

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação
Metodologia de Pesquisa em Cultura e Comunicação

Coleção Brasileira de artes e um projeto de Brasil para poucos:
representação e ausência indígena na construção da narrativa histórica brasileira

Bruna Ferreira da Silva

São Paulo
2022

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação
Metodologia de Pesquisa em Cultura e Comunicação

Coleção Brasileira de artes e um projeto de Brasil para poucos:
representação e ausência indígena na construção da narrativa histórica brasileira

Bruna Ferreira da Silva

Trabalho de conclusão de curso apresentado como
requisito parcial para obtenção do título de
Especialista em Mídia, Informação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Dennis de Oliveira

São Paulo
2022

Resumo: Partindo da análise iconográfica de obras que trazem representações de indígenas na coleção Brasileira Itaú, este projeto analisa como o imaginário construído sobre populações originárias através do olhar de viajantes que passaram pelo Brasil colonial, contribui com a criação de estereótipos que perduraram ao longo de nossa história como nação. Além disso, se dedica sobre como um espaço expositivo, que abriga essas obras na atualidade, pode contribuir para legitimar este imaginário. Por fim, dedica-se a pensar possíveis caminhos para abrir espaço, dentro da exposição, para outros olhares sobre o processo histórico e social brasileiro.

Palavras-chave: indígenas; representação; brasileira; exposição; epistemologias

Abstract: Starting from the iconographic analysis of works that bring representations of indigenous people in the Brasileira Itaú collection, this project analyzes how the imaginary built on native populations through the eyes of travelers who passed through colonial Brazil, contributes to the creation of stereotypes that have lasted throughout our history. as a nation. In addition, it focuses on how an exhibition space, which currently houses these works, can contribute to legitimizing this imaginary. Finally, it is dedicated to thinking about possible ways to open space, within the exhibition, for other perspectives on the Brazilian historical and social process.

Keywords: indigenous; representation; nation; brasileira; exposition; epistemologies

Resumén: A partir del análisis iconográfico de obras que traen representaciones de indígenas en la colección Brasileira Itaú, este proyecto analiza cómo el imaginario construido sobre las poblaciones nativas a través de los ojos de los viajeros que pasaron por el Brasil colonial, contribuye a la creación de estereotipos que han perdurado a lo largo de nuestra historia como nación. Además, se centra en cómo un espacio expositivo, que alberga actualmente estas obras, puede contribuir a legitimar este imaginario. Finalmente, se dedica a pensar posibles formas de abrir espacio, dentro de la exposición, para otras miradas sobre el proceso histórico y social brasileño.

Palabras clave: indígena; representación; nación; brasileña; exposición; epistemologías

Introdução

Ao visitar uma exposição de arte que se propõe contar a história do país, é importante estarmos atentos não apenas às obras expostas enquanto objeto de arte e fascínio estético, mas ao seu papel dentro de determinadas sociabilidades. Para a investigação histórica, não são apenas os textos que trazem interpretações sobre como nos constituímos enquanto sociedade, mas a produção artística e cultural de cada período também contribui para traçar a linha de relações, discursos e perspectivas que permearam seus contextos de realização.

Segundo o historiador Jacques Le Goff, no livro *História e Memória*, ao tratar da relação entre monumento e documento para o ofício do historiador, “[...] O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1994, p. 545). Desta forma, todo tipo de produção pode ser pensado como um documento que denuncia, seja através da leitura de seus símbolos, da figura de seu idealizador ou dos locais por onde circularam, como a sociedade de sua época se organizava e suas reverberações na contemporaneidade.

A Coleção Brasileira Itaú, objeto deste trabalho, que reúne em exposição cerca de 1.300 obras do acervo da família Setúbal, na sede do Itaú Cultural, importante instituição dedicada à arte e cultura em São Paulo, localizada na Avenida Paulista, já denuncia em sua apresentação diferentes relações de poder e localização dentro da sociabilidade brasileira, mas este trabalho, se detém na análise de representações específicas que podem ser vistas em obras do acervo, que datam dos séculos XVI e XVII e sobre um possível imaginário construído pelas mesmas, espelhados nos discursos de constituição da nação brasileira no século XIX, além da reafirmação neste momento, desses mesmos imaginários colonializadores.

A escolha de analisar uma Brasileira com foco na reunião de obras iconográficas, se dá pelo aspecto histórico que esse tipo de coleção carrega em relação a constituição de uma linha do tempo do Brasil, desde sua colonização até, neste caso, meados do século XX, com especial atenção ao modernismo paulista.

Neste jogo de representações o olhar colonizador cria a imagem consolidada de indígenas como povos do passado que transitavam pela selvageria canibal, como na obra *As grandes viagens* (1590-1634), do flamengo Theodore de Bry (1528-1598) sobre rituais que envolviam antropofagia – neste momento tratada como canibalismo. Posteriormente, são vistos como povos que foram salvos pela colonização europeia, mas que não configuram parte da sociedade brasileira, tendo seus remanescentes como isolados e fora do tempo em questão, sendo apartados da posição de agentes ativos de sua própria história e da política. Este papel dedicado aos indígenas ainda é presente em discursos ligados à exploração da terra com fins comerciais, especialmente na agropecuária e em áreas de garimpos, pautando discussões sobre demarcações de territórios e desapropriação de comunidades indígenas. São diferentes tempos de uma história de exclusão, violência física e simbólica e apagamento de direitos básicos.

A seguinte análise pretende contribuir com os estudos sobre o, já conhecido, processo de apagamento político, social e histórico de diferentes grupos e indicar como ele pode ser identificado na produção artística de uma época, neste caso, majoritariamente Brasil colônia. Assim, este trabalho pretende contribuir com a reflexão sobre a presença de narrativas colonizadoras em espaços que se apresentam históricos como uma Coleção Brasileira de Artes. A representação de indígenas pode indicar a construção de um imaginário sobre esses povos – de suas características físicas a seus modos de vida e rituais. Além disso, a curadoria da exposição sem a presença de medição crítica ou obras que façam contrapontos a essa narrativa pode contribuir para a legitimação de uma visão única da história e não abrir espaço para perspectivas não eurocêntricas do mundo.

