



INDIGENISMO E

LYGIA
PAPE

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LYGIA PAPE: INDIGENISMO E ENGAJAMENTO

Sheila Christina Ortega
Orientador: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Jr.

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO INSTITUTO DE ARTES
DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, COMO
REQUISITO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
EM ARTES VISUAIS.

SÃO PAULO, 2004

ENGAJAMENTO

T/UNESP
709.81
0771



BIA

INSTITUTO DE ARTES	
Aquisição:	d. autera
Custo:	R\$ 10,00
Data:	14.03.05
Processo n.º	01/05-1A
Registro No	T. 585
São Paulo,	23.03.05

T/UNESP

709.81

0772

8030200 lito planície

FRANCISCO ALAMBERT

PERCIVAL TIRAPÉLI

MILTON SOGABE

DAISY PECCININI

ALTEMAR MAGALHÃES

ANGÉLICA DE MORAES

RICARDO MENDES

THERESA ORTEGA

ANTONIO ORTEGA

ROSA GONÇALVES

SUZUKI KAMOTO

VIVIAN BORCHI

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Jr. – I.A. - UNESP

Profª Drª Daisy Valle Machado Peccinini de Alvarado – MAC-USP / ECA-USP

Prof. Dr. Percival Tirapeli - – I.A. - UNESP

Banca Examinadora

BIA

SUMÁRIO

1	Resumo
2	Síntese
3	Introdução
14	Questões teóricas e metodológicas
22	Capítulo 1 - Lygia Pape e a problemática com o arte indígena
51	Capítulo 2 - Da descentralização & desconstrução da quadrícula oficial
69	1 - Arte e linguagem - modernismo
88	Capítulo 3 - Exposição
106	Capítulo 4 - Trabalho com a obra de Lygia Pape
125	1.1 - Primeiro momento de análise da obra de Lygia Pape
140	1.2 - A poética de Lygia Pape
162	Considerações finais
170	Bibliografia

para

LYGIA PAPE
in memoriam

Sumário

5	Resumo
6	Abstract
8	Introdução
14	Questões teórico-metodológicas
22	Capítulo 1 - Lygia Pape e a proximidade com a arte indígena
31	Capítulo 2 - Da devoção à devoração: os caminhos do olhar
69	2.1 - Artistas: viajantes e modernos
86	Capítulo 3 - Engajamento
106	Capítulo 4 - Análise das obras de Lygia Pape
129	4.1 - Possível interpretação da obra de Lygia Pape
149	4.2 - A poética de Lygia Pape
163	Considerações finais
170	Bibliografia

Resumo

Esta pesquisa propõe entender o significado, pelo ângulo do engajamento, da constante presença do manto e da cultura tupinambá nas obras de Lygia Pape e a maneira pela qual esses elementos se incorporam a sua produção para a construção de uma arte contestadora.

A poética de Lygia Pape nos convida a refletir como a imagem do índio construída com o descobrimento da América, consagrada no imaginário universal, está geralmente associada a preconceitos e contradições que motivam e perpetuam o descaso e o tratamento dado aos povos nativos na atualidade.

Devorar ou ser devorado, este é o movimento que nos impulsionou à modernidade. A arte confere um novo sentido ao ato canibal: incorporar, processar, transformar. Na produção plástica de Lygia Pape esse impulso antropofágico se dá através da consciência de uma arte brasileira e dos desdobramentos de nossa cultura. É do desejo de integrar arte e vida que faz de sua vertente crítica e contundente um instrumento para o exercício “experimental da liberdade”.



Abstract

This research is aimed at understanding the meaning, from the point of view of engagement, of the constant presence of the mantle and of Tupinamba culture in the artwork of Lygia Pape and how these elements are incorporated into her production, thus creating a questioning art.

The poetics of Lygia Pape invites us to reflect upon how the image of the native Brazilian which came about with the discovery of America, consecrated in the universal imagination, is usually related to prejudice and contradictions that motivate and perpetuate the disregard and the treatment currently given to native people.

