

A HISTÓRIA FEITA DE HISTÓRIAS

A HISTORY MADE OF STORIES

Resumen

Trinta anos atrás, era publicado o livro *O Brasil dos Viajantes*. Visava a estudar imagens elaboradas por artistas e cientistas europeus que estiveram no Brasil entre os séculos XVI e XIX. Ao mesmo tempo, as obras eram exibidas em São Paulo e em Lisboa. Mereceu especial destaque a obra fundadora da literatura de viagem ao Brasil de Hans Staden. Aponto a atual emergência da arte contemporânea ameríndia, anúncio da nova disposição dos povos originários para o diálogo intercultural.

Palabras clave

Artes gráficas, Cultura ameríndia, Europeus no Brasil, Investigação interdisciplinar, Relações interétnicas.

Ana Maria de Moraes Belluzzo

Universidade de São Paulo, Brasil

Profesora Jubilada Catedrática de Historia del Arte, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo. Actúa como investigadora y curadora independiente. Membro de la International Association of Art Critics and Comité International d' Histoire de l'art. Es autora del libro *O Brasil dos Viajantes*, 3 v. (1a ed. en 1994).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/II/2024
Fecha de revisión: 09/IV/2024
Fecha de aceptación: 09/IV/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024

Abstract

Thirty years ago, *O Brasil dos Viajantes* was published. It aimed to study images created by European artists and scientists who were in Brazil between the 16th and 19th centuries. At the same time, the works were exhibited in São Paulo and Lisbon. The founding work of travel to Brazil literature, by Hans Staden, deserves to be highlighted. I emphasize the current emergence of contemporary Amerindian art, wich signal a new inclination of original peoples for intercultural dialogue.

Key words

Amerindian cultures, Europeans in Brazil, Graphic arts, Interdisciplinary research, Interethnic relations.

ORCID: 0009-0009-1016-3229

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0001>

A HISTÓRIA FEITA DE HISTÓRIAS

Minha abordagem sobre o tema da viagem deriva de um alentado estudo desenvolvido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com o propósito de interrogar imagens elaboradas por viajantes que passaram pelo Brasil, entre os séculos XVI e XIX, que nos propiciou uma reflexão sobre a arte na história do Brasil e nos levou a compendiar representações visuais, referências e fontes sobre a questão. Trinta anos atrás, publicávamos o livro *O Brasil dos Viajantes*, enquanto ganhava visibilidade um importante acervo de obras sobre o Brasil, exposto no Museu de Arte de São Paulo em 1994 e conduzido em seguida ao Centro Cultural de Belém, em Lisboa, em 1995, exposições em que atuei como curadora¹. O nome escolhido para a mostra — *O Brasil dos Viajantes* — deixava subentender que, além do país visto por viajantes europeus, haveriam de existir outros Brasis na visão dos habitantes.

O Brasil dos Viajantes gerou a oportunidade de revermos a formação do país; ensejou o retorno às coleções europeias em busca de nossas imagens, dispersas em vários países. A presença das obras em exposição foi um momento sig-

nificativo para a retomada de nossa história. As peças, em grande parte conservadas em coleções estrangeiras, seriam vistas pelo público brasileiro pela primeira vez. Elas surpreendiam e testemunhavam capítulos pouco conhecidos, a qualidade das imagens atraía a sensibilidade e, quiçá, instigava o entendimento.

O trabalho teve por base o pressuposto de que “o ato de ver” não é uma ocorrência natural e sim um fato histórico, interligado aos critérios de valoração e aos modos operativos de que o homem dispõe. A característica marcante desse estudo iconográfico de representações visuais feitas por viajantes estrangeiros era, portanto, a diferença constitutiva da realidade do observador e do objeto observado. Em outras palavras: a defasagem existente entre mentalidade e equipamento dos observadores europeus e as circunstâncias de vida dos habitantes nativos, o que coloca a linguagem no cerne das investigações, seja ela gráfica, pictórica, literal, gravada ou constituída por demais meios que operam a construção de sentido.

As representações visuais estudadas, embora construídas de modo diversificado, assemel-

havam-se, ao revelar aspectos de um país de formação colonial e cultura dependente, sob a forma de fragmentos que, por sua vez, compunham outras histórias. Não fomos os autores e nem sempre os protagonistas. Fomos vistos – não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos – fomos pensados. Contudo, os sentidos impressos em linguagem visual participam da formação da nossa história, imprimem-se na memória do país e povoam nosso inconsciente. O claro reconhecimento de nossa formação intercultural e desse importante legado convivem com o teor conflitivo que funda a relação entre diferentes culturas, e marca a memória de países de matriz colonial.

O Brasil dos Viajantes nasceu do interesse pelo imaginário, com a intenção de introduzir no debate cultural o pensamento expresso em linguagem visual. Grande parte dos autores que trataram do legado dos viajantes, se não a totalidade dos que desenvolveram especulações em torno do assunto, privilegiaram o estudo de textos literários, nos quais basearam suas afirmações, desconsiderando significações de âmbito visual, presentes em obras plásticas e gráficas.

Uma rápida síntese d’*O Brasil dos Viajantes* pode dar uma ideia da abrangência dos assuntos contemplados, recortados de acordo com peculiaridades do nosso perfil histórico. Os tópicos em torno dos quais as obras foram reunidas não chegavam a configurar modos de visualidade, propriamente. Revelou-se mais vantajoso deixar que as imagens figurassem com as significações em pulsão, sem que viessem alcançar a estabilidade das formas visuais pensadas pela lógica da arte.

A “imaginação diante do desconhecido” está na raiz das imagens da época das conquistas. Nelas prevalece a dimensão imaginária e fantástica em representações visuais das terras então recém-descobertas. As imagens do século XVI têm seu

fundamento em analogias elaboradas pelos viajantes: em comparações entre o que viam e o que conheciam pelos próprios hábitos, entre o que viam e o que diziam os textos clássicos, nas semelhanças entre as aparências contemporâneas e as lições da antiguidade. Procediam por aproximação e o exercício substitutivo das metáforas predominava na linguagem simbólica vigente. Adiante retornarei a esse tema, a partir da obra do aventureiro alemão Hans Staden (1525-1576) – uma obra especial, um ponto fora da curva.

