

VIAGENS MODERNISTAS: ENTRE O CONTATO E A INVENÇÃO DO OUTRO

*Renata Oliveira Caetano*¹

O uso da viagem como ferramenta de aproximação com o desconhecido já não era necessariamente uma novidade no século XX. No entanto, naquele momento, o inicial estranhamento europeu para com a realidade brasileira ganhou novo sentido, abrindo-se para manipulação nacional do código dos viajantes pelos artistas e escritores modernistas. Lopez (1976: 16) destaca que a ida de Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, a Minas Gerais em 1924 “provoca um amadurecimento no projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía [...] sobre o dado estético, possa ir [...] abrangendo e sulcando o projeto ideológico”. A proposta de encorpar a concepção de Brasil a partir dos relatos de viagem fazia circular conceitos e dava acesso ao olhar e pensamentos de alguns narradores, que muitas vezes, mais se ocupavam em comentar do que tentar descrever de forma verossímil a diversidade brasileira.

Às vezes, vemos seus parâmetros definirem o tipo de compreensão que têm – ou querem ter – do Outro. Nesse sentido, deve-se reforçar que quando se trata do estudo desses relatos e imagens, percorremos também o terreno da subjetividade de seus autores. Dessa forma, compreender o filtro que decodifica a realidade com a qual tomam contato, possibilita o melhor entendimento do tipo de construção pretendida com a viagem.

Dentro da perspectiva construtiva dessas imagens ou relatos, o presente texto visa observar duas produções feitas na década de 1920 que têm a viagem como princípio, mas que vão além do oferecimento da perspectiva do viajante: “Quelques Visages de Paris” de Vicente do Rego Monteiro e “O Turista Aprendiz” de Mário de Andrade têm em comum a invenção de dados, como se quisessem assumir e incorporar a elaboração de possíveis leituras do país para além do compromisso com a veracidade.

O caso do selvagem culto: reflexões críticas sobre a civilização parisiense

Imaginemos a seguinte situação: um índio brasileiro, chefe de tribo, segue incógnito para Paris, onde toma contato com a arte e a cultura local. Observa e ao retornar para a sua oca descreve e comenta o que viu por meio de pequenos poemas e ilustrações. Para fazer circular suas observações, passa para um artista brasileiro a compilação de seu olhar sobre a cidade luz, cabendo-lhe a divulgação da obra peculiar.

Se fosse realidade, já teria um tom bastante curioso, pois faz com que o índio deixe de ser o observado e passe a ser o observador do exotismo alheio. E mais: promove uma viagem indígena bem diferente daquelas acontecidas no século XVI, quando alguns índios brasileiros foram levados à corte francesa para que se pudesse apresentar uma amostragem do exotismo dos povos encontrados. Sobre isso, Ginzburg (2001: 28-29) destaca que em um ensaio, Montaigne relata com curiosidade a história de três índios brasileiros que ao serem levados à França observam com estranheza dois fatos: primeiramente que a guarda suíça obedecia a um rei muito jovem e em seguida, que os muitos pobres não se rebelavam contra distância social em que estavam em relação aos ricos.

Assim como Montaigne, Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) se delicia com a suposta ingenuidade do indígena, partindo “de seu apego à realidade do País” (ZANINI, 1997: 66) para criar uma história que não

¹ Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes/ UERJ. Professora de Artes Visuais no Colégio de Aplicação João XXIII/ UFJF.

só manipula a memória legada pelos viajantes associada ao índio e suas tradições de forma diferente daquilo que vemos normalmente, mas também, a partir dessa inversão de olhares, ajuda a promover uma profunda reflexão sobre a questão da civilização/ barbárie. Para tanto parte do ponto de vista daquele que para o europeu tem um olhar limitado para a vida de uma forma geral. Nesse sentido, “[...] compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo, mais próximo da natureza” (GINZBURG, 2001: 29). No caso relatado por Montaigne, Ginzburg (2001: 29) ainda destaca que “os índios, incapazes de perceber o óbvio, tinham visto algo que costuma ser ocultado pelo hábito e pela convenção.”

Cabe ainda observar que o artista aproximou-se da temática indigenista num momento em que estes estavam em baixa como símbolo das representações do nacional na arte. Podemos inferir que essa escolha, a princípio deslocada da agenda imagética daquele momento, não é aleatória. Se por um lado dialoga com o repertório do artista que, apesar da educação europeia, nunca se esqueceu de suas raízes brasileiras, formadas fora do eixo Rio-São Paulo; por outro, a personagem é completamente capaz de promover essa inversão interpretativa ricamente arquitetada por Monteiro. No entanto, críticos brasileiros da época não viam tal fato negativamente e até destacavam como o artista teria ‘embelezado’ os índios que se apresentavam sem a “fealdade que se costuma atribuir aos habitantes das selvas”², ou reconheciam a tentativa de aproximação observando que ele “criara um complexo próprio de representações endógenas” (ZANINI, 1997: 80).