Desta maneira, partimos da hipótese de que é possível identificar em obras que integram a coleção, através da representação de um grupo que compõem o quadro étnico e cultural do país, a construção de imaginários e de discursos que, mais tarde, estariam presentes na constituição da nação brasileira enquanto unidade política e identitária.

1. Metodologia: leituras de obras e espaços

Este trabalho se dedica a alguns módulos¹ específicos descritos a seguir, que compõem a exposição da coleção Brasileira Itaú e em obras² que trazem representações de indígenas, de seus ritos e hábitos e como esses trabalhos estão conectados com os itens organizados e expostos ao seu redor e presentes em outros módulos. Como metodologia, o artigo *Os textos iconográficos como fontes para uma leitura artística-etnográfica-simbólica* (SANTOS; BARRACO; MIYAZAKI, 1975), serve de referência de análise, já que trata a imagem e sua interpretação à partir de três fases de leitura, sendo a primeira artística sobre a constituição enquanto obra, a segunda sendo etnográfica à partir da descrição física dos elementos que a compõe e por fim, editoração-simbólica, que trata de interpretações que levam em consideração os contextos de produção, seus autores e conceitos que podem permear o trabalho. Utilizamos, especialmente, a segunda e a terceira fases.

Deve-se também sempre considerar a ausência de artistas de origem ou temática indígena, bem como a ausência de obras que façam referências a estes povos nos demais módulos não analisados. O que pode já denunciar como estes sujeitos foram apagados ou marginalizados na constituição histórica da nação brasileira, estando restritos aos momentos iniciais pós-colonização ou em resgates históricos que serão aqui brevemente analisados.

Além disso, a leitura de bibliografias específicas sobre o papel dos espaços museológicos ou exposições na constituição e na legitimação de uma história única, pautada por uma visão eurocentrada das relações políticas, sociais e culturais que constituíam o mundo através do processo de colonização de territórios e suas violências. Leituras vindas das ciências sociais também contribuíram a análise sobre o imaginário criado sobre os indígenas e que foram utilizados para justificar seu processo de marginalização e apagamento, bem como acerca da constituição política latino-americana.

¹ A exposição é dividida em nove módulos temáticos e lineares da história do Brasil, começando pelos primeiros anos após a colonização até os anos 1920, tratando especialmente do modernismo paulista.

² As obras aqui analisadas foram registradas em duas visitas, sendo a primeira em outubro e a segunda, em dezembro de 2021.

2. Um espaço e uma curadoria de histórias

Uma curadoria pressupõe relações - sejam de familiaridade ou de negação, entre os itens que compõe uma mostra e o espaço arquitetônico que os abrigam, assim a análise completa ou de um conjunto, como é o caso neste trabalho, não pode estar apartada de seu espaço físico.

Antes de adentrar os espaços que compõem os módulos, o espectador é recebido por uma grande sala que tem suas paredes tomadas por gravuras coloridas de naturalistas que viajaram pelo país, bem como trabalhos de artistas feitos a partir dos relatos desses viajantes (ANEXO A). São obras que destacam o aspecto pitoresco³ do território com uma infinidade de plantas e animais encontrados em nossa flora e fauna. No canto desta recepção, ao lado da passagem para o módulo 1, temos o texto de parede intitulado "A arte conta a história"⁴, assinado pelos curadores da exposição Pedro Corrêa do Lago (1958) e Vagner Porto e publicado no espaço na ocasião de sua abertura ao público, em 2016. (ANEXO B)

O texto destaca como a exposição se propõe a contar a história do Brasil através da arte, dando destaque ao aspecto criador dos primeiros artistas sejam brasileiros ou estrangeiros que se dedicaram à nossa terra, pontuando ainda que a seleção das obras permite reflexões, o que "[...] contribuirá para projetar outra luz sobre muitas das indagações atuais da criação contemporânea e enriquecer nossa compreensão do Brasil", segundo seu texto de apresentação.

Assim, podemos supor que o espaço provocará debates e diferentes visões sobre como a história brasileira se constituiu e é apresentada na contemporaneidade. No entanto, é importante pontuar que o primeiro contato com obras acerca da fauna

³ Categoria estética que se atribui aos registros de viajantes feitos em suas passagens pela América após a colonização do continente. Os títulos das obras que circulavam pela Europa já anunciavam esse aspecto e dizem respeito, majoritariamente, a litografias e gravuras acerca da fauna e flora dos territórios recém-explorados (DIENER, 2008).

⁴ Informações como títulos, autores e datas foram retiradas das legendas das obras no espaço expositivo, bem como informações e descrições dos textos de parede que compõem os módulos.

e da flora, com caráter exuberante, transita entre um mapeamento naturalista e científico e encontra também seu valor estético e atrativo ao público que visita e registra (e se registra no) o espaço, mas para além disso, pode-se pensar na criação de uma atmosfera pitoresca ainda no espaço subsequente, denominado, “Brasil desconhecido”, o que pode ser interpretado pelo viés do exótico. Como nos aponta Néstor García Canclini ao falar do papel dos museus nacionais⁵ na legitimação de uma cumplicidade social:

A fascinação frente à beleza anula o assombro frente a diferença. Pede-se a contemplação, não o esforço que deve fazer quem chega a outra sociedade e precisa aprender sua língua, suas maneiras de cozinhar e de comer, de trabalhar e alegrar-se. (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 175).

Este pacto elaborado pelo autor, diz respeito à legitimação de determinadas perspectivas sobre sociedades e grupos. Ao contar uma história, especialmente da constituição de um país, deve-se pressupor diferentes olhares, entendimentos e participações no projeto nacional. O seu oposto, diz respeito à reiteração de poderes e relações sociais.

2.1 Módulo: O Brasil desconhecido⁶

Como o título sugere, o espaço trata dos primeiros contatos dos colonizadores e dos viajantes que chegaram ao litoral do território com os indígenas aqui viventes entre os anos de 1500 e 1625 (ANEXO C). É significativo, em termos de curadoria, o primeiro subtítulo deste módulo: “A imagem do Brasil Canibal”, no qual são apresentados fragmentos da obra *As grandes viagens* (1590-1634), especialmente a terceira parte, intitulada “Americae Tertia Pars” (1592) do gravurista Theodore de Bry (1528-1598), realizado a partir dos relatos do soldado Hans Staden (1525-1576) e do escritor Jean de Léry (1536-1613). Interessante pontuar que Bry,

⁵ Uma brasileira não pressupõe e no caso da selecionada aqui, não se propõe a ser um museu nacional, como é o caso do Museu Paulista [Museu do Ipiranga], em São Paulo ou do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, mas se propõe segundo seus próprios curadores a apresentar a história do Brasil.

