, 2011).

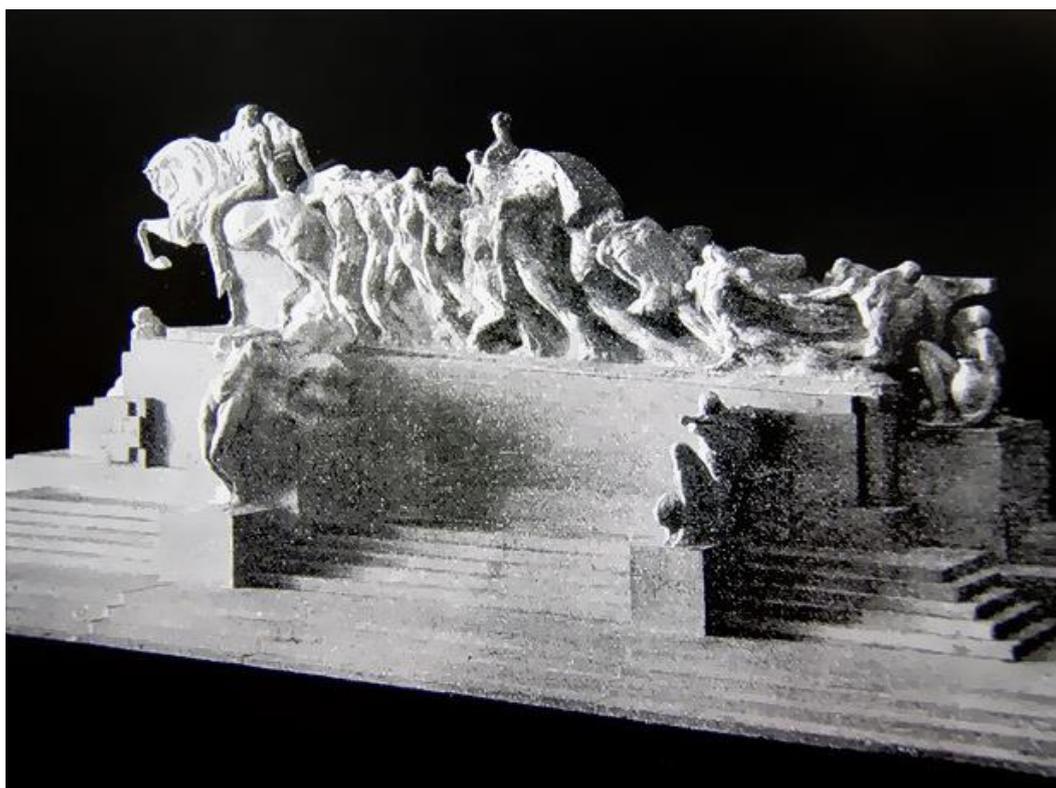


Figura 5. V. Brecheret. *Maquete original do Monumento às Bandeiras*, 1920. Gesso.

A nudez dos bandeirantes e a diversidade étnica desses “novos” desbravadores sob o olhar de Brecheret causaram espanto à época, o que levou modernistas a se manifestarem em favor das escolhas do artista. “Chegam diversos imbecis a crer que Brecheret não sabe que os cavalos e os homens que andam pelas ruas são diferentes dos que ele plasma”, afirmou Mário de Andrade” (*apud* MOURA, 2011, p. 3).

Del Picchia também se manifestou em favor do modernista e o choque de sensibilidades entre o gosto expresso por parte do público e da classe artística foi seguido de uma série de textos favoráveis às escolhas do artista por parte da crítica e da intelectualidade de então. Brecheret trazia novidades estéticas de seu tempo na Itália, no entanto, foram as questões raciais envolvendo os personagens figurados no grupo que seriam mais questionadas (FABRIS, 1994, p.55) permanecendo tema para mais considerações no futuro, quando a versão final do projeto foi empreendida.

À época, Monteiro Lobato que sempre é lembrado por sua crítica implacável a Anita Malfatti, tornou-se admirador de Brecheret. Mas o *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), que é classificado como seu primeiro momento de um sonho nativista (PECCININI, 2011, p. 20), vai se concretizar apenas décadas depois. A falta de interesse da parte do governo no período levou a Washington Luiz Pereira de Sousa (1869-1957) a encaminhar a maquete para a Pinacoteca do Estado de São Paulo enterrando a possibilidade de subscrição pública para sua execução. Apesar das críticas favoráveis e louvores efusivos, a falta de reconhecimento e crédito pela aquisição de suas obras levaram Brecheret a voltar seus olhos para a Europa, o que levou Monteiro Lobato a escrever o artigo “As quatro asneiras de Brecheret”, que com ácida ironia se refere à rixas e rivalidades que levariam a cidade a perder mais um grande artista. “Isso sagra-o. Isso Consagra-o. Isso cobre de vergonha a nossa petulante Cartago, a este São Paulo que repudia de seu seio um artista destes, exila-o, espalmeia-o.” (*apud* PECCININI, 2011, p. 21). Na década de 1930, Brecheret atualizou o projeto a novas perspectivas apreendidas da experiência em Paris e ficou mais evidente o caráter multiétnico que pretendia dar ao episódio épico como alegoria da formação do povo brasileiro, mais do que de uma conquista solitária e branca. “Anos mais tarde, em entrevista concedida à Rádio Gazeta, em

São Paulo, Victor Brecheret afirmou que sua *grande preocupação era criar um Monumento às Bandeiras para que tivesse um cunho tipicamente nosso.*” (MOURA, 2011, p.3)

Brecheret voltará a utilizar a expressão *nosso* para se referir a *um outro nacionalismo* (RATHSAM, 1994) na década de 1940 quando se voltou ao natural e ao indígena de forma decisiva em sua obra. Contudo, em 1927 realizou a escultura *Guerreiro* (fig.6), uma encomenda decorativa na qual o Art Déco e o tema do índio talvez tenham se encontrado explicitamente pela primeira vez na obra escultórica de Brecheret. Nessa escultura há elementos que serão retomados no *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49) e outros que não se encontrarão mais nas suas representações de índios, por exemplo, o baixo relevo nas faces da figura, representando pinturas corporais, que em *Bartira* e em outras representações serão substituídos por sulcos e relevos negativos.



Figura 6. V. Brecheret. *Guerreiro*, 1927, pedra de França, 65 x 45 x 12,8 Coleção particular. (PECCININI, 2017 p. 25)

O tratamento liso das superfícies do corpo, do escudo e do capacete evocam as qualidades da escultura grega arcaica do período severo. A figura atlética do guerreiro parece ser a de um grego ou espartano. Em duas cartas, Brecheret fala com entusiasmo da obra *Guerreiro* a seu amigo modernista, Antonio Carlos Couto de Barros (1896-1966). Na carta de 30 de julho de 1927 se refere ao seu propósito de começar a trabalhar na peça, que o amigo encomendara para colocar em sua chaminé. (PECCININI, 2017 p. 24)

As dimensões épica e mítica do monumento implicam também uma possível busca do artista por uma síntese ideal que espelhasse sua ideia de nacionalismo, sua visão para a cidade, um projeto de Brasil.

No conjunto do *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), o único personagem identificado é o próprio Victor Brecheret. A quarta figura à direita do monumento, no bloco imediatamente seguinte aos cavaleiros, trazendo a seguinte inscrição no seu ombro direito: “autorretrato do escultor Victor Brecheret 02-10-1937”. Brecheret se inclui entre os trabalhadores braçais que são parte da tropa com o objetivo comum ombreado com negros índios e portugueses (DPH, 2008)²².



Figura 7. Detalhe do *Monumento às Bandeiras* com autorretrato de Victor Brecheret.

²² Divisão de Preservação – DPH. Secretaria de Cultura de São Paulo.

Além da informação dada no grupo escultórico em si, também é possível comprovar-se intencionalidade da representação na comparação com autorretratos de Brecheret. Observa-se que ao colocar-se ombreado com os negros índios e portugueses (fig. 7), a ideia de mera ode ao conquistador passa a ser apenas superficial, o *Monumento às bandeiras* (figs. 9 e 49) parece ser para Brecheret uma oportunidade para a celebração da diversidade étnica brasileira na criação da nação, ainda que esse aspecto crítico tenha sido negligenciado à época pelos motivos já dispostos que incluem sobretudo a política racista republicana.



Figura 8. V. Brecheret. *Duas cabeças*. Autorretrato e da esposa Jurandy Helena Brecheret, década de 1940. Bronze, coleção particular. 34 x 40 x 28cm.

É possivelmente com o *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), que Brecheret abre espaço na crítica para posteriormente explorar esse outro nacionalismo. Com o monumento, o debate sobre a imagem dos chamados “primitivos” em monumentos nacionais foi amplo e chegou-se à conclusão apaziguadora de que os índios e os negros presentes na obra em nada representavam suas culturas consideradas

inferiores senão como “exagero formal”, como componentes da “*forma mentis* moderna” (FABRIS, 1994, p.55).

Se lembrarmos a visão negativa que o escritor (Menotti Del Picchia) tinha do índio em sua tentativa de constituição da “épica paulista”, como interpretar a exaltação primitivista de Brecheret? Como um fato meramente formal, diríamos nós, posto que o que o escritor realça é, antes de mais nada, um fato exterior, fisionômico: “zigomas”, “proeminência da frente”, “audácia dos lábios carnosos e sensuais”, “estilização do cabelo”. O índio, enquanto ser físico, não enquanto cultura, é um motivo e não fonte de renovação, de revisão dos conceitos estéticos como acontecia na Europa. (FABRIS, 1994 p. 55)

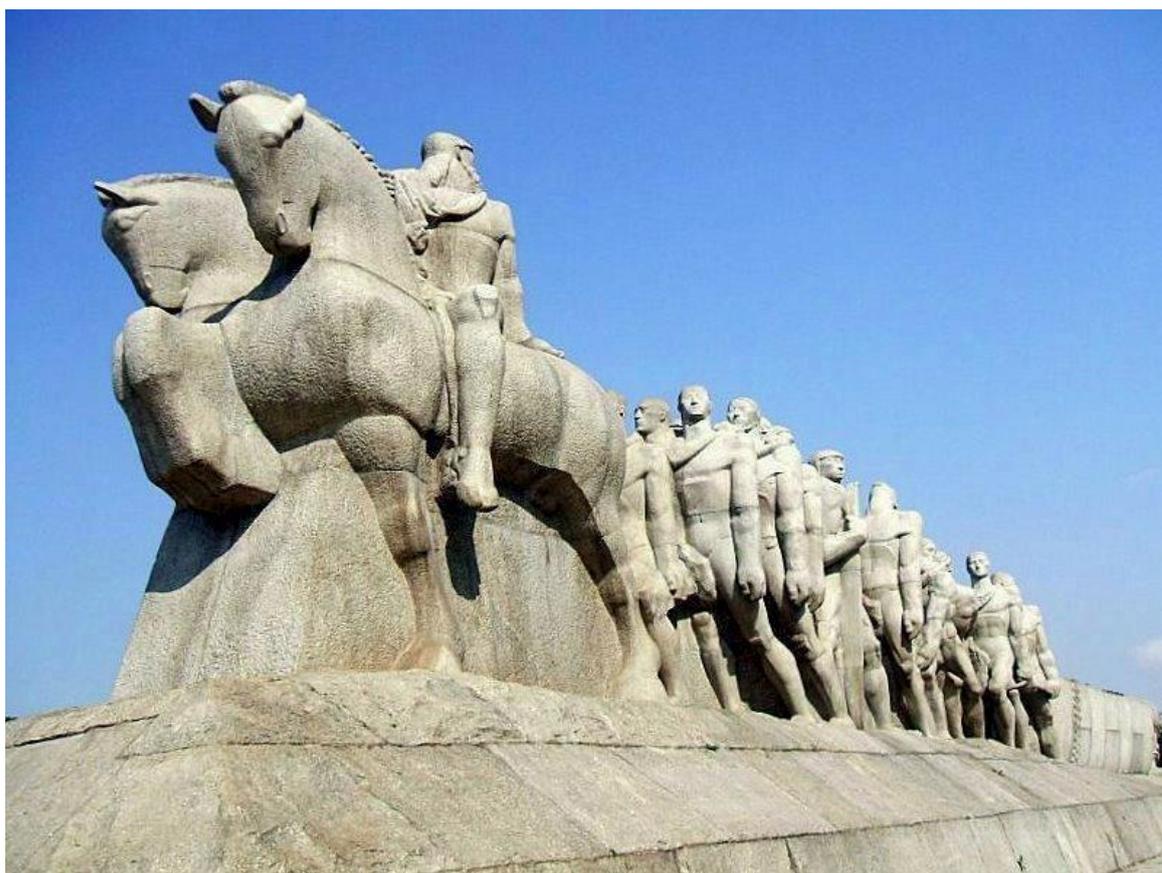


Figura 9. V. Brecheret. *Monumento às Bandeiras*, 1953. Conjunto escultórico de motivo histórico. Parque do Ibirápuera, Praça Armando de Sales Oliveira São Paulo. 1100 x 840 x 4380 cm.

Fica desta forma impregnada na obra a história de uma negociação estético-ideológica que pode adquirir outras nuances a partir de reflexões sobre as amizades e trocas de Brecheret com outros artistas e pensadores daquela época, em especial o pintor declaradamente antirrepublicano Vicente do Rego Monteiro e o sociólogo

Gilberto Freyre²³ (1900-1987). Pode ser, numa especulação ousada, que a expressão dessa tensão entre “visões de mundo” e projetos de nação em Brecheret seja materializada na figuração do índio e, no caso do monumento, discutindo-se o apagamento ou não dos negros, índios e imigrantes no seu caso (fig.7), da histórica da construção do país.

Essas opções fazem sentido em relação à história de vida de Brecheret que chegou ao Brasil com aproximadamente 10 anos de idade em 1904. Ele e sua irmã vieram de Farnese di Castro, cidade italiana da província de Viterbo depois da morte da mãe. Muito jovem, desejava ser escultor e foi aluno do Liceu de Artes e Ofícios, foi nesse período que começou a modificar seu sobrenome, como consta nas duas matrículas realizadas com o sobrenome de Brecheretti e Brecheret em lugar de Breheret. Por volta de 1913, os tios lhe proporcionaram viajar para a Roma para estudar na Escola de Belas Artes. Graças ao apoio da rede fraterna da maçonaria, porque tinha uma carta de apresentação do Washington Luis, foi recebido como aprendiz do mais prestigiado escultor da época, Arturo Dazzi de 1914 a 1916, escultor do rei da Itália, Vittorio Emmanuelle III. Dazzi era ligado à tradição clássica de Michelangelo di Ludovico Buonarroti Simoni (1475-1564) e do naturalismo de François Auguste René Rodin (1840-1917), de onde Brecheret provavelmente recebeu o apelido de *Le petit Rodin*.

Foi no atelier de Dazzi, que era adepto do positivismo como muitos escultores contemporâneos, que Brecheret teve experiências traumáticas com a dissecação de cadáveres humanos e de animais, prática defendida pelo cientificismo de seu mestre. A experiência que lhe causou maior repulsa e teve impacto em sua formação, foi quando para a realização do projeto de um Cristo crucificado, Dazzi providenciou o cadáver de um indigente como modelo, e, com ajuda de seu pupilo, o crucificou e dilacerou afim de dar referências precisas à composição. Brecheret decidiu por abandonar o atelier de Dazzi depois que este mandou sacrificar um cavalo presenteado pelo rei para o dissecar, quando decidiu por abrir seu próprio atelier. Durante seu período na Itália que durou até 1919, Brecheret se aprofundou na cultura clássica, nos museus e galerias italianas e no nacionalismo de Ivan

²³ Autor do clássico da sociologia brasileira *Casa-grande & senzala* de 1933. Freyre desmistifica a noção de determinação racial na formação de um povo ressaltando fatores culturais e ambientais, mas tornou popular o conceito de *democracia racial* no Brasil consolidando o mito da “meta-raça”.

Mestrovic (1883-1962). Mas, tamanha era admiração de Brecheret por Rodin, que em 1917 saiu de Roma em meio à guerra para acompanhar seus funerais em Paris (PECCININI, 2011, p. 14-16).

Dessa experiência intensa de formação nos códigos e técnicas na Europa, possivelmente a ideia clássica do Estado como nau ou nave²⁴, tenha prevalecido na obra de Brecheret. Esta poderia se tratar de uma imagem definidora de muitos aspectos de uma mítica nacionalista brasileira da qual a obra de Brecheret faria parte. Em Brasília, a cidade do amanhã por excelência, a própria cidade se metamorfoseia em nave, aeronave, uma invenção brasileira por assim dizer, o avião de Alberto Santos Dumont (1873-1932). A ideia clássica do avanço em direção ao amanhã, ao Jardim das Hespérides²⁵ é presente no *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49). Em Brecheret *O templo de minha raça* (fig. 10), introduz a barca como elemento da composição horizontal em procissão assim como em *L'effort* (1929) (fig. 11) e no conjunto escultórico do *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49). *O templo de minha raça* (fig. 10), que participou da Semana de Arte moderna de 1922, figura a ideia de projeto, trabalho e esforço de uma raça, mas essa raça não é especificada, possivelmente essa palavra seja usada aqui como sinônimo de filhos de uma mesma nação, *natio*. Imagem que também é figurada pelas três juntas de bois em *O templo de minha raça* (fig. 10) e pelas quatro juntas de bois em *L'effort* (fig. 11).



Figura 10. V. Brecheret. *O templo de minha raça*. Bronze, 1921. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. 44 x 25 x 180 cm.

²⁴ A metáfora do Estado e sua hierarquia como a tripulação de um barco remonta à antiguidade, mas é persistente no ocidente e foi popular na aristocracia do Sacro Império Romano Germânico (962-1806 d.C.) durante a renascença em artefatos como relógios de mesa podiam representar essa estrutura de poder como o relógio automatizado em forma de nave ou galeão (1585) de Hans Schlottheim (1545-1625). Acervo do Museu Britânico.

²⁵ No mito clássico Hera recebe maçãs douradas de Gaia como presente de casamento com Zeus e mandou que fossem plantadas em um jardim distante, Hera deu as maçãs para que as Hespérides, as ninfas do entardecer, filhas do titã Atlas as plantassem e protegessem. (MÉNARD, 1991)

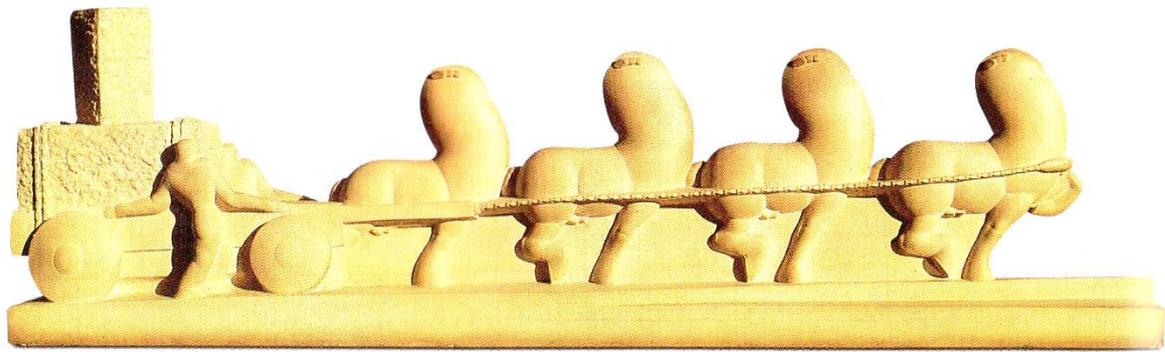


Figura 11. V. Brecheret. *L'effort*, 1929. Arenito. Museu Julio Prestes, Itapetininga, São Paulo.

Em *O templo de minha raça* (fig. 10) se mantém, além da barca, uma Vitória que na *Maquete do Monumento às Bandeiras* (fig. 5) de 1920 figurava à frente da embarcação como nos tempos clássicos, mas no meio da composição geral. Esse elemento clássico é colocado atrás da barca em *O templo de minha raça* (fig. 10) e é excluída do *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), possivelmente pelo artista entender que ali a referência fosse excessiva. A Vitória foi um tema retrabalhado por Brecheret em algumas ocasiões, como no bronze *Vitória* (1921) em que representa a figura alada sobre um globo como a Nike sustentada pela mão da divindade em *Zeus em Olímpia*, obra do escultor grego Fídias (c. 480-430 a.C) e no desenho de cartão postal enviado a Mário de Andrade, *A vitória aos fortes* (1921) (PECCININI, 2011, p. 24, 25). Algumas das figuras representadas próximas à embarcação em *O templo de minha raça* (fig. 10), também serão repetidas no monumento também.

Em algumas publicações *O templo de minha raça* (fig. 10) é intitulado *Fragmento de O templo de minha raça*, possivelmente uma referência ao seu estudo em desenho que era composto de uma torre e uma outra figura feminina à porta, como que comissionando a procissão à frente. Essas três obras são variações sobre o mesmo tema, o fragmento de um templo, aglutinando a ideia de deslocamento, que a barca simboliza, e a tarefa empreendida pelo conjunto de figuras que a transportam.

Possivelmente o Estado como nave tenha sido uma metáfora mais popular entre os artistas modernistas, ainda muito próximos das referências clássicas que prevaleciam na arte acadêmica. O nacionalismo brasileiro que se reinventava na República aparentemente precisava se afirmar por meio de referenciais monumentais e essa reinvenção da nação favorecia uma revisão de velhos códigos.

Uma possível referência temática para essas obras de Brecheret, teria sido *Partida da monção* (1897) (fig. 12) óleo de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), em que muitos dos elementos das obras citadas podem ser encontrados, embora não tenham sido encontrados documentos que apontem para esta relação. Almeida Júnior foi eleito a principal referência histórica “nacional” por uma parte do movimento modernista. O pintor que também se dedicou a temas regionais do interior de São Paulo e assimilou e retrabalhou elementos da modernidade no século XIX, o que indica uma fluidez que demonstraria não ser possível definir um evento inaugural da modernidade no Brasil (CATTANI, 2011, p.30). Seria coerente, portanto, que Brecheret se cercasse de referências relevantes sobre o tema para uma obra de tal magnitude e que em suas proporções e linguagem pictórica trata das mesmas questões históricas e identitárias do monumento.



Figura 12. Almeida Júnior. *Partida da monção*, 1897. Óleo sobre tela, Museu do Ipiranga. 640 x 390 cm.

Na obra observa-se o trabalho braçal, a diversidade das raças, o desafio da colonização como elementos comuns ao que Brecheret organizou linearmente nas esculturas citadas. Almeida Júnior cria um corredor por onde o olhar do espectador faz o caminho a ser percorrido pela multidão simbolicamente, o mesmo sentido que Brecheret parece dar na linguagem escultórica a sua obra.

Voltando ao *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), pode-se dizer que em sentido amplo, a monumentalidade desse conjunto escultórico e a duração de sua edificação ao longo de quase toda a carreira de Brecheret pode ser lida como pedal ou baixo contínuo sobre o qual uma melodia de esculturas de pequeno e médio porte comporiam a trajetória do artista, e, onde até o ponto que esta metáfora permite, o tema índio se repetiria cada vez com maior evidência sem, no entanto, deixar de compor “harmonias” com as temáticas mitológica, sacra e histórica. Brecheret parece compor constantemente com esses aspectos da formação do povo brasileiro também germinais no *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49).

1.2 Brecheret e Rego Monteiro, “irmãos de sonho”

Izabel Dias (c.1500-1559), a mítica índia Bartira ou Mbicy, também traz em sua história uma síntese do povo brasileiro, seu filho mestiço recém-nascido no colo, à deriva no rio com destino incerto. Foi esse o tema escolhido por Victor Brecheret para a escultura que viria a sintetizar também uma década de experimentações com temática indianista em que incorporava à pedra qualidades escultóricas, também, presentes em obras deixadas por culturas pré-coloniais, incluindo a marajoara ou até mesmo de outras origens pré-históricas, todas essas com exemplares que fazem parte de acervos de museus etnológicos (ZANINI, 1997, p.119).

Aparentemente, uma vez consolidado como escultor símbolo do modernismo no Brasil, Brecheret conseguiu se descolar do papel de mediador que lhe coube dos anos 1920 aos 1930 e pôde explorar outros aspectos de sua escultura que apontavam para o primitivismo, o que o tornou também notório na Europa. A obra de Brecheret se desenvolve aparentemente sem um projeto, além daquele que será constante por mais de 30 anos, o *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49). Talvez a persistência de um projeto por um período tão longo tenha criado justamente a necessidade de contrapontos e experimentações que chegassem mesmo a negar o percurso assinalado pelo Art Déco.

Por esse motivo, parece ser ainda mais improvável para uma leitura superficial, que em meados do século XX existisse alguma interdependência temática entre a obra de Brecheret e Vicente do Rego Monteiro, no entanto, o que se constata em *Bartira* (1952) é que Victor Brecheret, a seu modo, foi capaz de trazer a temática indianista

para a segunda metade do séc. XX sob uma abordagem diferente daquela de Mario de Andrade em seu *Macunaíma* (1928), mas bastante próxima daquela proposta por Rego Monteiro ainda nos anos 1920 e que seria dificilmente aceita como naquela época.



Figura 13. V. Brecheret. Fotografia da escultura *Portadora de perfume*, década de 1920, com dedicatória de Brecheret a Rego Monteiro.

Na fotografia reproduzida na figura 13, evidencia-se uma conexão muito maior do que apenas formal entre Victor Brecheret e Rego Monteiro, essa conexão é visivelmente independente das abordagens antropófagas propostas por Oswald de Andrade, uma vez que se iniciou na Europa anos antes da publicação do *Manifesto Antropófago* (1928). Na fotografia, de próprio punho, Brecheret faz uma dedicatória para Rego Monteiro, “ao meu querido irmão de sonho” (ZANINI, 1997, p 119), indicando uma afinidade de ideais que em *Bartira* aparenta ter resistido às décadas, esse tratamento não era dispensado exclusivamente a Rego Monteiro, Daisy Peccinini (2011) apresenta o fac-símile de cartão postal enviado por Brecheret a Mário de Andrade em 1921 intitulado *A Vitória aos fortes* (PECCININI, 2011, p. 25). Nesse cartão Brecheret escreveu no verso “Mario/Um grande abraço do teu irmão de sonho Brecheret./Paris 27-7-21/O meu endereço é este Consolado do Brasil, Rua Drouot 23” o que não anula a importância da relação entre, mas classifica Rego Monteiro como parte de um círculo interno de relacionamentos artísticos muito importante para Brecheret.

Isso torna necessário comentar um pouco sobre a importância da obra de Vicente do Rego Monteiro para a sobrevivência de uma abordagem específica da temática do índio que o faria uma espécie de tradutor do indianismo oitocentista para o modernismo, o que de certa forma pode ser observado ecoando em obras de Brecheret até o fim de sua vida, sendo possível especular sobre até que ponto a obra de Rego Monteiro seria capaz de se impor a ponto de ser visível seu impacto até na reformulação do *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49) da década de 1930. Evidentemente tanto Brecheret quanto Rego Monteiro recebiam simultaneamente os estímulos das tendências formais e estéticas de seu tempo, tendo possivelmente referenciais comuns ainda por serem melhor descritos, o que também possibilitariam coincidências da resolução de algumas questões formais de suas obras, mas não tamanha correspondência.