Poderíamos trabalhar com a hipótese de que mesmo para os brasileiros os índios encontrados em viagens eram o Outro. Ou ponderar sobre como o olhar estrangeiro formou o nosso, sendo até tomado como parâmetro, pois o próprio Vicente do Rego Monteiro tinha Rugendas e Debret como inspiradores de suas obras. No entanto, da pesquisa ocorrida a partir de interesses ecléticos – cultura Marajoara, Art Déco, Cubismo e gravuras japonesas – surge o nada óbvio “Quelques Visages de Paris” em 1925 onde um importante representante daqueles que muitas vezes estiveram no centro das aproximações de viajantes que passaram pelo Brasil, aqui faz o percurso oposto. Sai do lugar de objeto etnográfico transcendental e ocupa o espaço do desbravador que filtra cada encontro com seu objeto de interesse, narrando o que seu olhar conseguiria captar. Mas o que um selvagem veria em Paris?

Ginzburg (2001: 22) destaca que “para ver as coisas devemos, primeiramente, olhar como se não tivessem nenhum sentido[...]”. Aquilo que é taxado pelo autor como “poderes corrosivos do estranhamento” parece ser o ponto de início da obra de Vicente do Rego Monteiro que parte da reinterpretação da ideia de primitivo com as anotações da suposta viagem, de onde surgem dez vistas e pequenos poemas sobre Paris para os seguintes locais: Notre Dame, Torre Eiffel, Louvre, Viaduto de Austerlitz, Ponte de Passy, Sacre Coeur, Praça da Concórdia, Trocadéro, Jardim das Plantas e Arco do Triunfo. Fica clara a relação crítica no tocante à representação do índio no contexto das viagens. Em *Quelques Visages de Paris*, assim como em boa parte da obra de Vicente do Rego Monteiro, o princípio é outro, distinto daquele dos primeiros viajantes que ao terem contato com os índios ressaltavam o exótico, a catalogação documental passando pelos seus filtros muitas vezes construídos por alegorias que circulavam anteriormente. Da mesma forma, na arte acadêmica temos um índio histórico muitas vezes sem envolvimento com o índio real e seus cânones. A obra aqui apresentada trata da incorporação do índio retirando-o da margem imposta pela arte moderna. No entanto, não podemos esquecer que se trata de um índio diferente: inventado para dar voz às críticas e restrições que a civilização pode ter quando observada do ponto de vista do primitivo. E ao mesmo tempo o exercício de fazer com o

² Crítica publicada no jornal “O País” citada por Walter Zanini no livro *Vicente do Rego Monteiro – Artista e Poeta 1899-1970*. São Paulo: Marigo, 1997, p. 80.

Outro, o que foi constantemente feito conosco durante anos.

Um exemplo disso seria a observação do indígena ao se deparar com o Trocadéro de 1925, onde funcionavam algumas instituições culturais, dentre elas o Museu de Etnografia: “Casa do grande guerreiro/ a julgar por seus troféus,/ ele é muito competente na arte/ de embalsamar e empalhar/ cabeças e corpos de seus inimigos/ foi com o maior/ aperto no coração que/ vi meus ancestrais em posturas tão estranhas.” (MONTEIRO, 1925: s.p.) A civilização é posta em cheque, quando vemos o ‘selvagem’ estranhar a postura do sujeito branco que expõe homens como objeto de estudo daquilo que seria o primitivo. Para Squeff (2010: 12-13)

Aqui, pela primeira vez, o texto opõe de modo explícito europeus e índios, evocando não apenas o processo da colonização, como invertendo um dos grandes discursos que o embasou – o do processo civilizador. [Os] “troféus” trazidos pelo europeu de suas incursões pelo território americano são um indício da destruição a que foram submetidos os índios. Se também os europeus se apropriam dos corpos de seus inimigos, expondo-os, porém aos olhos de quem quiser ver, onde está a civilização?

Para o índio é tão estranho ver os ancestrais empalhados, quanto ver animais presos. Em “Jardins das Plantas” constata: “Pergunto-me como/ teriam ali se abrigado./ Seria a arca de Noé onde os/ animais viviam em harmonia. Uma coisa/ Me dilacera o espírito!/ O motivo de colocarem/ grades entre eles.” (MONTEIRO, 1925: s.p.) Novamente o filtro se mostra orientando o olhar para aquilo que parece sem nexos e nada civilizatório no comportamento do Outro.