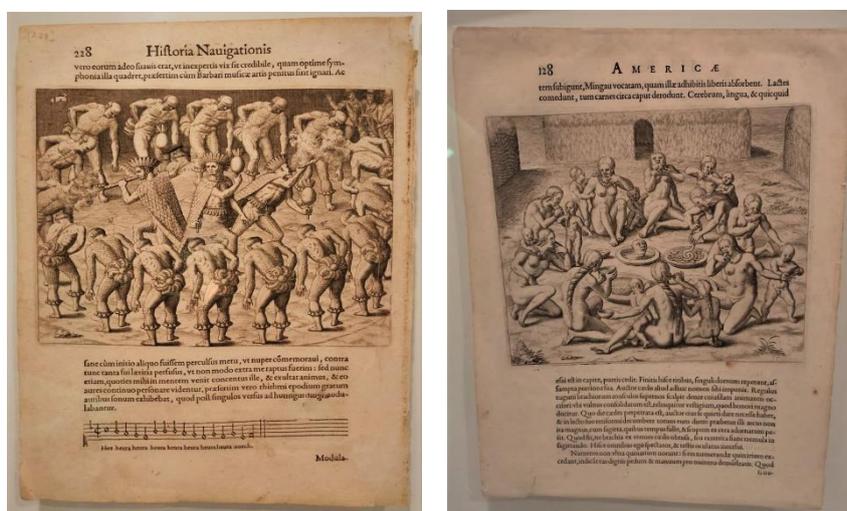
⁶ O texto que acompanha a seção descreve que entre os anos de 1500 e 1625, a imagem do Brasil esteve ligado ao canibalismo

não fez parte dessa expedição, realizando seus trabalhos tendo como base os depoimentos de terceiros.

As imagens retratam o que seria um ritual de antropofagia de uma aldeia indígena em todas suas etapas, desde a apresentação do prisioneiro, até a divisão das partes já cozidas entre todos os membros que se alimentam do homem.

Os indígenas retratados em pouco lembram um biotipo que podemos considerar mais comum entre os indígenas brasileiros. Há um processo de europeização dos corpos. Homens e crianças têm seus cabelos raspados no topo da cabeça e nas laterais, ganhando um corte que lembra uma coroa de frade, em forma de meia lua. No geral não possuem adornos, mas em momentos específicos de danças usam cocares de pena, colares e um adorno que também parece ser feito do mesmo material na parte inferior das costas e as mulheres usam seus cabelos trançados.

Fig. 1 e 2 - Páginas do livro *As grandes Viagens* que retratam etapas de um ritual de antropofagia. Homens dançando ao redor do prisioneiro e mulheres e crianças já se alimentando.



Fonte: Fotografia da autora

Representação semelhante pode ser vista no livro *História de uma Viagem Feita na Terra do Brasil* - também conhecido como *América*, publicado na França em 1578, no qual Jean de Léry apresenta a imagem de dois indígenas que possuem corpos musculosos, corte de cabelo semelhante aos anteriores e se encontram em

um espaço que parece ser um cenário de conflito, já que um deles aponta uma flecha e há uma cabeça de um outro homem morto no chão, do qual não é possível ver o corpo. Essa obra está presente na seção “A representação pictórica do indígena brasileiro”.

Fig. 3 - Página de *História de uma Viagem Feita na Terra do Brasil*



Fonte: Fotografia da autora

Outra obra que merece ser destacada neste espaço é *Os tupinambás levados a França em 1613* (1613) do gravurista Joachim du Viert (1580-1648) e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), que trata de indígenas tupinambás da região do Maranhão que foram levados para exposição na Europa. Ao mesmo tempo que portam instrumentos e adornos de cabeça típicos de seu povo, estão vestidos com roupas europeias. Na imagem há a representação de uma de suas danças e como nos mostra o texto de parede que acompanha a imagem, além de seus rituais, muitos povos tiveram que simular batalhas para os monarcas franceses.

Fig. 4 - Páginas do livro *Os tupinambás levados a França em 1613*



Fonte: Fotografia da autora

Podemos pensar através da descrição dessas obras que os indígenas se tornam resposta a um imaginário criado sobre a terra recém conhecida com animais, plantas e povos categorizados como exóticos e em muitos casos como selvagens e animais - como no caso das primeiras obras.

Esta construção estimula a curiosidade europeia que passa a colocar representantes desses grupos em seus inventários de gabinetes de curiosidades, ao mesmo tempo que precisam ser fantasiados para não ofender um senso moral e estético europeu, o que leva a discursos aculturadores, que perpassa questões materiais e imateriais como seus modos de se vestir, costumes, crenças e rituais.

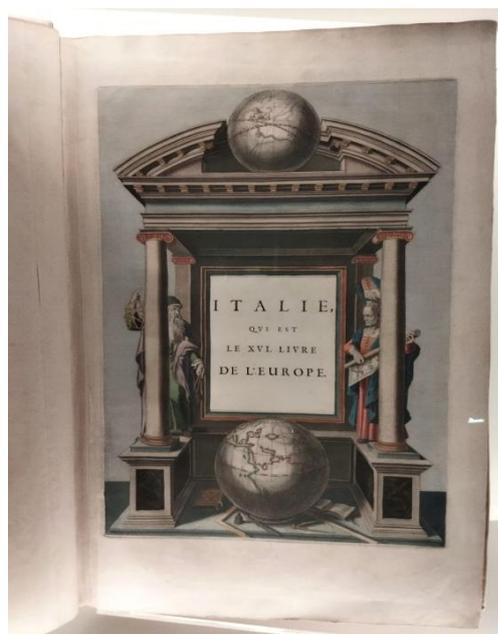
A oposição entre civilizados e selvagens fica evidente em outras obras presentes no espaço ampliando a ideia de Europa civilizada e detentora de conhecimentos enquanto que nas Américas, reina a selvageria e o canibalismo. Podemos comparar duas obras que trazem uma construção imagética muito semelhante, mas que anunciam tal imaginário. De um lado temos a imagem do já citado trabalho de Theodore de Bry, *As grandes viagens*, que tem como capa a imagem de uma espécie de portal ornamentado por frutas e flores sobre o qual estão quatro indígenas, sendo que dois estão ajoelhados na parte superior com expressões que parecem súplicas enquanto que no meio dois outros indígenas estão de pé, um homem que come uma perna e uma mulher que carrega um criança nas costas enquanto come um braço. Ao fundo da parte inferior, no que parece uma cena que acontece depois de atravessar este portal é possível ver uma espécie de grelha sobre uma fogueira na qual dois outros homens pegam pedaços de um corpo para comer.