Devouring or being devoured – this is the impulse that has driven us to modernity. Art grants new meaning to the cannibal act – incorporate, process, transform. In Lygia Pape's artistic production, this anthropophagic impulse occurs through a retrieval of the awareness of Brazilian art and the unfolding of Brazilian culture. She transforms her critical and sharp subject into an instrument for an “experimental exercise of freedom” based upon the desire to integrate art and life.



A presente pesquisa tem sua origem no trabalho de conclusão de curso que realizei para a graduação intitulado *Pintura Corporal dos Kayapó-Xikrin: analogia com a arte geométrica brasileira*¹. Partindo da análise da série de xilogravuras *Tecelares*, de Lygia Pape, tive como objetivo buscar as semelhanças existentes entre a estética geométrica de Lygia Pape e a pintura corporal da sociedade indígena Kayapó-Xikrin. Ao desenvolver essa primeira pesquisa constatee a inexistência de qualquer bibliografia que abordasse diretamente o indigenismo e o engajamento em sua obra. Os estudos existentes sobre a artista tratam dos aspectos formais, poéticos e filosóficos de sua trajetória artística.

A ausência de estudos que demonstrassem de que maneira a cultura indígena entra na obra da artista conduziu-me a esta nova pesquisa, intitulada *Lygia Pape: indigenismo e engajamento*, com o intuito de levantar as origens do indigenismo em sua produção artística e a forma como sua arte crítica e contestadora nos revela a nossa

¹ Trabalho apresentado no Instituto de Artes da Unesp – campus de São Paulo em 30 de novembro de 2001, sob a orientação do Prof. Dr. Norberto Stori.



complexa trama social mergulhada em preconceitos e contradições.

O índio, embora figure na história atual como elemento formador de nossa cultura mestiça, simboliza o “primitivo”, o “outro”. Mesmo fazendo parte da nossa história, são um povo sem voz e direitos em nossa sociedade. Todavia, é indubitável a influência da cultura indígena, sua importância para construção de nosso país. Esse processo inicia-se na época da colônia com a necessidade de o colonizador português aproveitar os conhecimentos dos indígenas para vencer as dificuldades impostas pelo novo mundo. Assim, durante um longo período, o colonizador apropriou-se do idioma: o tupi foi a língua utilizada em terras brasileiras ao lado do português e do latim². Tal influência não se limitou apenas ao idioma. Gilberto Freyre (1933), em *Casa Grande & Senzala*, ressalta que o gosto pelo banho e o hábito de dormir em rede são legados da cultura indígena.

Alguns artistas do início do século XIX, ao participar de expedições nas terras brasileiras, registraram em suas obras o cotidiano e os traços fisionômicos e culturais dos indígenas brasileiros. “As diferenças de costumes entre as tribos eram ainda apreciadas pela tradicional dualidade entre civilização e barbárie, não estando muito longe da imagem do canibal e do bom selvagem [...]” (BELLUZZO, 2000, p. 98). Em meados do mesmo século o índio passa a ser tratado nas pinturas como símbolo de uma nacionalidade emergente:

² O lingüista brasileiro Câmara Jr. (1965, p. 101) nos lembra que o objetivo central dos missionários era a comunicação com os nativos para fim de propaganda religiosa, surgindo então as duas primeiras gramáticas de línguas indígenas brasileiras: a *Arte da grammatica da lingua mais usada na costa do Brasil*, do Pe. José de Anchieta, impressa em 1595, mas que já circulava como manuscrito em 1556; e a *Arte da lingua brasílica*, do Pe. Luís Figueira, cuja primeira impressão data possivelmente de 1622.



[...] o índio foi visto sob uma óptica que o condicionava à forma de como devia ser apresentado aos olhos do europeu [...]. A busca de uma imagem permanente, a beleza pura e altaneira, a vida em liberdade junto à Natureza são elementos que o bom selvagem de Rousseau já trazia em si e simbolicamente vão ser apresentados na imagem literária e na imagem plástica de Iracema, Ubirajara, Moema. (SANTOS, 2000, p. 47).