Os sábios e artistas holandeses que penetraram nas terras do Norte e do Nordeste brasileiro acompanhavam o comitiva de Maurício de Nassau – que invadiu o país a serviço da Companhia das Índias Orientais, firmando-se em Pernambuco (1630-1654) – foi que eles atestaram. Eles proporcionaram “a emergência histórica do observador”, apto à apreensão visível das coisas da natureza, buscando entendê-las, uma a uma, em sua particularidade. Deixaram valioso acervo pré-científico de conhecimento sobre plantas, animais e sobre os homens do novo continente. Trata-se de um legado de relevância artística, com revelações estéticas, além de registros botânicos e zoológicos de interesse iconográfico nos respectivos campos de conhecimento. O botânico Georg Marcgraf (1610-1644) e o médico Willem Piso (1611-1678) foram os naturalistas responsáveis pela *Historia Naturalis Brasilæ*, de 1648. Destacam-se as paisagens pintadas por Frans Post (1612-1689) e as pinturas de Albert Eckhout (c. 1612-c. 1665), dentre as quais figura o conjunto de quatro casais que indicam quatro estados civilizatórios: os Tapuia, nus e bárbaros, surgem colocados numa paisagem natural intocada; o casal mameluco é emoldurado pela natureza mais sensual; o casal da nação Tupi mostra o indígena aculturado da costa litorânea brasileira; e o casal negro, de origem africana, também aculturado, faz lembrar que o trabalho escravo era utilizado na produção canavieira

pernambucana no governo de Nassau. Nos três séculos de vida colonial, a literatura de viagem desempenhou importante papel para a divulgação no exterior das características dos habitantes e espécies do país.

Com a transferência abrupta da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, o reino de Portugal se estabelece na capital do Estado Brasileiro e a soberania e o governo do Império português passam a ser exercidos a partir do novo reino. O país se abria às nações amigas e se integra ao comércio exterior. É a partir da chegada da família real que a sociedade brasileira passa efetivamente a se configurar. A corte instalada no Rio de Janeiro convoca artistas, arquitetos, cientistas, missionários, comerciantes. Desde logo, recebe a Missão Artística Francesa (1816), responsável pela reconstrução urbana, entre outras tarefas civilizatórias, como a fundação da Academia Imperial de Belas Artes. Destaca-se nesse contexto Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Chegam ao país grandes expedições científicas, que se aventuram por territórios virgens, para conhecer as riquezas da natureza do país tropical. Também presenciam a vida dos indígenas e registram hábitos da vida dos habitantes.

O “encontro entre a arte e a ciência” preside o ciclo das grandes expedições científicas que percorrem o Brasil, no século XIX, quando o desenho era um meio de conhecimento científico. O modelo de representação artística adotado pela ciência clássica coincide sobretudo com um modelo de conhecimento exercido a partir do sentido da visão. A História Natural e, no seu interior, o reino da Botânica, oferecem o melhor exemplo desse modelo de conhecimento e ordenação do universo, exemplificado pelas espécies botânicas sob o sistema proposto por Carl Linée (1707-1778)². A aliança entre sensibilidade e razão também remete aos ensinamentos de Alexander von Humboldt (1769-1859), autor de *Geografia das Plantas* e *Quadros da*

Natureza, um cientista que assinala uma nova interdependência entre fenômenos do universo.

Com as expedições, chegam desenhistas de excepcional talento que registram o país. A Missão Austríaca (1817-1821) trouxe o desenhista Thomas Ender (1793-1875) e os notáveis naturalistas Spix (1781-1826) e Martius (1794-1868), autor da monumental *Flora Brasiliense*. A expedição do príncipe Maximilian von Wied-Neuwied (1782-1867), entre 1815 e 1817, pertencente ao círculo de Von Humboldt, foi a primeira a avistar indígenas Botocudo. Da expedição do Barão de Langsdorff (1774-1852), de 1822 a 1829, participa inicialmente o artista Johan Moritz Rugendas (1802-1859)³. Os cientistas estrangeiros que vieram ao Brasil no século XIX retornaram aos países de origem, levando suas anotações e levantamentos para conclusão dos estudos em circuito europeu.

Coube por fim investigar a “construção da paisagem” por artistas viajantes no século XIX e os artifícios utilizados na elaboração de uma “natureza brasileira”, focalizando principalmente prospectos, panoramas, vistas e paisagens, que foram recebidos e assimilados no país. Cito entre esses criadores: Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), Felix Emille Taunay (1795-1881), Henri-Nicolas Vinet (1817-1876), Johann Georg Grimm (1846-1847), Eduard Hildebrandt (1818-1869).

Retomo, a seguir, um exemplo paradigmático d’*O Brasil dos Viajantes*, concebido pelo olhar estrangeiro de Hans Staden. Não por acaso, volto por seu intermédio à época em que a Europa se abria para o Novo Mundo e era obrigada a repensar a própria cultura e as bases sobre as quais ergueu sua visão de mundo. É esse o momento em que principiam os estudos etnográficos. Lembro que a mentalidade portuguesa imaginou o indígena inscrito emblematicamente nos quadros da arte religiosa, imagem do bem ou do mal. A imaginação francesa elaborou o indígena como tema pagão, por meio

dos artifícios da arte cortesã, aristocrática. A versão germânica e, em certa medida, a dos Países Baixos, privilegiou a empatia, o fenômeno psicológico, introduzindo do sentimento em relação ao que observava, contradizendo a serena contemplação e colocando em cena dimensões da interioridade do observador.

Frequentemente, o olhar do viajante é tido como visão distante, longínqua. A obra de Hans Staden, no entanto, constitui um caso excepcional da aproximação do estrangeiro com os povos da terra – nela os indígenas não são tema, mas pessoas vivas com as quais o autor se relaciona.

1. O RELATO MARAVILHOSO DE STADEN

Na origem dos relatos de um viajante alemão sobre o Brasil está a memória fundadora de nossa literatura de viagem. *Viagem ao Brasil*, de Hans Staden, narra a experiência de dois percursos marítimos feitos ao “Novo Mundo. América”, em que ele descreve tanto turbulências e contratempos enfrentados pelo navegador, quanto adversidades que põem à prova o aventureiro em terra estranha. O escritor focaliza o naufrágio sofrido na costa brasileira em 1549 e os acontecimentos vividos entre indígenas Tupinambá, pelos quais foi capturado e ameaçado de ser comido. No longo tempo passado entre eles, percebeu os modos de vida desses habitantes locais e as relações que se estabeleciam entre colonizadores, nativos e exploradores. Descobriu também como manejá-los e ludibriá-los, para se salvar. No regresso à Europa, em sinal de graça por estar de volta salvo, Staden publicou o livro ilustrado com mais de 50 xilogravuras, produzidas sob sua orientação, para fazer ver o ocorrido e tornar o relato verossímil. A obra veio a se tornar um clássico da nossa literatura histórica, e marca profundamente a memória do Brasil. *Warhaftige Historia*, de Hans Staden, que aparece em Marburg, na Alemanha, em 1557⁴, inscreve observações de interesse etnográfico na narrativa popular. Suas imagens atizam os viajantes dos séculos XVI e XVII.