Podemos interpretar que a cena que abre o livro denuncia que ao adentrar o território brasileiro (além deste portal), o que pode ser encontrado são apenas cenas de antropofagia sem significado e homens carentes de uma intervenção.

Em oposição, temos o nono volume do *Grande Atlas de Blaeu*, denominado “*ITALIE, QVI EST LE XVI LIVRE DE L’EUROPE*”, que traz mapas de diferentes regiões da Itália. A capa, que tem uma constituição muito parecida com a obra anterior, traz uma construção semelhante ao portal de Bry, no qual temos duas figuras que

carregam mapas e instrumentos de desenho, próximos a um globo terrestre que tem ao seu redor livros, réguas e esquadros. Acima da construção há outro globo terrestre. O seguinte material, está presente em um módulo posterior da exposição denominado “O Brasil Holandês” que narra o período de domínio holandês no nordeste brasileiro no século XVII.

Fig. 5 e 6 - respectivamente introdução de *As grandes Viagens* e do atlas *ITALIE, QVI EST LE XVI LIVRE DE L'EUROPE*



Fonte: Fotografias da autora

Analisando duas obras tão semelhantes, mas com sentidos completamente opostos, podemos confirmar como os imaginários criados ao redor dos conhecimentos privilegiou e elegeu a Europa como centro epistemológico do mundo enquanto que subordinou os demais povos ao papel de bárbaros, incivilizados e distantes de qualquer tipo de contribuição com suas vivências e formas de se organizar política e socialmente além de seus próprios conhecimentos transmitidos de forma diferente da europeia.

Ao adentrar o território para além do litoral, o imaginário se desenha ainda mais fantasioso. Muitas das obras deste período foram feitas sem que esta parte do território fosse ao menos explorada, o que contribuiu para a criação de um imaginário de um Brasil ainda mais selvagem e monstruoso, na sua região central, afastada da

costa. Esse imaginário permanece presente até o século XIX, quando indígenas vindos das regiões mais interioranas como os Botocudos e Aimorés, são considerados, segundo documentos colhidos pelo antropólogo John Monteiro, selvagens, dados à vícios e incapazes de participar da política indigenista do estado brasileiro. Segundo as palavras do Barão de Caeté, presidente da Província de Minas [Minas Gerais], em 1825, ao relatar suas experiências com os indígenas da região diz: *Permita-me V. Exa refletir que de tigres só nascem tigres; de leões, leões se geram; e dos cruéis Botocudos (que devoram e bebem sangue humano) só pode resultar prole semelhante.* (NAUD apud MONTEIRO, 2001, p. 140).

Na seção “O grande Vazio”, também pertencente ao primeiro módulo, é possível ver o fragmento de um mapa publicado no qual uma grande fera, com aspecto monstruoso em um tamanho desproporcional sob a legenda “Comedores de homem vivem aqui”, divide o espaço com três figuras humanas genéricas que usam vestimentas de penas na parte inferior do corpo e barbas longas como europeus. Um deles carrega um corpo, enquanto os demais estão sentados entre partes de corpos humanos jogadas em diferentes locais da cena.

Fig. 7 - Frame de vídeo com detalhe de obra: “comedores de homem vivem aqui”



Fonte: Fotografia da autora

Embora, com um olhar atento a cena se mostra uma representação irreal sobre os habitantes do território, podemos considerar que falta no espaço expositivo uma contraproposta de representação ou auto representação. Em pouco se problematiza as obras que são expostas e os textos presentes não explicam quais as problemáticas destas imagens, nem tão pouco sobre seu imaginário distorcido e colonizador. Tratar os indígenas como selvagens justificou políticas de extermínio e

aculturação dos sobreviventes em um projeto civilizador que tem a colonização exploratória como sua única beneficiada.

2.2 Módulo: O Brasil secreto

O próximo módulo proposto para esta análise se dedica a fauna e flora brasileira apresentando representações e estudos através de gravuras de plantas, animais e paisagens realizadas por viajantes impressionados com a exuberância da natureza local. O espaço é repleto de imagens de pássaros, plantas e florestas ricas em detalhes e cores que chamam a atenção do público assim como a entrada principal da exposição e deixam claro o caráter naturalista do módulo, como denominado em sua seção, o “Brasil dos naturalistas”.

Em meio a este cenário que compõem os relatos sobre botânica e fauna brasileiras, estão as representações de indígenas feitas por artistas viajantes como Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e pelos naturalistas Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1869), as quais podemos nos debruçar com mais detalhes. As imagens de Miranha, indígena do povo Miranha, a qual é atribuído o nome de Isabella e Juri, do povo Comá, que recebe o nome de Johannes Juri em suas chegadas na Europa⁷ não possuem outras representações ou registros se não seus rostos e a parte superior do peito e na parte inferior da imagem apenas as identificações de ambos “Miranha”/ “Juri”.

Além dos jovens, também há a gravura de um indígena do povo Maxuruna, que segue o mesmo padrão de apresentação das imagens anteriores, e traz um homem adornado com penas azuis presas nas laterais de sua boca, bem como materiais arredondados que parecem feitos de conchas ou ossos, em seu queixo, narinas e orelhas. Seus cabelos são lisos e compridos nas laterais e raspados na parte superior dando destaque para um tipo de moicano.

⁷ Levados para a Europa em 1820, por Spix e Martius, faleceram em pouco tempo devido ao clima adverso que ocasionou sucessivas doenças. Juri, em junho de 1821 e Miranha, em maio de 1822.

