

Exótico:

alegorias de índios do Brasil na escultura e arquitetura portuguesa

Rafael Augusto Castells de Andrade

Mestre em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2013.

Resumo. Quando Pero Vaz de Caminha escreveu sua carta de descobrimento do Brasil, endereçada ao Rei D. Manuel de Portugal, certamente não fazia ideia de que os índios e seus adereços, cuidadosamente observados e descritos por ele, inaugurariam, décadas depois, uma nova fase na escultura portuguesa: a substituição de um tema mítico por um outro, fascinante e real: o exotismo dos índios do Brasil. Veremos neste breve estudo como se deu esse processo, através da análise e comparação de algumas esculturas anteriores e posteriores ao contato do português com o índio do Brasil. Tentaremos também, entender os motivos e objetivos dessa substituição e qual o impacto dela no universo artístico e sacro da cultura portuguesa.

Palavras-chave. outro, selvagem, índio, arte portuguesa.

Exotic: allegories of indians of Brazil in the portuguese sculpture and architecture

Abstract. When Pero Vaz de Caminha wrote his letter about the discovery of Brazil, addressed to the King D. Manuel of Portugal, certainly had no idea that the Indians and their props, carefully observed and described by him, would inaugurate, decades later, a new phase in the Portuguese sculpture: the replacement of a mythical theme for another, fascinating and real: the exoticism of the Indians of Brazil. We will see, in this brief essay, how this process took place, through the analysis and comparison of some sculptures, made previously and later the Portuguese contact with the Indian of Brazil. We also will try to understand the motives and goals of this replacement and what is its impact in the artistic and sacred universe of Portuguese culture.

Keywords. other, savage, indian, Portuguese art.



Dentre um enorme grupo de criaturas fruto de lendas que se perderam no tempo, mas que estavam bem vívidas no imaginário das sociedades antigas e medievais, houve uma que se tornou um dos motivos mais citados dentro da esfera artística europeia nos séculos anteriores ao período das grandes descobertas. Trata-se do arquétipo do homem selvagem, que já despertava interesse e medo nos homens da Grécia antiga. Este ser, até então puramente mítico, surgia quase sempre como uma criatura metade homem/metade animal, violenta, dotada de poucas faculdades racionais e muitas vezes incapaz até de falar, vivendo basicamente através de seu instinto de sobrevivência e nas suas próprias vontades, desprovidas do conhecimento de Deus. Mas este homem silvestre começa a sair do campo imaginário e ganhar um sentido real a partir do final do século XV, quando se dá início o período de expansões ultramarinas.¹



Fig. 1 - Autor desconhecido. Detalhe da decoração esculpida no túmulo de D. João de Albuquerque. c.1480. Museu Regional, Aveiro. Fonte: GOULÃO, 1992.

Foi muito comum, durante a Idade Média, a representação do *outro*, do desconhecido, temido e lendário, que supostamente povoaria regiões extremas do globo e do imaginário europeu. Através das esculturas, esses povos ganharam *vida* em três dimensões e se tornaram parte integrante das arquiteturas e do cotidiano europeu. Eles estão nas fachadas das igrejas e mosteiros, no interior de palácios e mansões e até mesmo em muitas ocasiões, interagindo com elementos de ordem sacra. O caso do índio do Brasil na arquitetura e escultura portuguesa não foi exceção. Principalmente nas artes manuelina e joanina do século XVI, um período de grande interesse pelo exótico e pelas conquistas marítimas lusitanas.





Fig. 2 - Olivier de Gand e Jean D'Ypres. Detalhe de retábulo em madeira dourada e policromada. 1502. Capela-mor da Sé Velha, Coimbra. Fonte: GOULÃO, 1992.

Mas que formas teria assumido este *selvagem* na esfera temática e imaginária portuguesa? A partir da época dos descobrimentos e da paulatina ocupação territorial do Brasil, esse *outro* passa a ganhar forma através de gravuras, pinturas e relatos escritos, saindo do campo imagético e entrando no campo existencial, ganhando espaço numa temática inovadora. Neste período de descobertas de novas *humanidades*, o fantástico não parece mais tão distante da realidade. E é nesta época que a imaginação ocidental, segundo o historiador francês Jacques Le Goff (1980, p. 277), “encontra, caída, a sua própria imagem, o mundo às avessas; e o anti-mundo com que sonhava, arquétipo onírico e mítico dos antípodas, que remete a si própria.” Mas será que esse *outro* foi representado como realmente era visto e descrito? Ou foi representado segundo as estéticas europeias ou ainda misturado a elementos interculturais? Quais eram os valores atribuídos àquela gente que doravante seria relacionada e integrada ao patrimônio popular?