Se *Bartira* de Victor Brecheret indica possivelmente a síntese de uma busca individual do artista, essa busca parece ter fortes referências em processos iniciados décadas antes nas pesquisas e inquietações de Rego Monteiro. A partir dessa constatação é possível observar que existe comum a esses dois artistas um comportamento sensivelmente alheio ao típico comportamento de ruptura,

considerado até como irresponsável, uma característica demolidora do grupo do *Manifesto Antropófago* (TOLENTINO, 1998). Aparentemente, nenhum outro artista modernista produziu obras de cunho indianista com a mesma abordagem e de forma tão profícua e regular quando Rego Monteiro e Brecheret. No entanto, é interessante notar que enquanto um momento mais profícuo da produção com essa temática em Rego Monteiro é a década de 1930, a de Brecheret é justamente a posterior, que coincide com a morte de Monteiro Lobato, em 1948, não que ambos não tenham executado obras tendo índios como tema de forma mais ou menos constante dos anos 1920 em diante.

O índio, em Rego Monteiro, antecipa a deglutição antropófaga porque precede o contato com o não-índio, o espectador o observa em sua atividade e é ignorado por ele. De fato, a obra de Rego Monteiro precede até mesmo o *Manifesto Antropófago* de 1928, do qual ele recusou participar alegando justamente isso, precedê-lo conceitualmente em cinco anos.

Segundo Rego Monteiro (ZANINI, 1997), seu livro *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'amazone* (1923), foi de onde Raul Bopp (1898-1984) tirou a ideia para o seu *Cobra Norato* (1931). Em Rego Monteiro os índios parecem representar uma ancestralidade mítica do povo brasileiro ao mesmo tempo em que essa relação não é dada de imediato em sua obra. Uma análise mais completa de sua obra poderia determinar que os índios nas pinturas da década de 1920 em diante com a estilização marajoara, todas as personagens representadas seriam índios, fossem rememorando seu estado anterior à colonização ou sobreviventes como brasileiros. De certa forma Rego Monteiro introduz a questão da ancestralidade indígena com a cautela que a ousadia do intento exigia. É importante lembrar que não era fácil a abordagem de certos temas tendo Monteiro Lobato como crítico constante e vigilante das experimentações modernas, Rego Monteiro colocava-se à mercê de uma crítica destrutiva semelhante à famosa crítica recebida por Anita Malfatti, da qual, dizem, ela não ter jamais se recuperado completamente (FABRIS, 1994).

Em uma de suas viagens à França, Rego Monteiro teve como companheiro de viagem por vários países Gilberto de Mello Freyre. Dessa amizade surgiram discussões sobre a formação do povo brasileiro em que Freyre criticou a falta de preocupação com as especificidades regionais dos índios brasileiros na obra de

Rego Monteiro, dizendo que ele se esquecia do papel de divulgador da brasilidade para o mundo quando representava os índios todos à mesma maneira, desprezando assim a diversidade da cultura brasileira (ZANINI, 1997).

Posteriormente a 1933 que o mito da tríplice formação do povo brasileiro a partir das matrizes indígena, africana e europeia vai tomando forma e se adequando aos ideais eugênicos de criação de uma raça brasileira. Monteiro Lobato ainda defendia o aspecto pseudocientífico da busca da criação dessa raça brasileira através da miscigenação eugênica promovendo o branqueamento do povo. Esta ideologia tornou-se dominante com o golpe republicano e pode ser constatada em *A redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos (1852-1936), mas torna-se oficial apenas na Constituição Republicana de 1934 (Art. 138, item B.) que responsabilizava o Estado a estimular a educação eugênica nas escolas. O aspecto ideológico da exaltação da miscigenação era o branqueamento e o esmaecimento das heranças étnicas negras e indígenas. Ligado a isso estava o discurso da inescapável extinção.

É importante notar que o grupo dos antropófagos, ainda que formado por artistas apaixonados, com uma escrita pujante e ávidos por ruptura, assemelharam-se a Rego Monteiro nos passos que tomaram visitando as cidades mineiras do Ciclo do Ouro, reconhecendo as especificidades das tradições brasileiras e consultando o acervo etnológico do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) na Quinta da Boa Vista, mas, ainda que seguindo no mesmo sentido, optou por direção diferente. Rego Monteiro era um tradicionalista, ainda que formalmente inovador, seu trabalho era um eterno resgate, os antropófagos de olho no futuro abraçavam o novo com tal comprometimento, que o próprio Oswald de Andrade abandonou os ideais da antropofagia, dizendo de si mesmo “o profeta canibal de anteontem era um palhaço da burguesia” classificando-os de “delírio burguês” (TOLENTINO, 1998, p. 17 e 18) quando aderiu ao comunismo. Há, portanto, uma diferença fundamental entre o pensamento de Rego Monteiro sobre a modernidade, daquele expresso pelo grupo que passou a ser o referencial histórico para essa definição de moderno, o grupo antropófago.

(...) A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar

o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. (...)
(ANDRADE, 1928, P.6)

A afinidade mútua entre Rego Monteiro e Brecheret talvez tenha vindo justamente dessa incessante busca de sentido no mapeamento da própria cultura e tradições, indo dos clássicos da iconografia cristã até a mítica ancestralidade indígena. Aparentemente para Rego Monteiro e Brecheret a liberdade criadora anterior ao manifesto antropófago fosse maior (CASTELLO, 1998). O *Manifesto antropófago* iria contra muito que Rego Monteiro e Brecheret acreditavam “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médici e genro de D. Antônio de Mariz” (ANDRADE, 1928, p. 7). Uma referência ao indianismo oitocentista ao qual os dois artistas homenageavam e também a condenação à ideia de miscigenação atrelada à expansão da fé católica que ambos seguiam. “A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama. Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 1928, p. 7). A condenação à memória como fonte do habitual, já traz embutido alguns conceitos marxistas que serão importantes para a consolidação desse modernismo que se tornou modelar na historiografia da arte brasileira (GULLAR, 1998, p. 22).

A história da arte como campo específico do saber no Brasil constituiu-se em primeiro lugar como herdeira direta da tradição historiográfica modernista. (...) Esse último tornou-se de fato o campo articulador dos discursos hegemônicos sobre a história da arte no Brasil, ao menos até a década de 1980. A busca por uma identidade artística própria e a ideia de construção de uma arte de caráter especificamente nacional, características típicas do modernismo, repercutiram no campo da história da arte como um desejo de se concentrar na produção artística nacional e na tradição historiográfica local para construir uma história da arte essencialmente brasileira. (...) Devido a essa restrição histórica do campo aos temas mencionados, as significativas produções artísticas afro-brasileiras e ameríndias também foram esquecidas e, em larga medida, ainda são ignoradas por historiadores da arte no país, que constroem assim uma história da arte identificada com a história dos conquistadores europeus. (MATTOS, 2015, p. 6)

Essa historiografia da arte modernista por sua vez tendeu a estabelecer, por sua vez, como referencial de modernismo parte do chamado grupo dos cinco²⁶ tomando o período entre o *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago*

²⁶ Como ficou conhecido o grupo formado por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral que de certa forma liderou o modernismo brasileiro dos anos 1920.

como um de seus referenciais durante os anos 1920, bem como suas abordagens sobre a representação dos “tipos nacionais”. Essa abordagem modernista acaba deixando de lado as experimentações e tensões no processo criativo de artistas como Brecheret e principalmente Rego Monteiro, que por natureza têm caráter polêmico no seu questionamento de um evolucionismo cultural e histórico.

Mas, à parte de todo esse contexto político das relações de poder entre os artistas daquele momento, parece haver em Rego Monteiro e Brecheret uma busca que remete a uma ideia que ainda é uma grande questão para antropologia, a indianidade. Propor uma busca pela indianidade nas obras desses artistas é de certa forma propor uma viagem mítica a bordo do *Argo*²⁷, usando esta metáfora na esteira da simbologia clássica de Brecheret, ou tentar-se agarrar uma ninfa antes que ela se metamorfoseie em flor. Mas há uma sutileza, talvez mais facilmente percebida na obra de Rego Monteiro que de alguma maneira persiste ou é buscada em Brecheret e talvez seja a captura desse elemento de indianidade que permearia e caracterizaria o povo brasileiro, o elemento que distingue e une tão sutilmente a obra desses artistas. Com o tempo, Rego Monteiro começou a se afastar do núcleo vanguardista da comunidade artística devido a suas opções tidas conservadoras e pouco convencionais para o contexto da efervescência do grupo antropófago (ZANINI, 1997).

1.3 Lendas, crenças e talismãs dos índios da Amazônia

O tema do índio era recorrente entre os abolicionistas a partir da década de 1860 e migra para o século XX nas homenagens que Vicente do Rego Monteiro presta a mestres acadêmicos, incorporando ao tema uma dimensão de louvor aos próprios indígenas que talvez fosse secundária no século XIX. O elogio aos índios e sua arte causa estranheza pela linguagem utilizada pelo autor. Em *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'amazone*, obra basilar do modernismo brasileiro, o autor começa seu prefácio com a doçura e mistério que esperaríamos de uma obra dessa natureza, sua linguagem é fluida e o tema instigante. Contudo, no fim do texto, Rego Monteiro desfere uma série de comentários depreciativos altamente desproporcionais ao contexto e conteúdo geral do texto, que aparentemente não

²⁷ Nau mítica comandada pelo legendário Jasão e seus tripulantes, os argonautas. A lenda foi narrada por Apolônio de Rodes em *A argonáutica* de 250 a.C.

teriam sido mal recebidos à época, mas que destoam bruscamente de sua obra, que deve muito à estética e inventividade das tradições indígenas.

Na última página do prefácio pode-se ler: “(...) Os índios empregam também sinais simbólicos, ainda mais difíceis de decifrar para um cérebro europeu, na medida em que são bem simples. (...) e continua (...) As diferentes tribos indígenas apresentam entre si grandes desigualdades físicas e mentais. Há poucos anos, o general Rondon, (...) descobria uma tribo que representava talvez o grau mais baixo na escala humana” (REGO MONTEIRO, 1923, não paginado).

Ao cabo de alguns parágrafos destilando a doutrina eugênica como o fez Monteiro Lobato, Rego Monteiro conclui seu prefácio de forma melancólica e ambígua, não desafia a doutrina eugênica, mas afirma que o testemunho de quem conhece pessoalmente os índios difere das opiniões dos especialistas.

(...) Os últimos representantes dessa raça vencida, outrora turbulenta e aguerrida, parecem oprimidos pela tristeza, dissimulados e desconfiados. Quem viveu entre eles considera-os inteligentes, generosos e corajosos... Porém, o que mais nos importa é a maneira pela qual o mistério do mundo exterior soube comover a imaginação indígena, os atalhos que esta seguiu em busca da chave que todas raças humanas tentaram possuir.

É o que bastaria para nos fazer gostar dessas lendas de um colorido e de uma poesia tão direta, ingênua e penetrante, em que, por nossa vez, nos pomos a sonhar, muito longe de nossas fronteiras habituais. (REGO MONTEIRO, 1923, não paginado)

Aparentemente sem medo de ser considerado um reacionário saudosista como se arriscou no Brasil, Rego Monteiro, que cresceu e se educou na França, teria consciência das expectativas literárias do público francês da época que ansiava pelo exotismo tropical que desembocaria no primitivismo que será melhor discutido posteriormente. Nesse contexto cultural cosmopolita o artista foi capaz de expor em seu texto introdutório o pensamento científico da época com relação a outras raças, mas aparentemente não comungava completamente com essa visão, que reforçava uma estranha relação hierárquica a superioridade do leitor não-índio ao criador índio.

Existe uma dimensão metalinguística na obra de Rego Monteiro que também tem algo de anacrônico quando se acrescenta à história oitocentista do tema do índio a visualidade que remonta a uma ancestralidade pré-colonial. É possível perceber o

desejo do jovem Rego Monteiro de se manter relevante em seu tempo quando parecia também excessivamente preocupado em esconder em sua obra essa perspectiva pessoal de reinvenção do passado.

Esse aspecto subjetivo do seu posicionamento político é pouco comentado em sua obra por ser, talvez, excessivamente pessoal e hermético. Mas é expresso de certo modo, na explicação do próprio Rego Monteiro ao justificar sua falta de maturidade quando “escondeu” sua visão política monarquista em um projeto escultórico um monumento republicano na cidade do Recife. Rego Monteiro se explicou da seguinte forma: “A oposição subterrânea fez ver quão jovem eu era” (*apud* ZANINI, 1997, p.52).

Na década de 1920, a obra pictórica de Vicente do Rego Monteiro se consolida e conquistando a unidade estilística com a qual sua obra se tornou notória. O artista estabeleceu na sua pintura uma visualidade a partir de estudos extensos sobre o grafismo marajoara presente no acervo do Museu Nacional na Quinta da Boa Vista. Alguns dos resultados que alcançou estão em *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'amazonie*, quando isolou elementos gráficos presentes nas cerâmicas brasileiras e as comparou sistematicamente a elementos gráficos mexicanos, egípcios e chineses. Sua comparação de caracteres simbólicos criou um vocabulário gráfico inspirado no marajoara com o qual pode construir os elementos que constam do próprio livro. A tipologia e todo o projeto gráfico do livro é de Rego Monteiro, que chama muita atenção pelo uso de elementos e vinhetas criadas pelo artista a partir da visualidade marajoara. A maior parte dos comentários sobre as ilustrações em si dão conta do aspecto japonista²⁸ dado à representação das figuras de forma mais alongada e com expressões faciais que lembram a xilogravura *Ukiyo-e* de Kitagawa Utamaro (1756-1806), um caminho que foi tomado possivelmente para se libertar justamente das convenções estéticas ocidentais na representação dos índios que, assim como os asiáticos, desenvolveram sua visualidade independentemente dos modelos europeus por milênios. Da mesma forma, aparentemente, Brecheret também teve uma fase de experimentações com a visualidade japonista antes de abraçar o marajoara na década de 1930 com *Virgem oriental* (1925), uma série

²⁸ Tendência que se espalhou na Europa no fim doséculo XIX em especial entre os artistas impressionistas e neoimpressionistas.

Banho de sol, Cupido, Nu masculino e Torso masculino, todas do início da década de 1930.

LEGENDES
CROYANCES ET TALISMANS
DES INDIENS
DE L'AMAZONE

Adaptations de P.L. Duchartre.
Illustrations de V. de Rego Monteiro.



EDITIONS TOLMER
13 QUAI D'ANJOU

PARIS

Figura 14. V. do Rego Monteiro Fac-símile da folha de rosto de *Legendes Croyances et talimans des indiens de l'Amazone*. 1923. Não paginado.

CARACTÈRES SYMBOLIQUES COMPARÉS

Sens supposé et analogies	BRÉSIL MARAJO	MEXIQUE	CHINE	EGYPTE
1 - Le nez et l'arcade sourcilière. Omnipotence, grandeur, vie éternelle (Egypte).				
2 - Gouverner, commander (Mexique).				
3 - Le chef, le roi.				
4 - Suprématie, valeur, divinité.				
5 - Réunion de 4 chefs venus de régions différentes, en un point donné.				
6 - L'œil. Vue symbolique (Mexique).				
7 - Voir, savoir, perspicacité (Egypte).				
8 - Variante du signe précédent.				
9 - Crustacé? Araignée? Idée de voir.				
10 - Massue. Symbole de Dieu (Egypte).				
11 - Symbole de la puissance divine?				

Figura 15. V. do Rego Monteiro. Fac-símile da primeira página de comparação de caracteres simbólicos da introdução de *Legendes Coryances et talimans des indiens de l'Amazone*. 1923. Não paginado.



ORIGINE DE L'AMAZONE



Il y a très longtemps, la Lune était fiancée au Soleil qui voulait se marier avec elle, mais si cela avait eu lieu Tout aurait été détruit: l'amour ardent du Soleil aurait brûlé le Monde et la Lune avec ses larmes aurait inondé la Terre.

Voilà pourquoi ils ne se sont pas mariés.

**Ils se sont séparés, la Lune d'un côté,
le Soleil de l'autre.**

La Lune a pleuré tout le Jour et toute la Nuit. C'est alors que ses larmes ont coulé sur la terre jusqu'à la mer.

La mer s'est cabrée et a empêché le mélange des larmes avec l'eau de mer.

Et pour cela les eaux du fleuve coulent la moitié du temps dans un sens et l'autre moitié dans l'autre.

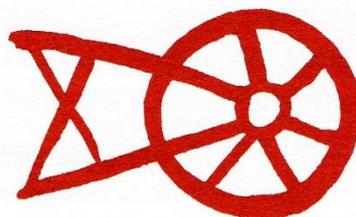


Figura 16. V. do Rego Monteiro. *Origem da Amazônia*, fac-símile de página de *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'amazone*. 1923. Não paginado.

A sistemática usada por Rego Monteiro de simples comparação formal entre os elementos gráficos de diferentes culturas, já serviria para contra argumentar o discurso eugênico dos escritores de seu tempo. A metodologia do estabelecimento as semelhanças formais entre os registros que pode observar das culturas

consideradas, à época, como as principais referências de uma noção evolucionista da ideia de civilização se consolidou como a principal fonte para a criação de seu estilo gráfico e pictórico tão particular.

Minha pintura não poderia existir antes do cubismo, que me legou as noções de construção, luz e formas. Minhas influências: O futurismo, o cubismo, a estampa japonesa, a arte negra, a escola de Paris, nosso barroco, e sobretudo a arte do nosso ameríndio na ilha de Marajó. (AYALA, 1979)

Apesar das críticas de Gilberto Freyre, Rego Monteiro estabeleceu a visualidade estilizada que extrapolou dos grafismos marajoaras como um estilo pessoal. Para Freyre, Rego Monteiro era quase um místico (*apud* ZANINI, 1998, p. 28). Rego Monteiro não devora o “bispo Sardinha”²⁹, ele devorou o índio para virar índio e então ir conquistar a Europa. Em 1925, Rego Monteiro publicou também na França *Quelques visages de Paris*, no qual incorpora um velho cacique que registra os monumentos e paisagens marcantes da “cidade luz” visualmente em desenhos estilizados ao modo marajoara e com poesias sintéticas e enigmáticas em um estilo de simplicidade e objetividade bem comum a recolhas de narrativas etnográficas e que ele pode ter extraído dos contos coletados de *Legendes...* Em *Quelques visages...* Rego Monteiro concretizou uma visão antropófaga talvez mais completa do que seus colegas signatários do Manifesto (*apud* REGO MONTEIRO, 2005, p. 2).

Rego Monteiro atuou na contramão da típica importação do exótico, como acontecera com grande parte dos artistas e dos escritores europeus que, cansados de uma Europa civilizada e pós-industrial, procuraram inspiração nas culturas “selvagens” e “primitivas” da África, da Polinésia e da Oceania, na rota inaugurada por Paul Gauguin em 1891. (SCHWARTZ, 2005, p. 2, 3)

Já Brecheret, aborda o tema com alguma semelhança. Possivelmente por sua amizade com Rego Monteiro, ele não lamenta a morte dos últimos espécimes indígenas. Ele louva a essa indianidade, ainda que em suas obras esse conceito pareça ser mais distante. Brecheret não demonstra ter essa obsessão quase teológica pelo modo de fazer arte do índio, ele demonstra ter uma atitude prática experimental e sua obra se estabelece como uma sequência de opções técnicas e estilísticas que ora se aproximam da geometrização Art Déco da pintura de Rego

²⁹ O Manifesto Antropófago de 1928 encerra-se com uma provocação sobre a instauração de uma nova era antropófaga, não celebra mais o Ano de Nosso Senhor, ANNO DOMINI, mas a deglutição do Bispo Sardinha, primeiro bispo do Brasil, por índios tupi em Alagoas em 1556.

Monteiro, ora chega quase à abstração ou até mesmo uma espécie de visualidade que aponta uma referência residual à obra de Rodin.

É possível distinguir como e porque o tema do índio persiste na arte brasileira a partir de sua abordagem no modernismo? Os índios como tema celebrado pelos modernistas são apenas oportunidade para experiências estéticas e nacionalistas ou também poder-se-ia dizer que visam celebrar a diversidade e origens desse povo em sua totalidade? Pode-se pensar em um tributo modernista ao academicismo em Brecheret através da retomada da temática indígena e até mesmo para uma tentativa de transição natural entre os diferentes momentos da arte brasileira como em Vicente do Rego Monteiro. Tem-se, portanto, a caracterização desta temática como uma que dizia muito pouco sobre os índios em si e que, sobrevivendo no século XX com um tema anacrônico da arte brasileira.

Prenuncia-se o fim trágico dos indígenas desde o século XIX. O próprio imperador, que era falante de guarani e nhengatu (ROMANELLI, MAFRA, & SOUZA, 2012), acreditava ser inevitável o fim dos povos indígenas. Mesmo no século XX, com Moneiro Lobato e Del Picchia (QUELUZ, 2006) que louvavam o fim dos índios como um sinal de superação ou mesmo posteriormente Darcy Ribeiro que acreditava que essas culturas e tradições deveriam ser estudadas e armazenadas porque fatalmente se extinguiriam metamorfoseando-se ou fundindo-se à sociedade brasileira (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 5) e com ela morreria parte da alma brasileira, observa-se um sentido fatalista na história dos índios contada pelos não-índios, vistos como “povos conquistados” (REGO MONTEIRO, 1923, não paginado) nas palavras de Rego Monteiro.

CAPÍTULO 2: UM INDIANISMO MODERNISTA

Uma importante referência na tentativa de mapear os rumos que a abordagem do tema do índio tomou no século XX é oferecida pelo pernambucano Vicente do Rego Monteiro³⁰. É pouco explorado o contexto de trocas que Rego Monteiro teve com outros artistas brasileiros nos seus anos de Europa. É amplamente comentado, no entanto, que sua formação artística era mais europeia que brasileira (ZANINI, 1998). A convivência com outros artistas brasileiros no exterior, entre eles o próprio Victor Brecheret pode ter se mostrado fértil pelo viés que Rego Monteiro tomou a partir dos anos 1920. Contudo, não se pode afirmar que o interesse de Rego Monteiro pela temática indígena venha apenas de um engajamento modernista iniciado na França. Foi de uma exposição de desenhos de inspiração marajoara no teatro Trianon no Rio de Janeiro em 1921, que Rego Monteiro desenvolveu *Legendes, Croyances et talismans des indiens de l'amazonie* em Paris.

João do Rio, pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), que morreu pouco antes da exposição, já havia afirmado que Rego Monteiro era “o mais importante artista atual” (ZANINI, 1997, p. 88), sua morte impediu que se consolidasse uma parceria entre o pintor e o maestro Heitor Villa Lobos (1887-1959) que era mediada pelo cronista. Havia um interesse mútuo que dessa exposição de 1921 frutificasse uma ópera indianista moderna. Também dessa exposição ocasionou a aproximação de Rego Monteiro com o escritor Ronald de Carvalho (1893-1935) que apoiou consideravelmente seu trabalho e possibilitou sua participação da “Semana de Arte Moderna”.

A aceitação da crítica da época ao modernismo se deu em boa parte pela tentativa de associar-se a ideia do novo ao projeto republicano, o que ajudou a consolidar este regime no Brasil, mas que mesmo assim demorou a ser aceito. A abordagem da temática indígena na obra de Rego Monteiro é extensa e bem documentada, portanto, pode-se especular com boa chance de acerto que revisitar, sob um olhar modernista, o tema principal dos artistas abolicionistas ligados à monarquia, faz

³⁰ Vicente era o terceiro filho de Ildfonso do Rego Monteiro (...) e de Elisa Cândida Figueiredo Melo do Rego Monteiro — professora no normalista e prima em terceiro grau dos pintores Pedro Américo de Figueiredo e Melo e Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, ambos muito bem entrosados nas lides do Império e depois da República. (DIMITROV, 2015, p. 194)

algum sentido e ao mesmo tempo demonstra uma escolha também arriscada da parte do artista, não fosse a mediação de críticos e intelectuais como João do Rio e Ronald de Carvalho.

Na Europa, Rego Monteiro teve contato direto com um importante grupo de artistas, se associou à Escola de Paris³¹ e começou seu relacionamento com Victor Brecheret. É importante aqui criar uma diferenciação na aplicação do termo modernidade naquele contexto. Pensar-se o ser moderno como uma abertura ao novo como progresso no sentido evolucionista e até industrial como negação das instituições e crenças tradicionais não corresponde bem ao cenário geral da época em análise, nem mesmo Europa. Havia conflitos e paradoxos nesse contexto em que própria ideia de modernidade era questionada amplamente. Era possível, como aconteceu, que na cena artística francesa de vanguarda a convivência entre modernistas de diferentes posicionamentos, até mesmo conservadores como Brecheret e Rego Monteiro.

A negação do progresso industrial e evolucionista também tinha espaço no crescente gosto pelo primitivo, algo que seria visto com suspeitas no Brasil positivista do início do século XX. “Crescentemente, formas de representação que se opunham explícita ou implicitamente à cultura ocidental urbana coexistiam com aquelas noções oitocentistas de modernidade que estavam preocupadas com o potencial estético dos temas urbanos.” (HARRISON *et al.*, 1993, p. 3) Um retorno ao esteticamente primitivo criou um ambiente favorável e um público ávido pelas experimentações autênticas da parte de dos artistas brasileiros que tinham em seu repertório pessoal acesso a referências estéticas primitivas completamente exóticas ao contexto Francês da época.

Esse interesse pelo primitivo na cena cultural europeia já remontava ao início do século XIX e foi o motor de expedições globais na esteira do neocolonialismo europeu que formou por toda Europa acervos etnográficos que serviram artistas do início do século XX. O próprio acervo do Museu Nacional da UFRJ criado como Museu Real em 1818³², foi formado na perspectiva da época de se colecionar,

³¹ Escola de Paris é um termo usado para se referir à comunidade de artistas internacionais instalados em Paris no período entre guerras, que, independentemente de seus estilos pessoais, se associavam livremente de alguma forma ao movimento da arte moderna que se originou naquela cidade. (DEMPSEY, 2003, P. 140)

³² Fonte: <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/omuseu.html> acessado em 31 de outubro de 2017.

classificar e disponibilizar artefatos arqueológicos e etnográficos de culturas antigas ou primitivas para estudos. É um engano porém, assumir que o entendimento europeu burguês médio sobre o caráter atrasado dos povos considerados primitivos fosse também o entendimento dos artistas e intelectuais que se debruçavam sobre o tema no início do século XX (HARRISON, Charles (*et al.*), 1993).

O primitivismo como princípio que operava internamente o modernismo na Europa cria a ideia do artista que busca referenciais extraocidentais para sua arte, como Eugène Henri Paul Gauguin (1848-1903) e Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), implica portanto em uma referência que será melhor percebida no jovem Brecheret depois dos anos 1930, mas que no sentido da percepção de um valor intrínseco como patrimônio estético brasileiro já aparece em suas obras da década de 1920 muito em favor da aproximação com Rego Monteiro. Isso significa “sobretudo” que, do ponto de vista das tendências das vanguardas europeias, a obra de Rego Monteiro acaba por fornecer o arcabouço temático necessário ao primitivismo de Brecheret no desenvolvimento da temática do índio como origem primordial do povo brasileiro.

Tendo Rego Monteiro e Brecheret de um lado e, mais especificamente, o grupo dos cinco de outro, é possível discernir duas abordagens do tema do índio. Contudo, como característica mais comum entre os modernistas de 1922 está a celebração da mistura como matriz da raça brasileira, esta criada pela mestiçagem da qual os indígenas seriam um ingrediente da mistura. Diferentemente do viés abolicionista em que os heróis eram representados em seus últimos suspiros ou à beira da apoteose trágica como metáfora da luta dos escravizados, em Rego Monteiro e Brecheret o tema do índio também é de certa forma um louvor aos índios, algo entre festejo e tributo às origens nacionais, assim, não só aos índios, mas também aos mestres do academicismo brasileiro ao revisitar suas composições mais basilares.