No entanto, as formas como o índio foi representado na arte até o Modernismo não evidenciavam a sua importância para a formação da cultura brasileira. O olhar de estranhamento do colonizador em relação aos nativos a princípio associou o índio ao habitante do paraíso perdido; contudo, ao descobrir a prática do canibalismo, o nativo passa a ser visto como uma criatura bestial. Mais do que informação sobre os costumes dos povos da América, as imagens irão legitimar as atitudes dos europeus no novo mundo. O canibalismo foi a justificativa utilizada para evangelizar e escravizar o nativo que se negasse a colaborar com os portugueses. A arte produzida nesse período, baseada nos relatos de Hans Staden, enfatiza o canibalismo, todavia não registra as diferenças étnicas entre os nativos e os europeus. Será apenas após a vinda de Eckhout para o Brasil que surgirão as primeiras imagens que representam o nativo com mais dignidade, e que serão fonte de inspiração dos modernistas para a construção de uma identidade brasileira.

O Brasil modernista em busca de sua identidade voltava seu olhar para nossas origens. Gilberto Freyre trazia em sua obra a contribuição de índios e



negros para a formação da cultura brasileira. Tarsila, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros artistas nos revelavam o colorido nacional, a cultura popular, o povo brasileiro. O índio começava a ser reconhecido como elemento formador da cultura brasileira, porém isso não lhe conferiu igualdade de direitos em nossa sociedade. O Modernismo havia aberto espaço para novas pesquisas estéticas e despertado o interesse de intelectuais e artistas pela cultura indígena. O conhecimento sobre a cultura desses povos será significativo para obra de Lygia Pape. Seu interesse pelo geométrico, que na época do surgimento do Concretismo significava a busca de um novo caminho para a arte brasileira, levou-a a perceber a presença do geométrico nas culturas primitivas do neolítico, mais precisamente na cultura indígena. Essa constatação despertará seu interesse pelos índios do Xingu, que serão fonte de inspiração para sua série *Tecelares*.

Além dos novos caminhos abertos pela arte moderna, o desejo de liberdade que impelia os jovens da década de 60 contra qualquer tipo de autoritarismo impulsionará não só a arte, mas os ideais políticos e sociais de toda uma juventude. As utopias estavam em alta, o socialismo parecia ser a resposta para os sonhos dessa juventude. Temendo revoluções, o mundo capitalista, para evitar ímpetos libertários, incentiva os regimes autoritários, que despontam na América.

Lygia Pape participou desse período. Sua arte tem refletido desde o início as temáticas sociais de seu tempo. Daí resulta a importância de seu trabalho para a



arte contemporânea brasileira. Uma das pioneiras da arte abjeta³ e do experimentalismo, a artista soube usar com destreza as metáforas para criticar a repressão e preconceitos. Assim sendo, o índio, uma das categorias mais discriminadas e que mais sofreram neste país, também está presente em seu trabalho. Seu espírito inovador e contestador incorpora a seus trabalhos elementos que remetem direta ou indiretamente à cultura indígena. Seja na geometria de suas *Tecelares*, na elaboração das versões do *Manto Tupinambá*, na instalação *Carandiru*, na cor vermelha do urucum da obra *Amazoninos*, há referências visuais, traços dessa cultura. Denota-se que seu olhar se dirige insistentemente aos índios tupinambás. Tal fato me leva a questionar qual a influência da cultura indígena em sua produção artística. Para isso, faz-se necessário estudar o significado da constante presença do manto e da cultura tupinambá em sua obra.

Nesse percurso, devido à invisibilidade do nativo em nosso meio social e seu reduzido espaço nas mídias, será relevante resgatar a imagem do índio na cultura brasileira, tendo em vista que me permitirá aferir como o nativo aparece na arte desde a colonização até os dias de hoje e demonstrar as possíveis leituras das metáforas indigenistas presentes nas obras de Lygia Pape, uma vez que essas leituras serão feitas com base no repertório visual que a sociedade vem adquirindo desde o “descobrimento” do Brasil (MERLEAU-PONTY, 1971).