Vale lembrar que a representação do homem selvagem e de animais fantásticos emergindo de folhagens e outros símbolos silvestres já era muitíssimo comum em Portugal no final dos quatrocentos (vide figuras 1 e 2). Eles estão presentes, em sua maioria, em detalhes esculpidos em túmulos reais ou da alta classe, em retábulos, nos livros de horas e na ourivesaria (GOULÃO, 1992, p. 321-328). O mito e a *moda* deste homem silvestre tende a se misturar conforme os portugueses entram de fato em contato com os índios das terras brasileiras. E é bem possível que muitos destes portugueses teriam visto naqueles homens e mulheres – igualmente chamados de *selvagens* – uma espécie de confirmação dos



antigos mitos europeus, uma vez que eles igualmente viviam nus e nas matas, falavam uma língua desconhecida, carregavam armas (coincidentemente muitas delas são arcos e flechas) e representavam o mundo bárbaro, muito embora, em nada assemelharem-se a monstros.

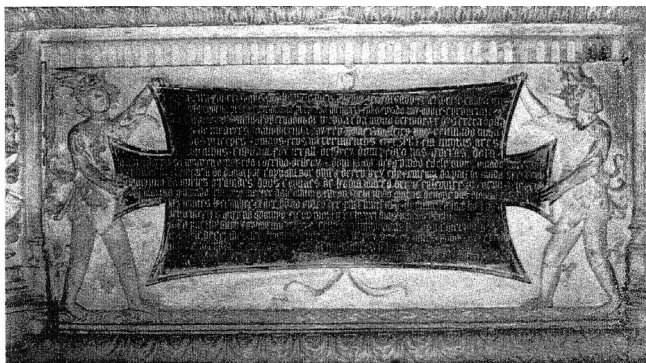


Fig. 3 - Diogo Pires, o Moço (atribuída a). Frente do túmulo de D. João da Silva. 1522. Igreja do Mosteiro de São Marcos, Coimbra. Fonte: GOULÃO, 1992.



Fig. 4 - Autor desconhecido. Talha dourada e policromada. Século XVII. Catedral da Sé Nova, Coimbra. Fonte: RIBEIRO, 1996.

Entretanto, quanto maior era o conhecimento português acerca do modo de vida tanto do índio do Brasil, quanto do negro e do asiático, mais o antigo homem selvagem perdia seu espaço nas artes lusas, deixando de ter um papel



importante e passando a atuar como mero “figurino decorativo” (GOULÃO, 1992, p. 334). E seriam justamente o índio e o negro, segundo Dagoberto Markl (1983, p. 89), que substituiriam nas artes este homem selvagem. Eles são o fruto direto de um confronto com uma série de novas realidades, que acabariam por mudar as concepções pré-existentes sobre o homem e a natureza, ocupando um importante lugar no imaginário e nas artes quinhentistas portuguesas.

Um provável exemplo desta progressiva substituição pode ser encontrado esculpido na parte frontal do túmulo de D. João da Silva (Fig. 3), um nobre português da corte de D. Manuel, que pode ser visto na Igreja do Convento de São Marcos, em Coimbra. Nesta obra, tipicamente manuelina, figuram dois indivíduos seminus, descalços e com plumagens na cabeça e folhas pelo corpo, segundo Maria José Goulão (1992, p. 345), “não já à maneira do homem silvestre, mas mais próximos à iconografia do índio brasileiro”. Estes dois homens seguram uma inscrição com o epitáfio do falecido, assumindo uma função de escudeiro do nobre, tal e qual eram representados inúmeras vezes o *outro*, incluindo orientais, negros e, antes deles, homens selvagens, monstros e animais fantásticos, que, ao segurarem brasões e outros elementos que remetem à realeza ou a qualquer classe hierárquica *superior*, submetem-se e assumem, de certa forma, uma posição subserviente. Seria esta uma adaptação do homem silvestre a uma iconografia do índio que habitava o Brasil?