Enquanto Rego Monteiro elaborou o que chamou de “estilo marajoara”, refinado e codificado dentro de um rigor que recria uma iconografia que passa a definir sua obra, ou seja, enquanto ele se tornava índio, Brecheret não se fixou a uma visualidade específica, mas ao caráter épico do tema no que se poderia definir em caminhos expressivos. No entanto, Branco Ribeiro conseguiu estabelecer conexões formais extensas que denominou de “arte marajoara de Brecheret” que englobaria um grande número de esculturas religiosas e até mesmo o Monumento às Bandeiras

(figs. 9 e 49), mas não a série experimental que chamou de “Série das pedras roladas”. É possível, portanto, que um recorte mais específico pudesse encontrar mais subdivisões formais em sua obra. Em quase toda sua cronologia o índio de Brecheret é anônimo, seria talvez a alegoria de uma indianidade presentificada no brasileiro, imagens de uma ancestralidade anônima, talvez, assim como ele torna anônimas todas as figuras plasmadas no seu *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49).

Se para Rego Monteiro o primitivismo europeu chegou talvez tarde demais, uma vez que em sua obra a primitivo está presente e precede o primitivismo propriamente dito, para Brecheret parece ter chegado cedo demais, uma vez que este ainda levará um tempo para unir a temática do índio a uma expressão primitivista da escultura, isso, portanto, não considerando a *Pietá* de 1914 (fig.2) como “marajoara”. Um elemento curioso a ser melhor tratado oportunamente é, no entanto, a escolha destes dois artistas por referenciais estéticos arqueológicos e não advindos de grupos indígenas existentes em seu tempo, diferentemente de Heitor Villa Lobos e César Guerra Peixe (1914-1993) que não teriam onde recorrer a registros musicais a não ser de índios seus contemporâneos. O que levanta novamente a questão sobre quem são esses índios representados por Rego Monteiro e Brecheret, que muitas vezes parecem preceder o povo brasileiro, estando sempre no passado.

Ainda que o interesse aqui seja o índio em Brecheret parece haver entre Brecheret e Rego Monteiro uma interdependência interessante que gerou uma convenção sobre o que seria aceitável como representação do índio em suas obras. A aproximação formal entre esses dois artistas na década de 1920 é marcante e deixa poucas dúvidas sobre a intensa conexão entre as visões de mundo de ambos, no entanto essa aproximação formal não se mantém, pelo contrário, há um afastamento formal marcante entre os dois e, ao mesmo tempo que a pujança inventiva de Rego Monteiro se manifesta principalmente nos anos 1920, Brecheret intensifica suas experimentações depois desse período. O que se mantém em Brecheret, entretanto, é a abordagem do tema do índio que vai tornar-se mais complexa nas décadas seguintes.

Seria possível então, pelo menos formalmente, atribuir muito do Art Déco de Brecheret ao indianismo? Dificilmente esta questão pode ser respondida com

clareza. No entanto, assim como em Rego Monteiro um grande número de pinturas em que a representação ou o título da obra não têm indicação sobre serem figurações indígenas ou não, dão, mesmo assim, indícios que tornam possível incluí-las dentro do seu “estilo marajoara”. É possível que o mesmo ocorra na obra de Brecheret, que haja obras do período Art Déco dedicadas à temática indígena sem ostentar etnônimos ou clichês iconográficos facilmente reconhecíveis.

Essa ambivalência pode ser observada na escultura *Amazona* (1925) (fig.17), um tema que aparentemente será retrabalhado em *Diana caçadora* (c. 1929-1930). Nessa obra pode-se perceber uma ambiguidade interessante na figura denominada Amazona que não monta um cavalo, mas empunha um arco. Para um artista bem versado nos clássicos, como foi Brecheret, e que tinha um relacionamento tão pessoal com o Brasil e seus temas históricos, a referência às guerreiras da mitologia grega dificilmente seria gratuita. Quarenta por cento do Brasil é coberto pela floresta Amazônica, floresta que, além de abrigar um grande número de comunidades, indígenas foi batizada com esse nome graças a uma lenda que narra um episódio que teria levado o rei da Espanha, Carlos I (1500-1558), batizar o *Mar Dulce* de *Río Amazonas*³³.



Figura 17. V. Brecheret. *Amazona*, 1925. Bronze 50 x 45 cm Coleção Particular.

³³ Isso se deu supostamente depois do conquistador Francisco de Orellana (1490-1546) ter relatado uma grande derrota sofrida pelos espanhóis por uma tribo de índias guerreiras que os obrigou a retroceder, o rei ao notar a semelhança da descrição da batalha com o mito grego, batizou o rio dessa forma (MANN, 2005).

Tal abordagem da mitologia clássica no modernismo pode ter o sentido de dar a mesma atenção e importância ao tema do índio quanto à cultura clássica, uma forma de “elevar” os referenciais indígenas ao *status* que possuem os referenciais europeus na cultura brasileira, como foi feito no indianismo acadêmico no séc. XIX.

2.1 A cerâmica pré-colonial amazônica

Quando se aborda arqueologia amazônica é necessário que se leve em conta os superlativos que dizem respeito à essa região do continente e sua importância como patrimônio em diferentes aspectos do conhecimento humano. O interesse pela arqueologia amazônica, em especial pela cerâmica marajoara, se iniciou no século XIX, quando em 1871, um artigo publicado pelo geólogo norte americano Charles Frederick Hartt (1840-1878), chamou a atenção internacional para a Ilha de Marajó e sua cerâmica pré-colonial (ABREU, 1990). No entanto, essa região foi foco de evangelização jesuíta desde o século XVII, com a construção de igrejas e mosteiros, o que cria outras camadas de interesse arqueológico na região que também foi alvo de disputas entre portugueses, espanhóis e franceses (*apud*. SHANN *et al.*, 2010, p. 12). A fase chamada marajoara teria sido a quarta de cinco fases de ocupação identificadas na ilha, que consta ter existido até 1400d.C., sendo esta a fase que se tornou mais famosa por seu estilo elaborado de composição com diferentes engobes³⁴ e relevos positivos e negativos.

Rego Monteiro se valeu de diversas fontes sobre a região e relatos como o do padre Yves d'Évreux (1577-1632) sobre os “íolos amazônicos”, do folclorista Couto de Magalhães (1837-1898) e do naturalista João Barbosa Rodrigues (1842-1909), para compor seu *Legentes Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie*. Foi João Barbosa Rodrigues que escreveu *O Muyrakytã: Estudo da origem, asiática da civilização do Amazonas nos tempos pré-históricos* em 1889 (*apud* REGO MONTEIRO, 2005, p.35), que foi adaptado para *Legendes...* e pode ter sido uma fonte comum para o Muiraquitã narrado em *Macunaíma* ou mesmo a fonte direta para Mário de Andrade. A transcrição a seguir também reitera a acepção mitológica das índias do Amazonas como as amazonas do mito grego o que indica ser esta uma referência imediata no contexto indianista.

³⁴ “Argila branca ou vermelha fluída utilizada para cobrir outra argila e corrigir as suas imperfeições ou decorá-la”. (FRIGOLA, 2002, p. 142)



Figura 18. V. do Rego Monteiro. *Amuleto*. Fac-símile e ilustração de *Legendes Croyances et talimans des indiens de l'Amazonie*. 1923. Não paginado.

O Muiraquitã

Há muito tempo atrás, as Amazonas tinham o costume de celebrar sua vitória sobre os homens uma vez por ano, numa determinada época.

Havia primeiramente jejuns, que purificam, e depois as Amazonas iam todas juntas, cantando em longo cortejo, para o espelho-da-lua, o lago Iaci-Uaruá.

Em torno do lago, fechavam a bela guirlanda de seus corpos macios e musculosos e depois cada uma delas aí via os tesouros de sua carne em flor.

Então invocavam a mãe do Muiraquitã, aquela que dá às Amazonas o talismã vivo no fundo das águas, marcado por sinais simbólicos.

E cabe a cada uma delas pedir para a mãe do Muiraquitã que essa coisa, mole quando está na água, assuma a forma que ela deseja, antes de se tornar pedra verde e dura sob o luar de Coaraci, mãe do Dia...

No momento em que a Lua se mira bem até no fundo do lago, então todos os belos corpos dourados das Amazonas relaxam ao mesmo tempo e mergulham anágua transparente para receber o Muiraquitã.

Para dizer a verdade, o talismã não é para elas. Cada Amazona o destina ao homem que deve possuí-la, só uma vez por ano, na época determinada.

O homem possuidor desse Muiraquitã só tem de usá-lo no pescoço, para viver protegido dos malefícios e gozar de todas as espécies de felicidade. (REGO MONTEIRO, 1923)

Nos anos 1930 e 1940 os trabalhos de Kurt Nimuendajú (1883-1945) ajudaram a estabelecer mais de 65 sítios de cerâmicas da tradição que ficou conhecida como Santarém (ESTEVÃO, 1939, p. 8). Em 1939 o artigo de Carlos Estevão de Oliveira (1880-1946) na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional deu uma visão ampla dos sítios descobertos até então na região e indicou a suspeita de Nimuendajú de que haveria uma tradição estilística polarizada na região da cidade de Santarém/PA, que em tempos pré-coloniais exerceria um papel disseminador desse estilo até regiões ao norte nas Antilhas e Equador.

A datação desses sítios só foi possível décadas mais tarde quando observou que a produção de cerâmica na Amazônia é consideravelmente precoce, estando entre as mais antigas da América do Sul, especialmente nas regiões de Santarém, Monte Alegre, passando pelo baixo rio Xingu e chega à chamada “zona do Salgado”, que é o litoral atlântico do Estado do Pará. Nos anos 1960 e 1970 pesquisas chegaram a idades até 3500 a.C. na região que se estendiam até 4000 a.C. até o litoral norte da Colômbia e pelo Suriname. Nos anos 1980, Anna Curtenius Roosevelt (1946) identificou cerâmicas de quase 5000 a.C. e, posteriormente nos anos 1990 escavou na caverna da Pedra Pintada na mesma região, cerâmicas supostamente mais antigas, datadas de 6000 a.C. Que são discutíveis por muitas razões, mas que tais questionamentos não invalidam sua plausibilidade (NEVES, p. 27-28). A partir

disso, Roosevelt levantou a hipótese de uma organização complexa e centralizada na região do rio Tapajós que indicaria o que ficou chamado de Império Tapajônico, uma ideia que é contestada na atualidade por não identificarem uma relação hierárquica nos antigos assentamentos que indicassem um poder central na região (VERÍSSIMO, 2005).

O que se pode observar é que uma parcela bastante pequena da vasta área conhecida como Floresta Amazônica foi estudada desde o séc. XIX, o que deixa em aberto muitas considerações a respeito dos povos que ali viveram no passado e seus descendentes. Desta forma possivelmente o interesse de Brecheret por uma referência escultórica pertencente a uma cultura ainda mais antiga do que a marajoara pode ter se iniciado justamente na décadas de 1940, quando sua obra se torna cada vez mais voltada ao indígena, talvez motivado pelas publicações sobre a cultura tapajônica.

2.2 O marajoara no modernismo

A notável densidade intelectual de Rego Monteiro evidencia como, naquele momento, foi um referencial para seus pares e é possível perceber que o viés de tributo e celebração parece ecoar também na obra de Brecheret ainda que de forma diferente. Brecheret, assim como Rego Monteiro, parece estar preso entre dois mundos, sua formação acadêmica em Roma o tornou um escultor hábil e versado nos códigos clássicos, contudo, diferentemente de Rego Monteiro, que se encontrou na visualidade marajoara definitivamente, partindo de pesquisas intensas em museus e cidades históricas, Brecheret tem uma obra repleta de experimentações.

Faz-se necessário então, uma breve consideração sobre as relações formais que são estabelecidas neste trabalho entre artistas contemporâneos a Brecheret, academicistas do século XIX e artefatos pré-coloniais presentes em acervos contemporâneos às obras de Brecheret e Rego Monteiro. A questão mais arriscada na trajetória escolhida para o diálogo entre a produção desses artistas é a do pseudomorfismo, na acepção de Yve-Alan Bois (1952) (2007, p.13), que expõe a fragilidade de uma crítica meramente formalista para estabelecerem-se relações entre obras de arte ou artefatos artísticos. Na relação específica com artefatos criados fora do contexto da tradição ocidental, há ainda o perigo de tratar como

moderno o ancestral ou mesmo atribuir uma rede de referências alheias à experiência dos artistas modernos simplesmente por suas obras terem soluções formais que as tornam semelhantes visualmente a artefatos antigos ou extraocidentais.

Em 1984 o Museum of Modern Art (MOMA) de Nova York, organizou a exposição “*Primitivismo na Arte do século 20: Afinidade do Tribal e do Moderno*”³⁵ organizada por William Rubin (1927-2006) e Kirk Varnedoe (1946-2003) (CLIFFORD, 1988, p.189). A crítica à exposição do MOMA levanta questões bastante pertinentes para se pensar a reunião de referências organizadas neste trabalho. Pode ser que uma mera exaltação das similitudes entre as soluções formais de artistas modernos e artistas tribais leve à conclusão preconceituosa de que assim torna-se o primitivo mais humano e o moderno mais diverso e universal, quando na realidade, o que se constata mais frequentemente, é que abstração e conceptualismo são muito mais prevalentes nas artes extraocidentais especialmente no que diz respeito ao contexto iniciado pela renascença italiana.

Bois cita Clifford em sua consideração sobre a curadoria da exposição do MOMA e sua tendência de agrupar obras por sua semelhança ao moderno por coincidência formal e não por conteúdo específico, desprezando as operações internas relacionadas ao conteúdo das obras expostas.

Um segundo princípio, da “limitação das possibilidades”, reconhece que a “invenção”, enquanto altamente diversa, não é infinita. O corpo humano, por exemplo, com seus dois olhos, quatro membros, arranjo bilateral de características, frente e costas e etc, será representado e estilizado de um número limitado de formas. Assim, não há motivo a priori para reclamar evidência por afinidade (ao invés de mera lembrança ou coincidência) porque uma exibição de trabalhos tribais que parece impressionantemente moderna em estilo pode ser reunida. Uma coleção igualmente chocante poderia ser feita demonstrando agudas dessemelhanças entre objetos tribais e modernos. (*apud* BOIS, 2007, p.17)

Para Bois ainda que possa parecer simplista uma consideração dessa natureza, que limita as possibilidades de estilização das figurações humanas a suas experiências sensoriais e possibilidades mecânicas aproximadas, esta pode ser exatamente o instrumento para a grande variedade de deslocamentos conceituais possibilitados

³⁵ Tradução nossa.

pelas obras, além de sua mera coincidência formal que podem ser acessados pelo estudo de seus contextos específicos. Por isso as aproximações feitas entre Rego Monteiro e Brecheret, bem como as aproximações de seus trabalhos de conjuntos de artefatos dispostos em acervos específicos, apenas é possível graças aos registros existentes sobre a aproximação de experiências, aspirações dentro do contexto específico daquela época. Da mesma forma é necessário compreender que o temperamento artístico e o processo criativo de Brecheret é bastante pautado pela experimentação, numa busca constante pelo diálogo com as correntes e tendências escultóricas de seu tempo, o que proporciona algum espaço para especulação sobre algumas de suas obras que parecem dialogar diretamente com a experiência de alguns de seus contemporâneos.

Outro aspecto das obras de Rego Monteiro e Brecheret é que, em Rego Monteiro as referências ao marajoara, à literatura e à arte brasileira do século XIX são claras e bastante documentadas, enquanto em Brecheret essas referências são mais obscuras, necessitando sempre de uma consideração sobre seu contexto e documentos esparsos sobre seu processo em correspondências e textos críticos posteriores. Ainda que a relação de Brecheret com o marajoara e sua homenagem à obra de Rego Monteiro e de artistas oitocentistas seja perceptível, fica ainda a suspeita que será detalhada abaixo de que ao desenvolver a linguagem que ficou conhecida como “arte marajoara”, na verdade as referências do artista foram encontradas alhures, na arte tapajônica e em artistas europeus contemporâneos.

Também cabe apontar que do ponto de vista do conteúdo as obras de Brecheret se pautam por um nacionalismo que é bastante aproximado daquele de Rego Monteiro, mas sempre apontando para uma busca de um outro nacionalismo, o que nunca é completamente explicado em suas correspondências. A busca desse outro nacionalismo pode estar relacionada a sua busca pelo antigo e pré-histórico nas décadas de 1940 e 1950, que também serão considerados abaixo com os quais estabelece uma relação evidentemente formal. A aproximação de Brecheret com a obra de Rego Monteiro então deve ser considerada mesmo depois de seu afastamento formal posterior. Bois cita também a consideração de Lévi-Strauss que se alinha com o pseudomorfismo de Panofsky pensando sobre as teorias de povoamento das américas e os paralelismos de artefatos encontrados em outros

continentes “Conexões externas podem eventualmente explicar a transmissão,” ele escreve, “mas apenas conexões internas podem contar para a persistência” (BOIS, 2007, p. 21).

Em, *Madona e menino* 1924 (fig. 19), e, *Adolescente* 1920 (fig. 20), observa-se uma marcante semelhança visual entre as obras, o que se pode observar mesmo em obras posteriores, quando a aproximação do primitivismo por Brecheret ainda parece dever muito ao indianismo de Rego Monteiro. A figuração em *Madona e menino* (fig. 19), e em *Adolescente* (fig. 20), é construída a partir de terços marcados por linhas que são mais sutis em Brecheret, mas muito evidentes em Rego Monteiro. Este exemplo apenas busca demonstrar que, nessa década, há uma aproximação grande entre as soluções formais dos dois artistas. A construção das figuras é bastante semelhante nos dois casos, especialmente a cabeça, as mamas, os antebraços e as mãos. Fica bastante plausível o estabelecimento de relações formais nesse período pela declarada relação de amizade e pensamento entre esses artistas. Mas a obra de Brecheret não se prende formalmente a Rego Monteiro e toma outros rumos na década seguinte, quando Brecheret se aproxima definitivamente das cerâmicas Marajoara e Santarém, deixando completamente a aproximação formal com Rego Monteiro para desenvolver uma visualidade muito particular.

Madona e menino (fig. 19) é também uma imagem que dá entender ser carregada de um intrincado sentido de indianidade. Há o aspecto da tradição milenar das madonas cristãs, mas Rego Monteiro a representa índia, com pele parda e traços étnicos como olhos e cabelos bem definidos, algo que também será amplamente explorado por Brecheret. No entanto, neste, como em outros casos na obra de Rego Monteiro, a vestimenta da figura retratada é aparentemente contemporânea ao artista. Isso se daria porque, como já foi tratado anteriormente, o termo índio foi tido como ofensivo e pejorativo por muito tempo até que fosse finalmente apropriado pelo movimento indígena organizado. Assim, nos anos 1920, os índios que adotavam modos de vestir e morar híbridos ou não-indígenas eram chamados de aculturados ou caboclos e eram assimilados como não-índios, até mesmo como forma de aceitação social e sobrevivência. A política de assimilação era uma política oficial do governo através do seu órgão oficial o SPI, Serviço de proteção ao Índio.

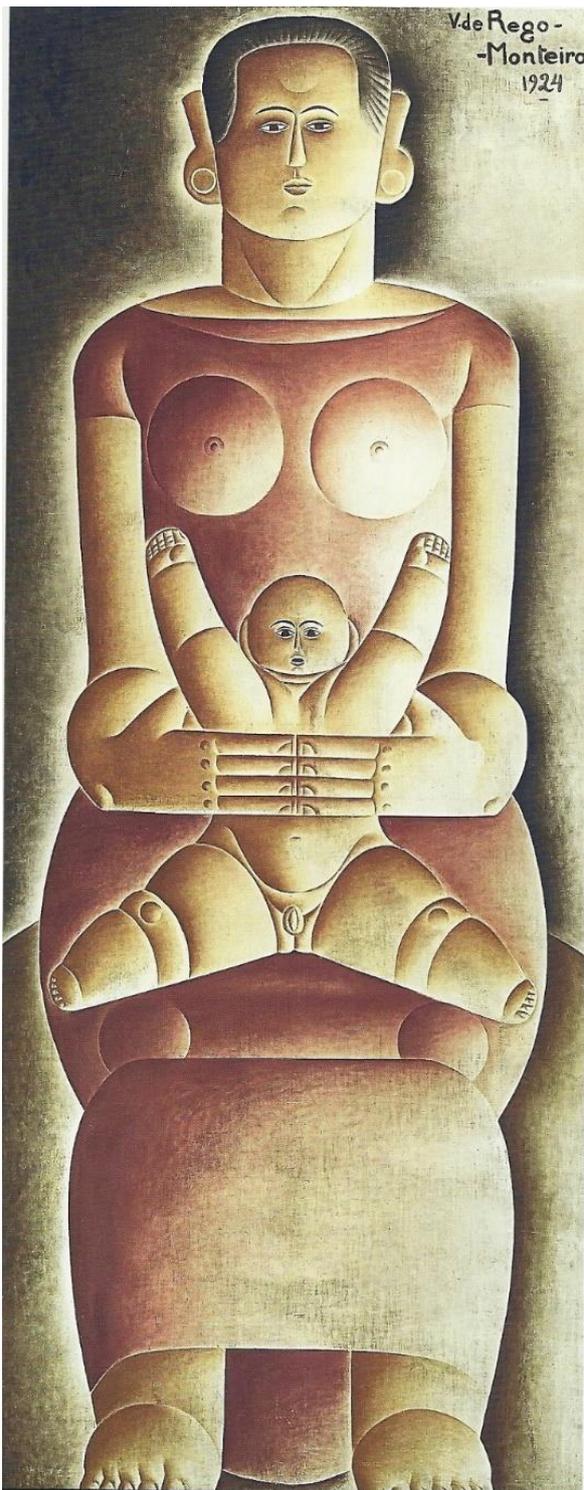


Figura 19 V.do Rego Monteiro, *Madona e menino (Maternidade indígena)*, 1924. Óleo sobre tela, 250 x104

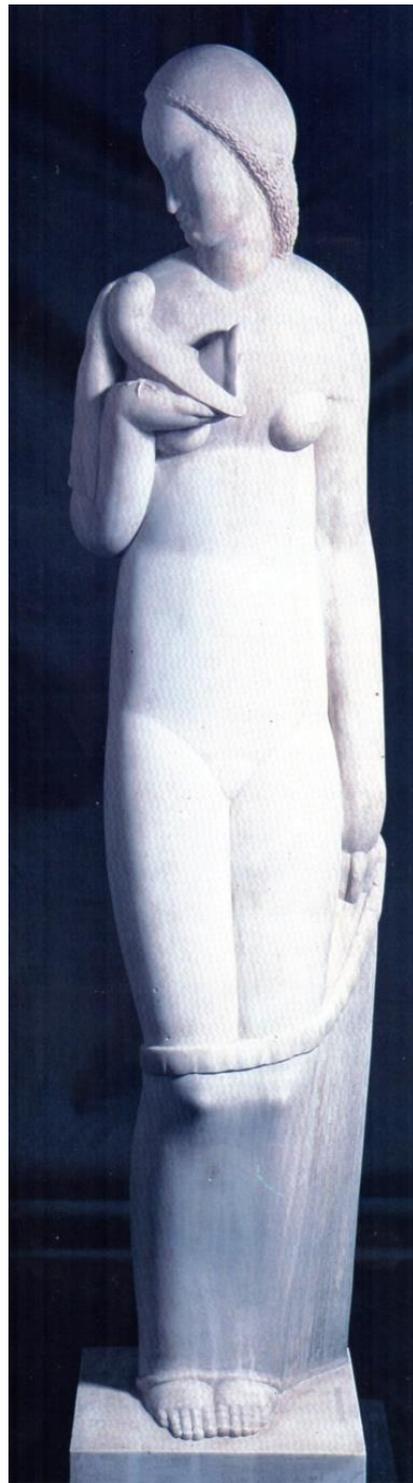


Figura 20 V. Brecheret, *Adolescente*, década de 1920. Mármore 178 x 39 x 35

Mas, a Madona de Rego Monteiro tem os lóbulos auriculares grandes, talvez uma referência apenas estilística aos alargadores que aparentemente não estão presentes e usa vestido simples, como se trajavam os chamados índios aculturados. Pode ser então, que esta e outras pinturas de Rego Monteiro figurem como índios

aqueles que já tinham adotado o modo de vida não-índio, mesmo que em parte, mas que não perderam sua identidade nem sua indianidade.



Figura 21. *Retorno do inspetor Mandacaru à aldeia Tapirapé.* Foto: acervo SPI, 1912.

A fotografia acima é representativa de como se dava um dos aspectos do processo de assimilação, a distribuição de roupas, num processo que gerou diferentes desdobramentos, mas aqui demonstra a possibilidade de figuras representadas com roupas não-indígenas em obras de Rego Monteiro serem representações de índios assimilados em seu aspecto exterior, apenas.

A indianidade dessa madona de Rego Monteiro só pode ser especulada, mas levaria a crer se tratar de uma índia do presente e não presa no passado como supõe-se em Brecheret. *Madona e menino* (fig.19), possivelmente contenha em si elementos que Brecheret retomaria também em suas virgens da década de 1950, *Virgem indígena com menino*, que é mais figurativa, e *Virgem Indígena* (Fig. 66), que carrega no colo uma imagem estilizada entre um pássaro e um bebê enrolado. Se for o caso, Rego Monteiro reitera a indianidade das personagens tanto pelos traços étnicos quanto pelo tratamento “marajoara” de sua pintura. Se todas personagens do “estilo marajoara” de Rego Monteiro são índios, seria possível inferir que o artista foi capaz de compreender a persistência da identidade cultural para além dos adornos e acessórios tradicionais dos índios em algo mais profundo que aqui é tratado como indianidade. A ideia de uma indianidade contradiz fundamentalmente o ideal por trás da assimilação, porque explica uma continuidade que nega a ideia de aculturação

vigente à época. Possivelmente, Rego Monteiro ao representar os índios do seu tempo, viu o índio invisível à mentalidade racista e culturalmente evolucionista da sua época. Ao mesmo tempo que a indianidade na obra de Rego Monteiro aparentemente propõe uma imagem do índio contemporâneo, o aproxima da ideia de um brasileiro “autêntico”, uma busca que também será a de Brecheret em que *Bartira* parece simbolizar essa continuidade indígena (COHN, 2001).

Essa sacralidade na maternidade é algo possível de se extrapolar também em *Bartira*, uma representação que vai além da mera celebração da maternidade, mas em se conectando com o humanismo católico vai celebrar um espelhamento do divino no humano que vai além do mito do bom selvagem. A Salvação pelo índio? O filho da índia como promessa de redenção dos pecados da nação? Questões que não podem ser respondidas, mas são plausíveis pelas referências nacionalistas evocadas pela obra desses artistas. *Adolescente* (fig.20), no entanto, tem ambiguidade maior, especialmente quando vista isoladamente. Seria ousado fixá-la como uma adolescente indígena, mas se neste contexto o conjunto *Adolescente* (fig. 20), *Amazona* (fig.17), *Dançarina* (1925), *Diana Caçadora* e *Fonte* (1926) forem tratadas como experimentações com a visualidade marajorada criada por Rego Monteiro, pode ser que o incentivo de Mário de Andrade a que Brecheret insistisse no nacionalismo e na representação de índios faça ainda mais sentido.

“a verdade é que Mário de Andrade em 1921 mencionava a questão com muita antecedência, ao sugerir que Brecheret deixasse de lado as influências estrangeiras e lhe atribuir a missão de estudar “os tipos de nossos índios, tipos não desprovidos de beleza” (SILVA BRECHERET FILHO, 2013, p. 6,7).

Branco Ribeiro afirma, se referindo ao Art Déco de Brecheret, “Esses elementos de estilo não apenas se referiam aos incas e astecas, mas também colocavam em relevo os motivos típicos de culturas indígenas brasileiras, principalmente as das tribos amazônicas” (*apud* SILVA BRECHERET, 2004, p.8) indicando que em Brecheret o índio também é a figura principal de seu Art Déco. O conhecimento profundo da escultura clássica, seus códigos visuais e suas técnicas, em especial a anatomia humana e a sua figuração através dos meios tradicionais da escultura, fosse o mármore, o granito, o arenito e da fundição tornaram Brecheret um escultor completo para seu tempo. Sua formação europeia o instrumentalizou para transpor com precisão a expressividade das formas humanas em sua diversidade étnica.