³ Arte abjeta: tipo de obra que se utiliza de técnicas variadas para causar estranhamento e desconforto ao público, levando-o a experimentar sensações de atração e repulsa.



Além disso, retomarei as idéias dos antropólogos Gilberto Freyre e Roberto DaMatta e da filósofa Marilena Chauí, que discutem sobre o “mito das três raças” e o “espírito conciliador brasileiro”, chaves fundamentais para a compreensão do pensamento nacional. Com o auxílio das teorias do crítico e pensador alemão Walter Benjamin que tratam sobre a compreensão dos códigos estéticos e com a estética de Georg Lukács, enveredarei por uma abordagem sociológica que intentará ilustrar para onde nos leva o olhar da artista ao fruirmos essas obras. Para conclusão deste estudo tentarei rastrear qual a relação existente em seus trabalhos com a cultura indígena e a forma como a artista desenvolve a “poética do espelhamento” em suas obras. A pesquisa desenvolvida terá como ponto de partida algumas questões teórico-metodológicas, detalhadas no item subsequente.



Para a análise e interpretação dos materiais coletados durante esta pesquisa (documentação empírica, histórica, iconográfica e audiovisual), seguiremos as abordagens histórica e sociológica, que se justificam pelo fato de o projeto sublinhar o caráter engajado da obra de Lygia Pape. Através da sociologia, é possível buscar, analisar e compreender a comunicação entre a imagem e o grupo social ao qual o artista pertence.

Lukács tomava a pesquisa dos pontos de atribuição das “obras da civilização” nos quadros sociais como ponto de partida da sua reflexão; para ele, deveriam se encontrar duas categorias diferentes: a espiritualidade criadora e a vida social (CHALUMEAU, s.d.). Segundo Jean Duvignaud, Lukács achava possível estabelecer “correlações entre a experiência social no seu todo e a expressão que um indivíduo dá da sua época através de uma representação imaginária” (ibidem). A sociologia propõe estabelecer esse tipo de correlação ao interessar-se pelos objetos de civilização ligados às manifestações artísticas. Nas palavras



de Frederick Antal, “não é possível entender a origem e a natureza dos estilos coexistentes, a não ser que estudemos os diferentes grupos da sociedade, que reconstruamos a sua filosofia e, finalmente, que entremos na respectiva arte” (ibidem).

Portanto, para desenvolver essa abordagem será necessário compreender o papel da guerra na sociedade tupinambá e sua ligação com o canibalismo. Segundo as idéias de Florestan Fernandes (1970), a guerra é um fenômeno humano e que não se pode dizer precisamente através da reconstituição arqueológica, da reconstrução histórica e da observação direta *como e quando* ela surgiu no passado remoto da humanidade. A guerra se nos apresenta como um *fato social*, no sentido restrito de existir como uma das instituições sociais incorporadas a sociedades constituídas.

É preciso considerar que existem três vertentes sociológicas possíveis para analisar as questões propostas nesta pesquisa. Uma pretende entender a produção simbólica da sociedade baseada na organização social; toma a arte como reveladora de questões sociais; a arte é entendida como “imitação da realidade”, nos termos de Arnold Hauser, possibilitando a reconstrução da realidade social. A segunda vertente da sociologia da arte estuda a produção artística em si mesma, ou seja, desvinculada de qualquer questão social. Ilumina o artista como agente e produtor social, que por sua vez seria responsável por uma formação social concomitante à formação em que se insere.



Mas é na terceira vertente sociológica que se insere o presente trabalho: buscarei entender como as formas concretas pelas quais a sociedade se organiza correspondem a esquemas mentais que se manifestam nas produções simbólicas, culturais e artísticas. Estabelece-se nesse sistema os possíveis jogos de espelhos, capazes de revelar as identidades e alteridades construídas na trama das relações sociais. Esse âmbito permite ao pesquisador penetrar na estrutura social estudada e compreender o funcionamento de seu imaginário, entendendo a arte como expressão de uma mentalidade por meio de códigos estéticos e de um conjunto de regras (circunstâncias históricas, sociais, políticas e ideológicas) que determinam a *visão de mundo* desenvolvida por uma determinada sociedade.