Fig. 1. Anônimo. Dois chefes tupinambás com os corpos adornados por plumas. Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden, *Viagem ao Brasil*, Marburg, pág. 129.

O livro, organizado em duas partes, compreende diferentes modos de narrar. Na primeira delas, Hans Staden é autor-personagem de uma narrativa feita na primeira pessoa, ocupa lugar central e conduz o andamento do texto por meio de suas peripécias. Em meio às andanças, faz observações de interesse histórico e etnográfico.

Na segunda parte, ele apresenta um relatório com informações mais objetivas da viagem, sobre a terra – que ele chamava de América – e sobre a vida dos indígenas.

Staden descreve o ocorrido em duas viagens, saindo primeiramente de Lisboa para o país dos selvagens Tupiniquim, “súditos d’el Rei de Portugal”. Conta que, próximo à linha equinocial, encontra terra à vista ao lado do Cabo de Santo Agostinho, chegando ao porto de Pernambuco e dirigindo-se ao local onde se encontrava a colônia portuguesa Vila de Olinda. Sendo aliado dos portugueses, Hans Staden luta nessa região contra a ameaça de selvagens Caeté à Vila Olinda. Na segunda viagem, parte em um barco do porto de Sevilha, de onde saem, ao todo, três



Fig. 2. Anônimo. Sem título (Ilha de Itamaracá [Ipãuassú Itamaracá] na foz do rio Igarassu. Luta com índios Caeté). Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden *Viagem ao Brasil*. Marburg, pág. 35.

navios da armada do rei da Espanha a caminho do Rio da Prata, região em que os espanhóis mantinham boas relações com indígenas Carijó. Seu barco, porém, naufraga antes de chegar ao destino, estando mais ao norte, e consegue alcançar a terra. Era preciso saber em que país de selvagens naufragara, descobrindo estar em território dos *tuppin inkin*, amigos da nação brasileira. Conta o alemão que se encontrava em *Itenge-Ehn*, no modo como soa aos seus ouvidos a fala indígena *Itá nhaen* [“bacia de pedra”, em tupi] – *Itanhaém* em português. Texto e figuras do livro de Staden visam a esclarecer rotas e lugares. Ficamos sabendo que ele aportara no território de São Vicente, onde os portugueses estavam sitiados, tendo ao norte os povos Tupinambá e ao sul os povos Carijó.

A teia de relações entre povos indígenas e ocupantes europeus permeia os vocábulos e favorece o entendimento da trama histórica em que se move a narrativa de Staden. Franceses também tomam parte na história, circulando na época pela costa brasileira para extrair o pau-

brasil, a pimenta, o algodão e levar papagaios. Mantinham boas relações com os povos Tupiniquim da região. A saga contada por Hans Staden enlaça, portanto, exploradores de diferentes procedências, em território demarcado por nações indígenas em disputa. O aventureiro alemão fala com aqueles indígenas em tupi, língua que dominava a costa, no tempo da conquista. As notas de Theodoro Sampaio trazem contribuições preciosas para melhor entendimento dos “costumes adotados naquele tempo, em que o tráfico com o gentio era o único negócio possível nesta parte da América”⁵.

A originalidade do relato desenvolvido na primeira parte de *Viagem ao Brasil* advém do fato de o teor memorialista do percurso de um viajante do século XVI, circunstanciado por dados históricos, encontrar-se conjugado com vicissitudes da saga de um herói-viajante, vindo a adquirir características de uma narrativa mítica. Staden é o herói-viajante que se movimenta em uma trama de interesses antagônicos, e na qual

27



Fig. 3. Anônimo. Sem título (Naufrágio de Hans Staden. Ilha de Santo Amaro. São Vicente. Bertioga). Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden, *Viagem ao Brasil*. Marburg, pág. 50.

tira proveito da inversão e reconversão do papel dos personagens, nos moldes do texto mítico. Ora Staden é o amigo dos espanhóis, ora dos portugueses, ora aparece disfarçado de francês. O escritor joga com o que é e com o que parece ser. Deixa transparecer ânimo e disposição ao denotar coragem, confessar medos, ter premonições, simular, contar que mente. Por extensão, o escritor põe sob suspeita até mesmo a veracidade de todo o relato.

Como acontece nas narrativas míticas, o herói passa por toda a sorte de provas, enfrenta dificuldades e delas se desembaraça. Como navegador, sabe guiar-se pelo céu e medir o Sol, conhece astronomia combinada com geometria. Lê os sinais da natureza, prevê o tempo, é capaz de ficar à espera de que o vento venha ou passe. Aceita a tormenta que o ergue em grandes ondas, invocando sempre a Deus que o livre dos apertos, e faça cessar seus infortúnios. No encadeamento do argumento da narrativa de viagem quase tudo é indicial, dado a entender por sinais e acenos, proposto à adivinhação. O sentido oscila entre a ordem terrena e os sinais da providência divina, rastros e sinalizações do Criador pressentidos pelo herói. No curso circular da narrativa, figura o desenho de uma caravela na partida e no regresso do herói ao mundo real: o mundo europeu.

Após o mercenário alemão se salvar do naufrágio, ele é contratado pelos portugueses, empenhados na difícil tarefa de proteger a extensa costa da entrada de franceses e indígenas inimigos. Hans Staden assume o comando de obras e a proteção da artilharia do forte de Bertioga em São Vicente, porta de entrada dos indígenas Tupinambá. Conta ter sido tomado por um português e inimigo dos Tupinambá, sendo preso, ameaçado de morte e devoração canibal. De conquistador, o herói passa a prisioneiro. As gravuras mostram que a figura de Staden deixa o espaço aberto do mar e passa a ocupar o território indígena.

Discurso e figura não se colocam sob uma única chave. Nas ilustrações do relato, as imagens são transcrições de texto, mas o desenho gravado também é escritura, e procede o desdobramento da narrativa. O autor narra em primeira pessoa e figura na terceira pessoa, entre protagonistas e antagonistas, tendo o destino subordinado à cosmovisão, observado por um olho que tudo vê.

As gravuras sumarizam as situações vividas. O mesmo quadro reúne ações praticadas em momentos distintos, justapostas e orientadas no espaço físico pelo nome de lugares. Aspectos visuais e referências verbais são assimilados na configuração heteronômica. A cartografia do conto em que se aventura o viajante mapeia lugares descontínuos, ou melhor, indica roteiros, cartas de percurso e inscreve a ação vivida. O registro esquemático do desenho define marcos da ocupação portuguesa, vilas coloniais, igrejas, fortificações de Bertioga e Santo Amaro. Os nomes assinalados, em língua indígena e portuguesa, orientam a posição do território. A linha do litoral brasileiro estabelecida pelo mapa de Hans Staden é, em princípio, desenho de Deus, que separou as águas e as terras, segundo concepção religiosa da criação do mundo.