Aqui, vemos “[...] o estranhamento [ser usado] como um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade.” (GUINZBURG, 2001: 36) Essas duas passagens mostram como em *Quelques Visages de Paris*, temos uma inteligente inversão de discursos onde civilização e barbárie, colocadas frente a frente, criam um jogo de espelhos, onde as projeções mostram o inesperado senso do primitivo, por um lado e a violência do europeu por outro. Um jogo que não pretende dizer quem está certo ou errado, mas simplesmente promover um momento de suspensão para que as práticas dos viajantes sejam revisitadas de forma reflexiva.

A viagem etnográfica de Mário de Andrade: percursos interpretativos do selvagem brasileiro

Em 1927, Mário de Andrade (1893-1947) decide investigar mais alguns lugares de um Brasil distante de sua realidade paulista. Naquilo que poderia ser entendido como uma capa dos manuscritos originais de “O turista aprendiz” escreve entre parêntesis: “Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega” (ANDRADE, 1976: 50). Para essa incursão era previsto um grande grupo de modernistas interessados, mas após toda a confusão do embarque, seguiam apenas Dona Olívia Guedes Penteado, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto. Nas palavras do escritor (ANDRADE, 1976:150): “[...] éramos um grupo de amigos paulistas, curiosos de conhecer outros brasis, viajando cada qual por conta própria, pela vaidade ou ventura de conhecer coisas.”

Mesmo contrariado, por ser o único homem do grupo, segue, entendendo que tal acontecimento não atrapalharia seu maior intento: narrar os acontecimentos da viagem em um diário, que posteriormente se tornaria um livro. A proposta de um “olhar etnográfico”, pautado principalmente pela coleta de dados, vem do

empenho de Mário “[...] em entender a realidade brasileira dentro de um quadro latino-americano e em traçar, [...] coordenadas de uma cultura nacional, tomando o folclore e a cultura popular como instrumentação para seu conhecimento de povo [...]”. (LOPEZ, 1976: 15)

No entanto, apesar da aproximação e das vivências serem legitimamente narradas por Mário de Andrade em seus escritos, não podemos desconsiderar que seu olhar não está totalmente isento de códigos anteriores. Talvez, isso possa ser bem exemplificado pela passagem de abertura do diário, datada do dia 07 de maio de 1927 (ANDRADE, 1976: 51)

Partida de São Paulo. Comprei pra viagem uma bengala enorme, de cana-da-índia, ora que tolice! Deve ter sido algum receio de índio... Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência lógica possui uma consciência poética também. Às reminiscências de leitura me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões. E minha alminha santa imaginou: canhão, revólver, bengala, canivete. E opinou pela bengala.

Percebe-se que antes mesmo de embarcar, o escritor já demonstra com uma pitada de humor como o seu entendimento do selvagem, estaria diretamente atrelado aos inúmeros relatos de viagens que circularam dentro e fora do Brasil desde o seu descobrimento. Contudo, logo após um mês de trajeto, Mário de Andrade registra por meio de fotografia um grupo de índias Tapuias na cidade de Parintins, algo bem distinto da Tapuia pintada por Albert Eckhout em 1641, por exemplo, em uma obra curiosamente também vista por alguns estudiosos como uma espécie de aproximação etnográfica. Assim, a distância imagética e conceitual acerca do selvagem imaginado e efetivamente encontrado, faz entrar em choque aquilo que Mário de Andrade espera no seu primeiro dia de viagem com o que se depara logo de início em sua jornada. Nessa balança que tenta mesclar o que vê, o que sente e o que depreende da realidade, por algumas vezes fala mais alto o escritor que modela poeticamente o vivido, como observa Lopez (1976: 31)

[...] o diário, cuja abertura para a narrativa de viagem visava não deixar escapar o peso de uma ótica impressionista, capaz de unir a referencialidade à poeticidade, transformando a experiência vivida (o sentido, o pensado, o biográfico – o real, enfim), em um texto com finalidade artística [...]. O confessional do diário e o referencial pertencente ao dado da viagem, embora filtrados pela arte, ainda permanecem com elementos do real, dado o hibridismo do gênero, mas a seu lado, firme, intromete-se a ficção.

Dessas mistura entre o real e o ficcional, temos a primeira visita a uma tribo indígena isolada. A ida ao reduto dos Pacaás Novos acontece no dia 8 de junho e segundo sua descrição tratava-se de uma comunidade “bastante curiosa pelos seus usos e costumes” (ANDRADE, 1976: 15) Isso por que conhecemos por meio do registro uma tribo silenciosa, onde era proibido não só usar a voz como também mostrar orelhas e boca para as pessoas. Por isso se apresentavam completamente cobertos na parte superior e descobertos na parte inferior, usando de uma série de movimentos de perna que substituíam expressivamente a fala. Destacam-se nos escritos de Mário a sujeira em volta da tribo, pois os índios defecavam em qualquer parte, a narrativa do processo matrimonial, a forma como comiam escondidos e o caso da dançarina Pacaá que divertia os homens em uma espécie de show obsceno, onde aparecia vestida, mas com a boca a mostra cantando músicas napolitanas e que foi comida pelas outras índias da tribo em revanche.