Ainda que em muitos momentos o naturalismo atendesse melhor às demandas de retrados encomendados, o exotismo indígena permitia também que o seu naturalismo extraocidental permeasse a obra de Brecheret pela porta do Art Déco.



Figura 22. V. Brecheret. *Índia*, mármore. Década de 1940, acervo do Banco Itaú S.A. 178 x 54 x 44 cm

É o caso do mármore *Índia* (fig. 22), da década de 1940, que exalta o tema tradicional da banhista com uma modelo de feições indígenas, o adorno de cabeça da figura é ambíguo na reprodução fotográfica, mas o alto grau de técnico expresso pelo naturalismo da figura não deixa de ser atual para o momento pela escolha de

um modelo não clássico para sua figuração. Brecheret demonstra nessa escultura ter domínio dos códigos clássicos e modernos.

Assim como Rego Monteiro, Brecheret também aborda grandes temas como os bíblicos, os mitológicos, os históricos e o dos índios. Nos anos 1940, coincidentemente na década em que a produção com temática indígena de Rego Monteiro deixa de ser relevante, Brecheret inicia várias experiências sendo que uma delas parece ser muito promissora ao se aproximar como nunca de uma compreensão mais profunda do abstracionismo. Apesar disso, Brecheret jamais deixa a figuração e, na década de 1950, como em *Bartira*, ele abandona quase completamente o processo de simplificação que perseguia, retomando a visualidade de experimentações anteriores. No entanto, como será tratado no capítulo três, é possível que o retorno àquela figuração nos anos 1950 tenha incorporado elementos importantes dessa pequena série de “pedras roladas”.

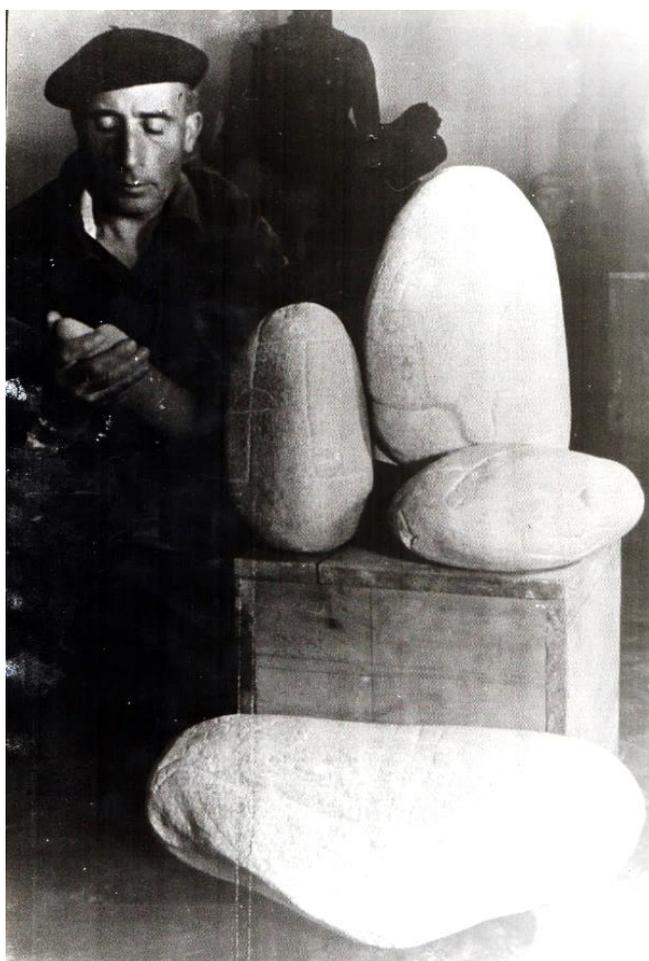


Figura 23. Brecheret posando ao lado de sua série de “pedras roladas” Década de 1940. (Rathsam,1994 p. 98)

2.3 O “primitivismo” de Brecheret

Bartira, que é uma das últimas obras do artista que veio a falecer em 1955, representa a figura histórico-mítica Bartira (Izabel Dias), filha do legendário cacique Tibiriçá e casada no rito cristão com o português João Ramalho, depois de 40 anos de coabitação no século XVI (BITTENCOURT, 1954) (LEITE, 1956).

Diferentes versões narram diferentes detalhes a saga de João Ramalho, aventureiro português que, casando-se com Bartira, foi capaz de estabelecer alianças entre jesuítas, colonos e tupiniquins. Versões da história, sempre centradas da figura de João Ramalho, dizem que foi um judeu degredado, o único com título de bacharel na sua região e que foi casual seu encontro com o cacique Tibiriçá, outras versões dizem que era um aventureiro rústico e sem educação formal que deixou a esposa em Portugal para traficar escravos índios, sendo sua cobiça de poder a razão pela qual engendrou seu plano de forjar alianças com os índios. O fato é que em todas as versões, Bartira é uma moça jovem que tem muitos filhos e se torna respeitada e ativa na política local interferindo e resolvendo questões entre jesuítas, colonos e índios (MENEZES, 1954).

Em *Bartira* de Brecheret, há uma síntese das duas últimas décadas de seu trabalho. Existe a evidente celebração da mestiçagem pela escolha do tema, mas a personagem central não é o mestiço em si, é sua mãe índia. Há também nela a novidade do uso de um nome próprio como título, o que se opõe ao que é uma característica quase definidora da obra de Brecheret, nem mesmo seus cristos são chamados pelo nome próprio Jesus de Nazaré, mas pelo seu título messiânico, suas madonas não são Marias ou qualquer outro nome próprio a não ser no caso dos retratos encomendados. Mas *Bartira* recebe um título que é um nome próprio. Essa quebra em um padrão tão generalizado não dá pistas de sua motivação, mas delimita muito mais a imagem num contexto do que suas demais obras. Uma motivação para isso talvez seja o fato de *Bartira* não ter uma iconografia estabelecida, seu título demarca uma diferenciação que em outras não seria necessária.

Bartira é a representação heróica de uma personagem histórica, uma pessoa real que tem uma dimensão mítica em sua história. Mbicy, o nome indígena pelo qual

também é conhecida, é heróica e tipifica a grande mãe da nação, esta é sua dimensão mítica, mas diferentemente de outras obras de Brecheret, ela não é uma índia anônima, ou a representante anônima de uma etnia, a historicidade de sua existência como mulher aponta para uma perspectiva que parece ter amadurecido no percurso de Brecheret.

Pode-se inferir, inclusive, que a escolha dessa obra por Darcy Ribeiro para a composição o conjunto cultural da Faculdade de Educação da UnB, tenha se dado também por essa razão, a mensagem em *Bartira* é mais clara que em outras de suas obras, existe uma intenção de síntese de um pensamento sobre a indianidade na obra. Outro elemento inovador é a presença do mestiço em Brecheret, algo que em seu caso não se via com clareza, mas que desde 1922 com Mario de Andrade, Tarsila e Anita ou Di Cavalcanti (1897-1976)³⁶ e Cândido Torquato Portinari (1903-1962), o mestiço é personagem quase onipresente, símbolo dessa figuração nacionalista de inspiração antropófaga.

O pensamento de Darcy Ribeiro e sua teoria sobre o povo brasileiro é bem representado pelo bronze *Bartira*, e acrescenta outro nível de leitura que envolve a ambientação da obra. Por isso, no contexto deste trabalho, é tão relevante o fato desta obra ter sido escolhida por Darcy Ribeiro quanto o seu diálogo com o espaço em si. Darcy Ribeiro como o importante antropólogo e político que foi, tinha um discurso militante voltado a uma tomada de consciência da parte do povo brasileiro sobre suas origens multiculturais e multiétnicas, assim, coincidentemente ou não, o índio volta a ser mediador ideológico para a sensibilização das novas gerações depois de arrefecida a ideologia do branqueamento. O índio está presente no povo mestiço, em *Os guerreiros* (1959) de Bruno Giorgi (1905-1993), na construção de Brasília e, portanto, na ideia de modernidade que se configurou nesse período. Talvez essa última escultura de Brecheret entregue um filho mestiço à segunda metade do século XX, um filho que é mestiço porque é índio e não por que não o seja, ele herda a indianidade de sua mãe.

Daí ser necessário dizer que há aqui duas dimensões a serem consideradas sobre a importância do tema índio na arte brasileira da primeira metade do século XX. O índio como anacronismo moderno, expressão esta que parece substituir melhor

³⁶ Emiliano Augusto Cavalcanti de Paula Albuquerque e Melo

modernismo conservador para o estudo do tema, e, a celebração da raça brasileira de cunho progressista e republicano instrumentalizado na ideia de Gilberto Freyre sobre a meta-raça brasileira. O processo criativo de Brecheret em suas obras de temática indígena inicialmente tem referências em Rego Monteiro, mas sua importância estética se desloca do papel de propor uma nova visualidade ao público dos anos 1920, para o de se tornar um referencial consolidado com *status* e prestígio de artista consagrado nesse novo ponto de virada estética que foi o início da segunda metade do século XX.

A explicitação do tema índio, sintetizado em *Bartira* em relação ao conjunto da obra de Brecheret, parece fechar um ciclo pessoal do artista na elaboração do tema e até certo ponto é potencializada na perspectiva simbólica quando é colocada à entrada da Faculdade de Educação-UnB. Durante a década de 1940, Brecheret mudou novamente o rumo da sua produção escultórica ao tratar dessa temática, passou a uma simplificação quase abstrata e, ainda que suas grandes referências fossem enraizadas no “marajoara” de Rego Monteiro, seu trabalho adquire uma originalidade marcante ao deslocar-se em direção ao abstrato em desafio direto ao que, em outro tempo, seria ferozmente criticado.

A série de “pedras roladas” dos anos 1940 além de estilizadas do ponto de vista formal, também eram formalmente mais limpas. Pela primeira vez em sua obra parece ter-se diluído o peso alegórico e narrativo de suas obras, o que não eximiu a necessidade de títulos elucidativos nessas obras. Os temas a onça, a índia, o peixe, o veado... não são odes a épicos ou sagas aventurosas, o são independentes como aqueles que vivem na natureza ou nos sonhos. Durante esse período indianista a simplificação atingida tem paralelos formais em artistas internacionais, mas também, nos acervos de zoólitos e petróglifos já presentes em museus etnográficos do Rio de Janeiro.

Em 1937, foi lançada a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que desde seu primeiro número trouxe artigos que também analisavam diversos aspectos das especificidades das artes indígenas tradicionais bem como os vestígios arqueológicos das cerâmicas pré-coloniais.

Todos os grupos humanos são capazes de estilização; nem todos conseguiram criar um estilo. Faltou aos que não atingiram esse nível

de transmissão hereditária dos conceitos psicológicos que só com o germe da raça, preservando de contatos deturpadores, transitam pelas gerações. E foi assim que surgiu e cresceu um estilo puríssimo desdobrando-se na magnífica cerâmica de Marajó, obra de arte de imperecível beleza, que insulados primitivos imaginaram e construíram nas regiões cortadas pelo Equador. Que os que ainda julgam a civilização flor de climas temperados, lancem um golpe de vista naquelas maravilhas (ROQUETTE-PINTO, 1937, p. 52).

Nessa edição de 1937 foi publicado artigo intitulado *Estilização*, transcrição de uma conferência realizada por Edgard Roquette-Pinto (1884-1954) na Escola Nacional de Belas Artes em 1928. Roquette-Pinto era médico e antropólogo, defensor da chamada eugenia progressista, que defendia o melhoramento racial a partir da miscigenação, ao contrário da vertente europeia que defendia o isolamento das características étnicas. Para Roquette-Pinto o aperfeiçoamento genético estava justamente em fazer-se prevalecer as melhores características de cada “raça”. Esse pensamento tido como científico e sua difusão nos meios artísticos amplia a compreensão sobre o posicionamento modernista sobre a miscigenação. Na conferência de 1928, Roquette-Pinto deu referências que também podem ser encontradas no manifesto antropófago, “banquete-totêmico”, “tabu”, (ROQUETTE-PINTO, 1937, p.51). Mas, é digno de nota o tom otimista e apaixonado que dá ao enaltecer a estética das obras indígenas como fruto de seu isolamento e inventividade cheios de originalidade e beleza, citando entre outros povos a cerâmica marajoara. Esse posicionamento, ainda que elogioso, não muda o sentido evolucionista do pensamento eugênico, a ideia de que o branco civilizado, justamente pela condição evoluída de sua raça, pode estudar e se aperfeiçoar a partir das experiências dos povos primitivos.



Figura 24. Vaso marajoara gravado, Nº 8.639 – Coleção Museu Nacional. Revista do Patrimônio, 1937 p.54.

A imagem acima, reproduzida da primeira edição da revista em 1937, demonstra o cuidado técnico na reprodução das peças do acervo com clareza e objetividade desde seu primeiro volume. Ao longo dos seus primeiros 10 anos a revista incorporou páginas colorizadas para ampliar ainda mais a percepção do público sobre o acervo. Isso dá a entender que não seria difícil ter se tornado uma importante referência para os artistas à época. A partir daí, portanto, abre-se uma tendência de valorização e documentação das produções artísticas indígenas como genuínas, puramente criativas e de grande valor cultural e estético, atestando o que timidamente sublinhou Rego Monteiro na introdução de *Legendes, Croyances et talimans...* de 1923.

Aparentemente durante os anos 1940 há uma lacuna nas experimentações “marajoara” de Brecheret e ele volta-se para o interior do Brasil, o que posteriormente chamou de “um outro nacionalismo”. Nesse período os índios, as onças, os veados, os peixes e outros seres não compõe uma narrativa épica. Não celebram a grande tradição dos heróis abolicionistas nem mesmo fazem uma descrição pedagógica de referências arqueológicas alinhadas com teorias vigentes à época. As esculturas do auge desse período que atingem simplificação quase abstrata são: *A Índia e o peixe* (fig. 29), *Veado enrolado* (fig.26) e *Luta da onça* da década de 1940; *Drama marajoara*, *Mãe marajoara*, *Virgem indígena* (Fig. 66) e *Piroga* (fig. 61), que traz elementos estruturais que são encontrados também em *Bartira*, da década de 1950 (RATHSAM, 1994).

Dessas obras, *A Índia e o peixe* (fig. 29), *Veado enrolado* (fig. 26) e *Luta da onça* da década de 1940; tem uma relação muito direta com a arqueologia amazônica em que se começam a descrever grandes petróglifos pré-históricos figurando peixes e outros animais. Os volumes em *Veado enrolado* (fig. 26) são altamente sintéticos e a forma natural da rocha parece ter definido o caminho do escultor. Nela observam-se sulcos que podem ser referências estilizadas a elementos vistos em fotografias de sítios arqueológicos ou a simplificação gráfica de outros elementos. Os desenhos de Brecheret nesse período também trazem referências a essas gravações como seus elementos gráficos necessários à composição assim como de elementos figurativos, cobras, lagartos e veados em outras esculturas.

Este é um momento em que, segundo Branco Ribeiro (*apud* SILVA BRECHERET, 2004, p.9), o desenho de Brecheret (fig.25) tenta expressar também luta interna, uma série de desenhos parece refletir sobre a situação da guerra na Europa em revoluções, sobreposições de linhas e figuras como que lutando umas contra as outras para se sobressaírem, algo que pode ser visto no *Estudo para Veado Enrolado* (fig. 25) em que a face da figura demonstra esforço na tentativa de revolver-se sobre si mesmo, aspecto que não parece ser muito evidente na obra finalizada. A ideia de um novo nacionalismo no Brasil, diferente daquele dos anos 1920, levaria o artista a essa busca pelo atemporal e intocado pelo não-índio.

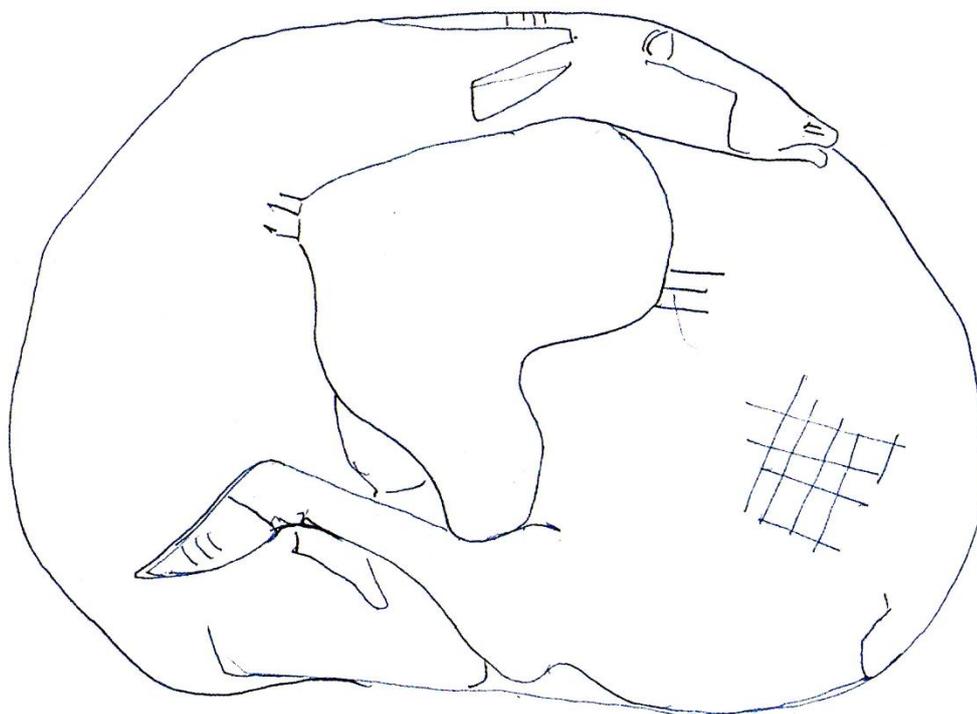


Figura 25. V. Brecheret. *Estudo para pedra: Veado enrolado*, década de 1950. Tinta china sobre papel, Coleção Particular.

Em *Veado enrolado* (fig. 26), bem como em outras esculturas dessa série, além da semelhança com achados arqueológicos de pequeno porte, é possível fazer-se analogia com petróglifos também encontrados em sítios em todo o Brasil. Uma análise iconográfica demonstra que não há uma relação de correspondência direta entre essas esculturas e achados arqueológicos, mas indica que, nessa busca nativista de Brecheret ele buscou nas formas pré-históricas a criação de

expressivamente remetem a essas referências nacionais (*apud* SILVA BRECHERET, 2004, p. 6)



Figura 26. V. Brecheret, *Veado enrolado*, década de 1940. Granito, 55,4cm

Nas esculturas com temática indígena nos anos 1940 em que Brecheret experimentou com formas naturais de granitos naturalmente esculpidos encontrados no mar (*apud* SILVA BRECHERET, 2013, p.5). Há uma semelhança marcante dessas esculturas com os petróglifos pré-históricos brasileiros que muitas vezes são descritos como marcos geográficos ou suporte para as inscrições, contudo, uma análise iconográfica mais atual, analisa a rocha inteira como objeto escultórico, um conceito semelhante aos de Brecheret e Max Ernst (1891-1976) como é descrito abaixo.

Na imagem, a gravura rupestre, aparentemente descrita por seus primeiros arqueólogos contém o motivo peneira ou armadilha para peixes, mas ao mesmo tempo possui formas que se assemelham ao animal, as espirais na extremidade

podem ser, a estilização dos olhos e guelras bem como o motivo em ziguezague do dorso, uma referência a barbatanas, a forma natural da rocha faz completa a composição.

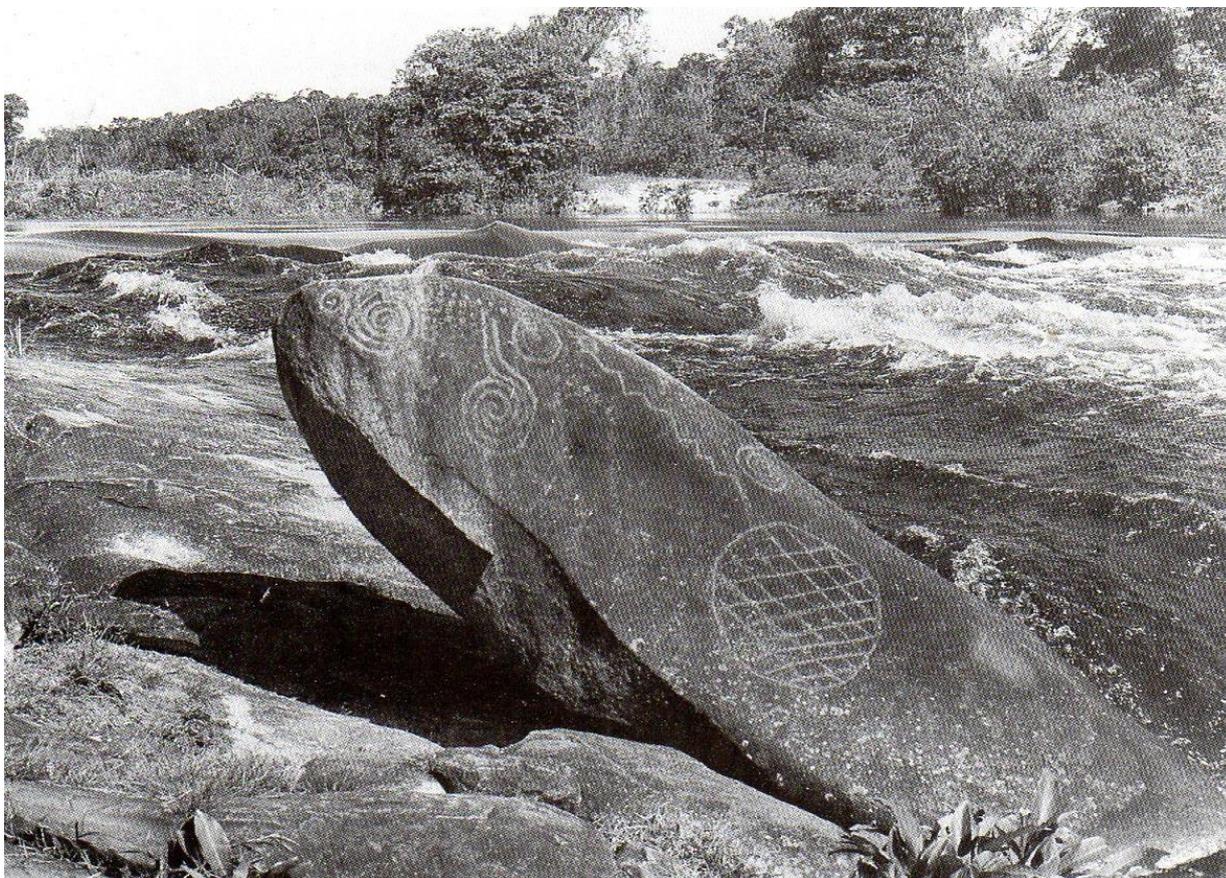


Figura 27. Gravura rupestre em que se vê motivo de peneira, cobra, bem como espirais e pontilhados. Uapuí, cachoeira do rio Aiari. Foto: B. G. Ribeiro, 1978. (VIDAL, 1992, p. 45)

Considerando isso, ainda assim é possível observar uma aproximação formal com uma série realizada por Max Ernst, artista alemão em 1934 em conjunto com Alberto Giacometti (1901-1966) (WALDMAN, 1975, p.165). Ernst, então surrealista, também não deixa completamente a figuração nessa série da Suíça, mas, ainda que Brecheret mantenha uma figuração estilizada, aproxima-se de forma singular a objetos líticos pré-históricos como zoólitos e petróglifos amazônicos. A série *Sem Título* (fig. 30) de Ernst se deu como uma experiência a partir de seixos rolados encontrados que sofriam pouca ou nenhuma interferência escultórica ou eram pintadas. Algumas dessas esculturas encontram-se em acervos de Zurique e Nova York (SPIES, 1998).

Alberto [Giacometti] e eu estamos atacados de “esculturice”. Trabalhamos grandes e pequenos blocos de granito, na moraina da geleira Forno. Maravilhosamente polidos pelo tempo, pela geada e pelas intempéries, eles já são fantásticamente belos por si mesmos, Mão alguma consegue fazer isso. Portanto, por que não deixar o trabalho essencial à natureza e nos limitarmos a rabiscar sobre essas pedras as ruínas do nosso próprio mistério? (*apud* JAFFÉ, 2008, p. 314)

Pode-se perceber que é plausível a que tenha havido referências a Giacometti e Max Ernst nessa fase de experimentações de Brecheret, sua busca por outro nacionalismo nunca passou por negar ou romper com a novidade europeia, antes muito pelo contrário valer-se dela, em função de uma arte que fosse pertinente em seu tempo. No Brasil, Brecheret mantinha correspondência com os artistas brasileiros na Europa, assim como enquanto na Europa mantinha correspondência intensa com artistas e intelectuais brasileiros, em especial com Mário de Andrade (PECCININI, 2011). As imagens a seguir apontam para um possível paralelo entre formas do acervo arqueológico do Museu Nacional da UFRJ e formas facilmente distinguíveis na série da década de 1940 em Victor Brecheret, onde também Rego Monteiro realizou muitas de suas pesquisas.



Figura 28. Zoólito em forma de peixe, Rio Trombetas, Acervo do Museu Nacional – Rio de Janeiro

A figura acima apresenta uma rara escultura zoomórfica, “provavelmente em filito ou folhelho, produzida por populações de horticultores ceramistas da Amazônia”.³⁷ Segundo os achados da Expedição Roosevelt-Rondon (1913-1914³⁸), os dois orifícios circulares e paralelos no centro da peça são recorrentes nos *ídolos* de pedra encontrados na região do Rio Trombetas. Na escultura de Brecheret a seguir, a imagem de um peixe é composta por duas gravações no granito que poderiam ser uma referência aos dois orifícios possivelmente interpretados pelo artista, como orifícios para a introdução de algum tipo de cordel para fixação do zoólito junto ao corpo.



Figura 29. V.Brecheret. *A índia e o peixe*, década de 1940, granito, 30,7. Coleção Particular.

³⁷ Fonte: <http://www.museunacional.ufrj.br> acessado em 31 de outubro de 2017.

³⁸ Ao final da expedição a comissão liderada pelo Marechal Cândido Rondon encaminhou seus achados ao Museu Nacional para que passassem a fazer parte do acervo.

É importante notar a semelhança formal evidenciada pelo ícone do peixe em relevo na escultura de Brecheret o que apoia a hipótese de seu contato com o acervo do museu como referência. Essa semelhança é, contudo, apenas formal dadas as evidentes diferenciações e distâncias, temporais e funcionais das peças.

Ainda não foram encontrados registros definitivos que apoiem a ideia de que as esculturas de Brecheret da década de 1940 tenham relação direta com acervos arqueológicos, restando contudo, as semelhanças formais marcantes nessa série de esculturas. Pode ser relevante, no entanto, a possibilidade de troca de experiências entre escultores europeus do período, justamente pelo aparente envolvimento de Brecheret com o primitivismo³⁹, essa análise da obra de Brecheret passa também pelo processo de aceitação do artista como o modernista que conseguia mais “adesões do que críticas” no Brasil (FABRIS, 1994, p. 55).