Provavelmente, o xilógrafo desconhecido partiu de riscos esquemáticos feitos por Staden para abrir a madeira de modo rudimentar, característico da época. A gravação evidencia o traçado positivo negro com o qual são construídas as figuras e a elaboração do claro-escuro de maneira linear, por hachurado. O desenho gravado segue, assim, uma linearidade essencial e esquemática compatível com a imagem mental.

As configurações que ilustram o texto de Staden absorvem conteúdos da cosmologia e astronomia pagã, revestidos de uma visão religiosa cristã. Os argumentos de Staden aparecem combinados com a ideia de um mundo superior, em que se misturam sinais e emanações de Deus com adivinhação.



Fig. 4. Jean de Léry. Dança de índios tupinambás. Xilogravura. 1600. Ilustração de *Histoire d'une Voyage Fait en la Terre du Brésil*. 4a ed. Geneva Heretiers D'Eustache Vignon, pág. 312. Fotografia: Do livro *O Brasil dos Viajantes*, vol. 1.

A visão do universo constituída no quadro de percepção do europeu articula-se com a visão do indígena americano – ambos admitem o poder do universo sobre os homens. Staden iria afirmar a existência de um Deus superior, capaz de intervir com maior poder sobre as forças naturais. A salvação do herói será comemorada como vitória da sabedoria cristã sobre as práticas mágicas, sem passar despercebido que o herói opera por adivinhação e, no centro da argumentação, a punição divina aparece como ameaça aos que comem carne humana.

No âmbito mitológico do conto ilustrado, as inversões de conteúdo realizam-se pela transformação de posição no universo, mudando-se o comando do céu e da terra. Também se operam por transformações biológicas, nos limites da vida e da morte, razão pela qual o corpo humano, tomado como motivo, é uma unidade capaz de amplas ressonâncias, o que talvez explique por que as imagens de canibalismo constituem o tema central da série de desenhos da *Viagem ao Brasil* de Hans Staden. No “Relatório Verídico” há desenhos arranjados em unidades de ação, apresentados numa série sequencial, com descrições das etapas da prática canibal dos Tupinambá.

O desfecho da narrativa feita na primeira parte do livro se desenrola a partir de nova inversão do papel do prisioneiro que se empodera ao atuar como emissário da vontade divina, dando conselhos proveitosos aos nativos, simulando controle divino sobre a natureza e exercendo domínio sobre os Tupinambá. Acaba voltando à Europa em um navio francês.

29

2. O ARGUMENTO VISUAL

No século XVI, a gravura contava com tradições locais incorporadas pelos gravadores. As gravuras de ilustração eram imaginadas a partir da transcrição de texto em desenho, como se vê em imagens do livro de Staden. Cabe distingui-las das gravuras de interpretação, obtidas pela manipulação dos desenhos, com propósito de transformar seu teor visual e recriar a imagem. A propósito, aponto a *Dança dos Índios Tupinambás*, que ilustra o livro de Jean de Léry *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil*, publicado na França, em 1578. O missionário calvinista esteve na colônia França Antártica, em terra da colônia portuguesa, e situa o relato erudito do renascimento francês, que utiliza modelos da antiguidade clássica para estabelecer uma valorização positiva dos homens do Novo Mundo⁶.



Fig. 5. Anônimo. Sem título (Mulheres da povo pintando o ibirapema e o rosto do prisioneiro). Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden, *Viagem ao Brasil*. Marburg, pág. 164.

No mesmo século aparecem coletâneas ilustradas de relatos de viagem com diversas histórias de conquista, apresentadas em linguagem universal a partir de novos agenciamentos gráficos, conforme a intenção estética dos editores. O ambicioso projeto gráfico de Theodore de Bry, intitulado *Grands Voyages*, publicado na Antuérpia, conforme nova lógica das imagens, incidirá diretamente sobre representações dos habitantes do Novo Mundo. *Grands Voyages* marca o momento em que o argumento visual ganha proeminência e conquista autonomia com relação ao texto, do qual desgarra⁷.

Em *Americæ Tertia Pars*, das *Grands Voyages*, Theodore de Bry edita e publica textos e ilustrações de autoria de Hans Staden e de Jean de Léry, em 1592⁸. Essa nova versão dos relatos ilustrados é precedida da publicação de dois outros autores viajantes, cujos relatos remetem às observações etnográficas e aos modelos de sintaxe visual que se associam ao projeto de De Bry, em geral, e incidem sobre as ilustrações de Staden e Léry da *Americæ Tertia Pars*. Um relato

é referente à expedição inglesa de colonização da Virgínia dirigida por Grenville, em 1585, com desenhos originais do artista da expedição John White, publicados por De Bry em 1590. Outro diz respeito à expedição huguenote à Flórida, coordenada por Laudonnière, em 1565, com desenhos originais de Jacques La Moyne de Morgues, publicado por De Bry em 1591⁹.

O produto de sucessivas versões de desenhos aproxima-se da criação de imagens. Aproveito a oportunidade para buscar maior precisão crítica do conceito de “imagem”, quando se contrapõe à noção de “forma”, como veremos a seguir. Evoco Giulio Carlo Argan, que sugere que a forma é uma qualidade universal, constante e única, e que as imagens, por sua vez, são inumeráveis, intercambiáveis, incorpóreas. A noção de forma, pensada em oposição ao conceito de imagem, supõe uma estrutura e um conteúdo constante: a natureza¹⁰.

De Bry extrai matéria-prima de memórias fantasiosas pós-viagem de vários autores e manipula informações visuais de diferentes procedências para recompô-las sob novo padrão de visualidade. Conformam cada ilustração sob uma óptica unitária. A coerência dos desenhos tecidos em espaço homogêneo, característica da edição gráfica de De Bry, é outra face da descontinuidade dos relatos combinados pelo editor, recortes dispostos em mosaico – em traduções, versões, interpretações de textos, as explorações ganham aparência de forma ordenada. Eis aí a linguagem universal no tratamento das conquistas.

