

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

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

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

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

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

## PARIS SOB O OLHO SELVAGEM:

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

Leticia Squeff  
(UNIFESP)

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Do espaço da razão ao espaço simbólico

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

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

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

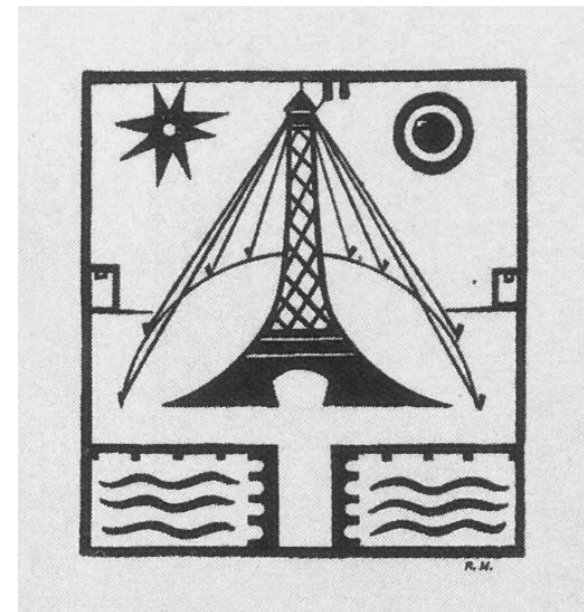


Fig.1. *Tour Eiffel, Quelques Visages de Paris*.

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

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

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

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

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

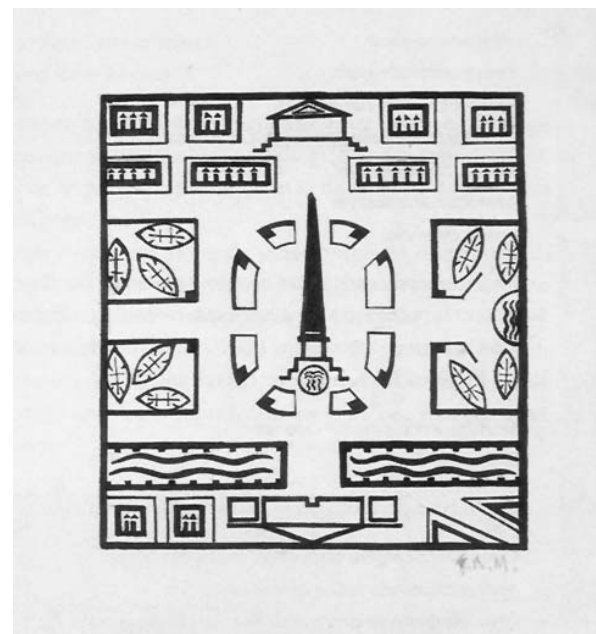


Fig.2. *Place de la Concorde, Quelques Visages de Paris.*

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

## A paródia dos livros de viagem

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

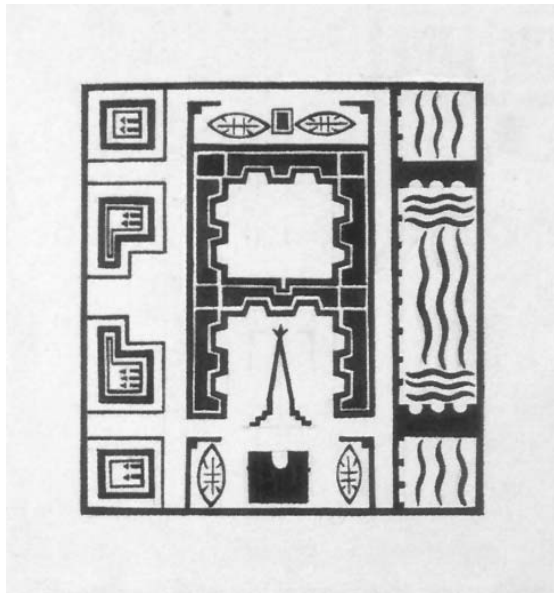


Fig.5. Louvre, *Quelques Visages de Paris*.