(...) Brecheret utilizou-se de pedras. Pedras que vieram do mar. Um tesouro que as ondas não quiseram mais e, depois de descobertas nas areias da praia, foram levadas para o ateliê: três pedras que, durante séculos, viveram sob o dorso verde do oceano. Esculpindo-as, Brecheret deu-lhes uma história. Marcou ali, em traçados rústicos, a figura da índia, de um peixe. E suas pedras criaram vida. (apud SILVA BRECHERET, 2013, p. 5)

Para os críticos brasileiros de então, a incorporação da figura do índio por Brecheret em sua escultura “épica do mito paulista”, o *Monumento às Banderias* (figs. 9 e 49), quando apresentada sua maquete (fig. 5), foi tolerado, não sem muitas considerações, pela correspondência formal com o primitivismo europeu, ou seja, não pelo índio em si, mas pelo fato exterior e fisionômico, o índio como motivo e não como cultura. Da mesma forma, a série *Suíça* de Ernst, a obra de Constantin Brancusi (1876-1957)⁴⁰ e Alberto Giacometti, podem ter sido importantes

³⁹ “O Primitivismo foi uma tendência difundida na arte moderna que visou buscar referências de arte de culturas estrangeiras como a arte feita por povos e tribos primitivas. Para isso os modernistas exploravam as coleções etnográficas de museus de todo mundo em busca de inspiração. Arte primitiva representava para os modernistas que a buscavam, o oposto de tudo aquilo que estava sendo valorizado como arte e dominado pelo gosto convencional, como a arte acadêmica.” (OLEQUES, 2011)

⁴⁰ A obra de Brancusi é uma referência importante que pode ser percebida em Brecheret durante sua permanência como parte da Escola de Paris em obras como *Beijo*, granito e o bronze polido homônimos e *Três Graças* em bronze polido da década de 1930, e o mármore *Cabeça de virgem*, c. 1924-1925, que dialoga diretamente com *Musa dormindo*, 1910 de Brancusi.

referências, indicando assim um possível caminho para se compreender as experimentações de Brecheret.

Percebe-se que à extrema simplificação das obras destacadas da década de 1940, segue-se um retorno a uma figuração orgânica e não mais concentrada apenas no tema do índio. É importante notar, no entanto, que Brecheret não deixou de abordar outros temas enquanto executava a série de granitos destacada, o que se observa é que essa série tem um conceito específico dentro de uma experimentação primitivista. Possivelmente esse primitivismo indígena na escultura de Brecheret em sua busca por um outro nacionalismo tenha de fato raízes formais em Max Ernst, mesmo assim, guarda semelhanças formais ainda mais evidentes com petróglifos pré-coloniais da Amazônia e do Nordeste.



Figura 30. Max Ernst, *sem título*, 1934.

Os sulcos que podem ser observados na superfície dos seixos achados de Max Ernst aparentemente são aleatórios ou possivelmente seguindo linhas naturais da rocha, enquanto que em Brecheret esses os sulcos formam figurações e temas com referências étnicas reconhecíveis. Giacometti e Ernst nesse momento negam o progresso técnico, a industrialização, o domínio humano sobre o natural. Essa negação expressiva do primitivo é diferente, mas aproximada, do momento que Brecheret enfrenta no Brasil, possivelmente olhando com a perspectiva de um oceano de distância, os horrores da Grande Guerra na Europa, uma guerra caracterizada justamente pela expressão de todo o avanço técnico humano com a finalidade única da destruição e jugo dos semelhantes.

Em 1975 a Fundação Solomon R. Guggenheim realizou uma retrospectiva da obra de Max Ernst com curadoria de Diane Waldman (1936), que produziu um catálogo volumoso em que foi reunido um largo espectro da obra do artista e uma coleção de ensaios críticos sobre a mesma. Mesmo nessa grande retrospectiva a menção ao verão passado com Giacometti na Suíça, bem como a série *sem título* (fig. 30) das pedras encontradas são mencionadas com pouco destaque. É interessante que seja justamente esse um ponto de encontro entre a obra de Brecheret e Ernst, possivelmente via Giacometti, ao mesmo tempo em que a historiografia da arte mais recorrente parece não ter se aprofundado na relevância desse processo nas carreiras de ambos. Ernst é celebrado pela sua habilidade na fusão de contraditórios, sua intensa produção intelectual em meio ao Dada e ao Surrealismo, num processo também muito marcado pela experimentação. Algo que também é exiguamente relatado sobre o processo de Brecheret na série das pedras roladas, notando apenas como se deu processo de criação, mas sem estabelecer a grande aproximação desses momentos, enquanto Ernst encontrou as pedras polidas pelas geleiras (JAFFÉ, 2008, p. 314), Brecheret as encontrou na praia (*apud* SILVA BRECHERET, 2013, p. 5).

Raramente no século XX um artista veio a representar, como Max Ernst, a vontade de invenção. Até recentemente, este foi um papel predominantemente associado a Picasso, mas com a passagem do tempo, atitudes passaram a ser aceitas que teriam sido consideradas subversivas mesmo há dez anos atrás. Ambos, Picasso e Ernst foram responsivos aos drásticos transtornos do século XIX e à mudança de patrocínio da aristocracia para a burguesia, mas eles oferecem respostas substancialmente diferentes a essas forças e

visões alternativas da arte do século XX. Se Picasso é a figura heróica da clássica abstração racional dos épicos anos do início do século XX, então Max Ernst exemplifica esses aspectos compensatórios da arte do século XX com a predominância do misterioso e irracional: primeiro no niilismo do Dada, depois nas imagens oníricas do Surrealismo. Na sua obra que abrange mais de sessenta e cinco anos e que veio a se consolidar entre as duas Guerras Mundiais, Ernst agora emerge como a figura dominante de ambos, Dada e Surrealismo. (...) Enquanto Picasso submeteu as imagens óbvias do submundo às rigorosas demandas da pintura pura. A transformação do tema em forma abstrata em Max Ernst, foi apenas o prelúdio para o desenvolvimento de sua metáfora poética. (WALDMAN, 1975, p. 15) (tradução nossa)

Aparentemente, enquanto Brecheret utiliza certas técnicas e estilos para realizar diferentes temas, algumas reservou apenas para determinados assuntos. As pedras com incisões da década de 1940, não tratam de outra temática senão a indígena, possivelmente uma pesquisa primitivista, mas é possível encontrar mármores, bronzes polidos ou não e terracotas tratando de temas clássicos, religiosos, de costumes assim como indígenas também. Até o momento não foi possível encontrar, por exemplo, bronzes polidos do artista com temática indígena explícita. Ainda que seja perfeitamente possível que os tenha havido, especialmente no período mais próximo do Art Déco na década de 1920. O artista afirmou em 1948 "...uma nova modalidade, uma outra escultura, uma escultura que seja legitimamente nossa..." (apud RATHSAM, 1994, p.99) querendo possivelmente se referir ao que também chamou de "motivo nacional" termo que ele diferenciava dos temas históricos como no *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), chamando de uma "arte nossa".

É possível que, quando Rego Monteiro delimitou o fato de preceder o *Manifesto Antropófago* em sua abordagem do tema do índio, tenha criado um recorte diferente daquele que ficou estabelecido como principal dentro do modernismo até os anos 1980. Ainda que Mario de Andrade, tenha integrado o grupo dos cinco, e Brecheret tenham mantido intensa correspondência, o indianismo de Brecheret difere radicalmente daquele de Mário de Andrade. Não há sarcasmo no índio de Rego Monteiro e Brecheret, o índio em Mário de Andrade precede a moral, seu *Macunaíma*, ainda que possivelmente se valendo de muitas das mesmas referências de Rego Monteiro, não se parece em nada com o indianismo do pintor. Distinguem-se assim duas maneiras de representar o índio que aparentemente não se comunicam, a não ser em suas referências.

O trovador

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!

(ANDRADE, 1987, p. 83)

É possível também que essa distinção de abordagens sobre o indianismo tenha ganhado nova força a partir dos anos 1960 com a criação do Parque Nacional do Xingu e com a Universidade de Brasília no mesmo ano, 1961, quando as relações do Estado com os povos indígenas se estabeleceram em condições inéditas. A criação da universidade e do parque não seriam fatos interligados não fosse Darcy Ribeiro seu idealizador e fundador, para Darcy o indianismo poderia ser uma temática poética que remetia, não mais às questões dos não-índios, mas à luta épica dos próprios índios, e, um meio de se fazer notar os resistentes, os remanescentes, os que se negaram a desaparecer.

Assim, talvez, o momento em que *Bartira* foi incorporada à Universidade de Brasília, marque um novo momento a ser iniciado na história do tema do índio na arte brasileira que coincidiu com a segunda metade do século XX e permearia o tropicalismo e o neoconcretismo até o século XXI.

2.4 Uma indígena como protagonista épica

Em busca de uma obra que representasse a presença da temática indígena na arte do século XX brasileiro, este trabalho se organizou até aqui também pelo levantamento da obra de Brecheret através de catálogos e publicações, para, a partir de sua cronologia estabelecer a fase entre dos anos 1940 e 1954 como a mais profícua do ponto de vista do tema do índio tomando *Bartira*, como a síntese dessa fase. Buscando então suas conexões com a temática indígena, suas possíveis motivações circunstanciais ou engajamento pessoal com o tema.

A relação com o tema do índio levou a uma investigação sobre a biografia e a obra de Vicente do Rego Monteiro a partir da década de 1920 e compreendeu as pinturas realizadas durante as décadas de 1920 e 1930. A formação e tradição familiar de Rego Monteiro, bem como seu trabalho literário e teatral voltado para a publicação e dramatização de lendas indígenas na Europa, demonstram que a temática já era de seu interesse pessoal mesmo antes de seu retorno definitivo ao Brasil ou talvez até mesmo antes de sua última partida para Europa. Rego Monteiro era de fato o mais instrumentalizado dos pintores modernistas do período, isso no que se dizia respeito ao reconhecimento dos valores históricos e culturais brasileiros, na abordagem de temas indígenas e sua relação com a história da academia no indianismo dos mestres do século XIX. Isso é muito facilmente perceptível em obras como *Caçador com arco* (1925) (fig. 32) e *A caçada* (1923) em que se pode perceber uma homenagem ao tema do índio em Jean Baptiste Debret (1768-1848) que Rego Monteiro pode ser tido como uma das principais fontes sobre o tema (CATTANI, 2011, p. 52).



Figura 31. Jean Baptiste Debret. *Caboclo*, 1820-1830. Aquarela sobre papel 22 x 27,2 cm. Museu Castro Maya – IPHAN/MINC, Rio de Janeiro.

Observou-se que, sendo o índio um tema popular entre abolicionistas do século XIX e a simpatia de Rego Monteiro pelo período, pode-se usar a abordagem comumente atribuída ao tema no século XIX como chave hermenêutica para sua obra. O que não se processa da mesma maneira com Brecheret, sua obra parece se desenvolver primordialmente no plano formal, suas referências são mais sutis, a experiência ou experiências estéticas em suas obras são o fruto de uma pesquisa prática sobre os materiais e suas possibilidades, o que faz que o conjunto da sua obra tenha um aspecto muito mais diversificado e experimental do que o de Rego Monteiro.



Figura 32. V. do Rego Monteiro. *Atirador de arco*, Óleo sobre tela, 1925. 108 x 136 cm. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM)

Diferentemente das elegias aos heróis indígenas sacrificados do século XIX, o tomado por Rego Monteiro que possivelmente é transposto por Brecheret, é de ode aos bravos vitoriosos, resistentes, pais e mães do povo brasileiro. Figuraria aí então uma virada no tema índio, o foco muda e a abordagem do bom selvagem aparentemente se divide em duas, o bom selvagem mítico e ancestral e o bom

selvagem que não se dilui na miscigenação, mas que sobrevive assimilado como parte do povo brasileiro e o define. Mesmo assim, como apontou Viveiros de Castro (p.26), a indianidade é um elemento ainda não encontrado pela antropologia, algo que se busca determinar, e, ainda que se suspeite existir, algo que de tão próximo pode não ser notado, mas que distinguiria aqueles que a têm daqueles que não a têm um conceito.

Aparentemente Rego Monteiro é quem elabora melhor essa ideia que é tratada aqui como indianidade em sua obra, no entanto, Brecheret dá indícios mais claros desse pensamento apenas em *Bartira*. Pode ser que para Rego Monteiro fosse interessante a exploração dessa continuidade indígena no brasileiro por ele mesmo ter possuído ancestrais índios (Bororo e Terena), uma identificação que também comovia o marechal Rondon que nunca escondeu sua ancestralidade indígena, identificação que o motivava a manter sua política de não violência física. Isso não seria o caso de Brecheret e talvez por isso o tema da miscigenação seja tão escorregadio em sua obra, ficando explícito apenas em *Bartira*.

Talvez possa-se supor que esses artistas que tiveram em comum um distanciamento prolongado do Brasil e suas questões, nesse exercício de ir e vir pudessem de certo modo estar também em busca desse elemento de indianidade que teria sido transmitido pelas míticas mães indígenas para o povo brasileiro.

A concomitância da criação do Parque Nacional do Xingu e da Universidade de Brasília com Darcy Ribeiro como reitor em 1961 gerou impacto no cenário cultural brasileiro trazendo de volta ao centro discussões sobre as questões indígenas. Com uma área de 26.420km², o Parque indígena do Xingu foi a primeira terra indígena homologada no Brasil e marcou uma mudança sensível nas políticas indianistas brasileiras, uma transformação conceitual à ideia de assimilação dos indígenas pelo conjunto do povo brasileiro. Essa ideia de assimilação era fortemente positivista e ainda tinha na mestiçagem a fórmula para a criação da meta-raça brasileira. Dentro dessa lógica, a Comissão Rondon, como ficou conhecida a empreitada liderada pelo Marechal Rondon, utilizou dos métodos científicos que tinha à sua disposição para documentar e catalogar achados arqueológicos e etnográficos, que hoje compõem o acervo etnográfico do Museu Nacional da UFRJ. Rondon professou seu credo na Igreja Positivista do Brasil em 1898 e foi um de seus mais ferrenhos defensores.

Tendo como mote o lema o “Amor por princípio, a Ordem como meio e o Progresso por finalidade”, a comissão Rondon se destacou humanitariamente por realizar o projeto do Estado sem violência física, o que não significou a falta da violência simbólica em seu processo de assimilação cultural de grupos que hoje ressurgem ressignificando suas relações com os não-índios.

Contemporâneo da Comissão Rondon (TACCA, 2001), Brecheret não viveu para produzir obras que dialogassem diretamente com o novo momento do indigenismo brasileiro nos anos 1960. No entanto, foi justamente uma obra de Brecheret que participou da III Bienal Internacional de São Paulo em 1955 (RATHSAM, 1994, p. 154), que acabou sendo presenteada ao acervo cultural da Faculdade de Educação da recém fundada UnB por seu próprio fundador, o então Ministro da Educação Darcy Ribeiro. Foi dessa posição no governo João Goulart, que, em 1962, Darcy Ribeiro presenteou a Faculdade de Educação com *Bartira*. Nesse sentido, a obra de Brecheret sobrevive à primeira metade do século em dia com as principais discussões sobre a identidade nacional brasileira e se manteve relevante no cenário artístico nacional nas questões indígenas.

CAPÍTULO 3: A CONSTRUÇÃO ICONOGRÁFICA DE *BARTIRA*

Antes de uma análise da obra como um todo é necessário que se faça uma observação técnica sobre a datação de *Bartira* que é relevante para algumas leituras da obra. Segundo o registro do Acervo de Arte da Universidade de Brasília, *Bartira* de Brecheret, teria sido realizada em 1952, precedendo em um ano a finalização do *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49) que encerraria a maior obra monumental da carreira do artista. Porém, há uma discrepância entre a data apresentada no registro da universidade e a cronologia apresentada por Branco Ribeiro no catálogo da Exposição *A arte indígena de Victor Brecheret*. A universidade indica que a escultura foi realizada em 1952 e a cronologia a coloca em 1954. Na lista completa de obras do acervo a entrada é a seguinte:

BRECHERET, VICTOR
(São paulo, SP 1894 – idem 1955)
Índia *Bartira* 1952
Bronze
(90 A x 200 C x 60 L)
Pedestal de granito apicoado
Localização FE 5
Com imagem

(FERREIRA *et al.*, 2014, p.146)

Em princípio seria difícil averiguar onde ocorreu o erro, mas outras cronologias apontam para a participação de *Bartira* na III Bienal de Internacional de São Paulo em 1955, o que suportaria a ideia de que se trata de uma obra de 1954, entretanto, não descartaria a possibilidade de ela ter sido concebida anteriormente. Contudo, o arquivo da Fundação Bienal, indica que na II Bienal, em 1953, teriam participado outras esculturas “marajoaras” de Brecheret, mas não *Bartira*. Outra questão é o título com o qual a escultura encontra-se registrada no acervo. *Índia Bartira* só é encontrado nesse registro dentre todos os catálogos consultados, do que talvez uma correção seja de interesse do arquivo para futuras publicações, ainda que seja como os termos de doação e aquisição estejam formulados. Note-se que essa irregularidade na cronologia não é danosa para a compreensão da obra em si, mas explicaria, por exemplo, a proximidade formal existente entre *Bartira* e *Piroga* (fig. 61), a simplificação de *Piroga* (fig. 61) em relação a *Bartira*, como será visto a seguir, o que levaria um observador ignorante das datas a crer que *Piroga* (fig. 61) foi um

estudo preparatório para *Bartira*, o que faz sentido apenas se *Bartira* for datada em 1954.

Não foi necessário revisitar o arquivo da universidade ou comparar documentos para finalmente constatar-se que há de fato um erro na entrada da obra no Acervo da UnB, isso sem contar com o título que ainda deve ser averiguado. Na base da escultura, em sua região posterior esquerda, Brecheret assinou e datou a escultura em 1954 como se vê na imagem a seguir.

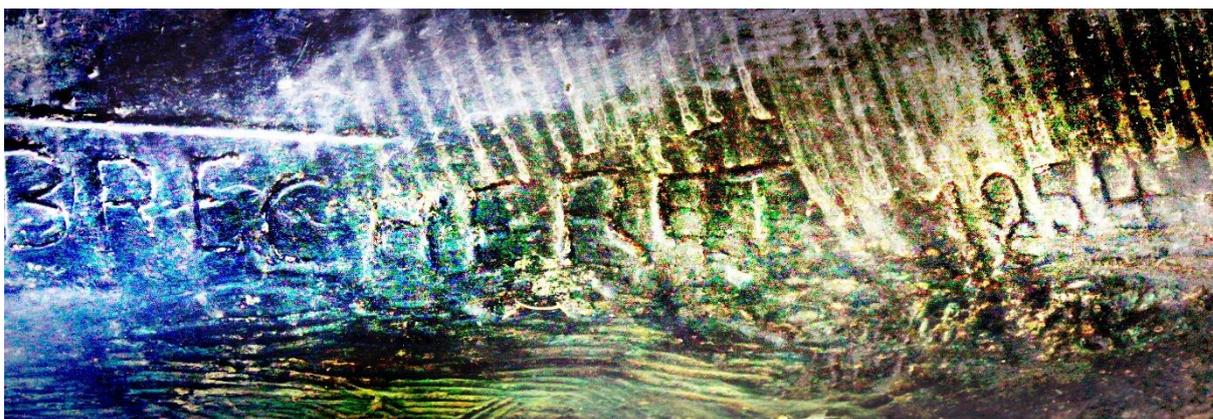


Figura 33. V. Brecheret. *Bartira*, detalhe da assinatura do lado esquerdo inferior da parte posterior. A imagem mostra a fotografia com contraste aumentado. Foto: William R. Quintal

Com efeito, a constatação de que *Bartira* é uma obra de 1954, aumentaria consideravelmente seu valor histórico porque evidenciaria que de fato essa foi uma das últimas obras, se não a última obra de médio porte, realizada por Brecheret e certamente a última a participar de uma Bienal Internacional. Isso também a coloca de modo mais harmonioso no conjunto da obra Brecheret como uma obra em especial que sintetiza um momento do específico do processo criativo em que se reúnem diferentes linguagens escultóricas do artista.

3.1 A composição de *Bartira*

É possível observar em toda a extensão da superfície da escultura, sulcos, gravações e referências a esculturas anteriores de diferentes períodos, como se, em sua embarcação, *Bartira* levasse também as experiências de Brecheret com o tema do índio. A figura reclinada com um bebê é um tema bastante difundido pela complexidade expressiva que o tema oferece como topografia e simbolismo. O nu reclinado só tem, no entanto, outra simbologia, Brecheret realizou nus masculinos e

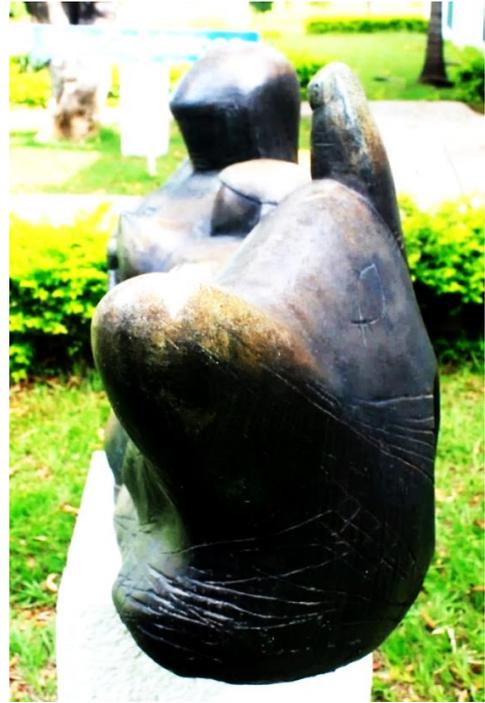
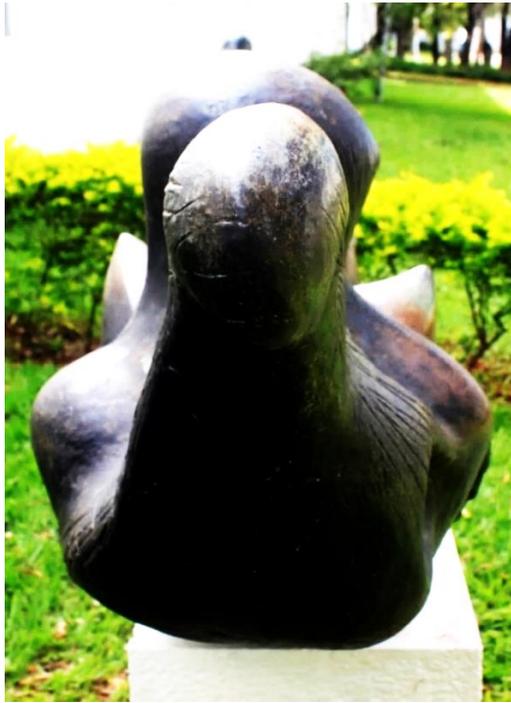
femininos reclinados, no entanto o nu feminino com criança remete a uma diferente rede de referências sobre o tema na história da arte do ocidente e, em especial no modernismo.



Fig. 34 V. Brecheret, *Bartira*, visão frontal.

Bartira é uma escultura de composição bastante equilibrada, com valores formais equivalentes criando uma simetria harmoniosa sem ser estática ao olhar, é o trabalho de um artista experiente e hábil tecnicamente, aparentemente sua composição é equilibrada para o observador que se posicione em qualquer de suas direções, mas claramente é uma obra que se apresenta principalmente para quem se aproxima pela frente das figuras. Isso se deve em muito à intensa formação do artista na sua juventude e à sua experiência.







Figuras 35-41. V. Brecheret. *Bartira*.

Uma visão geral da escultura apresenta seu contexto e composição horizontalizada com as duas figuras em repouso. O nu feminino reclinado com a criança no colo é um tema relativamente comum no período, contudo, *Bartira* tem uma composição simetricamente equilibrada e o estado de repouso das figuras é contido pela embarcação. O corpo da índia *Bartira* confunde-se com a forma da piroga⁴¹. Ela é a nave, possivelmente uma metáfora da maternidade e da gestação, a “mãe gentil”, um retorno ao nacionalismo, mas como na série de 1940, de um outro nacionalismo.

⁴¹ Piroga é uma pequena embarcação tradicional criada a partir de um único tronco de árvore escavado.



Figuras 42 e 43. Celso Antônio. *Maternidade*, 1943. Praia de Bota Fogo, Rio de Janeiro com detalhe



Maternidade (figuras 42 e 43) tem similaridades importantes com *Bartira*, Celso Antônio de Menezes (1896-1984) tem registrada em sua biografia a convivência com

Brecheret na Europa e é bastante possível que tenham tido referências comuns. É até mesmo possível que *Maternidade* (figuras 42 e 43) tenha sido uma referência direta para *Bartira*. Celso Antônio realizou nus femininos reclinados durante a década de 1940 no Rio de Janeiro e *Maternidade* tem, além da óbvia coincidência do tema, a figuração de uma mãe índia. É importante ressaltar a estilização dos traços étnicos do rosto da figura da mãe que não carrega outro distintivo de sua ancestralidade, mas não se pode afirmar com certeza se o filho no colo se trata da representação de um mestiço. Isso se pode especular com alguma confiança, mas o motivo de não haver dúvidas sobre as origens portuguesas do filho em *Bartira*, é justamente o nome da personagem que também é o título da obra.

A cabeça é formada por uma protuberância próxima da proa na embarcação e evidencia um ritmo de ondulações que começa com a proa, a cabeça, a cabeça do menino, as nádegas do menino e a popa da embarcação. As mamas proeminentes e de formato cônico reforçam o ritmo da estrutura quebrando o paralelismo dos corpos e a embarcação que é para a mãe o que esta é para o filho. A leitura dessas ondulações que compõem a figuração apresenta um ritmo que é quebrado apenas pelo pássaro em repouso na região da popa da embarcação onde aparentemente figura-se o joelho da índia. O pássaro equilibra a composição estando no mesmo nível da cabeça de Bartira. Um lagarto parece escalar o corpo da índia, assim como o pássaro, que parece ser uma coruja, repousa sobre sua perna. O lagarto e a coruja são os únicos animais em relevo. Há, contudo, grafismos de um veado, um peixe, um inseto e uma lagarta na parte posterior da escultura.

Esses relevos negativos lembram as incisões da série de granitos dos anos 1940 formando sulcos que ornaram toda a obra. Bartira está de olhos fechados e seu filho de olhos abertos, ambos possuem em seus corpos grafismos formados por sulcos como gravações de desenhos estilizados. Um relevo negativo insinua um colar estilizado em Bartira e cria textura para os cabelos das figuras, técnica também utilizada em algumas figuras que compõem o *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49). Relevos negativos semiesféricos bastante pronunciados ornaram a proa e a popa da embarcação enquanto outros sulcos que se assemelham à textura causada por gravações e riscos cobrem toda a embarcação.

Pela grande quantidade de elementos visuais que compõe esta escultura, sua intrincada rede de referências com outras obras de Brecheret e também o período em que foi concebida, a percepção inicial era de que *Bartira* se tratava de uma de suas últimas obras, no entanto, quando verificou-se a data de 1952 esta hipótese foi relativizada para ser retomada apenas quando se comprovou o conflito de documentos sobre a datação da obra. Quando este problema veio à tona, esse aspecto da escultura em bronze passou a ser considerado relativo, não se podendo afirmar com certeza, por exemplo, que *Bartira*, terracota de 1954, seja uma primeira versão ou estudo, mas apenas ter isso como uma possibilidade. É da mesma década *Cabeça de Índia* (fig. 3), que também parece ser um estudo preparatório, *Piroga* (fig. 61), na cronologia de 1954, também parece ser uma primeira experimentação com o tema para *Bartira*.