Fig. 8 - Gravuras dos viajantes Spix e Martius dos indígenas Maxuruna, Miranha e Juri



Fonte: Fotografia da autora

Em comparação às imagens do módulo anterior, já é possível notar traços mais fiéis ao biotipo de indígenas brasileiros, assim como seus adornos. As imagens coloridas também contribuem para aproximar o visitante dos objetos utilizados por esses povos, no entanto, a análise isolada das obras pode não causar nenhuma impressão, à primeira vista, sobre como podemos interpretar essa representação neste local da exposição e, anteriormente, em seu local de circulação, mas um segundo olhar revela como esse tipo de gravura em muito se assemelha a ilustração da fauna e da flora, como no exemplo abaixo:

Fig. 9 - Pássaros representados por viajantes.



Fonte: Fotografia da autora

Neste caso, o texto de parede legenda esta situação deixando explícito que os povos que aqui viviam eram vistos como “parte da fauna” (ANEXO D). Como se

segue no texto que acompanha as obras, os hábitos e os objetos desses povos, suscitaram muito interesse na Europa e as representações de indígenas eram parte obrigatória dos álbuns de gravuras e livros de história natural produzidos sobre nossa natureza. Observar e registrar esses povos eram parte de expedições científicas que viajaram pelo território.

Embora o espaço traga essa informação, não temos abertura para uma problematização e para o debate sobre as consequências do imaginário que se criou sobre esses povos. Muitos, como é o caso de Miranha e Juri, foram levados para serem expostos na Europa por Spix e Martius, sendo violentamente retirados de sua terra, clima e cultura. Além disso, a ideia de que essas pessoas são parte da natureza, desumaniza suas existências e os exclui de seus papéis sociais como cidadãos.

É interessante ainda fazer uma breve comparação com os retratos presentes no espaço. Enquanto temos imagens de indígenas que privilegiam um aspecto antropológico e científico, podemos notar como a presença de outros retratos se dão de maneira diferente, como é o caso dos retratos da família real presente no módulo “Brasil do Império”, em especial o retrato de D. Pedro II, realizado por Rugendas, em 1846. Para além da pintura, que privilegia a postura altiva, as vestimentas e cria um cenário para compor o espaço no qual a figura é apresentada, é possível notar elementos imponentes ao seu redor, como é o caso da imponente moldura que traz o brasão da família real em sua parte superior.

Fig. 10 - Retrato de D. Pedro II realizado por Johann Moritz Rugendas



Fonte: Fotografia da autora

Rugendas também fez registros de indígenas, que seguiram o mesmo padrão de representação que citamos até aqui, o que pode demonstrar que havia uma forma consolidada de pensar a constituição de cada obra a fim de atribuir-lhe diferentes funções, sendo algumas de cunho científico e outros de exaltação. Também é preciso considerar que esses pintores e suas vindas ao Brasil eram financiados pela família real.

Resgatando qual a função de uma Brasileira, lembramos que o termo de maneira geral, segundo o site da coleção Brasileira Iconográfica designa:

[...] aquilo que diz respeito à cultura e história do Brasil, incluídos estudos, publicações, referências visuais e outros tipos de documentos. A definição contempla as fontes datadas a partir do século XVI, quando começam a circular os primeiros mapas e livros sobre a América Portuguesa, abrangendo também pinturas e estudos científicos sobre a natureza do país, difundidos ao longo do século XIX.

Assim, podemos pensar que o conceito não é imutável e seria possível incluir outras obras, como produções realizadas por indígenas e negros (outro importante ponto de debate para o espaço), estudos, textos de parede mais aprofundados e que provocassem o público não guiado por um mediador a refletir sobre o papel social e o imaginário que essas obras legitimam.

2.3 Módulo: O Brasil dos Brasileiros

Pela trajetória do espaço, destacamos brevemente também o último módulo da exposição que se localiza em um piso diferente dos dois analisados anteriormente, chamado de “Brasil dos brasileiros”, o recorte dá destaque para os primeiros anos do século XX, em especial, ao modernismo paulista - momento histórico escolhido como finalização da exposição. Mencionamos este espaço para pensar como a presença indígena se dissolve ao longo da exposição e agora pensar a ausência e sua solidificação como povos do passado.

Em meio às obras, podemos destacar da exposição as primeiras edições de importantes trabalhos da literatura como *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1893-1945), publicado em 1928 bem como um exemplar do *Manifesto Antropófago* (ANEXO E). Ambos resgatam uma presença ou herança indígenas bastante controversas. O primeiro, cria a imagem de um indígena preguiçoso e ganancioso que chega à cidade grande em busca de seu muiquitã roubado, enquanto que o segundo, traz o texto elementar do modernismo em São Paulo e que resgata uma teórica tradição pré-colonial, a antropofagia, realizada pelos povos que aqui viviam.

Sem duvidar de sua importância para a criação de um movimento nacional, podemos questionar como esse tipo de “resgate” descontextualizado contribui para a confirmação de um imaginário selvagem e generalizante, sem levar em consideração que as práticas antropofágicas tem um caráter ritualístico e não eram uma prática comum a todos os povos. Além disso, a ausência de indígenas no meio artístico e social brasileiro, demonstra que os indígenas são vistos como povos que habitam apenas a esfera da memória originária, mas não se fazem como parte constituinte da sociedade brasileira do período e tão pouco os mesmos ambientes que a elite artística branca e paulistana que são perpetuados pela história como responsáveis pela condução do modernismo brasileiro.

A escolha dos módulos analisados neste trabalho, não excluiu outros módulos que tivessem obras do tipo. Existe um vazio de presença indígena, mesmo que estereotipada no restante da exposição, que ocupa dois consideráveis pisos do Itaú Cultural. É neste lugar que este jogo de imagens, se constrói não apenas em como esses povos eram vistos, mas também no apagamento de suas experiências ao longo de grandes períodos da história brasileira, estando apartados da constituição da narrativa na qual se baseia o que é o Brasil.