Comparando imagens gravadas no livro de Staden com versões publicadas por De Bry, nota-se que a gravura do livro de Staden não carece totalmente de componentes clássicos e é dotada de métrica aritmética. O código de expressão corporal das figuras sustenta diferenciações entre elas. Já a transposição realizada por De Bry, a partir de registros do livro de Staden, abandona a escrita esquemática, a

linearidade do desenho gravado em madeira e a orientação posicional das figuras humanas em movimento. A xilogravura é substituída por possibilidades do talho doce, da gravura em metal. Na nova concepção espacial de De Bry, a geometria inter-relaciona corpos desenhados por meio de um traçado ordenado e regular. A gravura em cobre valoriza o claro-escuro, introduz valores tonais intermediários e subordina o desenho à unidade luminosa. Os corpos modelados em volume tornam-se coisas tangíveis.

Dando sequência e agora comparando as versões dadas aos acontecimentos no interior da aldeia em Ubatuba, vemos reunidos em uma mesma prancha xilográfica diferentes momentos do ritual praticado pelos Tupinambá, com tarefas preparatórias que antecedem o sacrifício de um prisioneiro, que Staden conta ter tantas vezes presenciado. São tarefas conferidas às mulheres: pintar o corpo do prisioneiro e desenhar no ibirapema [o bastão com o qual é honrado o indígena homem que pratica o golpe mortal], cabendo a outras mulheres dançar e



Fig. 6. Theodore de Bry. *Mulheres da povo pintando o ibirapema e o rosto do prisioneiro que será sacrificado no ritual canibalista.* Gravura em cobre. 1592. Ilustração do *Relato das viagens de Hans Staden ao Brasil. Traduzido por Adam Lonicer. Editado por De Bry. Em Americæ Tertia Pars... 3.º vol. das Grands Voyages. Frankfurt, pág. 124. Fotografia: Do livro O Brasil dos Viajantes, vol. 1.*

cantar ao redor. A dança e a transformação do prisioneiro reforçam a hipótese da existência de canibalismo ritual entre os Tupinambá e afastam toda suposição de antropofagia alimentar. Aliás, no livro de Staden, todas as cenas de canibalismo são precedidas de rituais, brincadeiras, bebedeiras e festas. Jamais o prisioneiro abatido é sumariamente devorado.

Tanto nas ilustrações de Staden como nas de De Bry as relações matemáticas aparecem expressas pela divisão do todo ou pela multiplicação das partes. A regularidade da disposição das mulheres em roda, na visão mais detalhada de De Bry, não deixa dúvidas quanto aos preceitos adotados para a organização do conjunto. Na cena espacializada por De Bry, as figuras femininas distribuídas em roda, comendo as tripas e o mingau do prisioneiro, estabelecem entre si relações proporcionais simétricas. O aspecto visível de uma figura completa outra figura feminina, vista em posição espacial invertida, em favor de uma visão do todo ou da integração das partes no conjunto. O princípio da divisão do todo ou da multiplicação das partes é constante. A visão dos objetos sob diferentes ângulos leva à compreensão de sua totalidade. De Bry não descuida da proporcionalidade e da posição das figuras, estudadas a partir de cânones e motivos clássicos, expressos em posturas e movimentos do corpo. Se a tipificação das índias Tupinambá tende a equipará-las às deidades gregas e aproximá-las da figura de uma Vênus, elas são também inseparáveis da configuração global do povo. É preciso ainda considerar o talento com que De Bry submete a representação a um ajuste óptico, vindo por esse recurso definir a posição do observador. Ele se vale de correções espaciais no cenário, no caso a aldeia, mas busca também aplicar a perspectiva diretamente à figura humana.

Segundo os códigos estéticos dos séculos XVI e XVII, as figuras humanas não se distinguem por traços faciais e raciais – elas são tipificadas por



Fig. 7. Anônimo. Comendo um prisioneiro. Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden, *Viagem ao Brasil*. Marburg, pág. 170.

atributos, pela ornamentação e pelas práticas. É imperativa a noção de beleza, que se busca nas proporções harmoniosas entre as partes do corpo e na relação proporcional de todas as partes entre si. Baseada em reflexões de Erwin Panofsky, apresentadas em *A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos*, os valores elaborados por meio da arte do século XVI seriam concernentes à vitória do princípio subjetivo e resumidos na expressão das figuras representadas; na visão subjetiva do artista que se manifesta nos aspectos da figura; e na visão do espectador, que se expressa em aspectos próprios da perspectiva¹¹.

Apesar das imagens dos indígenas organizados em seus grupos serem elaboradas pelos cânones harmônicos, não se pode ignorar sentidos atribuídos às imagens de canibalismo, que ocupam papel central nas referidas narrativas de viagem e no imaginário europeu dos séculos XVI e XVII. Como já mencionado, Staden enfatiza a versão do canibalismo ritual. Descreve a

maneira de dividir o corpo em partes, prática realizada pelos homens responsáveis por cortá-lo, assim como cabia às mulheres cozê-las ou assá-las e distribuí-las. A destinação de cada parte do corpo-alimento e sua ingestão em diferentes estados (cru, assado e cozido) sugerem ademais outra teia de correspondências, como indica Bernadette Boucher¹².

Contam vários autores viajantes que aos homens correspondiam as pernas e os braços, que eram assados. O interior do corpo era destinado às mulheres e crianças, que se alimentavam de um mingau de tripas. As mãos e a cabeça podiam também ser manipuladas pelas crianças.

Na obra de De Bry, as cenas de canibalismo aparecem dotadas de mais movimento, em maior desordem, como se observa no *Preparo da carne humana em episódio canibal*. De Bry remaneja ilustrações do livro de Staden, conferindo maior teor dramático à narrativa visual sobre o canibalismo, em oposição à forma racionalmente controlada, o que acentua o caráter demoníaco

32



Fig. 8. Theodore de Bry. Mulheres e crianças indígenas tomando mingau preparado com as tripas do prisioneiro sacrificado. Gravura em cobre. 1592. Ilustração do *Relato das viagens de Hans Staden ao Brasil*. Traduzido por Adam Lonicer. Editado por De Bry. Em *Americæ Tertia Pars...* 3.º vol. *Das Grands Voyages*. Frankfurt, pág. 128. Fotografia: Do livro *O Brasil dos Viajantes*, vol. 1.

da mutilação e carrega o tema de aspectos aterrorizantes. Pode-se notar, no desenrolar da sequência de imagens sobre as práticas canibais, que as figuras ideais dos Tupinambá sofrem transformações biológicas, aparentes na degeneração de seus corpos à medida que comem carne humana, como indica Boucher.

A imagem dos canibais, reiterada pelos viajantes ao longo dos séculos XVI e XVII, foi um símbolo privilegiado, capaz de promover contraposição entre americanos e europeus, selvagens e civilizados. Foi o argumento por excelência do conflito entre conquistadores e conquistados.