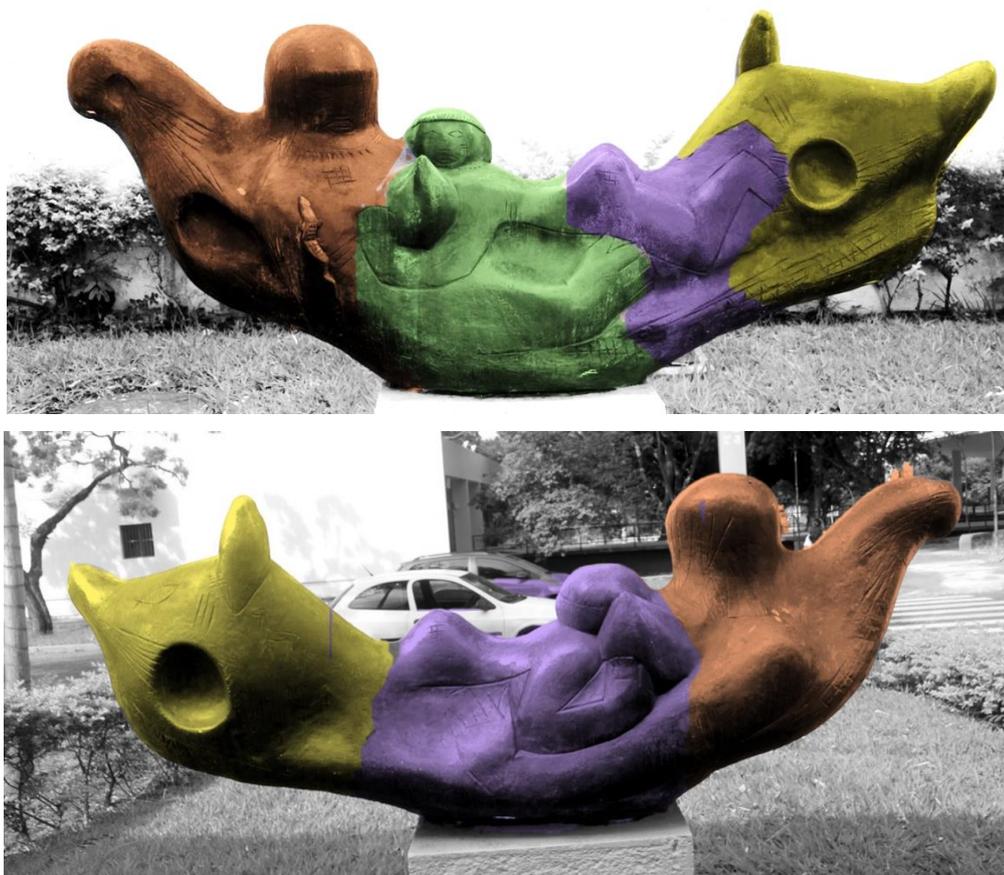


Figura 44. V. Brecheret. *Bartira*, 1954. Terracota. Coleção Particular. 25 x 62 x 24 cm

Observa-se na terracota *Bartira*, elementos que também serão presentes no bronze como a posição das figuras que são representadas de forma mais naturalista. A cabeça de *Bartira* olha para o menino, esse assemelha muito a duas esculturas,

Cabeça de Índia (fig. 3) e a *Pietà* de 1914 (fig.2). Referências que podem ser encontradas como retrospectiva na obra de Brecheret, mas também como síntese de diferentes linguagens escultóricas utilizadas pelo artista ao longo de sua carreira.

A riqueza de detalhes a serem comentados fará com que seja necessário um seccionamento da obra em áreas sem deturpar a visão geral da obra. Esse seccionamento procurará não deturpar a visão geral da obra que é tão importante quanto seus elementos e começará pela visão frontal da escultura. As cores delimitam as áreas aproximadas da obra as serem discutidas separadamente, mas essas fronteiras não são absolutas e visões diagonais oferecem outra configuração à composição, sendo, portanto, necessário que se leve em conta como os elementos interagem tridimensionalmente.



Figuras 45 e 46. V. Brecheret. *Bartira*, vista anterior e posterior respectivamente, demarcando sete áreas contendo conjuntos de elementos estruturais da composição.

Com a demarcação apresentada pelas figuras 44 e 45, será possível analisar a tridimensionalidade da obra que, ainda que composicionalmente tenha uma parte anterior e outra posterior, sendo a posterior menos detalhada e a anterior mostrar-se

evidentemente a principal pela composição da figuras. *Bartira* como obra escultórica contém em si uma possibilidade de leitura no âmbito do tridimensional que, se não for considerada, proporcionará uma leitura certamente incompleta e possivelmente equivocada. Possivelmente os elementos composicionais dessa obra são todos, em maior ou menor grau, referências aos percursos do artista a partir de suas experiências primitivistas no fim dos anos 1930, em especial depois do contato com a cerâmica da tradição Santarém, como será melhor aprofundado adiante.

3.2 Cabeça da proa – visão anterior



Figuras 47. V. Brecheret. *Bartira*, vistas anteriores da proa.



Figura 48. V. Brecheret. *Bartira*, vistas anteriores da proa.

A embarcação que leva Bartira e seu filho tem uma proa elevada, mas é rasa como as pirogas em que o corpo reclinado da índia quase tocava a superfície da água. Dois elementos são relevantes, as duas cavidades em formato de cratera e os sulcos que se projetam da menor acima para a maior abaixo. Não restam muitas dúvidas de que este é o ponto de entrada da escultura⁴², uma indicação clara sobre o caminho que o olhar deve seguir nessa composição. *Bartira* é bastante linear em sua leitura horizontalizada, mas ela não é retilínea como o *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), sua forma compreende uma parábola de eixo de simetria vertical. Ela começa e termina mais ou menos na mesma altura criando uma narrativa visual rica. Mas que também pode remeter em seus volumes novamente ao *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), por esse ser também formado por uma sequência de figuras e volumes. O volume que forma a cabeça da proa da embarcação em *Bartira* equivaleria talvez aos cavalos do *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), porém as similaridades terminam por aí. A visão frontal a partir da proa evidencia o ritmo ondulado da composição que contém em si a sugestão da ondulação da correnteza do rio. Em *Bartira*, a embarcação é o motor da ação enquanto as figurações humanas são representadas em repouso, já no *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), as figurações humanas e animais são representadas exercendo a ação enquanto a embarcação, que é puxada, é carga e não veículo.

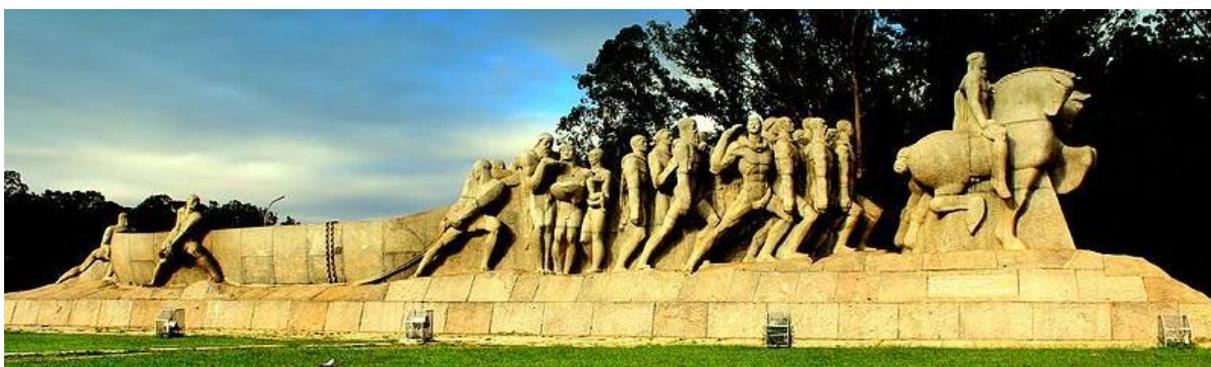


Figura 49. V. Brecheret, *Monumento às Bandeiras*, vista lateral.

⁴² Para uma leitura da obra, em termos tradicionais, a composição se desenvolve a partir de um ponto ou região específica da obra que pode ser chamada “ponto de entrada”, uma região da composição de onde elementos visuais guariam o olhar do expectador de uma forma específica. Em muitos casos o ponto de entrada obedece a regra da esquerda para direita obedecendo a uma orientação intuitivamente natural (ARNHEIM, 2005, p. 25), mas não é uma regra geral, o ponto de entrada pode ser localizado em praticamente qualquer área da composição.

3.3 Região das cabeças das figuras – visão frontal



Figuras 50: V. Brecheret, *Bartira*, vista das cabeças das figuras.

Neste detalhe é possível observar a proximidade com *Cabeça de Índia* (fig. 3), como já foi comentado anteriormente, bem como observar como é semelhante a construção sem pescoço à *Pietà* (fig.51).



Figura 51. V. Brecheret, *Pietà*, 1914. Detalhe. 40x45cm, madeira. Coleção particular.

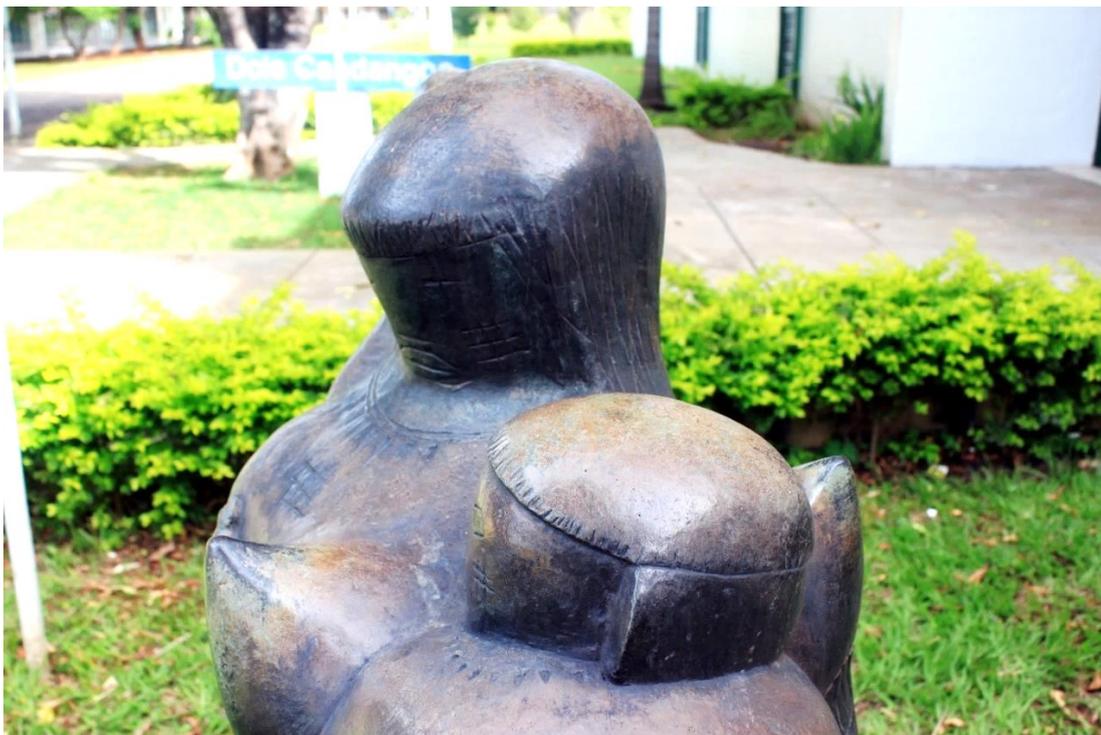
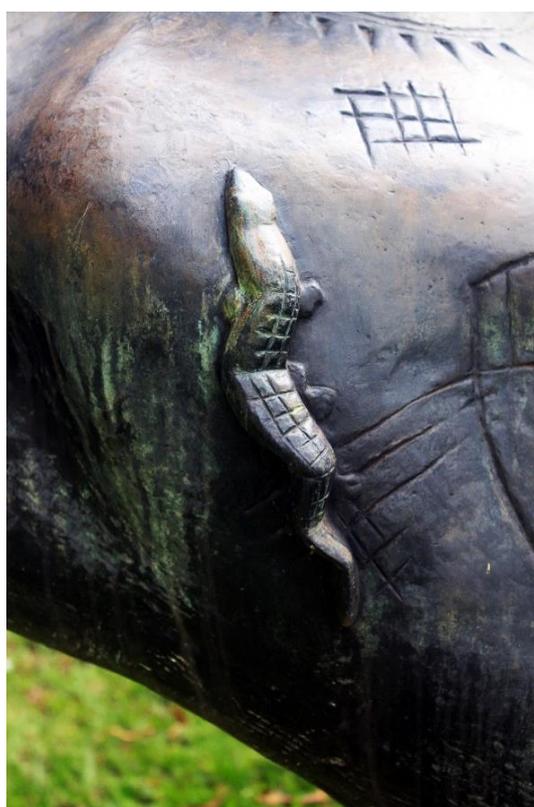


Figura 52. V. Brecheret, *Bartira*, visão anterior da região das cabeças das figuras.



Figuras 53 e 54 respectivamente. V. Brecheret, *Bartira*, visão anterior da região das cabeças das figuras principais.

Destacam-se nesse grupo as expressões e intencionalidades das figuras representadas. Bartira é a principal, seu rosto completamente virado para a direita descansa levemente sobre o ombro, cansada. Com um olho aberto apenas vigie ou talvez observe passivamente o lagarto que lhe sobe pelo braço que se apoia mesclado à parede da piroga. Os sulcos em sua superfície parecem indicar representações estilizadas de pinturas corporais. Recurso utilizado por Brecheret em muitas de suas esculturas voltadas ao primitivismo. Os sulcos em volta do pescoço representam um colar tribal estilizado que não indica uma etnia ou significado específico.

O retângulo formado por seis pequenos quadrados é repetido em muitas de suas esculturas primitivistas e está presente nos desenhos da década de 1940. Sua presença também no rosto do menino para indicar uma estilização que remeta grosseiramente à pinturas corporais, sendo possível que Brecheret nunca tenha visto tais pinturas pessoalmente.

Outro elemento é o menino que, de olhos bem arregalados, parece encarar o observador que se coloca à frente da piroga. Ele é completamente seguro de si, protegido pelas duas mamas de sua mãe que o cercam e provêm de alimento e amor. Mesmo sendo mestiço, o que se sabe pela história de Bartira, ele carrega os traços distintivos do povo de sua mãe, sulcos representando pintura corporal e um colar estilizado no pescoço. Seus braços, fundidos ao corpo da mãe são demarcados com sulcos que o desenharam abraçando seu corpo.

Finalmente o lagarto que sobe serpenteando em ziguezague pelo braço de Bartira é lúdico em sua aparência e coincidentemente ou não remete à ideia de animais de companhia muito comuns entre povos indígenas. No entanto, a presença dessas figurações de animais e outros elementos como a fusão das figuras entre si remetem a um aspecto pouco explorado dessa fase que se desenvolve a partir da década de 1940 que inclui a maioria dos bronzes “marajoaras” nessa fusão de formas que figuram personagens vindas de contos e lendas indígenas. Pode ser relevante considerar que, nesse período Brecheret se aproximou fortemente de aspectos do Surrealismo que ainda não tinha experimentado (CATTANI, 2011, p. 43).

Talvez aí persista também, complementarmente à aproximação do Surrealismo e ao mito do bom selvagem, o mito dos índios como representantes de uma parcela da humanidade que encontrou perfeito equilíbrio com o mundo natural, ideia que volta a ser legitimada pelo pensamento tido como científico da época com em Roquette-Pinto. As costas do lagarto têm uma textura quadriculada que remete às escamas dos reptilianos, mas três de suas quatro patas são representadas do lado esquerdo do corpo enquanto apenas uma do lado esquerdo. Esse desequilíbrio talvez apenas tenha relação com o andar cambaleante do animal escalando o corpo de Bartira.

3.4 Nádegas do menino – visão anterior

Nesta seção da escultura poucos elementos são figurados, contudo é de fundamental importância para o ritmo de elevações e depressões que formam as ondulações que caracterizam o ritmo e o movimento dessa composição. Os membros das figuras centrais são completados com desenhos feitos por sulcos na superfície da escultura, a mão direita de Bartira repousa plácida sobre a parede da piroga.

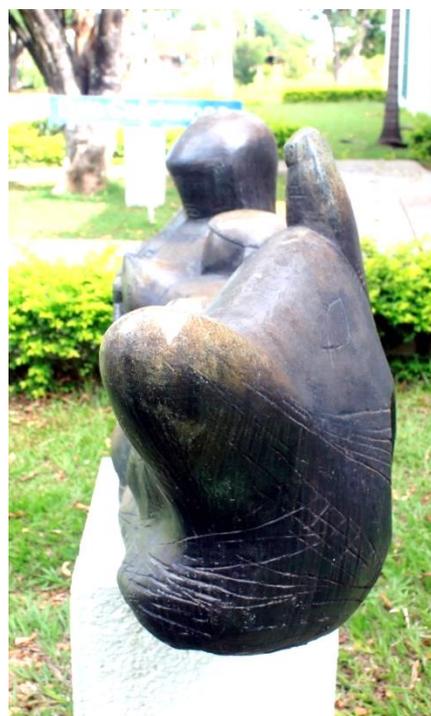


Figura 55. V. Brecheret, *Bartira*, visão anterior da região das nádegas.

É importante perceber que em certa medida este bronze tem características que exploram mais a leveza e organicidade da terracota do que propriamente dita as possibilidades da fundição. Ele se limita, parece contido, o que evidentemente não é por falta de habilidade do escultor. Ao longo da vida Brecheret demonstrou excelente domínio da técnica e da composição, mas no caso de *Bartira* vê-se que a imagem se contém nos limites que um material mais frágil que o metal permitiria. Isso pode se explicar em parte através da delimitação criada por Branco Ribeiro em sua *Arte Marajoara de Victor Brecheret*. Ela observou que existia uma linguagem escultórica específica de Brecheret presente desde seus primeiros anos como artista, mas que aparentemente foi reservada aos temas Marajoaras, chegando até mesmo a fazer aplicação de pátinas avermelhadas sobre fundições em bronze para se aproximar do resultado visual da terracota com a resistência do metal (*apud* SILVA BRECHERET, 2013, p.5).

3.5 Popa da piroga – visão anterior





Figuras 56 a 60. V. Brecheret, *Bartira*, visão anterior da popa, figurações zoomórficas e detalhes.

Como já foi mencionado, a popa completa a composição com elementos que correspondem ao tema geral da piroga e talvez a um aspecto metafísico da personagem *Bartira*. A composição finaliza com uma grande elevação que termina com presença de um pássaro, possivelmente uma coruja repousada sobre o que tudo indica serem os joelhos unidos da Índia. Ao lado do pássaro são desenhados um besouro e uma lagarta, criaturas menos complexas, alimento para o pássaro e para o besouro? Possivelmente a presença desses animais expresse também o caráter lúdico da escultura, elemento presente em muito da obra de Brecheret (CATTANI, 2011). A protuberância lisa ao fim aparentemente são “os pés estilizados da Índia”. A depressão circular que sustenta a composição neste ponto gera uma sombra que na maior parte do tempo cria um aspecto de vazio, um jogo de luz e sombra que equilibra as formas que se projetam para fora do pedestal. Este círculo aparentemente remete ao vão criado pelas pernas da figura.

3.5.1 *Piroga, uma possível relação com Bartira*

Há um conjunto bem conhecido de esculturas de Brecheret que remetem estilisticamente a *Bartira* e que pode compor uma trajetória criativa para essa obra, no entanto, *Piroga* (fig. 61), por ser mais próxima a *Bartira* em termos temáticos e escultóricos é como que uma variação sobre o mesmo tema que ajuda a entender melhor sua iconografia e pode ser até mesmo que a preceda como estudo preparatório ou primeira versão, caso se comprove a datação de *Bartira* em 1954. Esse bronze desenvolve o tema exposto em *Bartira* de forma menos épica e suas figuras são anônimas, o tema é o barco, o trabalho, o equilíbrio entre feminino e masculino provendo alimento com o leite e com a carne, bastante difere de *Bartira* quanto ao conteúdo, mas dá indicações relevantes sobre sua concepção formal.



Figura 61. V. Brecheret, *Piroga*, 1954, bronze. 35 x 97 x 17 cm. Coleção Particular.

Em *Piroga* (fig. 61) pode-se claramente distinguir as gravações na superfície, a mãe índia com o menino no colo e um novo elemento que é o índio pescador, o pai provedor, a ausência dessa figura masculina dominante em *Bartira* é algo interessante para a compreensão da importância temática dessa obra. Peccinini enfatiza que há também elementos de perfuração, depressões circulares que chamou “crateras de lua” (PECCININI, 2017, p.36) também presentes em *Bartira*. Uma dessas depressões é vazada em *Piroga* (fig. 61) e estiliza o arco formado pela perna dobrada do pescador, podendo dar pistas de sua função composicional em *Bartira*.

3.6 Popa, visão posterior



Figura 62. V. Brecheret, *Bartira*. Popa, visão posterior.

Observa-se que a composição é equilibrada por outra “cratera da lua”, cavidade circular, e a cauda do pássaro tem sulcos que o parecem conectar ao joelho de Bartira. É figurado um veado à direita da cratera e um peixe à esquerda. Assim como na proa sulcos se projetam da extremidade da popa em direção à abertura da cavidade. É importante ressaltar que existe uma aproximação formal entre os sulcos desta e outras esculturas de Brecheret com temática indígena desde os anos 1940 gravações em petróglifos pré-coloniais. A esse conjunto incorporam-se elementos simbólicos e míticos que os aproximam do Surrealismo, especialmente o de Giacometti, mas que em Brecheret incorpora o espiritual na representação de santos como São Francisco de Assis, São Geraldo e a Virgem Maria. Como se pode

observar em *Crânio* (fig. 63), assim como em *Bartira* de Brecheret, Giacometti se vale de volumes negativos como informação visual em sua linguagem escultórica. Uma característica da escultura moderna, é que em paralelo à música, se se vale do silêncio como parte da linguagem musical, os vazados, depressões fazem da contraforma elemento componente composição.



Figura 63. A. Giacometti. *Crânio*, 1934. Gesso. 18,5 x 20 x 18,5 cm



Figura 64. V. Brecheret. *Bartira*. Popa, visão posterior completa.

A escultura em si compõe uma forma única com volumes orgânicos positivos e negativos em que, à parte dos grafismos sulcados, criam um bloco único, imitando uma rocha natural simplesmente encontrada e gravada como pode-se encontrar em grandes petróglifos amazônicos.

3.6.1 Amuletos e Virgens indígenas

A aproximação dos bronzes de Brecheret de formas simplificadas e beirando a abstração nas décadas de 1940 e 1950 demarcaria uma linguagem escultórica específica dentro da obra do artista. É possível que, mais uma vez, os artigos publicados na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tenham sido fonte de referências significativas para o artista em sua busca pelo primitivo e puramente nacional na escultura. Os exemplos dispostos a seguir apresentam, para efeito de comparação, a aproximação entre esses artefatos líticos pré-coloniais e as esculturas das décadas de 1940 e 1950 que apresentam como linguagem escultórica importante a síntese dos volumes das figuras em uma forma natural e sua definição por sulcos, depressões e vazados, também encontrados em *Piroga* (fig. 61), *Bartira* e outras esculturas do período.



Figura 65. Artefatos de pedra originários da Costa Rica (os dois da esquerda) e de Santarém (os dois da direita), dispostos para efeito de comparação formal no artigo *A cerâmica Santarém* da Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (ESTEVÃO, 1939, p. 17).



Figura 66. V. Brecheret *Virgem indígena*, década de 1950. Bronze, Coleção Particular. 55 x 16 x 12 cm



Figura 67. V. Brecheret. *Virgem*, Década de 1950. Bronze, Coleção Particular. 28,5 x 9 x 6 cm

3.7 Torso da mãe e o menino – vista posterior



Figura 68. V. Brecheret, *Bartira*, vista posterior (detalhe)

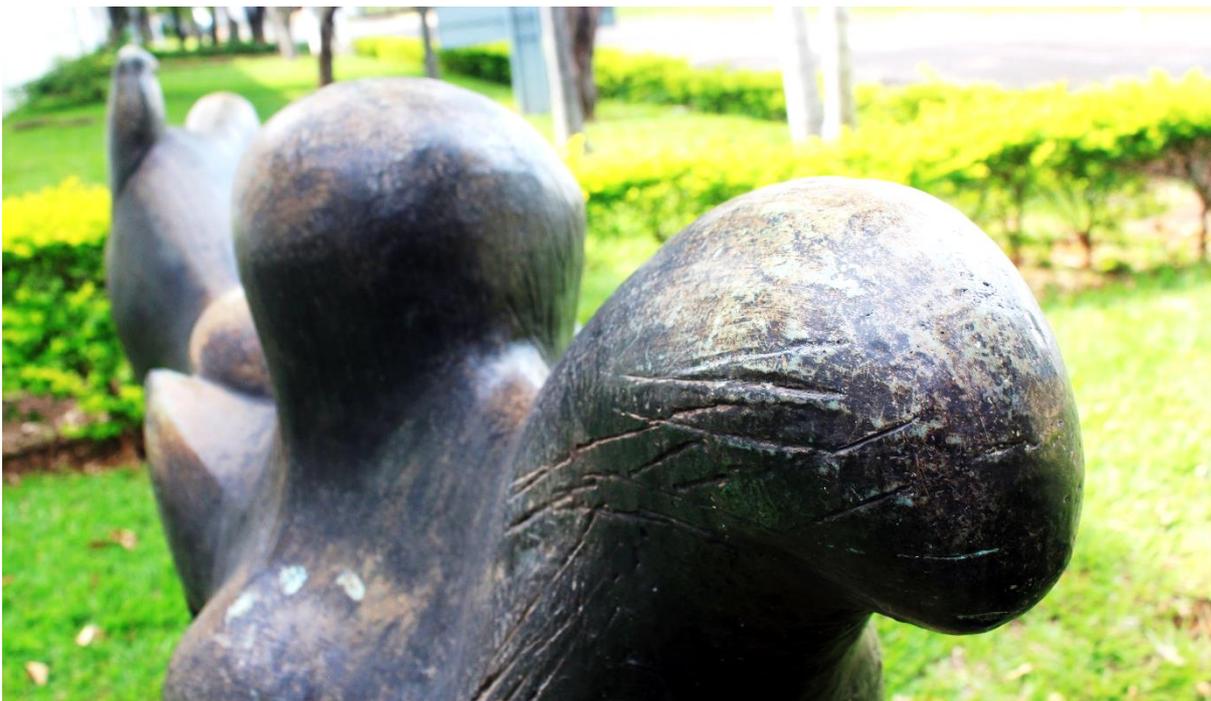
Aqui evidencia-se a postura de descanso das duas figuras, a mãe não esboça intenção de movimento enquanto o menino se aninha em seu colo com a cabeça entre as mamas e parece comprimir uma delas levemente contra sua cabeça usando uma das mãos para usá-la como travesseiro ou consolo. A única gravação que sugere pintura corporal aparece na nádega direita do menino, não há distinção entre o corpo da mãe e a proa, contudo o corpo do menino é delimitado pelo desenho sulcado em todo seu contorno, assim como a mão esquerda de Bartira.

3.8 Cabeças das figuras principais e proa – visão posterior

Como já foi observado antes, *Bartira* é uma obra para ser vista principalmente pela frente, a região posterior guarda poucos segredos, especialmente na região das cabeças onde os sulcos estilizam as cabeleiras das figuras principais. A cabeça da proa, a cabeça de Bartira e a cabeça do menino criam um ritmo ondulado e orgânico que é de certo modo emoldurado pelas mamas de Bartira. Por este ângulo a composição deixa de representar uma proa com uma mãe e uma criança e transforma-se em um volume quase abstrato e orgânico que se projeta para frente. A figuração é menos importante aqui e remete a algumas esculturas de pequeno porte de Brecheret a saber algumas delas: *Drama marajoara* (Década de 1950), *O índio e a suaçuapara* (fig. 75) e *Luta dos índios Kalapalos* (fig. 73) .



Figura 69. V. Brecheret. *Bartira*, visão posterior das cabeças das figuras e da proa.



Figuras 70 e 71. V. Brecheret, *Bartira*, visão posterior das cabeças das figuras e da proa (detalhe).