Como nos afirmar García Canclini: “Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar obras, mas também penetrar um sistema ritualizado de ação social”. (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 169), assim, o público que visita um espaço expositivo, que carrega em sua concepção a afirmação da história -

no singular - do Brasil, mergulha em uma cronologia do que nos constitui como nação. Ao colocar-se neste lugar, a Brasileira pode legitimar uma visão de mundo particular que ultrapassa representações de fauna e flora e que pode sustentar relações em um imaginário sobre uma sociedade em construção, sem abrir espaço para outras sociabilidades e outras visões de mundo sobre as próprias existências.

Pensar a questão indígena neste espaço é debater como esses grupos sofreram um processo de violência física, mas também, segundo o sociólogo Boaventura Souza Santos, um processo que pode ser denominado como epistemicídio⁸, tendo que adaptar-se a uma teatralização de uma sociedade europeia nos trópicos, deixando de lado seus modos de vida e cosmovisões para adentrar-se, ainda de maneira marginalizada, a um sistema político e social que sempre os trataram como problemas que precisavam ser resolvidos e não como parte constituinte do processo cidadão do país, ou ainda como nos afirma Mignolo:

[...] O racismo secular chegou a ser baseado na egopolítica do conhecimento; entretanto, aconteceu que os agentes e as instituições que incorporavam a egopolítica secular do conhecimento eram, como aqueles que incorporavam a teopolítica do conhecimento, principalmente homens europeus e brancos. (MIGNOLO, 2016, p. 194).

3. Outro tempo: quantas narrativas cabem em um espaço expositivo?

Um importante ponto deste trabalho, diz respeito a como chegamos até aqui e se o caminho percorrido está aberto a outras perspectivas históricas. Essa questão vai de encontro com toda a narrativa histórica que se consolidou como a linha temporal de organização do mundo: De um lado a Europa, símbolo do que se desenhava como civilização ocidental e de outro continentes inteiros esperando por desbravadores que levariam então, para povos inferiores e animais, as benesses da modernidade através de processos de colonização.

⁸ O conceito de epistemicídio, criado pelo sociólogo Boaventura Souza Santos diz respeito à subordinação e apagamento de conhecimentos, práticas e cosmologias em prol da colonização dos corpos, tempo e espaço realizado pelos europeus em continentes como o americano e africano.

Apagamentos epistemológicos, negação de sociabilidades e estigmatização que serviam unicamente a um objetivo colonizador exploratório capitalista receberam atenção de pesquisadores como os aqui citados Néstor García Canclini, Boaventura Sousa Santos, além de Walter Mignolo, que nos lembra que “América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã”. (MIGNOLO, 2016, p.94). E essa invenção de América só foi possível através da criação de discursos e imaginários que sustentavam a necessidade de uma intervenção: Era a América selvagem, perdida pela falta de direcionamento de uma religião cristã e de um rei, que precisava de uma missão civilizatória que tinha por trás apenas interesses econômicos. Neste mesmo caminho, temos outras ideias como o racismo científico, utilizado para justificar a escravidão baseada no conceito de raça - outro ponto delineador do que podemos chamar de modernidade, que nas Américas, se desenhou através da colonização europeia.

Desta maneira, podemos questionar, na contemporaneidade, de que maneira contribuimos para que essa invenção de Brasil se confirme e quais exercícios podemos realizar para que outras perspectivas sejam consideradas e enriqueçam o debate histórico acerca de nossa formação. Pensando no espaço da Brasileira e em seu propósito declarado, podemos analisar que há, mesmo diante da presença de pequenos textos que podem provocar o público a pensar sobre a narrativa ali exposta, uma confirmação de uma visão cristalizada de histórica a partir de uma experiência europeia diante do desconhecido sem que haja possibilidades e aberturas para outros trabalhos e obras que sejam de autoria indígena, por exemplo e que contribuam com o debate acerca de sua própria história.

A espetacularização do espaço expositivo e sua construção estética através de imagens imponentes, coloridas e uma vasta gama de objetos expostos leva a um inventário sobre o que se disse sobre o Brasil, sem debater como esses aspectos são os responsáveis sobre o que se entendeu e se apropriou em relação a ele. A organização de objetos num espaço garante uma sensação de unidade - justamente o que pode ser revisto quando se pensa nos processos que constroem uma sociedade

e como diferentes povos foram subordinados a uma ideia de homogeneidade étnica e cultural.

Os museus e outros espaços expositivos, podem contribuir para que debates sejam abertos e as unidades sejam questionadas, bem como os estereótipos criados. Ainda sobre museus nacionais, García Canclini debate seu papel, que vem de encontro com o que nos foi apresentado em relação à uma brasileira.

Os museus como meios de comunicação de massa, podem desempenhar um papel significativo na democratização da cultura e na mudança dos conceitos de cultura. (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 169).

Esse movimento no entendimento de cultura é de mão dupla. Diz respeito a possibilitar diferentes debates ao público que o visita, mas também abrir espaço para que outras visões, especialmente autorrepresentações sejam incluídas no espaço e ofereçam outras interpretações sobre as múltiplas realidades que formam nossa sociedade e suas relações no presente. Um espaço expositivo é a materialização da escolha de um discurso e como todo discurso, não é imutável. Não é o espaço que escolhe o que vai lhe compor, mas a atuação de um ou de um corpo de agentes considerados especialistas, curadores e outros estudiosos legitimados e legitimadores e esse é o peso que deve ser compreendido quando se expõe ao público uma determinada visão sobre algo.

O espaço museográfico constitui um percurso de criação de sentidos através do estímulo visual (ou seus recursos de acessibilidade) e desta maneira, nenhuma escolha curatorial é inocente ou imparcial, ainda mais diante da proposta do espaço em questão. Não significa que os conhecimentos prévios de quem visita o espaço não devam ser considerados e ou que o público tem uma presença passiva ao que lhe apresentado, mas é interessante ter em mente que um museu estabelece relação com diferentes graus de contato com os materiais que ali estão, recebendo visitas mais ou menos próximas do tema tratado e das discussões em voga sobre o mesmo.

Essa perspectiva não diz respeito ao fim ou completa modificação de uma Brasileira, mas de sua possível problematização. Se de fato foi daquela maneira que se convencional contar a história do Brasil, através de obras encomendadas, olhares estrangeiros e percepções de mundo baseadas em um ideário europeu-cristão. É necessário, então, que o espaço abra a possibilidade de intervenções e outras cosmologias e modos de ver o mundo que foram submetidas a uma epistemologia oposta e colonizadora.