3. A EMERGÊNCIA DA ARTE DOS POVOS ORIGINÁRIOS

Trinta anos transcorridos desde a realização d’*O Brasil dos Viajantes* – é muito tempo para as urgências de um país como o Brasil. É um tempo que constitui distância histórica, na qual ganha forma um movimento cultural dos povos indígenas, se não considerado a partir de um juízo teórico, ao menos de uma avaliação em perspectiva sobre o antes e o depois. Nesse espaço de tempo, nossas pesquisas enveredaram por novos caminhos, e o país com o qual me comunicava, 30 anos atrás, não é mais o mesmo. Entre sucessivas transformações, gerou conhecimentos, extensivos à consciência do lugar de direito dos grupos sociais deixados à margem da história¹³. Na atual circunstância, somos surpreendidos com a emergência da expressão visual de povos originários e com sua circulação social em instituições culturais e artísticas. Em nosso território existem hoje 305 povos diferentes, identificados pelo nome do povo a que pertencem. Demonstram disposição de reafirmar cada identidade e avivar a memória do próprio povo, ao mesmo tempo que rompem o isolamento social e passam a interagir com a sociedade global contemporânea. Distintos povos indígenas, em movimento estratégico, procuram adquirir visibilidade na sociedade ocidental – “branca”,

como eles falam –, utilizando meios de expressão visual, atualizados em novas linguagens e plataformas. Eles encontram nas modalidades artísticas – literatura, rádio, vídeos – a sua forma de comunicação com a sociedade, fazendo lembrar que “a arte se insere a meio caminho entre o pensamento mítico ou mágico e o conhecimento científico”, como aponta Lévi-Strauss¹⁴.

Adaptada à colonialidade do saber, a sociedade brasileira permaneceu distante das lutas e mudanças vividas pela população indígena, se não completamente alheia a elas. Está longe de imaginar em que consiste essa longa resistência ao discurso hegemônico e de perceber que a ascensão da arte indígena protagoniza momento inédito na cultura brasileira.

Ao longo dos últimos 20, 30 anos, surgiu uma nova literatura indígena e a “arte contemporânea indígena”, que não se confunde com o artesanato praticado milenarmente por esses povos. Afeitos à potência da imagem e da palavra oral, esses artistas tornaram-se porta-vozes em defesa da cultura de homens que sempre se viram ameaçados em seu território, e o são até

33



Fig. 9. Theodore de Bry. Preparo da carne humana em episódio canibal. Gravura em cobre. 1592. Ilustração do *Relato das viagens de Hans Staden ao Brasil*. Traduzido por Adam Lonicer. Editado por De Bry. *Em Americae Tertia Pars...* 3.º vol. das *Grands*.

hoje, pela crise de recursos naturais e desastres ambientais. As atuais manifestações dos povos da floresta abrem-se ao nosso conhecimento, sem que tenhamos claro discernimento de seus códigos. Eles fazem um convite à relação entre diferentes culturas, insinuam caminhos e a partilha de problemas comuns, em um mundo gravemente ameaçado.

A pintura e as manifestações gráficas indígenas já eram observadas por cronistas viajantes, desde os séculos da conquista. Eles deixaram registros pontuais sobre pintura corporal, ornamentação de objetos utilitários e rituais, e sobre arte rupestre, sem que estivessem aptos a compreender sua dimensão social, cultural¹⁵. O homem ocidental demorou a entender o que representava a expressão visual na organização social da vida comunitária desses povos, identificados por marcas tribais entre diferentes grupos, e não podia atinar como antigos habitantes do continente americano optassem pela vida simples e decidissem permanecer indígenas. Achava que as artes indígenas eram estáveis. Iria se surpreender, muito mais, com as transformações pelas quais os povos da floresta transitam na contemporaneidade.

A antropóloga Lux Vidal atesta que “apenas recentemente a pintura, as artes gráficas e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção tribal da pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica. Em resumo, manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade”. Ela lembra ainda que “os estudos sobre as manifestações estéticas receberam, só a partir dos anos 1960 e 1970, novo impulso em bases teóricas e metodológicas renovadoras”¹⁶.

A colaboração entre indígenas e antropólogos constitui interface fundamental para nossa compreensão sobre a mudança na continuidade da

tradição, presenciada no momento. Nos limites deste texto, indico apenas algumas evidências da agregação de escritores, pintores, professores, curadores, em torno de um movimento ou programa comum, que dá sentido coletivo à expressão de uma geração. Escutamos hoje porta-vozes indígenas nos contando suas histórias.

Os povos originários são descritos pelo escritor e professor Daniel Munduruku como “305 formas de humanidade, com diferentes identidades e diferentes estratégias de sobrevivência”. Ele faz menção à “multiplicidade de saberes e existências, que foram desconsideradas no curso da história ocidental e expropriadas”. Entende que ser Tupi, ser Guarani, ser Munduruku é diferente de ser índio¹⁷. Os povos originários falam 175 línguas no país, e educam as crianças na língua materna. Permanecem identificados com a oralidade, para a transmissão de histórias, e o grafismo sempre foi, para eles, uma forma de escritura, esclarece Daiara Tukano. Responsável pela curadoria da mostra *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*, no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, ela afirma: “Nossas línguas são território. Somos parte da caminhada de nossos avós: ocupando, demarcando e declarando que essa terra tem muitos nomes”¹⁸.

“Os indígenas atualizam sua cultura, trazendo histórias do passado para agora, para que a cultura mãe permaneça, contada nas linguagens da contemporaneidade”. A raiz mitológica dos argumentos nasce a partir da fala dos mais velhos, que lembram o que ouviram dos antepassados que já se foram, e assim guardam viva a memória das etnias. Munduruku ainda testemunha que “as pessoas indígenas, predominantemente urbanas nos dias de hoje, acabaram por se distanciar dos mitos”. Ele discorre sobre a sua importância, pois sabe que “os mitos, por meio de palavras, imagens, símbolos, ajudam o ser humano a conhecer a sua própria cultura e a dos outros povos”. Enquanto escritor e edu-

gador dedicado à literatura infantojuvenil, propaga a retomada dos mitos: “Conhecer mitos de outras culturas é um poderoso instrumento de investigação das nossas raízes”¹⁹.

A renovação de meios de expressão desses homens e mulheres dotados de cultura oral e visual veio contar com capacitação em recursos audiovisuais, introduzida pelo projeto “Vídeo nas Aldeias”, visando a formar diretores cinematográficos indígenas. Atuante desde 1986, o projeto tem fornecido treinamento e equipamento para que agentes locais se exercitem na prática do audiovisual com o que quiserem mostrar²⁰. O rico repertório da pintura corporal e a valorização do corpo na cultura indígena mostraram-se inerentes à performance. Nos últimos anos, artistas de várias etnias levaram a luta das comunidades para espaços nunca alcançados, para “o lugar de visualidade do palco”, após séculos de apagamento. Eles têm uma maneira própria de fazer arte, que tem garantido a acolhida das obras visuais, exibidas em importantes museus nacionais e internacionais²¹.