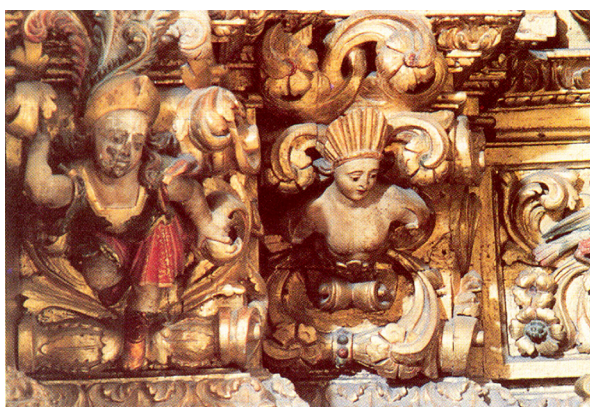
Está igualmente localizado na mesma cidade – mais precisamente na Sé Nova de Coimbra – nosso próximo exemplo (Fig. 4). Encontram-se esculpidas num arco sobre uma das janelas da catedral, duas figuras híbridas, que seguram o brasão real português, que, por sua vez, ganha uma bela iluminação dourada proveniente dos raios de sol. Elas parecem jovens, talvez até crianças, e nas suas cabeças trazem um cocar de penas, semelhante aos usados pelos índios do Brasil; mas têm asas de anjo e da cintura para baixo, caudas de peixe.

Este exemplo nos mostra que em Portugal, já no século XVII, ainda se encontra uma certa tendência de se utilizar elementos iconográficos que fazem referência ao *novo selvagem* juntando-se ao ser antigo, mitológico e bestial por natureza. E mais uma vez, este ser – agora, novamente meio homem/meio animal – assume uma postura ao mesmo tempo alegórica e protetora, ou guardiã, pois parece proteger de alguma forma, junto com um pássaro, a própria monarquia portuguesa, neste caso, representada pelo brasão.

A fusão entre o sagrado e o exótico, seja proveniente das Américas ou das Índias, parece ser um tema recorrente na catedral. Em uma de suas partes



mais elevadas, encontramos dois grandes anjos segurando uma coroa e tocando flauta. A seu lado, temos duas figuras de corpo inteiro: tratam-se de outros dois anjos, que seguram numa das mãos um ramo de flores e na outra uma espécie de escudo, onde podemos ver claramente um coração. No entanto, o que aqui nos chama mais atenção é o fato destas duas figuras serem quase iguais, exceto pelo tipo de ornamento que trazem na cabeça: a que está sobre a talha do lado esquerdo do transepto usa um cocar de penas retas, semelhantes aos índios do Brasil; já a figura do lado oposto tem apenas três plumas grandes, semelhante as que usavam os cavaleiros em seus chapéus ou os indianos em seus turbantes – hipótese mais provável se seguirmos a teoria da pesquisadora Maria Aparecida Ribeiro (1996, p. 312-20).



Figs. 5 e 6 - Autor desconhecido. Talha dourada e policromada. Século XVII.
Catedral da Sé Nova, Coimbra. Fonte: RIBEIRO, 1996.



As alegorias com temas indígenas e orientais também estão presentes em todos os retábulos da Sé Nova. Nas figuras 5 e 6 podemos encontrar mais *anjos indígenas* usando cocares. É interessante observar que sua nudez é sempre escondida, ou por tecidos ou por folhagens, exaltando, mais uma vez, a natureza e, ao mesmo tempo, juntando o gosto pelo exótico (também presente ao talhar aves coloridas) com a tendência curvilínea e orgânica, características esculturais e arquitetônicas na Europa dos séculos XVII e XVIII.

Afinal o que motivaria os artistas responsáveis pela Sé Nova de Coimbra a trazer elementos dos índios do Brasil literalmente para dentro do universo cristão? Seria baseado nas primeiras descrições dos autóctones do Brasil, em linhas da carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel?² Seria uma espécie de ode à vitória dos portugueses (aliados a alguns grupos de índios) contra os invasores holandeses e franceses? Ou seria um reflexo das teses proféticas de clérigos como o padre António Vieira, que insinuavam a presença de Deus nas conquistas portuguesas como um sinal do chamado Quinto Império?³ Não temos uma resposta concreta. Porém, podemos perceber um certo ar de submissão, uma vez que utensílios – vale ressaltar, sempre feitos de penas ou folhagens – comuns nas culturas indígenas são trazidos para o contexto da purificação religiosa e do poder do Estado, deixando, de alguma maneira, de pertencer à sua antiga esfera selvagem e profana.