Analisarei as obras de Lygia Pape considerando o problema hermenêutico da interpretação a partir da metodologia sugerida por Umberto Eco em *Obra Aberta*, considerada como a fase pré-semiótica do autor opera um conceito de interpretação de traço fenomenológico e se prevê uma relação de fruição e execução guiada pela abertura e inexauribilidade da interpretação, e co-realização e complementação entre trabalho de criação e recepção da obra.

Eco sugere que a contemporaneidade leva às últimas conseqüências o conceito de abertura da obra. Seu modelo interpretativo não encara a obra como um produto acabado, mas como contínua produção, onde o processo de construção e as probabilidades instauram o discurso aberto:



Trata-se, portanto, da tentativa de estatuir uma nova ordem de valores que extraia os seus próprios elementos de juízo, que extraia os seus próprios parâmetros da análise do contexto no qual a obra de arte se coloca, movendo-se em suas indagações para antes e depois dela, a fim de individuar aquilo que na verdade interessa: não a *obra-definição*, mas o mundo das relações de que esta se origina; não a *obra-resultado*, mas o processo que preside a sua formação; não a *obra-evento*, mas as características do campo de probabilidades que a compreende. (ECO, 2001, p. 10).

Partindo da idéia de que todo discurso necessita de interpretação, o fruidor é considerado elemento ativo em uma obra de arte. Nesse contexto, a obra de arte é vista como uma “mensagem fundamental ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”.

A poética da obra aberta prevê um sistema de expectativas psicológicas, culturais e históricas por parte do receptor, sendo a relação entre fruidor e fruído uma relação de alteridade. Por outro lado, é preciso prever dois tipos de leitores: um leitor ingênuo que dá conta de uma interpretação semântica e um leitor crítico que dá conta de todo um processo de construção de sentido.

O fruidor teria de dar conta de condições contextuais que ele traria da tradição, da história, mas também teria de virtualmente projetar contextos em que o processo se manifestaria, mediante o contexto social em que se inserem e as linguagens das quais fazem uso:



[...] o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato da reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (ECO, 2001, p. 40).

Esse será o fio condutor desta pesquisa, que se apresenta dividida em quatro capítulos, conforme demonstrado a seguir.

No primeiro capítulo, será apresentado o surgimento do concretismo e do neoconcretismo. Abordarei os motivos que impulsionaram a arte brasileira para uma vertente geométrica e as divergências no Movimento Concreto que resultaram no aparecimento do Movimento Neoconcreto. Situarei a obra de Lygia Pape no contexto da arte brasileira e identificarei sua proximidade com a cultura indígena, evidenciada pela semelhança de suas *Tecelares* com a pintura corporal dos kayapó-xikrin e por meio das entrevistas que revelam seu interesse pela cultura dos povos nativos e preservação de suas culturas.

No segundo capítulo, será realizada uma leitura histórica e sociológica da evolução da imagem do indígena brasileiro no imaginário social da nação. Nesse contexto o índio surge como símbolo da diferença e da alteridade. Para compreendermos sua invisibilidade atual e o lugar que ocupa atualmente em nossa sociedade, voltaremos para a época das grandes navegações com o objetivo de



elucidar os motivos que trouxeram os viajantes ao Brasil. E assim desvendar como a mão européia, sob a luz do preconceito e da moral cristã, construiu a imagem do índio que habitou o imaginário dos colonizadores, dos modernistas e ainda sobrevive, mesmo que sorrateiramente, em nossas mentes. Serão essas imagens que durante um longo período da história do País legitimarão as políticas indigenistas que antes de ser um instrumento de proteção a culturas supostamente menos evoluídas estarão a serviço do “desenvolvimento” do País, da expansão do capitalismo. Veremos que somente na década de 30, com as pesquisas estéticas dos modernistas e com os estudos de Gilberto Freyre, a nação começa a ver timidamente que somos um país mestiço, embora a aristocracia se negasse a reconhecer tal fato. Essa mudança no olhar influenciará o pensamento da artista que na busca da nossa identidade trará para as suas obras a nossa cor e a nossa luz, abrindo novos caminhos para a arte brasileira que posteriormente desembocará no Concretismo.