O encontro com índios de costumes tão curiosos faz aflorar cada vez mais o ficcional na narrativa do escritor que vinte dias depois, ainda parece incomodado com a questão do índio – ou do Outro –, e destaca (ANDRADE, 1976: 127)

Eu creio que com tais índios que encontrei e que têm uma moral distinta da nossa, posso fazer uma monografia humorística, satírica às explorações científicas, à etnografia e também social. Será mais rico de invenções humorísticas, dizer que eles, em vez de falarem com os pés e as pernas, como os que vi, [...] deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e às palavras.

Nascia assim a tribo “Dó-Mi-Sol”, invertendo a ordem natural do diário que, como gênero híbrido, deveria ter o real se sobrepondo ao ficcional. Nesse episódio específico, esses índios seriam uma invenção daquilo que poderia ser o selvagem na compreensão de Mário de Andrade, sendo que a tribo seria composta agora de uma complexa forma de comunicação musical que não era comum nem nas áreas ditas civilizadas. Aquilo que Mário destaca como “tudo inventado” tenta dar conta do local onde seriam encontrados (subida do Rio Madeira), sua fisiologia, cerimônias, relações, religião, filosofia, lendas, etc. A partir daí acontecem quatro aparições no diário, descritas como se acontecidas realmente, dando conta de um cotidiano fantasioso. Quase um mês depois, quando as aparições da tribo já são raras, ele escreve: “Em Monte Alegre não tem prefeito. Mas tem a chuva nhã Marta que aprende meu nome e não para mais de o repetir cantando, parece os índios Do-Mi-Sol, que já não estão me interessando muito não” (ANDRADE, 1976: 168).

A viagem prossegue até 15 de agosto de 1927, importando-lhe partir das diferenças “entre seu mundo conhecido de paulista europeizado e o mundo tropical visitado, [fazendo] a ficção explícita [...]. Assim, não dilui a singularidade no pitoresco, uma vez que não se mostra espectador embevecido, mas o criador capaz de perceber criticamente a realidade”. (LOPEZ, 1976: 42) Realidade que se faz repleta de encontros: com mariposas de três metros e vinte, Vitória Régias, botos e peixes boi e até mesmo a visita da Iara que o saúda, mostrando toda a grandeza de um Brasil feito de elementos muito complexos para se conseguir narrar como efetivamente vistos.

Conclusão

Ao tomar contato com essas diferentes produções, percebemos como o ideário dos viajantes se desdobra de maneira peculiar em algumas obras do século XX. Squeff (2012: 23) destaca que *Quelques Visages de Paris*, faz “uma reflexão não apenas sobre a cultura europeia e seus impasses, ou sobre a cultura brasileira, mas também sobre as relações entre uma e outra”. Esse espaço do meio é um importante âmbito de pensamento sobre o Outro que pode estar em tanto em Paris como no Brasil.

O jogo de inversões faz com que a posição superior, inicialmente assumida pelo europeu vá se desconstruindo e se transformando criticamente. Guinzburg (2001: 41), observa muito bem: “parece-me que o estranhamento é o antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade.” Assim, as invenções diminuem as distâncias e pretendem fazer no final das contas, o Nós emergir de dentro dos discursos. No início de sua viagem, Mário de Andrade (1976: 61) pondera que

Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos, pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza.

O universo poético presente em cada um desses percursos inteira ou parcialmente inventados ajuda a desconstruir a leitura geral que fazemos da relação entre o selvagem e o civilizado, demonstrando que as suas barreiras podem ser bem mais tênues do que aparentam ser. Ao mesmo tempo, percebemos que a riqueza da viagem não está no relato fiel de suas passagens, mas nas entrelinhas da compreensão individual de quem viajou.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Mário. **O Turista Aprendiz**. Telê Porto Ancona Lopez (org.). São Paulo, Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

GUINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: nove ensaios sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SQUEFF, Letícia C. “Paris sob o olho selvagem: **Quelques Visages de Paris**, de Vicente do Rego Monteiro”. In: MIYOSHI, Alex (Org.). Anais do Seminário: O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura no Brasil. Campinas: Centro de História da Arte e Arqueologia, Programa de Graduação em História do IFCH, 2010.

ZANINI, Walter. **Vicente do Rego Monteiro – Artista e Poeta 1899-1970**. São Paulo: Marigo, 1997.