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

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

---

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

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

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



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



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

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

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

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

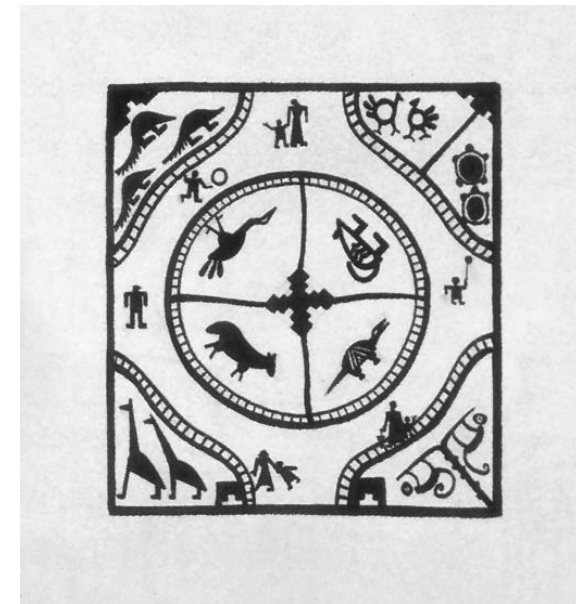


Fig.8. *Jardin des Plantes*, *Quelques Visages de Paris*.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

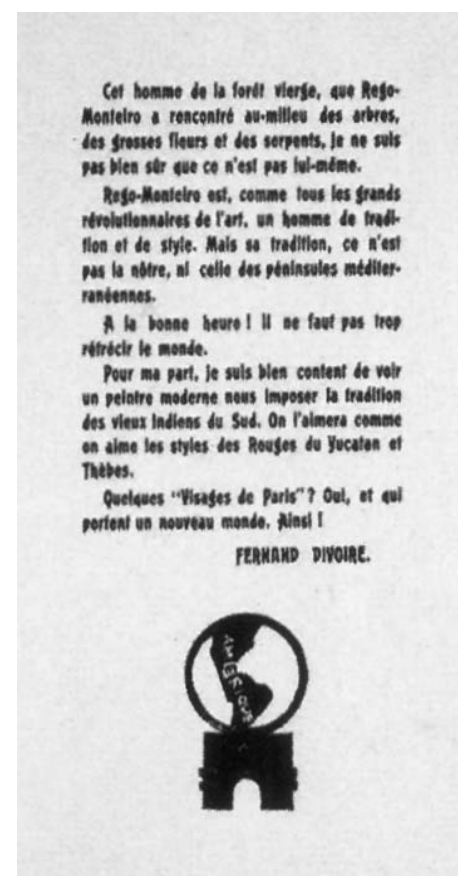


Fig.10. “Justificativa da Tiragem”, *Quelques Visages de Paris*.

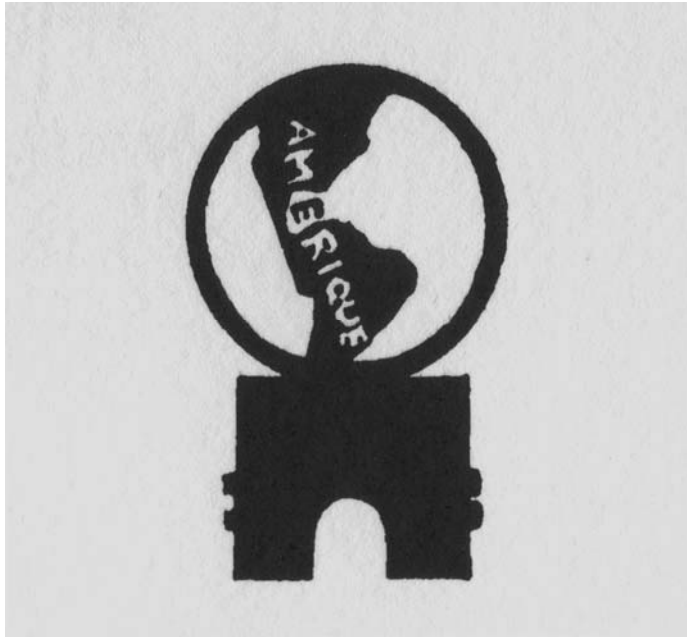


Fig.11. A América e o Arco do Triunfo, *Quelques Visages de Paris*

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

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

---

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

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