Um bom exemplo desse exercício, é a live realizada pelo educativo do Itaú Cultural, no dia 21 de agosto de 2021, com o ambientalista Ailton Krenak, que uniu um educador da instituição e o líder indígena em uma leitura decolonial de algumas obras da coleção no perfil da instituição na rede social Instagram⁹. Aqui, podemos ter contato com a importância de entender a história a partir de diferentes leituras, especialmente pela voz dos grupos marginalizados e retratados de forma estereotipada pela produção hegemônica.

Na *live*, Krenak, que mesmo à distância visita o espaço com um educador da equipe da instituição, não diminui a importância da coleção como um “inventário da história do Brasil”, especialmente no que diz respeito ao detalhismo oferecido para o registro da fauna e flora do Brasil bem como sua identificação e categorização científica. No entanto, ele lembra que já haviam conhecimentos indígenas sobre esses animais, inclusive seus nomes e para além disso, Krenak também lembra que muitos dos viajantes inventavam animais ou características fantasiosas sobre nossa fauna e flora para atender a um imaginário exótico dos europeus sobre o “novo mundo”.

Passando pelo espaço, o líder indígena ainda discute a representação dos corpos europeizados dos indígenas e de seus rituais como parte desse mesmo imaginário exótico e selvagem. Destaco seus comentários sobre uma das imagens da obra de “*Americae Tertia Pars*”, analisada durante este trabalho, nos quais ressalta que elas não dizem respeito a realidade do momento que eles chegaram ao Brasil, já

⁹ ITAÚ Cultural. **Live com Ailton Krenak na Coleção Brasileira**. São Paulo, 21 ago. 2021. Instagram: @itaucultural. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CS10YXYnr4Q/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

que nenhuma comunidade indígena aqui residente praticava rituais de canibalismo como retratadas na imagem.

Em uma conversa didática e fluída, Krenak contribui com o debate sobre as obras presentes no espaço sem diminuir sua importância para a história de nossa sociedade. As ausências no espaço expositivo dizem tanto quanto as presenças distorcidas e estereotipadas de pessoas e modos de vida e a possibilidade de abrir espaço na contemporaneidade para que outras narrativas sejam apresentadas pode contribuir em outros aspectos da vivência desses povos, tanto na sua participação nos circuitos legitimadores da produção cultural e intelectual quanto da participação política e reivindicação de direitos.

Ainda faltam, porém, mecanismos para que este debate seja estimulado cotidianamente aos visitantes que não buscam mediação do educativo no espaço, mas que possam ser provocados a pensar e a buscar outras visões historiográficas e antropológicas sobre o que é apresentado ali, para que o espaço, além do valor estético, confirme seu valor historiográfico, já que pensar a história de uma sociedade é dar espaço para diferentes tempos, cosmovisões e debates. Os mecanismos também não precisam existir apenas enquanto provocações para pensar a ausência, mas é preciso também figurar entre os agentes da história através da presença de obras que sejam feitas por artistas indígenas ou que tragam diferentes percepções dessas experiências desconsideradas pelo mundo europeu da arte e do conhecimento. Estar presente é uma forma de legitimar toda a epistemologia negada pela consciência europeia de centralidade e possibilitar ao público a comparação de diferentes temporalidades, conhecimentos e cosmovisões ultrapassando, mas não ignorando a ausência política desses povos na construção da narrativa histórica brasileira.

4. Considerações finais: Um espaço de (des)dizer e repensar.

As violências sejam físicas ou simbólicas as quais os povos indígenas foram submetidos desde a colonização do território e de suas sociabilidades se perpetuam pelo tempo e podem ser vistas e revistas no imaginário histórico de nossa

formação enquanto sociedade. Os direitos indígenas são previstos, apenas a partir da Constituição de 1988 a partir de protestos e campanhas pela inclusão dos mesmos no documento, liderados por importantes nomes da luta indígena como o Cacique Raoni Metuktire e Ailton Krenak. Até então, questionamentos sobre a cidadania dos povos indígenas brasileiros ainda permeavam a política nacional.

Um museu, uma coleção de arte ou um espaço de resgate da cultura e histórias do país tem importante papel no resgate e na abertura de possibilidades para o reconhecimento de diferentes sociabilidades que foram suprimidas pela lógica colonial e capitalista. Como nos aponta a socióloga Maria Célia Paoli é este o lugar do desafio do patrimônio e de suas instituições: “[...] fazer com que experiências silenciadas, suprimidas ou privatizadas da população se reencontrem com a dimensão histórica” (PAOLI, 1992, p. 27). São os encontros entre diferentes visões de mundo que deveriam constituir o que somos enquanto coletividade e não apenas a visão oficial da história, baseada em seus vencedores às custas de vidas humanas, e do apagamento de culturas e cosmovisões.

Discutir uma coleção de artes como a Brasileira em questão, não desmerece sua reunião estética e artística bem como sua importância enquanto documento histórico e científico sobre a constituição do Brasil, mas contribui com a análise crítica de como nos reconhecemos enquanto nação e qual parcela da população este sob a proteção de seus direitos básicos em detrimento de outra que teve sua existência apagada. Adaptar-se a vida ocidental, sua religião e regime de trabalho tornou-se a única possibilidade de figurar, ainda que marginalmente, na vida social brasileira para grande parte de nossa população, formada por indígenas e negros. Lhes foi negado sua identidade própria, sua terra e sua organização em favorecimento de políticas de exploração da terra e da força de trabalho.