No terceiro capítulo, tratarei das questões do engajamento. Ao abordar esse assunto, irei demonstrar que o choque entre o artista e a sociedade influencia a produção artística que muitas vezes surge como resposta a seu descontentamento, resultando em alheamento ou em desejo de mudança. Nesse contexto, as décadas de 60 e 70 serão enfocadas por trazerem uma arte que clama por liberdade. Será esse espírito contestador, à revelia do poder constituído, que irá marcar toda uma época. Veremos que o experimentalismo e a metáfora serão as formas adotadas por



Lygia Pape para questionar a sociedade em que vive. Nesse sentido, para a compreensão do indigenismo em sua obra e da crítica à forma como o índio é tratado em nossa sociedade, demonstrarei que o viés humanista da política indigenista adotada pelo Estado brasileiro na comissão Rondon e posteriormente na FUNAI defende prioritariamente os interesses capitalistas em detrimento da preservação dos povos nativos. Esse “espírito conciliador” que movimenta a política indigenista, apontado nas idéias de Roberto DaMatta e Marilena Chauí, é uma característica da cultura brasileira relevante para entendermos o impacto e a importância da investida das obras de Lygia Pape contra a ideologia dominante que ainda encara o índio de forma preconceituosa.

E, por fim, o quarto capítulo buscará a análise das obras estudadas e suas possíveis leituras.





[...] o neoconcretismo tinha significado importante para os iniciantes, como a primeira manifestação autêntica de vanguarda brasileira [...].
Daisy Peccinini

A predileção por formas geométricas, a vontade de trabalhar com um novo conceito de arte, foi o fator preponderante que uniu Lygia Pape e os artistas que no futuro fariam parte do *Grupo Frente*. Buscava-se uma arte diferente daquela que estava sendo feita no momento. Conforme nos lembra a artista:

Todos nós preferíamos formas mais simétricas e despojadas às figurativas, pesadas e com muitos elementos. Queria fazer uma coisa diferente, naquele momento o caminho ainda não estava definido por mim. (CARNEIRO; PRADILLA, 1988, p. 10).

A arte concreta é o primeiro sinal de reação à pintura moderna da época. Portinari e Di Cavalcanti eram alguns dos nomes mais expressivos da arte brasileira naquele momento. A insatisfação com a arte figurativa encaminha esse grupo de artistas a uma arte mais racional, ligada às formas geométricas. A figuração era algo desgastado, a procura das formas geométricas era uma questão de identidade.



A obra *Unidade Tripartida*, de Max Bill, premiada na *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (20/10 a 23/12/1951), deu grande impulso ao movimento concretista. No mesmo ano, Ivan Serpa é contemplado pela Bienal com o prêmio destinado à jovem pintura nacional.

Surge nesse momento no Rio de Janeiro o *Grupo Frente*, formado por Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Aluísio Carvão, entre outros, tendo como aglutinador Ivan Serpa. Interessados em uma arte mais voltada para o geométrico, defendem acima de tudo a liberdade de criação:

Essa atitude não quer dizer que sejam pelo ridículo princípio parnasiano da 'arte pela arte'. A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções. (PEDROSA, 2000, p. 45).

Na mesma época em São Paulo, Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros formavam o Grupo Concreto. Mais radical, posicionava-se contra toda a forma de pintura naturalista, contra o figurativismo hedonista.

As divergências entre o movimento concreto carioca e o paulista ocorrem na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*. A partir desse momento surge o *Grupo Neoconcreto*. Em 1959, no MAM do Rio de Janeiro, foi lançado na *I Exposição de Arte Neoconcreta* o *Manifesto Neoconcreto*: tratava-se de uma tomada de posição



crítica diante do desvio mecanicista da arte concreta, que tinha como princípio defender uma arte não-figurativa, de linguagem geométrica, contra a tendência irracionalista de qualquer espécie (BRITTO, 1985).