A cultura imaterial dos povos indígenas teve assegurada sua continuidade pela transmissão oral de uma geração a outra. Dois dos maiores expoentes do pensamento indígena atual – Davi Kopenawa e Ailton Krenak –, após saírem do ambiente onde nasceram, para conhecer o mundo e retornar à sua comunidade, deram lugar à nova literatura indígena, exprimindo-se a partir da fala.

Ideias para adiar o fim do mundo compreende três conferências de Ailton Krenak reunidas em livro, no qual ele reflete sobre “o sonho e a terra” e indaga a respeito da “humanidade que pensamos ser”. Ailton enaltece o sonho da população indígena, pois “resistiu expandindo a subjetividade e não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais”²². É referência midiática para parentes, estimulando diálogos gravados em audiovisual e publicados em impresso, nos quais questiona o lugar do homem na cadeia da vida, critica o antropoceno e a voracidade da sociedade de consumo. Identifica-se com o povo Krenak – nome constituído por *kre* [cabeça] e



Fig. 10. Jaider Esbell. *De onde surgem os sonhos*. Tinta acrílica e caneta posca sobre tela. 2021. 112 × 232 cm. Coleção particular. São Paulo. Fotografia não identificado.

nak [terra]. Em sua concepção, “Gaia é organismo vivo e terra é vida criando vida”. No ciclo de estudos sobre a vida, Krenak conversa na rede com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Numa alusão ao pensamento de Lévi-Strauss, lembram que “ciência e mito haviam se separado no começo do mundo e estão convergindo de novo”²³.

A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami é um livro revolucionário, de inestimável importância e complexidade, narrado pelo xamã Davi Kopenawa, do povo Yanomami, e escrito pelo etnólogo francês Bruce Albert, com base em pesquisa de mais de 30 anos, respondendo pela transcrição da fala Yanomami para o francês. Encontrando-se o narrador e o redator incorporados em uma única pessoa, esclarece Bruce Albert que o livro foi iniciativa de Kopenawa, que queria contar para os não brancos as palavras Yanomami – antigas e muitas – para defender a floresta. Pediu-lhe para adotar um modo de escrita de seu próprio mundo. O livro contém relatos autobiográficos e reflexões xamânicas, que trazem crítica ao mundo dos brancos. O relato de Kopenawa trata do contato com os brancos, desde quando foi contado pelos seus antigos; trata da entrada e da expulsão de garimpeiros e do embate entre os dois mundos, definindo o mundo dos brancos por: mercadoria, guerra, escrita, natureza. Ele fala sobre a

escrita: “[...] Não precisamos, como os branco, de peles, de imagem para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos que desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte”²⁴.

De onde surgem os sonhos é um trabalho feito por Jaider Esbell, em 2021. A pintura abre-se para a imensidão do universo, repleto de pequenos pontos luminosos e pulsantes que, de invisíveis, passam a se detalhar a convite do olhar atento. Evocam lugar amplo e infinito que é o vazio. Temos a sensação de penetrar na escala cósmica, carregada de energia muito forte, animada por partículas que se irradiam e traçam pontes. Essa vibração presente nas pinturas de Jaider Esbell (Roraima, 1979 – São Paulo, 2021) fala da intensidade e inquietação própria desse artista da linhagem Macuxi, e ele explica que vem “da natureza de ser neto do Makunaima ou do Makunaimã, que é essa energia extremamente transformadora e constante, que não pressupõe uma linearidade, tampouco uma circularidade muito simples. Puxa mais para essa energia da abertura, da expansão, da constante movimentação”. Pensa que a arte é capaz de trazer para o campo da visualidade “energias que não têm tradução, [...] coisas que nossa mente não alcança [...], um lugar que só a imaginação pode alcançar”²⁵.

NOTAS:

¹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Imaginário do Novo Mundo. O Brasil dos Viajantes*. Vol. I. São Paulo: Metalivros, 1994; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Um lugar no Universo. O Brasil dos Viajantes*. Vol. II São Paulo: Metalivros, 1994; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *A construção da Paisagem. O Brasil dos Viajantes*. Vol. III. São Paulo: Metalivros, 1994 y BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes. Exposição no Museu de Arte de São Paulo 20 de out. a 18 de dez*. (Catálogo de Exposição) São Paulo: Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Fundação das Descobertas. Centro Cultural de Belém. 26 de Janeiro a 2 de Abril de 1995. (Catálogo de exposição). Lisboa: BPC, 1995.

² LINNÉ, Carl von. *Systema Naturae*, Paris, 1758 y LINNÉ, Carl von. *Philosophie Botanique*, Paris, 1788.

³ HUMBOLDT, Alexander von. *Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales, Fondé sur les mesures exécutées depuis le dixième degré de latitude boréale jusqu'au dixième degré de latitude australe, pendant les années 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803*. Paris: Chez Levrault, Schoell et Compagnie, XIII-1805 y HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da Natureza*. Assis. 2 vols. Carvalho (Trad.) e F. A. Raja Gabaglia (Pref.). Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