A violência física e simbólica pelas quais esses povos passaram está presente na coleção, mas não é visível e por isso diferentes análises sobre sua reunião de obras e documentos se faz necessária. É no que não está dito, é na ausência, no imaginário irreal que se encontra a possibilidade de debater nossas origens, nossa história e nosso presente. Espaços públicos de memória e cultura tem

importante papel na criação de sentidos e na legitimação ou questionamento de discursos e por isso, carregam em si, grande responsabilidade sobre como vão tratar temas ainda latentes de nossa sociedade bem como em abrir espaço para que o debate se estabeleça. Não é sobre seu fim ou completa modificação, mas sobre como estar disposto a rever e escrever novas páginas de nossa narrativa enquanto povo tendo no horizonte das instituições e de seus curadores o papel social que um museu carrega

Se é certo que os museus hierarquizam critérios de validação e distinção, atuam como aparados de sedentarização, forjando narrativas hegemônicas e regulando essas definições estabelecidas, deve-se também reconhecer que os sistemas de conhecimento que eles formulam não são absolutos nem imutáveis; são móveis, seus limites podem ser tensionados e seus discursos abertos a outras possibilidades (TUTTOILMONDO Apud DONA, p 22, 2021).

Precisamos abandonar a ideia de que o conjunto de bens e práticas tradicionais, como nos diz novamente García Canclini, nos é enviada do passado como um dom, não cabendo discuti-las. É este pensamento que transforma o patrimônio na legitimação de ideologias oligárquicas. Deve-se ao contrário, debatê-lo como o que é, a produção de uma época com seus interesses e modos particulares de ver o mundo e, através dessa perspectiva, abrir novos espaços e preencher as lacunas que a ausência e apagamento transformaram em política. É necessário fazer do espaço museológico uma constelação que traga à público a ideia de uma convivência de diferentes perspectivas e debata os processos de violência física e simbólica que transformaram o conhecimento do mundo numa linearidade de presenças escolhidas e legitimadas.

4. Bibliografia e fonte

Fonte principal:

BRASILIANA Itaú. São Paulo: Itaú Cultural. Curadoria de Pedro Corrêa do Lago e Ruy Souza e Silva, 2014.

Bibliografia:

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 8. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, V. 15, nº 25. nov. 2008. pp. 59-74.

DONA, Michelle. **Pensamento decolonial na curadoria**: ação e ruptura no discurso e estrutura do museu, 2021. 95f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Porto, PT. 2021.

FIGUEIRA, P; PAZ, Concha Elizalde; QUINTERO, P. Uma breve história dos estudos decoloniais. **Arte e Decolonização**, 3, 2019 São Paulo: Museu de Arte DE São Paulo Assis Chateaubriand (Org.).

Maria de Fátima Costa, Os "meninos índios" que Spix e Martius levaram a Munique, **Artelogie** [Online], 14 | 2019, posto online no dia 07 janeiro 2019, consultado o 16 fevereiro 2022. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/3774>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.3774>.

ITAÚ Cultural. **Live com Ailton Krenak na Coleção Brasiliana**. São Paulo, 21 ago. 2021. Instagram: @itaucultural. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CS10YXYnr4Q/>. Acesso em 23 ago. 2021.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Brasiliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil**. São Paulo: Editora Capivara. 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4a. ed. Campinas: Unicamp, 1966.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade, o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - VOL. 32 N° 94, 2016.

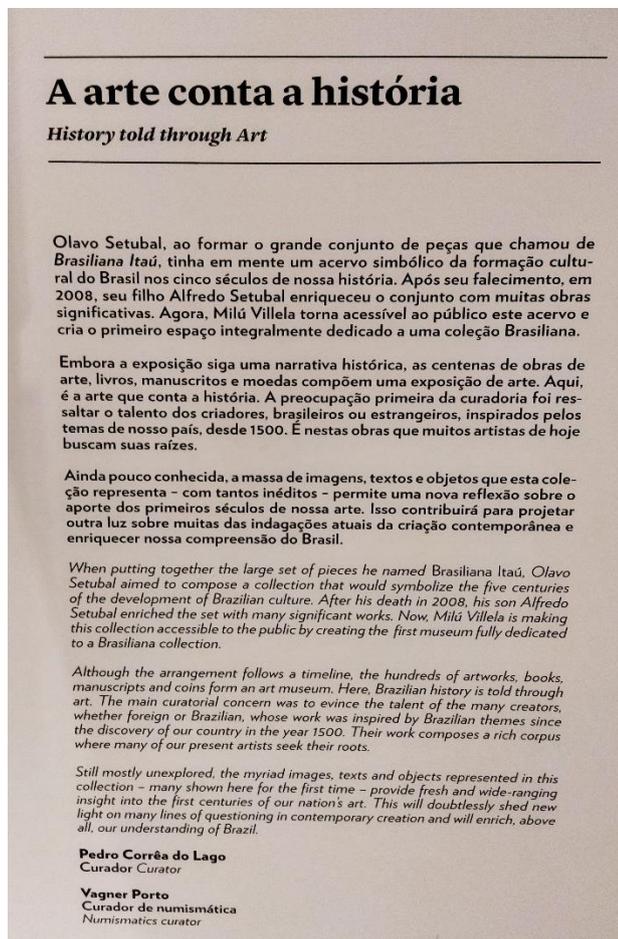
MONTEIRO, John Manuel. **Tupis, tapuias e historiadores**: estudos de história indígena e do indigenismo. 2001. 233f. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281350>. Acesso em: 14 dez. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2011-12), "Introducción: las epistemologías del Sur" in **CIDOB**. (org.), Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer. Barcelona: CIDOB Ediciones, 9-22.

SANTOS, Y.L.; BARRACCO, H. B.; MIYAZAKI, N. Os textos iconográficos como fontes para uma leitura artística-etnográfica-simbólica. **Revista de História**. v. 51. nº 102, 1975.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA (São Paulo). Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.

ANEXO A – Texto “A arte conta a história”, presente na entrada da exposição, assinado por seus curadores



Fonte: Fotografia da autora

ANEXO B – Vista da sala de entrada da Brasileira Itaú. O visitante chega neste espaço logo após sair do elevador. No mesmo estão dispostos os primeiros textos de parede.



Fonte: Fotografia da autora

ANEXO C – Vista da entrada do primeiro módulo “Brasil desconhecido”, com destaque para sua subseção “Brasil do canibalismo”



Fonte: Fotografia da autora

ANEXO D – Vista do módulo “Brasil dos Naturalistas”, na qual as imagens de indígena de diferentes autores são apresentadas em meio aos desenhos da fauna e flora do Brasil.



Fonte: Fotografia da autora

ANEXO E – Exemplar do “Manifesto Antropófago”, publicado na Revista de Antropofagia, em 1928.



Fonte: Fotografia da autora