Figuras 72. V. Brecheret. *Bartira*, visão posterior inferior da proa (detalhe).

Na região inferior da proa sulcos em ziguezague cria uma sequência de pontas em um padrão de vetor *chrevron*⁴³ ou lambda pela primeira vez se sobrepõe aos sulcos longitudinais interrompendo o fluxo do desenho, o que poderia ser a estilização de ondas batendo contra o casco da piroga.



Figura 73. V. Brecheret. *Luta dos índios kalapalos*. Bronze, 1951. 85 x 185 x 31 cm, Acervo MAC USP.

⁴³ Sinal de pontuação que na matemática também significa "menor que" e "maior que".

A linguagem escultórica específica presente nessa escultura conecta um número expressivo de esculturas “marajoara” de Brecheret. Ainda que haja um diálogo constante do artista, com as soluções encontradas por seus contemporâneos em europeus, Brecheret não esconde essas referências num exercício constante de transposição para suas linguagens próprias, linguagens que, como já foi dito, tenderam a se fundir depois da conclusão do *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), em 1953.

Luta dos índios kalapalos (fig. 73) é um exemplo dessa estilização orgânica que beira a abstração, mas se mantém fiel à figuração e ao tema do índio. A fusão dos corpos em luta cria uma tensão melhor percebida na tridimensionalidade em que o eixo central é ligeiramente deslocado para que o equilíbrio seja restaurado pelas bases das extremidades. Outra escultura dentro dessa linguagem é *O índio e a Suaçuapara* (fig. 75) que também traz esse elemento de figuras que se fundem mediante o contato uma com a outra.

3.8.1 Paralelos à iconografia de Bartira

Estabeleceu-se que os referenciais internos à obra de Brecheret em *Bartira* são ligados a três fatores principais, o tema do índio que percorre toda sua trajetória, aparentemente desde *Pietá* (fig.2), a linguagem escultórica orgânica iniciado depois que vai se afastando do Art Déco e a série de “pedras roladas” encontradas no mar em sua forma primária na década de 1940 que têm grande relação com Giacometti e Max Ernst. O que indica que essas pesquisas em si não se processaram desconectadas do contexto artístico europeu e do pensamento científico sobre o primitivo, para Brecheret, e isso pode-se confirmar pelas suas correspondências. Ficar inteirado do que seus contemporâneos produziam era de fundamental importância para sua obra.

Esta preocupação é compreensível por Brecheret ter chegado a um ponto em sua carreira em que o *status* de artista oficial o poderia condenar ao ostracismo ou à alienação, roubando a relevância de seu trabalho na vanguarda cultural. Nesse sentido acrescentam-se aqui dois aspectos ainda pouco desenvolvidos, porém fundamentais para a conclusão dessa compreensão sobre a importância de *Bartira* como obra e algumas de suas mais importantes referências, a já citada cerâmica pré-colonial e a obra do escultor Britânico Henry Moore (1898-1986).

a. O Marajó/Santarém e o tema do índio na década de 1950

Como já foi discutido anteriormente, as publicações do IPHAN sobre as cerâmicas das tradições Marajó e Santarém foram fundamentais na consolidação dessa linguagem específica que homenageia a arte pré-colonial. O primitivismo de Brecheret toma um rumo definitivo quando ele retorna à figuração com sua série de bronzes *Luta dos Índios kalapalos* (fig. 73), *O Índio e a suaçuapara* (fig. 75), *Drama marajoara*, *Virgem Indígena* (Fig. 66), *Dois figuras abraçadas*, *Piroga* (fig. 61), *Virgem* (fig. 67) e *Zebu*.

A edição de 1939 trouxe um artigo especificamente voltado à cerâmica Santarém que possivelmente foi uma referência tão importante para Brecheret nesse momento quanto foi o Marajó para Rego Monteiro nos anos 1920, mas que a crítica passou a generalizar como Marajó em sua obra. A arqueologia no Brasil tem uma longa tradição iniciada com a imperatriz Teresa Cristina (1822-1889), que financiou e organizou o primeiro acervo arqueológico e etnográfico do então Museu Real na Quinta da Boa Vista (PENNAFORT, 2016). Mas, apesar da longa tradição existem regiões inteiras no Brasil que são virtualmente inexploradas e o mesmo pode-se dizer dos países vizinhos. Isso pode se considerar a partir do fato de que 40% do território Brasileiro é formado pela Floresta Amazônica e que apenas uma fração disso já foi estudado. (NEVES, 2006, p. 8)

A ocupação humana da Amazônia se iniciou há pelo menos 11.000 anos, mas é possível que seja ainda mais antiga. Datas ao redor de 9.200 a.C. foram obtidas na escavação da caverna Pedra Pinada, uma gruta localizada no atual município de Monte Alegre, no Pará. (...) No extremo oposto da Amazônia, na bacia do alto do rio Guaporé, atual Estado do Mato Grosso, outra gruta, conhecida como Lapa do Sol, forneceu datas ainda mais antigas, de cerca de 12.000 anos a. C. A escavação foi feita na década de 1970 por um arqueólogo brasileiro Eurico Miller, com o auxílio dos índios Nambiquara, que vivem na área. (NEVES, 2006, p.16.)

Existe também a questão da apropriação cultural como usurpação de povos, comunidades ou grupos culturalmente minoritários quando se estuda a tendência primitivista do modernismo no século XX, mas essa aparentemente nunca foi uma preocupação entre artistas das primeiras décadas do século. Além disso existe uma distância epistemológica possivelmente intransponível entre o que entende-se por arte dentro da sempre mutante civilização ocidental e o que imagina-se ter sido arte

entre povos primitivos e pré-históricos. Berta Ribeiro, tentou estabelecer uma conexão entre o elemento comum do humano pelo aprazível visualmente com o termo “desejo de beleza” (RIBEIRO, 1989). Esse desejo de beleza seria uma tentativa de racionalizar uma sensibilidade estética essencialmente humana que possibilitaria o reconhecimento tanto da intencionalidade artística presente nos artefatos e vestígios humanos primitivos quanto na arte ocidental contemporânea. Mas mesmo esse pensamento ainda inicial sobre o tema estava além das elaborações das décadas de 1930 a 1950.

É de se perguntar: é legítimo denominar *arte* – na concepção que esse termo é usado na civilização ocidental – as manifestações estéticas de grupos tribais? Alguns historiadores da arte opinam que o conceito não deve ser adjetivado. No entanto, é impossível deixar de pensar a arte popular, negra, indígena ou oriental como artes específicas. A par disso, no caso das tribos da floresta tropical, as expressões estéticas mais altas se concentram na ornamentação do próprio corpo, não cabendo na classificação do que chamamos artesanato. (RIBEIRO, 1989)

Ela ainda aponta para uma série de termos em línguas indígenas que designam atividades específicas como o desenho e a pintura dentro da lógica tradicional de cada grupo como uma categorização e hierarquização dos fazeres que chamaríamos artísticos por carregarem em si códigos e significados que transcendem a mera funcionalidade, fosse ela cotidiana ou cerimonial. Da mesma forma, mas pensando sobre a iconografia de petróglifos pré-históricos, que por sua natureza antiga são desprovidos da mediação de seus criadores, não resta muito aos arqueólogos além da consideração sobre o objeto em si, sua constituição iconográfica, suporte em buscas de indicações sejam no naturalismo da imagem ou em sua repetição em busca de padrões para seu uso.

Partindo de uma perspectiva geral e segundo o DRAE [*Diccionario de la Real Academia Española*] (www.rae.es) iconografía se refere à descrição e ao tratamento descritivo ou coleção de imagens. Em Panofsky (1939) el metodo iconográfico, entendido como o estudo sistemático das imagens, tem por objeto interpretar o conteúdo temático e o significado das obras de arte (...) Em arqueologia, a iconografia faz referência ao estudo das representações artísticas e objetos que usualmente têm ampla significação religiosa ou cerimonial, como possuidores de qualidades simbólicas; este, por exemplo, é um importante recurso da arqueologia cognitiva (Bahn & Renfrew, 2000). (...) Na arte rupestre, as análises iconográficas

principalmente a identificação dos objetos e cenas representadas sobre as rochas (CELIS, 2006). [Tradução nossa]

Neste sentido o objetivo aqui é tão somente elaborar um possível aspecto da escultura de Brecheret que esteja ligado, ainda que unicamente pelo aspecto formal e por um possível sentido de valorização de um patrimônio artístico ancestral no Brasil, à responder às tendências internacionais com a densidade e originalidade da arte primitiva nacional, sua busca por um “outro nacionalismo”, um nacionalismo primordial talvez.

As imagens a seguir comparam artefatos publicados no artigo *Cerâmica Santarém* da Revista do Patrimônio de 1939 e a escultura *O Índio e a suaçuapara* (fig. 75) de Brecheret, o objetivo aqui é tão somente demonstrar a aproximação existente na cerâmica pré-colonial que se limita a certas soluções incorporadas pelo artista como, o uso de sulcos e a fusão dos elementos figurativos que são evidenciados com desenho na medida em que são necessários. Não é possível estabelecer correspondência direta entre essas imagens, pois pode se tratar de um caso de pseudomorfismo (BOIS, 2006), mas a relação é estabelecida no discurso do artista e da crítica sobre o tema, a comprovação no caso é pela constatação de que há na cerâmica Santarém o mesmo tipo de solução escultórica incorporada por Brecheret, a fusão de elementos e o desenho com sulcos, a presença de relevos negativos, baixos e altos em toda a composição bem como a fixação na figuração mesmo com alto grau de estilização formal.



Figura 74. Exemplos de cerâmica precolonial. 1: Carriacou (Antilhas), 2: Santarém. (ESTEVÃO, 1939, P.11)



Figura 75. V. Brecheret. *O índio e a suaçuapara*, 1951. Bronze, 34,5 x 37 x 18 cm. Coleção Particular.

b. Henry Moore na II Bienal Internacional de São Paulo de 1953.

A II Bienal de São Paulo em 1953 dedicou uma sala especial para o escultor britânico Henry Moore. Pode ser que, comprovando-se *Bartira* como sendo de 1954, essa mostra tenha tido alguma relevância como referência para Brecheret. Não se pode afirmar relações diretas entre as obras de Moore e *Bartira* especificamente, mas seria possível uma aproximação desses dois artistas por ser a figura reclinada um dos temas mais trabalhados por Moore, e, por Brecheret ter sido premiado com *O índio e a suaçuapara* (fig. 75) em 1951, uma obra que também foi considerada síntese das propostas formais de Moore à época. Brecheret estando envolvido com um projeto dessa natureza, a aproximação com Moore há alguns anos e a concomitância da Bienal fazem dessa mostra em específico uma referência plausível que teria pouca possibilidade de tratar-se de um caso de pseudomorfismo. Neste caso, a cronologia de *Bartira* situando-a em 1954 é fundamental para que essa

relação seja estabelecida como provável. Ainda que a lista de obras de Moore trazidas ao Brasil naquela ocasião tenha sido extensa, e composta por uma considerável variedade de temas incluindo figuras reclinadas, uma obra em específico apresenta elementos escultóricos muito significativos se pensados em paralelo a *Bartira*.



Figura 76. Henry Moore. *Pássaro cesta*, 1939. Lignum vitae e fios. 37,4 x 42 x 26 cm. Coleção Fundação Henry Moore.

Em *Pássaro cesta* (fig. 76) é possível identificar a fusão de formas e a organicidade também presentes na obra de Brecheret desde o fim da década de 1940. A composição remete a uma cesta pequena com alça, mas, considerando o conhecimento prévio da obra de Brecheret, pode também remeter a um barco com seu mastro central. O pássaro figurado parece se revolver em si mesmo fundindo as asas e voltando a cabeça para dentro como o *Veado enrolado* (fig. 26) de Brecheret na década anterior. A correspondência com *Bartira* é relativamente distante em *Pássaro cesta* (fig. 76), mas o uso da linguagem escultórica somada à tradição das figuras reclinadas torna essa obra relevante. O uso que Moore faz do volume

negativo é especialmente marcante nessa obra que o explica também com a fusão de materiais.

Uma das figuras reclinadas de Moore presentes na exposição de 1953 foi *Figura reclinada, formas internas e externas* (fig. 77), 1951. A figura reclinada é representada como que possuindo um interior independente de seu exterior, como que duas figuras ou como se os orifícios da camada exterior existissem figurando uma “visão de raios X” em que se possam observar simultaneamente a dupla existência da figura. Pode-se comparar essa escultura à relação de continente e conteúdo que se aplica à personagem Bartira, sua embarcação e à criança.



Figura 77. Henry Moore, Modelo da escultura *Figura reclinada, formas internas e externas*, 1951. Bronze, 37 x 61,5 x 21,1. Fundação Henry Moore.

É pouco provável que Brecheret considerado como artista relevante em seu tempo tanto no Brasil quanto no exterior estivesse alheio à obra de Moore, porém, tornou-se relevante que uma análise mais detida de sua obra em relação à de Moore se desse num contexto em que se evidenciassem dois aspectos em particular, algumas soluções formais de Moore paralelamente ao momento que Brecheret experimentou desde a década de 1940 e a coincidência da mostra na II Bienal. Elementos que

evidenciam o contexto de trocas e experimentações que caracterizaram a obra de Brecheret.

3.8.2 *Indianismo e indianidade*

Com Darcy Ribeiro, o indianismo no Brasil de certa maneira passou a ser identificado com uma nova agenda progressista na política numa visão ligada à preservação das terras, das culturas tradicionais, dos direitos humanos e da justiça social. A militância em favor dessas causas possivelmente foi importante para a produção artística da segunda metade do século XX quanto ao tema do índio, que permanece amplamente difundido em todo espectro das artes brasileiras.

Mesmo assim, Darcy Ribeiro nunca deixou de render homenagens ao marechal Rondon, com quem trabalhou na juventude e que o introduziu à ideia de uma relação pacífica entre o Estado e os povos indígenas. Na ideologia positivista, seguida fielmente por Rondon, o princípio do amor por vezes era representado pelo orgânico, bucólico e reflexivo. O próprio conceito de uma “reserva indígena” tem paralelo nesse aspecto do positivismo que teve precedente no projeto urbanístico da capital mineira, Belo Horizonte, por Aarão Reis (1853-1933), que também concebeu a cidade segundo seus princípios (TEIXEIRA, 1999).

No projeto de Aarão Reis em 1895, a nova capital mineira superaria o passado monarquista e exaltaria as aspirações positivistas do novo regime. O traçado geodésico da cidade expressaria os princípios da Ordem e do Progresso, cuja expectativa era de que seria espelhado como modelo na urbanização de todo o Estado. O princípio do Amor era expresso pelos grandes parques de traçado que remetiam ao estilo de jardim inglês representando um contaponto orgânico e bucólico ao traçado rígido da cidade, servindo como reservas de natureza e espontaneidade dentro do contexto da cidade moderna.

Exaltada por Monteiro Lobato como *A Bela* em 1937 (TEIXEIRA, 1999, p. 93), Belo Horizonte pode ser uma referência estética para que a compreensão do pensamento da época e como este foi capaz de permitir a criação do Parque Indígena do Xingu, ampliando-se a concepção da mesma em sua fundamentação positivista ao território brasileiro como um todo.

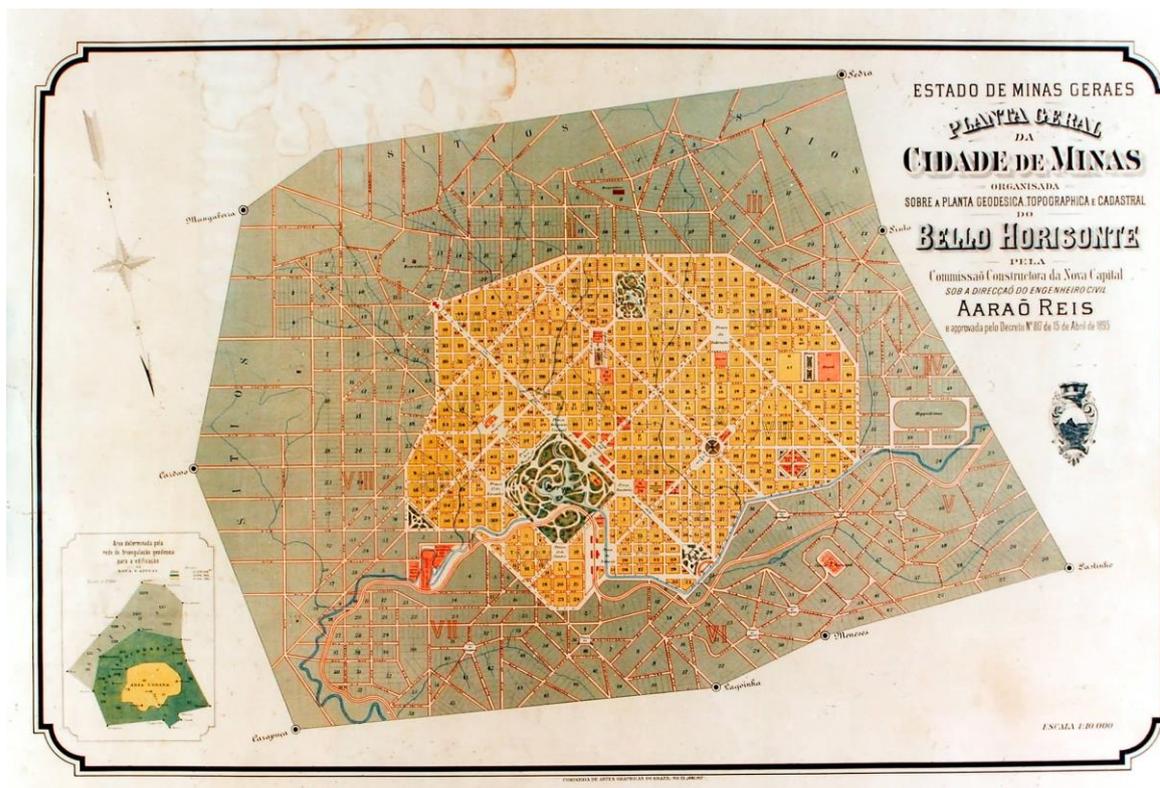


Figura 78. Plana geral da Cidade de Minas organizada sobre a planta geodesica topográfica e cadastral do Bello Horizonte pela comissão construtora da Nova Capital. Aarão Reis 1895. (TEIXEIRA, 1999, p.70)

Este paralelo tem tão somente a intenção de expor um aspecto da crença positivista que, pela exaltação do cientificismo, marcou significativamente as opções do poder público brasileiro no que dizia respeito à higienização dos espaços, a categorização das populações por raça e classe, bem como o controle a partir dos princípios Amor, Ordem e Progresso, que, tão datados quanto possa parecer, organizaram o pensamento republicano por quase meio século e repercutem em muitas das questões sociais brasileiras até o presente.

Com o declínio tanto do pensamento positivista quanto da eugenia, a década de 1960 dava indícios de uma nova fase para o indigenismo brasileiro. O tema do índio passa a ser uma questão política importante durante os anos 1950 e o trabalho dos irmãos Orlando (1914-2002), Cláudio (1916-1998) e Leonardo Villas-Bôas (1918-1961) levaram deram condições para que Darcy Ribeiro redigisse o projeto que tornou possível a criação do Parque Nacional do Xingu em 1961.

A obra de Brecheret nesse momento desenvolve intensamente a busca por esse elemento nacionalista original, a alma do índio e em *Bartira*, como síntese desse

processo, essa busca parece ter encontrado uma forma de expressão em seu conteúdo simbólico. No contexto da década de 1950 a obra de Brecheret participou das quatro primeiras Bienais de São Paulo com obras indianistas, sendo que foi premiado com *O Índio e a suaçuapara* (fig. 75) na primeira em 1951 e participou com *Bartira* em 1955. Na IV Bienal, em 1957, organizou-se uma sala especial do artista como homenagem póstuma. Esse fato demonstra além da relevância do tema para o momento do artista, o peso no contexto da crítica na época, o que demonstra a pertinência do indianismo no contexto das artes então.

A ideia de deslocamento sempre esteve presente nos barcos representados por Brecheret desde os anos 1920. Possivelmente seu próprio deslocamento como imigrante (fig. 7) considerando-se o autorretrato no *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), quando se incluiu no grupo de figuras que o compõe. A piroga em *Bartira*, confunde-se com a própria índia, ela transporta algo além de seu filho mestiço. Seria o aspecto simbólico a ser considerado no descolamento de *Bartira* justamente a ideia de que ela transportaria algo intangível além do seu filho, transportaria talvez a indianidade? Seria a indianidade o novo nacionalismo buscado por Brecheret e que o artista teria sido capaz de sintetizar em *Bartira*?

Faz parte do imaginário sobre a modernidade no nacionalismo brasileiro dos anos 1950, a ideia de uma projeção para um futuro idealizado, no amanhã, da alvorada, no por vir. Nesse contexto Brecheret, que em muito pautou seu modernismo em referências do passado ancestral e mítico, agora aponta sua mitologia para o futuro, *Bartira* descola-se com seu filho para o futuro e perpetua sua “indianidade”. Fez parte da obra de Brecheret a presentificação dos “esquecidos”, assim, pode ser que não seja inapropriado considerar que a busca por um outro nacionalismo encontre paralelo na ideia de indianidade, na ideia de que pode-se voltar a ser índio, ou talvez de que não se deixa de ser índio.

(...) Tudo isto dito, entendo que índio não é um conceito que remete apenas, ou mesmo principalmente, ao passado – é-se índio porque se foi índio –, mas também um conceito que remete ao futuro – é possível voltar a ser índio, é possível tornar-se índio. A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado. No dia em que os brasileiros entenderem isso, nossa relação com a “Europa” vai se resolver. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p.265)

Em 1955, Brecheret ainda realizou outras obras com temática indígena e nunca deixou completamente o naturalismo. Ao contrário, continuou a se dedicar a obras com formas predominantemente simbólicas com a sugestão de elementos visuais, ao mesmo tempo em que se dedicou em outras ao naturalismo preciso de composição clássica. Para Brecheret, aparentemente não há desconstrução, apenas construção, acúmulo. Essa dualidade na obra de Brecheret continuará a ser expressa em obras como *Morena* (fig. 79) e *Mãe* (fig. 80) (déc. e 1950), em que persistem tanto o tema do índio quanto as diferentes linguagens escultóricas do artista, o que também explica a não linearidade de sua obra num sentido evolucionista do termo em que iria da figuração em direção à abstração, mas a coexistência de suas linguagens.



Figura 79. V. Brecheret. *Morena*. Década de 1950. Gesso, 246 x 63 x 66 cm. Coleção Particular.



Figura 80. V. Brecheret. *Mãe*. Década de 1950. Bronze, 27,5 x 11 x 8,5 cm. Coleção particular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A suspeita que motivou este trabalho admitia que as obras com o tema do índio brasileiro formariam uma categoria consolidada com uma intrínseca relação de intertextualidade e paralelismo com as produções de outras regiões afetadas pelo colonialismo europeu, tendo, portanto, como elementos operacionais internos o pensamento europeu e suas elaborações que incluem tanto o mito do bom selvagem, quanto antagonicamente, o do selvagem animalesco e brutal. Observou-se, contudo, que não há uma continuidade ou uma estruturação de referências internas claras no uso da imagem do índio na arte executada no Brasil ou sobre o Brasil até que isso se organizou no contexto artístico e literário do século XIX, finalmente sendo instrumentalizado pela campanha abolicionista a partir da década de 1860. Nesse momento, ainda que com referências e paralelismos importantes, até mesmo na América do Norte, a arte realizada no Brasil imperial estabeleceu uma maneira acadêmica para a representação dos índios que seria apenas retomada por Rego Monteiro e Brecheret no contexto modernista das Artes Visuais do século XX.

O início do regime republicano no Brasil se deu na última década do século XIX a partir de uma ideologia filosófico-religiosa que sustentava a ideia de um tipo de evolucionismo cultural em que se pregava a superação do passado tanto religioso quanto político e até mesmo étnico em favor de uma nova matriz civilizatória centrada na ideia cientificista de aperfeiçoamento racial. O mesmo pensamento que desabonava a fé e a política centrada na tradição católica e monárquica como atraso e apego a superstições, acabou sustentando ideias pseudocientíficas como a eugenia, pensamento que foi conveniente aos interesses dos ex-donos de escravos na criação de políticas de branqueamento da população brasileira.

Dos artistas que vieram a se destacar nas primeiras décadas do século XX no Brasil, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret foram aqueles que, tanto pelo humanismo católico quanto pela preferência política, evidente de Rego Monteiro, mas pouco comentado em Brecheret que também tem raízes muito bem documentadas na monarquia europeia (PECCININI, 2004, p. 19-33), vieram a interpretar o modernismo à maneira de suas convicções pessoais.

A fortuna sobre as ligações formais e ideológicas entre Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret é exígua, mas o estabelecimento dessa ligação entre os dois foi necessário para se ponderar sobre a importância da representação dos índios em suas obras e buscas pessoais. Não que suas obras tivessem necessariamente um endereçamento político ou militância monarquista, mas uma busca por um nacionalismo cada vez mais autêntico em suas perspectivas pessoais, o que em *Bartira* de Victor Brecheret, atingirá um momento de síntese que a torna relevante para uma compreensão da trajetória e escolhas do artista.

As pesquisas de Rego Monteiro expressas em sua obra, apontam não só para referências nos mestres acadêmicos como também para a inventividade e criação dos índios marajoara. Durante os anos 1920, o artista sublinha sutilmente a fragilidade da eugenia como ciência, algo que virá a se comprovar ao longo daquele século. Brecheret, por sua vez, ao escolher os motivos marajoara como referência, homenageia o trabalho e pesquisas de Rego Monteiro, e, depois que se afastou do Art Déco diversificou sua obra para além do marajoara em direção às gravações e petróglifos pré-coloniais de diferentes períodos, em busca da resignificação de uma arte essencial e originalmente nacional.

Essa busca por um nacionalismo “genuíno” pode ser um indício do desconforto do artista tanto com o direcionamento antropófago quanto com o direcionamento nacional, ambos totalitários em suas asserções dogmáticas sobre a nação e o “novo homem”. Pode ser até mesmo por isso que no *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49) Brecheret inclui o velho homem, o escravizado, o conquistado e o pobre imigrante (fig. 7), a inconformidade desse artista aparentemente não se manifestava em atos de rebeldia, mas, pode ser percebida em sua escolha temática e em sua obsessiva busca por um outro nacionalismo. Por isso foi importante assinalar a simpatia de Rego Monteiro e Brecheret pela monarquia e pelo humanismo católico organizadores da opção anti-eugenista desses artistas. O que não exime de controvérsia o *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49) polêmico por exaltar a diversidade bem como polêmico por ser formalmente relacionado à estética do autoritarismo europeu expresso nos realismos do Fascismo e no stalinismo.

Nesse sentido, *Bartira* acaba materializando um contraponto ao *Monumento às Bandeiras* (figs. 9 e 49), sendo esta uma obra relevante na relação de Victor

Brecheret com o tema do índio brasileiro no contexto do modernismo dos anos 1950 no Brasil, é contemporânea ao monumento, mas fruto de um processo diferente das três décadas de elaboração e execução do mesmo. Em *Bartira*, de certo modo, ainda está presente a busca por uma visualidade que homenageia o marajoara, também figura a maternidade, mas protagonizando o elemento nativo da mistura e não o estrangeiro. *Bartira* é a protagonista do drama brasileiro na obra, seu filho mestiço é o coadjuvante que conecta o público à história e o pai europeu está ausente da representação, este é um drama para os nascidos na terra. Neste sentido, aparentemente, deixar o pai europeu para trás pode ser uma metáfora histórica com um caráter autobiográfico muito forte para Brecheret.