- ⁴ STADEN, Hans. *Warhaftige Historia und Beschreibung Eyner Landtschafft der Wilden, Nackten, Grimmingen Menschfresser Leuthen...* Marburg: Andres Kolben, 1557. Observações: Existem duas edições da obra de Staden, de Marburg, datadas de 1557 e outras duas de Frankfurt, publicadas por Weygandt Hand, sem data, sob a hipótese de serem do mesmo ano. Este estudo baseia-se na versão do texto: *Viagem ao Brasil de Hans Staden*, Marburg, 1557, traduzido por Albert L'ofgren, revisto e anotado por Theodoro Sampaio, ilustrado com gravuras da edição facsimilar de Frankfurt, publicado no Rio de Janeiro, na Officina Industrial Graphica, 1930. A importância das anotações de Theodoro Sampaio, com esclarecimentos sobre a ortografia de nomes próprios de lugares, pessoas, animais e artefatos, soluciona dificuldades inerentes aos nomes grafados da maneira como soava a fala dos indígenas ao escritor alemão. Do mesmo autor: SAMPAIO, Theodoro (Org.). *O tupi na língua nacional*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1987.
- ⁵ STADEN, Hans. *Warhaftige Historia und Beschreibung...* Op cit., pág. 83.
- ⁶ LÉRY, Jean de. *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil, Autrement Dite Amérique...* La Rochelle, 1578. Jean de Léry esteve na colônia França Antártica com o desejo de revelar o desvio de Villegagnon do Evangelho e refutar frei André Thevet, cosmógrafo do rei e representante da Igreja Católica Franciscana. Conviveu por cerca de um ano entre indígenas Tupinambá e divulgou imagens deles com significados e formas clássicas. Reelaborou imagens de Thevet em nova sintaxe, baseado em modelos visuais dos antigos. A intertextualidade que une Thevet a Léry, e ambos aos clássicos, afirma o valor da erudição e a interpretação como modo de organizar o conhecimento naquele tempo. Frei André Thevet é autor do primeiro livro publicado sobre o Brasil THEVET, Andre. *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres & isles decouvertes de notre temps...* Paris: Imprimerie de Christophe Plantin, 1557. THEVET, frei André. *La cosmographie universelle, d'Andre Thevet, cosmographe du roy, illustré de diverses figures des choses plus remarquables veves par l'auteur & incongneues de nos anciens & modernes*. 2 vols. Paris: Chez Pierre d'Hullier, 1575.
- ⁷ A coleção *Voyages* é dirigida inicialmente pelo gravador Theodore de Bry, a seguir por seus filhos Jean-Theodore e Jean-Israel e mais tarde por seu genro Mathieu Merian, todos editores e não viajantes. Compreende duas séries, publicadas entre 1590 e 1634. As viagens às Índias Ocidentais aparecem sob o nome de *Grands Voyages* em edição latina e alemã, com registros de expedições à América e à Oceania. As *Petits Voyages* – uma publicação em pequeno formato – dizem respeito às Índias Orientais (Índia, Japão e China).
- ⁸ DE BRY, Johann Theodore. *Américæ Tertia Pars* da série *Grands Voyages*. Frankfurt, 1592.
- ⁹ DE BRY, Johann Theodore. “Trechos das Viagens ao Brasil de Jean de Léry e de Hans Staden”. In: *Américæ Tertia Pars* da série *Grands Voyages*. Frankfurt, 1592.
- ¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Botticelli*. Gênêve: Skira, 1957, pág. 26.
- ¹¹ PANOFKY, Erwin. “A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos”. *Significado das Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976, págs. 89 y 148. PANOFKY, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1982.
- ¹² BOUCHER, Bernadette. *La sauvage au seins pendant*. Paris: Hermann, 1977, págs. 70-72. Bernadette Boucher aponta o surgimento de uma velha índia de seios caídos no lugar do nu proporcionado, no livro citado, em que toma por base o instrumental da antropologia estrutural, forjada por Lévi-Strauss para a análise do mito.
- ¹³ Os povos originários do Brasil só vieram a se tornar cidadãos plenos a partir da Constituição Federal Brasileira de 1988, e ainda lutam para garantir critérios próprios na escola, na saúde e na demarcação das terras indígenas.
- ¹⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tânia Pellegrini (Trad.). Campinas: Papirus, 1989, pág. 38.
- ¹⁵ HARTMANN, Tekla. “A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX”. En: PENTEADO, Antonio Rocha (Coord.). *Coleção Museu Paulista. Série de Etnologia. Vol 1*. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1975.
- ¹⁶ VIDAL, Lux. “Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução”. En: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Nobel/Fapesp/Edusp, 1992, pág. 13.
- ¹⁷ YAMINALO TAU KANE, Darlene; NUNES, Isabella Rosado y NEGRO, Maurício (Coords.). *JENIPAPOS: diálogos sobre viver*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2022. Disponível em: <https://portalamazonia.com/images/p/39547/Jenipapos---Dialogos-Sobre-Viver---Mina.pdf>. [Data de acesso: 26/09/2022].
- ¹⁸ TUKANO, Daiara. *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*. (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2023.
- ¹⁹ MUNDURUKU, Daniel. *Vozes ancestrais: dez contos indígenas*. São Paulo: Editora FTD, 2016 y BRITO, Bruna Perrella. *Manual do Professor: Vozes Ancestrais*. Curitiba: Champagnat Editora/PUCPress, 2023.

²⁰ Projeto “Vídeo nas Aldeias”, criado em 1986 por Vincent Carelli, Virginia Valadão e outros indígenas, a partir de atividade realizada pela ONG Centro de Trabalho Indigenista. Constituiu-se em uma ONG independente, inserida no Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura do Brasil, 2000.

²¹ Jaider Esbell tem visão crítica sobre a ideia de ganhar a visualidade no “palco”, em contraposição a sua concepção de arte indígena. Ele entende que: “a arte indígena está para nós [eles] essencialmente no dia a dia, na comunidade, na coletividade [...]. Pressupõe todo um composto da vida, onde a arte maior é esse viver harmônico com o ambiente”. MELITO, Leandro. “Entrevista de Jaider Esbell”. En: *Brasil de Fato* (São Paulo), s/n (2021), s/p. Exposições de obras indígenas: “*Dja Guata Porã (Caminhar junto e caminhar bem*, em língua Guarani). Rio de Janeiro indígena”. Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz (Cur.). Museu de Arte do Rio, RJ. 16/05/2017 a 25/03/2018. É uma mostra sobre a história do estado do Rio como história indígena. *Véxoa: nós sabemos*. Naine Terena (cur.); Daniel Munduruku et al. (textos). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. *MAHKU. Mirações*. Adriano Pedrosa, Guilherme Giufrida, Ibã Huni Kuin (Cur.). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, KMEC Books, Art book/D.A, 2023. [MAHKU é o movimento dos artistas Huni Kuin, do Acre, fundado em 2013.] E Sandra Benides, Guarani Nhandeva, antropóloga, foi a primeira curadora indígena a atuar no Museu de Arte de São Paulo.

²² KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pág. 31. KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. KRENAK, Ailton. *Amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. KRENAK, Ailton. *Lugares de origem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

²³ KRENAK, Ailton e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Conversa na rede: Partículas particulares” [Vídeo] *Selvagem. Ciclo de estudos sobre a vida*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI>. [Data de acesso: 22/09/2023].

²⁴ KOPENAW, Davi y ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Beatriz Perrone Moisés (trad.), Eduardo Viveiros de Castro (pref.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015, 1.ª ed., pág. 75.

²⁵ MELITO, Leandro. “Entrevista de Jaider...”. Op. cit. Jaider Esbell e um conjunto significativo de artistas indígenas participaram da 34.ª Bienal de São Paulo: *Faz escuro mas eu canto*. Jacopo Crivelli Visconti (Cur.) y DYANGANI OSE, Elvira (Ed.). São Paulo: Bienal de São Paulo, 2021.