Mas talvez o exemplo mais interessante de representação escultórica esteja localizado na cidade de Leiria, mais precisamente na vila de Batalha. Trata-se do *índio-gárgula* do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Fig. 7), mais conhecido como Mosteiro da Batalha e construído entre 1386 e 1517.⁴

Se por um lado este índio esculpido em uma das suas laterais, com o olhar contemplando o horizonte e braços cruzados, possui todos os atavios característicos, como um cocar, braceletes e tanga de penas, por outro, possui um nariz grosso e grande, cabelos ondulados e *boca rasgada*. Sinais que provavelmente denunciam que seu criador não o esculpiu baseado em uma observação direta ou ainda, que desejou juntar numa só alegoria, elementos característicos dos povos do Brasil, África e das Índias, algo comum na época e que, de certa forma, evidencia o poder das conquistas manuelinas em três continentes (América, África e Ásia).

Seria o índio-gárgula esculpido em comemoração à *descoberta* do Brasil? É interessante lembrar que o mosteiro em si fora construído a mando de D. João I (1357-1433) como agradecimento à Virgem Maria e em celebração pela importantíssima vitória na Batalha de Aljubarrota (1385), contra Castela. Graças



a esta vitória, o reino de Portugal expulsou de suas terras os castelhanos, abrindo caminho para D. João I como o primeiro rei da dinastia de Avis e, mais tarde, para a época áurea dos grandes descobrimentos, a mais célebre de toda a história portuguesa. Estariam assim o mosteiro em si e o seu exótico índio, de alguma forma, interligados por três palavras que cimentaram todo o período de mais de um século de sua construção: vitória, poder e conquista.



Figs. 7 e 8 - Autor desconhecido. Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha. Fonte: Correia, 1931.

É interessante notar que o índio do mosteiro apresenta feições grotescas, tal e qual seus companheiros gárgulas, em sua maioria monstros e seres híbridos entre humanos e animais distribuídos por diversas partes externas da construção.⁵ Em outras paredes do mosteiro, há três figuras híbridas, um tipo de mistura entre monstros e pássaros, e que têm em comum com o nosso índio-gárgula o tema do selvagem e (mais uma vez) as penas. Também identificamos uma mulher com uma manta que de uma forma bizarra parece expelir uma criança pela boca. Mas é na figura 8 que possivelmente podemos encontrar a escultura que talvez faça mais diálogo com o índio-gárgula: trata-se de um guerreiro, que apesar de carregar às costas um punhado de flechas e um arco em sua mão esquerda, além de ter uma tanga feita de penas ou folhas – e aí terminam as semelhanças com



as outras representações de índios do Brasil – tem barba, como os indianos, e um chapéu exótico que nos lembra aqueles usados no extremo oriente. Trata-se, provavelmente, de mais um resultado deste hibridismo intercultural e/ou da confusão entre índios e Índias.⁶

Podemos nos indagar o que o nosso índio-gárgula estaria fazendo ali, na parede externa de um edifício tão importante e de finalidade religiosa. Seria somente um elemento de propaganda e poder do império manuelino e seu olhar para o horizonte estaria a indicar as glórias infinitas que ainda estariam por vir? Teria assumido uma postura de guardião do mosteiro? Basta lembrar que em alguns relatos quinhentistas o índio do Brasil é descrito como um povo habilidoso na arte de guerrear, rápidos e exímios atiradores de flechas e lanças. Além disso, sua postura séria e de braços cruzados possibilita a sua comparação à uma espécie de guarda ou vigilante. Ou seria, ainda, somente mais uma gárgula⁷ como todas as outras (embora um pouco diferente, é verdade)?

O que nos parece mais certo é que, independentemente de ser um troféu, um guardião ou uma espécie de monstro, a representação do índio do Brasil na arquitetura e escultura portuguesa se mistura com elementos comuns ao homem selvagem e, assim como no caso da pintura, assume um papel coadjuvante, quase decorativo. Ele é uma resultante de diferentes olhares curiosos e fantásticos sobre um novo mundo, não mais fruto da imaginação, muito pelo contrário.