Os neoconcretos não admitiam que suas obras fossem encaradas como objetos; através de um viés fenomenológico, esses artistas enveredavam no universo dos sentidos, em busca de novas significações. O mergulho no universo dos sentidos e a integração da arte com a vida são o que vai aproximar a obra de Lygia Pape da cultura indígena. Ana Claudia de Oliveira (1998, p. 17) nos diz que o artista abstrato contemporâneo liga-se ao paleolítico e ao neolítico para refuncionalizá-lo em sua obra:

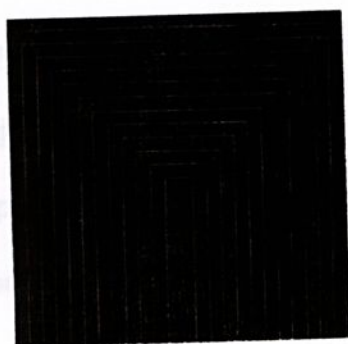
O que teria levado o primitivo à representação? E mais, qual é a significação de seu gravar, talhar, pintar, senão eternizar pela imagem? [...] Defrontamo-nos com o homem paleolítico, articulando seu mundo por imagens. Impulsionado por necessidades específicas, concebe imagens em forma plástica para (re)conhecer, (re)processar e (re)armazenar o seu ambiente circundante, pois disso depende a sua sobrevivência. [...] Representar para o primitivo significa [...] uma atividade intuitiva que impõe expressão à percepção. Não é uma atitude passiva de reprodução, mas uma via de conhecimento expressa, não só ao criador da imagem, mas a todos do grupo que a contemplam. A revelação da força da imagem mostra-nos, nessas primeiras manifestações, que o conteúdo é a forma da arte, e quão infundada é a dicotomia forma/conteúdo, ou mesmo o domínio de um sobre o outro. (OLIVEIRA, 1998, p. 55-57).



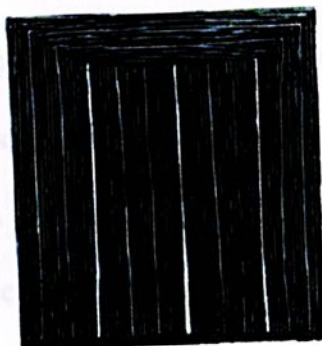
Ao se instaurar uma conexão entre a obra de Lygia Pape e a cultura indígena, percebe-se que o interesse da artista por essa cultura começa a se concretizar no momento em que ela e Mário Pedrosa desenvolvem o projeto *Alegria de viver, alegria de criar*, que consistiria em uma exposição sobre o índio brasileiro do ponto de vista estético, resgatando, então, a produção inventiva da arte geométrica indígena. A exposição seria apresentada no MAM do Rio de Janeiro. Infelizmente, o museu incendiou-se, e o projeto não foi levado adiante.

Isso demonstra que o início da vocação construtiva da arte brasileira inicia-se na cultura indígena. Segundo a crítica de arte Angélica de Moraes (2000) fica clara essa proximidade entre arte indígena e a arte contemporânea ao compararmos os *Metaesquemas* de Hélio Oiticica com os padrões de cestaria dos índios waianas e as composições exatas de Lygia Clark na pintura *Superfície Modulada 5* com a pintura ornamental de um zunidor (instrumento musical) da tribo Waurá. Na série de xilogravuras *Tecelares*, desenvolvidas entre 1955 e 1959, Lygia Pape buscou trabalhar os motivos xinguanos justamente no momento histórico em que os povos do Xingu se revelam para o imaginário nacional, fornecendo um contraste e mesmo um contraponto para a febre desenvolvimentista dos anos JK. Do mesmo modo, no período mais recente, os símbolos indigenistas ganharam contundência, sobretudo em 1987-88 em torno da Constituinte e depois nas duas comemorações/ anticomemorações do quinto centenário (1492/1992 e 1500/2000).