As pequenas proporções de *Bartira* contrastam com a história narrada, em seus detalhes e inscrições uma “potência criadora” não parece estar mais concentrada ali do que em obras maiores e mais conhecidas de Brecheret, um aspecto de sua obra é justamente a capacidade de não deixar seu trabalho se diluir em grandes dimensões. Sua participação na III Bienal Internacional de São Paulo com *Bartira* (RATHSAM, 1994, p. 154), reafirmou sua relevância como obra e confirmou a pertinência do tema com o qual foi premiado em 1951 com *O índio e a suaçuapara* (fig. 75).

Em Brecheret o diálogo formal com o modernismo é importante para o entendimento das escolhas e trajetórias que escolheu. A tentativa de estabelecerem-se fases formais para sua trajetória parece ser pouco eficiente, ainda que sejam perceptíveis linhas temáticas e linguagens escultóricas diferenciadas, estas não são possíveis de se definir em períodos, pois se entremeiam e se conjugam ao longo do tempo. Pode-se observar que a trajetória que parece não ter um objetivo claro do ponto de vista do estilo, na verdade pode tratar-se de um processo de modulação entre linguagens escultóricas que não necessariamente configuram fases, mas possivelmente uma segmentação de sua poética, caminhos possíveis direcionados a diferentes públicos e funções. Talvez na busca por um outro nacionalismo Brecheret também buscasse um outro modernismo na conjugação incessante entre suas linguagens escultóricas o que cria uma tensão formal aparentemente sintetizada em *Bartira*.

O lugar dos índios no modernismo se desenvolve ao longo de 30 anos dessa primeira metade do século XX, amadurece também a compreensão da

intelectualidade sobre a necessidade do Brasil se reconhecer multiétnico e multicultural. Em *Bartira* Brecheret faz dialogar diferentes linguagens escultóricas com as quais trabalhou separadamente em quase toda sua trajetória. A escultura traz em si também o resultado dos conflitos estéticos e éticos que ajudaram a formar o ideário nacional do século XX no Brasil. Nesse sentido, Brecheret exerceu um papel importante na consolidação de uma estética moderna para o tema do índio que servirá como base formal para a multiplicidade que caracterizou as décadas seguintes.

Brecheret não conheceu o termo indianidade como foi problematizado a partir dos anos 1980, no entanto sua obra expressa uma busca por um elemento nacionalista que extrapole a esfera dos pensamentos de época ou os discursos político partidários. Em sua busca por tal nacionalismo, estimulado por Mário de Andrade, se dedicou ao índio brasileiro como ícone de um nacionalismo “autêntico” como também o fizeram os indianistas do século XIX. Contudo, fazendo isso em um contexto de racismo cientificista, Brecheret acaba por fazer presentes aqueles que esperava-se esquecidos, desaparecidos, assimilados. Nesse momento a persistência cada vez maior dos índios em sua obra dá a entender uma busca por esse elemento impossível de exterminar, mas também de se encontrar, uma indianidade. Quando Brecheret cria *Bartira*, esta traz uma nova perspectiva para sua obra, não é mais uma personagem anônima, mas uma representação de uma personagem histórica relacionada com a formação do povo brasileiro. *Bartira* que foi casada com português tinha um filho mestiço, e na obra *Bartira* a própria mestiçagem é relativizada por ser o filho de *Bartira* caracterizado como tão índio quanto ela. O paralelismo com a ideia de indianidade provocada por Viveiros de Castro (2011) está justamente em que nesse momento Brecheret projeta esse “outro nacionalismo” para o futuro, para os filhos de *Bartira*, que não teriam deixado de ser índios, ou que poderiam voltar a ser se o quisessem e resolvendo essa questão identitária com o pai europeu definitivamente.

Bartira simbolizaria essa ideia impalpável, que é tratada aqui como indianidade, na síntese que parece fazer das tendências internacionais da época e da história pessoal de Brecheret com o tema do índio. Assim, possivelmente, esta se tratou de uma obra com potencial para inaugurar outra fase escultórica na trajetória de

Brecheret. Não se sabe até o momento também se existiria algum indício além da ideia de um outro nacionalismo em Brecheret que indique a ideia de indianidade, o que demandaria uma pesquisa mais aprofundada nos acervos que contém suas correspondências e projetos. Há, portanto, uma tensão em *Bartira* que não se observa em outras das obras analisadas do artista, em *Bartira* a questão do nacionalismo em Brecheret parece encontrar um ponto de virada, ao mesmo tempo que permanece firme à ideia da indianidade como matriz desse outro nacionalismo, esta agora é remetida ao futuro na figura da piroga e da criança que *Bartira* leva ao peito. Além disso processam-se questões de ordem formal que intensificam a tensão da obra, a composição ainda de organizar a partir de princípios clássicos da linguagem escultórica ao mesmo tempo traz um diálogo intenso com a linguagem da escultura moderna que parece tratar aqui da incorporação dos elementos pré-coloniais dos petróglifos e artefatos tapajônicos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Aurélio M. G. de. *Civilizações que o mundo esqueceu*. São Paulo: Hemus, 1990.
- ALONSO, Ângela. *Flores, votos e balas: O movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. Companhia das Letras: São Paulo, 2016.
- ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*. Barueri. Ciranda Cultural, 2016.
- ANDRADE, Mario de. *Mario de Andrade, poesias completas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Revista de Antropofagia. Ano 1. Nº 1. Maio de 1928, p. 6 e 7.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 2005.
- ARRUTI, José Maurício, *Etnogêneses Indígenas*. IN: *Povos indígenas do Brasil*. São Paulo: Instituto Socioambiental – Quem, onde, quantos, 2001/2005.
- AYALA, Walmir. *Vicente inventor*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- BITTENCOURT, Adalzira. *A Mulher Paulista na História*. Lisboa: Livros de Portugal, 1954.
- BOIS, Yve-Alan. *A questão dopeudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista*. Conferência inaugural do XXVI Colóquio da CBHA. São Paulo, 2006.
- SILVA BRECHERET, Maria aparecida (Org.). *A arte marajoara de Victor Brecheret*. Riode Janeiro: Centro Cultural Correios, 2004.
- SILVA BRECHERET, Maria aparecida (Org.). *A arte indígena de Victor Brecheret*. Juís de Fora: Centro Cultural Correios, 2013.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: EdUSP, 2014.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. SP/BH: Eder, 1975.
- CARVALHO E SILVA, Joana Mello de; DE CASTRO, Ana Claudia Veiga. *Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20*. São Paulo: pós v.21 n.36, dezembro 2014 doi: Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v21i36p24-53>> Acessado em 18 de maio de 2017.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas, o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTELLO, José. *Negação e Dogma: o modernismo brasileiro foi mais agitação que obra*. BRAVO! 1998, Ano1, n. 8. P.19-22
- CATTANI, Icleia Borsa. *Arte Moderna no Brasil – Constituiçãoe desenvolvimento nas Artes Visuais (1900-1950)*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CELIS, Diego Martínez. *Propuesta para un análisis iconográfico de petroglifos: La Piedra de Sasaima, Cundinamarca (Colombia)*. <http://www.rupestreweb.info/sasaima2.html> Acessado em 31 de outubro de 2010.

CHAVES DE MELLO, Maria Tereza. *A República Consentida*. Rio de Janeiro: Editora FGV/EDUR, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. *De Anita à academia*. Novos Estudos CEBRAP. Nº 88, novembro de 2010. P. 113-132.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture twentieth-century ethnography, literature, and art*. Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

COHN, Clarice. *Culturas em transformação: os índios e a civilização*. São Paulo em Perspectiva, nº 15, ano 2, 2001. P. 36-42.

CUNHA, Maria Manuela Ligeti Carneiro da. *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos – Guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DIMITROV, Eduardo. *De expoente modernista a integralista esquecido*. Recife: Novos Estudos – CEBRAP, 2015. p. 193-208.

DOIN, José Evaldo (et al.). *A belle époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização do mundo do café (1852-1930) a proposta do CEMUMC1*. São Paulo: Rev. Bras. Hist. N. 53, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100005 Acessado em 31 de outubro de 2017.

DPH – Divisão de Preservação. *Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo. 3.9 Monumento às Bandeiras*. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4526 Acessado em: 22 de abril de 2017.

ESPÍNDOLA, Alexandra Filomena. *Gonzaga Duque – vida na arte: uma concepção artístico-filosófica*. Dissertação (Dissertação em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina. Palhoça, 2009.

ESTEVÃO, Carlos. *A cerâmica de Santarém*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ano 3. Nº 3. p. 7-34. Rio de Janeiro: 1939.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1994.

FERREIRA, Anelise Weingartner (et al). *Acervo de Arte – Universidade de Brasília*. Brasília: Editora UnB, 2014.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

Fundação Bienal <http://www.bienal.org.br/> acessado em 31 de outubro de 2017.

- FRIGOLA, Dolores Ros i. *Cerâmica*. Lisboa: Estampa, 2002.
- GALTON, Francis. *Inquiries into human faculty and its development*. Nova York: AMS Press, 1973.
- GULLAR, Ferreira. *Nem tudo é verdade: apenas Tarsila e Raul Bopp foram antropofágicos*. BRAVO! 1998, Ano1, n. 8. P. 22 e 23
- HARRISON, Charles (et al.). *Arte moderna – Práticas e debates*. São Paulo. Cosac & Naify, 1998.
- HARRISON, Charles (et al.). *Primitivismo, Cubismo, Abstração - Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1993.
- JAFFÉ, Aniela. *O simbolismo nas artes plásticas*. IN: *O homem e seus símbolos*. JUNG, Carl G. (Org.) p. 309. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco, *Os Subversivos da República*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1986.
- LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- LEITE, Serafim (Pe.). *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil* (Ed. 4º Centenário). Coimbra: Tipografia Atlântica, 1956.
- LUCIANO, Gersem dos Santos. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas do Brasil de hoje*. Brasília: MEC/SECAD/LACED/Museu Nacional, 2006.
- MACHADO, Humberto Fernandes. *José do Patrocínio e a luta contra a indenização aos "Republicanos de 14 de maio"*. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.
- MANN, Charles C. *1491: New revelations of de Americas before Columbus*. Texas: University of Texas, 2005.
- MARTINEZ CELIS, Diego. 2006 . Propuesta para un análisis iconográfico de petroglifos: La Piedra de Sasaima, Cundinamarca (Colombia). En Rupestreweb, <http://rupestreweb2.tripod.com/sasaima2.html>
- MATTOS, Claudia (et al.). *Novos horizontes para a História da Arte no Brasil*. IN: *Existe uma arte brasileira?* Perspective, Versions originales, 30 setembro de 2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5543>.
- MÉNARD, René. *Mitologia Grego-Romana*. Vol. II. São Paulo: OPUS editora, 1991.
- MENEZES, Raimundo de. *Aconteceu no Velho São Paulo*. São Paulo: Saraiva, 1954.
- MOURA, Irene Barbosa de. *O monumento e a cidade. A obra de Brecheret na dinâmica urbana*. Revista Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade, abril de 2011. Disponível em: www.pucsp.br/revistacordis Acesado em: 1º de abril de 2017.
- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. (1883) São Paulo: Progresso Editorial, 1949.

NEVES, Eduardo Goés. *Arqueologia da Amazônia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OLEQUES, Liane Carvalho. *Primitivismo*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/primitivismo/> Acessado em: 30 de março de 2017.

OURO PRETO, Visconde de, *A Década Republicana*. Brasília: Editora da UNB, 1986.

PATROCÍNIO, José do. *Manifesto da Confederação Abolicionista*. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta da Tarde, 1883.

PECCININI, Daisy. *Brecheret: a linguagem das formas. 2. ed.* São Paulo: IVB/Imesp, 2004.

..... *Brecheret e a escola de Paris*. São Paulo: FM Editorial, Instituto Victor Brecheret, 2011.

..... *Brecheret: encantamento e força*. São Paulo: Dan Galeria, Instituto Victor Brecheret, 2017

PEIXOTO, Afrânio. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1944.

PENNAFORT, Roberta. *Imperatriz arqueóloga é revelada em exposição*. O Estado de S. Paulo. 30 Março 2016, 19h41. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,imperatriz-arqueologa-e-revelada-em-exposicao,10000023937> Acessado em 30 de agosto de 2017.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX*. Revista IEB, n. 54, 2012 set./mar. P.87-106.

PICCHIA, Menotti del. *Matemos Peri!* Jornal do Comércio, São Paulo, 23/1/1921, p. 3. In: BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. Menotti Del Picchia. O gedeão do modernismo: 1920/22. São Paulo: Civilização Brasileira/ Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 194-197.

Portal do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=23&busca=&pagina=4> acessado 31 de outubro de 2017.

Portal IstoÉ. <https://istoe.com.br/ha-100-anos-critica-de-monteiro-lobato-acuava-anita-malfatti/> Acessado em 20 de dezembro de 2017.

QUELUZ, Gilson Leandro. *Eugenias modernistas: O presidente negro de Monteiro Lobato e a República 3000 de Menotti del Picchia*. Revista tecnologia e sociedade, Curitiba, n. 2, 1º semestre de 2006, p. 241-258.

RATHSAM, Marilisa. *Victor Brecheret – Modernista Brasileiro*. São Paulo: MD – Comunicação e Editora de Arte, 1994.

REGO MONTEIRO, Vicente do. *Legendes croyances et talismans des indiens de l'Amazone*. Paris: Editions Tolmer, 1923.

..... Vicente do. *Do Amazonas a Paris – As lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*. São Paulo: EdUSP, 2005.

RIBEIRO, Berta G. *Arte Indígena - Linguagem visual*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EdUSP, 1989.

RODRIGUES, Nina. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1938.

ROMANELLI, Sergio; MAFRA, Adriano; SOUZA, Rosane. *D. Pedro II tradutor: análise do processo criativo. Cadernos de tradução* v. 2, n. 30 2012 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2012v2n30p101> Acessado em: 30 de março de 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem da desigualdade (1754)*. São Paulo: Ed. Ridendo Castigat Mores, 2001.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Estilização*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ano 1. Nº 1. p. 51-65. Rio de Janeiro: 1937.

SHANN, Denise Pahl e MARTINS, Cristiane Pires (Org.) *Muito além dos campos: arqueologia e história na Amazônia marajoara*. Belém: GKNORONHA, 2010.

SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e; CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *Inventar o passado, construir o futuro: são paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20*. São Paulo: Revista .Pós v.21 n.36, 2014.

SPIES, Werner; KRISTOF, Doris. *Max Ernst: Sculptures Maisons Paysages*. Paris, GROMPIDOU, 1998.

STADEN, H. *Duas Viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. São Paulo: Papyrus, 2001.

TEIXEIRA, Carlos M. *Em Obras: História do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

TOLENTINO, Bruno. *Banquete de ossos: a poética modernista e subproduto de subpoetas*. BRAVO! 1998, Ano1, n. 8. P.18-20

VALLE, Raoni B. M. *As Gravuras Rupestres no Rio Negro, Amazônia Ocidental Brasileira: Documentação Fotográfica e Análise Preliminar do Corpus Gráfico*. Universidade de São Paulo Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE (Relatório de Qualificação de Tese Doutoral.) Linha de Pesquisa: Arqueologia Simbólica. São Paulo, 2000.

VERÍSSIMO, Rafael. *Mais simples que o Tapajônico, padrão cerâmico Parauá põe em dúvida existência de grande império*. USP Notícias. Março de 2005. Disponível em: <http://www.usp.br/agen/repgs/2005/pags/218.htm> Acessado em 2 de janeiro de 2018.

VIDAL, Lux. *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: EdUSP, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

..... *No Brasil, todo mundo é índio, exceto que não é*. Entrevista à equipe de edição, originalmente publicada no livro Povos Indígenas no Brasil 2001/2005. Agosto de 2006. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf, acessado em 21 de abril de 2017.

..... *No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é*. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/no-brasil-todo-mundo-e-indio-exceto-quem-nao-e/> Publicado em 3 de maio de 2010. Acessado em 21 de abril de 2017.

..... *A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado*. Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. Prisma Jurídico [en linea] 2011, 10 (Julio-Diciembre) : [Fecha de consulta: 16 de enero de 2017] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93421623002>> ISSN 1677-4760

WALDMAN, Diane. *Max Ernst: a retrospective*. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975.

ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro – Artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes: Marigo Editora, 1997.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Victor Brecheret. *Bartira*, vista no contexto panorâmico da entrada do Auditório Dois Candângos. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 2. Victor Brecheret. Pietá. 1914, Madeira, 40 x 45 cm. Coleção Particular. Fonte: RATHSAM, 1994, p. 29.

Figura 3. Victor Brecheret. *Cabeça de Índia*. Década de 1950, Terracota, 7 x 4,5 x 5,5 cm. Coleção Particular. Fonte: SILVA BECHERET, 2004, p. 44.

Figura 4. Placa do pedestal da escultura *Bartira*. Faculdade de Educação da UnB. Campus Darcy Ribeiro. Fonte: FERREIRA et al., 2014, p. 40.

Figura 5. Victor Brecheret. Maquete original do Monumento às Bandeiras. 1920, Gesso. Fonte: PECCININI, 2004, p. 42.

Figura 6. Victor Brecheret. *Guerreiro*. 1927, pedra de França, 65 x 45 x 12,8 cm. Coleção Particular. Fonte: PECCININI, 2017. p. 25.

Figura 7. *Monumento às Bandeiras*. Detalhe do autorretrato de Brecheret. 1953, 1100 x 840 x 4380 cm. Conjunto escultórico de motivo histórico. Parque do Ibirápuera, Praça Armando de Sales Oliveira, São Paulo. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_%C3%A0s_Bandeiras_01.jpg Acessado em 15 de junho de 2017

Figura 8. Victor Brecheret. Duas Cabeças. Autorretrato e da esposa Jurandy Helena Brecheret. Década de 1940. Bronze, 34 x 40 x 28 cm. Coleção Particular. Fonte:

Figura 9. *Monumento às Bandeiras*. Visão frontal em diagonal. 1953, 1100 x 840 x 4380 cm. Conjunto escultórico de motivo histórico. Parque do Ibirápuera, Praça Armando de Sales Oliveira, São Paulo. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_%C3%A0s_Bandeiras_01.jpg Acessado em 15 de junho de 2017

Figura 10. Victor Brecheret. *O templo de minha raça*. 1921, Bronze, 44 x 25 x 180 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: PECCININI, 2011, p. 75.

Figura 11. Victor Brecheret. *L'effort*. 1929, Arenito. Museu Julio Prestes, Itapetininga, São Paulo. Fonte: PECCININI, 2011, p. 124.

Figura 12. Almeida Júnior. *Partida da monção*. 1897, Óleo sobre tela, 640 x 390 cm. Museu do Ipiranga. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra946/partida-da-moncao>

Figura 13. Victor Brecheret. *Portadora de perfume, década de 1920, fotografia com dedicatória a Rego Monteiro*. Fonte: ZANINI, 1997. P.119.

Figura 14. Vicente do Rego Monteiro. Folha de rosto de *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone*, 1923. Fonte: REGO MONTEIRO, 1923, não paginado.

Figura 15. Vicente do Rego Monteiro. *Caractères symboliques comparés*. Página de *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*, 1923. Fonte: REGO MONTEIRO, 1923, não paginado.

Figura 16. Vicente do Rego Monteiro. *A origem da Amazônia*. Página de *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*, 1923. Fonte: REGO MONTEIRO, 1923, não paginado.

Figura 17. Victor Brecheret. *Amazona*. 1925, Bronze, 50 x 45 cm. Coleção Particular. Fonte: PECCININI, 2011, p. 77.

Figura 18. Vicente do Rego Monteiro. *Amuleto*. Fonte: REGO MONTEIRO, 1923, não paginado.

Figura 19. Vicente do Rego Monteiro. *Madona e menino (Maternidade indígena)*. 1924, Óleo sobre tela, 250 x104 cm. Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São paulo, Campos do Jordão. Fonte: ZANINI, 1997. p.193.

Figura 20. Victor Brecheret. *Adolescente*. Década de 1920, Mármore, 178 x 39 x 35 cm. Coleção Particular. Fonte: RATHSAM, 1994. p.47

Figura 21. Retorno do inspetor Mandacaru à aldeia Tapirapé. Foto do acervo do SPI. Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/tapirape/1009>

Figura 22. Victor Brecheret. *Índia*. Década de 1940. Mármore, 178 x 54 x 44. Acervo do Banco Itaú S.A. Fonte: RATHSAM, 1994, p. 93.

Figura 23. Brecheret posando ao lado de sua série de “pedras roladas”, Década de 1940. Fonte: RATHSAM, 1994, p. 98.

Figura 24. Vaso Marajoara gravado. Coleção do Museu Nacional, nº 8.639. Fonte: Revista do Patrimônio, ano 1, nº 1, p. 54.

Figura 25. Victor Brecheret. *Estudo para pedra: veado enrolado*. Década de 1950. Tinta china sobre papel, Coleção Particular. Fonte: SILVA BRECHERET, 2004, p. 53.

Figura 26. Victor Brecheret. *Veados enrolados*. Década de 1940. Granito, 55,4cm. Coleção Particular. Fonte: RATHSAM, 1994. p.103.

Figura 27. Gravura rupestre com motivos gráficos. Uapuí, cachoeira dorio Aiari. Fonte: VIDAL, 1992, p. 45.

Figura 28. Zoólito em forma de peixe recolhido pela Expedição Roosevelt-Rondon, 1913-1914. Rio Trombetas, Acervo do Museu Nacional da UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra023.html> Acessado em 30 de abril de 2017.

Figura 29. Victor Brecheret. *A Índia e o peixe*. Década de 1940, granito, 30,7 cm. Coleção Particular. Fonte: RATHSAM, 1994. p. 35

Figura 30. Max Ernst. *Sem título*. 1934. Fonte: <http://mondo-blogo.blogspot.com.br/2012/02/max-ernsts-stones.html> Acessado em 10 de maio de 2017.

Figura 31. Jean Baptiste Debret. *Caboclo*. 1820-1830, Aquarela sobre papel. 22 x 27,2 cm. Museu Castro Maya – IPHAN/MINC, Rio de Janeiro. Fonte: <http://enciclopediaitaucultural.org.br/obra61584/caboclo> Acessado em 15 de junho de 2017

Figura 32. Vicente do Rego Monteiro. *Atirador de Arco*. 1925, Óleo sobre tela. 108 x 136 cm. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM). Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2505/atirador-de-arco> Acessado em 15 de junho de 2017

Figura. 33. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), assinatura do artista na região posterior inferior esquerda. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 34. Victor Brecheret. *Bartira*, vista anterior. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figuras 35-41. Victor Brecheret. *Bartira*, vistas anterior, posterior e laterais esquerda e direita. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figuras 42 e 43. Celso Antônio. *Maternidade, plano geral e detalhe*. 1943, Mármore com pedestal de gnaiss. Praia de Botafogo, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.inventariosdosmonumentosrj.com.br/index.asp?iMENU=catalogo&iiCOD=305&iMONU=Maternidade> Acessado em 15 de junho de 2017

Figura 44. Victor Brecheret. *Bartira*. 1954, Terracota, 25 x 62 x 24 cm. Coleção particular. Fonte: PECCININI, 2004, p. 218.

Figuras 45 e 46. Victor Brecheret. *Bartira*, vistas anterior e posterior, com cores destacando principais áreas da esculturas. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 47. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), vista anterior da proa, das cabeças das figuras humanas e da figura reptiliana. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 48. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), vista anterior lateral esquerda. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 49. Victor Brehcret. *Monumento às Bandeiras*. Visão de perfil. 1953, 1100 x 840 x 4380 cm. Conjunto escultórico de motivo histórico. Parque do Ibirápuera, Praça Armando de Sales Oliveira, São Paulo. Fonte: <https://liguetaxi.wordpress.com/> Acessado em 20 de novembro de 2017.

Figura 50. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), vista anterior das cabeças das figuras humanas. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 51. Victor Brehceret. *Pietà* (detalhe), visão da figuração da cabeça da virgem. 1914, Madeira, 40 x 45 cm. Coleção Particular. Fonte: RATHSAM, 1994, p. 29

Figura 52. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), vista lateral direita das cabelos das figuras humanas. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figuras 53 e 54. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhes), visão lateral pela proa e figuração zoomórfica. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 55. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), vista anterior centraln figuração das nádegas. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm. Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figuras 56 a 60. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhes), vista anterior da popa e figurações zoomórficas. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm. Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 61. Victor Brecheret. *Piroga*. 1954, Bronze, 35 x 97 x 17 cm. Coleção Particular. Fonte: SILVA BRECHERET, 2013, p. 19.

Figura 62. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), vista posterior da popa. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm. Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 63. Alberto Giacometti. *Crânio*. 1934, Gesso, 18,5 x 20 x 18,5 cm. Acervo do MOMA, NY. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/98631> Acessado em 15 de junho de 2017

Figura 64. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), vista posterior. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 65. Artefatos de pedra originários da Costa Rica e de Santarém. Revista do patrimônio nº 3, ano 3, 1939, p. 17.

Figura 66. Victor Brecheret. *Virgem indígena*. Década de 1950, Bronze, 28,5 x 9 x 6 cm. Coleção Particular. Fonte: SILVA BRECHERET, 2004, p. 42.

Figura 67. Victor Brecheret. *Virgem*. Década de 1950, Bronze, 55 x 16 x 12 cm. Coleção Particular. Fonte: SILVA BRECHERET, 2004, p. 38.

Figura 68. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), vista posterior central. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 69. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), visão posterior das cabeças das figuras e da proa. 1954, Bronze.90 x 200 x 60 cm. Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figuras 70 e 71. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhes), visão posterior das cabeças das figuras e da proa. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 72. Victor Brecheret. *Bartira* (detalhe), visão posterior inferior das cabeças das figuras e da proa. 1954, Bronze, 90 x 200 x 60 cm Faculdade de Educação da UnB. Fonte: acervo William R. Quintal.

Figura 73. Victor Brecheret. *Luta dos índios kalapalos*. 1951, Bronze, 85 x 185 x 31cm. Acervo do MAC USP. Fonte: SILVA BRECHERET, 2004, p. 25

Figura 74. Exemplares de cerâmica amazônica pré-colonial, Antílfhas e Santarém. Fonte: Revista do patrimônio nº 3, ano 3, 1939, p. 11.

Figura 75. Victor Brecheret. *O índio e a suaçuapara*. 1951, Bronze, 34,5 x 37 x 18 cm. Coleção particular. Fonte: SILVA BRECHERET, 2004, p. 27.

Figura 76. Henry Moore. *Pássaro cesta*. 1939, Lignum vitae e fios, 37,4 x 42 x 26 cm. Fundação Henry Moore. Fonte: <http://catalogue.henry-moore.org/objects/13488/bird-basket?ctx=acd12de6-1634-4170-8546-f464843e02ce&idx=110> Acessado em 15 de junho de 2017

Figura 77. Henry Moore. *Modelo da escultura Figura reclinadafor mas internas e externas*. 1951, Bronze, 37 x 61,5 x 21,1 cm. Fundação Henry Moore. Fonte: <http://catalogue.henry-moore.org/objects/15152/working-model-for-reclining-figure-internalexternal-form?ctx=4ce7319d-f090-4715-a067-e0c7d98e273f&idx=23> Acessado em 15 de junho de 2017

Figura 78. Aarão Reis. *Planta geral da Cidade de Minas*. 1895, 62,5 x 47 cm. Arquivo Público Mineiro. Fonte: TEIXEIRA, 1999, p. 70.

Figura 79. Victor Brecheret. *Morena*. Década de 1950, Gesso, 246 x 63 x 66 cm. Coleção Particular. Fonte: PECCININI, 2004, p. 228.

Figura 80. Victor Brecheret. *Mãe*. Década de 1950, Bronze, 27,5 x 11 x 8,5 cm. Coleção Particular. Fonte: PECCININI, 2004, p. 198.