¹ Para um aprofundamento maior a respeito do mito do homem selvagem sugerimos: Goulão, 1992 e HUSBAND, Timothy. *The Wild Man – Medieval Myth And Symbolism*. Nova York: The Metropolitan Museum Of Art, 1980.

² Na carta, intitulada *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil* (1500), o escrivão, de uma forma geral, considera o índio do Brasil um ser inocente e amigável, mas ignorante às leis dos homens e de Deus. Caminha, de alguma forma, apontou desde o início do contato a possibilidade e a *disposição* daqueles homens e mulheres à conversão para o Cristianismo. Vejamos alguns trechos da carta: “E segundo o que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã [...]” (CORTESÃO, 1994, p. 156); “Parece-me gente de tal inocência que, se homens os entendesse a eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença [...] se hão de fazer cristãos e crer em nossa fé, à qual preza a



Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar.” (CORTESÃO, 1994, p. 167).

³ Aliando a conquista territorial e a evangelização, Portugal figurava em discursos frequentes, principalmente no período manuelino e joanino, como o Quinto Império da humanidade, antecedido pelos impérios romano, grego, persa e assírio.

⁴ Muito embora Vergílio Correia (1931, p. 68) saliente que alguns trechos arquitetônicos tenham sido construídos até, pelo menos, 1533.

⁵ Para mais informações a respeito dos artistas e mestres encarregados do Mosteiro da Batalha, assim como outras obras, vide Correia, 1931, p. 58-68.

⁶ A confusão da interpretação de quem era índio (proveniente das Índias Ocidentais) e quem era das Índias (Orientais) era grande até, pelo menos, os primeiros cem anos da ocupação territorial do Brasil. Sendo assim, a mistura de elementos iconográficos entre estes diferentes povos era muito comum por parte dos artistas, principalmente aqueles que os representavam somente baseados em relatos.

⁷ Acredita-se que as gárgulas eram colocadas nas catedrais medievais para indicar que o Demônio nunca dormia, exigindo a vigilância contínua das pessoas, mesmo nos locais sagrados.

Referências

AMARAL, Marília Perazzo Valadares do. O Conceito de Alteridade Arelado à Evolução da Representação Social do Índio no Brasil (Séculos XVI, XVII e XIX). *Revista Clio Arqueológica*, vol. 23, n. 2. Pernambuco: Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), 2008.

AZEVEDO, Ana Maria de. O Índio Brasileiro: O “Olhar” Quinhentista e Seiscentista. *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens – Estudos e Bibliografias*. Coord. Fernando Cristóvão. Coimbra: Almedina e CLEPUL, 2002.

BATORÉO, Manuel. O Índio na Arte Portuguesa do Renascimento. Da Visão do Paraíso à Construção do Brasil. *Atas do II Curso de Verão da Ericeira*. Ericeira: Mar de Letras, 2001.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil (1500)*. Estudo crítico e notas de Ana Maria de Azevedo e de Maria Paula Caetano e Neves Águas. Publicações Europa-América, 2000.



CORREIA, Vergílio. *Batalha II – Estudo Histórico-Artístico da Escultura do Mosteiro da Batalha*. Litografia Nacional – Edições Porto, 1931.

CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Imagens de Índios do Brasil – O Século XVI. *Revista de Estudos Avançados da USP*, n. 10, 1990.

DIAS, Sebastião da Silva. *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1973.

FERRONHA, António Luís (Coord.). *O Confronto do Olhar – O Encontro dos Povos na Época das Navegações Portuguesas nos Séculos XV e XVI*. Alfragide: Caminho, 1991.

GOFF, Jacques Le. *Para um Novo Conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980.

GOULÃO, Maria José. Do Mito do Homem Selvagem à Descoberta do “Homem Novo”: A Representação do Negro e do Índio na Escultura Manuelina. *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte: Portugal e Espanha Entre a Europa e Além-Mar*. Coord. Pedro Dias. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1992.

LEVENSON, Jay A. (org.) *Encompassing the Globe*. Portugal e o Mundo nos séculos XVI e XVII. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009.

PEREIRA, Fernando António Baptista. *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*. CTT Correios, 1996.

MARKL, Dagoberto. *Livro de Horas de D. Manuel – Estudo Introdutório*. Lisboa: Crédito Português e Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Penas de Índio: A Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa. *Mathesis*, n. 5. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1996.

Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em maio de 2014.