Tecelar de Lygia Pape



Pintura Corporal Kaypó

Percebemos, inclusive, que essa série apresenta semelhanças estruturais e formais com a pintura corporal do kayapó-xikrin. Lygia Pape incorpora os veios e poros da matriz xilográfica a seus trabalhos: o processo de gravação dessa série parte da escuridão profunda da matriz ao encontro da luz, tal como o claro-escuro participa da lógica da composição da pintura corporal xikrin, que, pode-se dizer, trabalha o corpo como matriz.

As estruturas dos desenhos são semelhantes e profundamente bem estruturadas no universo das linhas, o desenho deixa de ser figura para ser fundo-figura, o corpo como suporte proporciona uma organização espacial única, onde cada elemento tem sua razão de ser e de estar representado.

As idéias de Ana Claudia de Oliveira (1998, p. 21) nos mostram que o encontro da arte contemporânea com arte primitiva⁴ seria o resultado de um olhar em crise, que se lança em busca de seus princípios fundamentais e fundantes, ou seja, de sua essência, de sua nova identidade. Percurso que a impele para o neolítico e para a abstração. Primitivo é a marca criativa, a invenção ou a ação que avança os conhecimentos existentes. Em seu afã pelo início das coisas, a arte construtiva retoma a forma geométrica e se aproxima do neolítico e por consequência da cultura indígena:

Entra em cena o Neolítico, e atinge-se o ideal de beleza, precisão, simetria, estabilidade, através do estilo geométrico. [...] O homem neolítico representou os enigmas, as dúvidas, enfim, o mundo que não conseguiu dominar a partir do desenvolvimento da técnica. Representou vida e morte, tempo e espaço, ou seja, a própria existência. O estilo geométrico foi o grande escolhido, pois como os dedos dominavam as fibras, o homem, ao trançar, transava o mundo que o diagramatizava. Ao tecer, modelar, equacionava o seu estar no mundo; atemorizado por seu próprio ser, equacionava sua nova consciência da realidade. Submetendo o mutável à regência das leis de simetria, unidade, regularidade, uniformidade, equilíbrio, operava com a série interpretante do mundo e não com os fenômenos, pois o desenho geométrico não é o mundo, mas representação desse, diversa da representação vitalista que é o mundo-objeto. O desempenho geométrico é representação da representação, é o próprio poder do homem de criar signos, de ser signo. (OLIVEIRA, 1998, p. 60-61).

Pape aponta diferenças entre a abstração dos construtivos e aquilo que chamamos de abstração na arte indígena: um índio, ao fazer um losango, por exemplo,

⁴ Concordando com a autora, o primitivo refere-se à arte africana, à da Oceania, às artes indígenas, à arte pré-histórica do paleolítico e do neolítico, como também ao aspecto novo da arte moderna.



está querendo falar algo concreto, como o peixe pacu (CARNEIRO; PRADILLA, 1998, p. 17). Para a artista, *o que os índios fazem é uma síntese do real e não uma abstração*:

Percebo que quando se fala de abstração sobre o índio está se falando sobre o ponto de vista do homem ocidental, que diante de uma forma geométrica, supõe que é uma abstração sem relação com o real, mas para o índio essa relação existe, porque a economia formal é resultado de uma elaboração de uma longa data. Num certo sentido o Neolítico representa a mesma ótica do índio brasileiro que vive num processo cultural específico. (CARNEIRO; PRADILLA, 1998, p. 10).

Nesse sentido, embora os vínculos da arte moderna e contemporânea com a suposta arte “primitiva” já não possam ser encarados como meras hipóteses, a separação entre primitivo e civilizado ainda está cercada de controvérsias. O conceito de primitivo foi comumente associado a culturas que, do ponto de vista ocidental, estavam em estágio evolutivo “inferior” ao europeu, ou seja, todos aqueles que por algum motivo não haviam acompanhado o progresso da civilização européia e do capitalismo.

Robert Kurz, em seu artigo a “Supressão e Conservação do Homem Branco”, nos lembra que o conceito de *progresso*, sob o ponto de vista do ocidental, justificou o domínio do homem branco sobre os povos que se encontravam nas Américas:

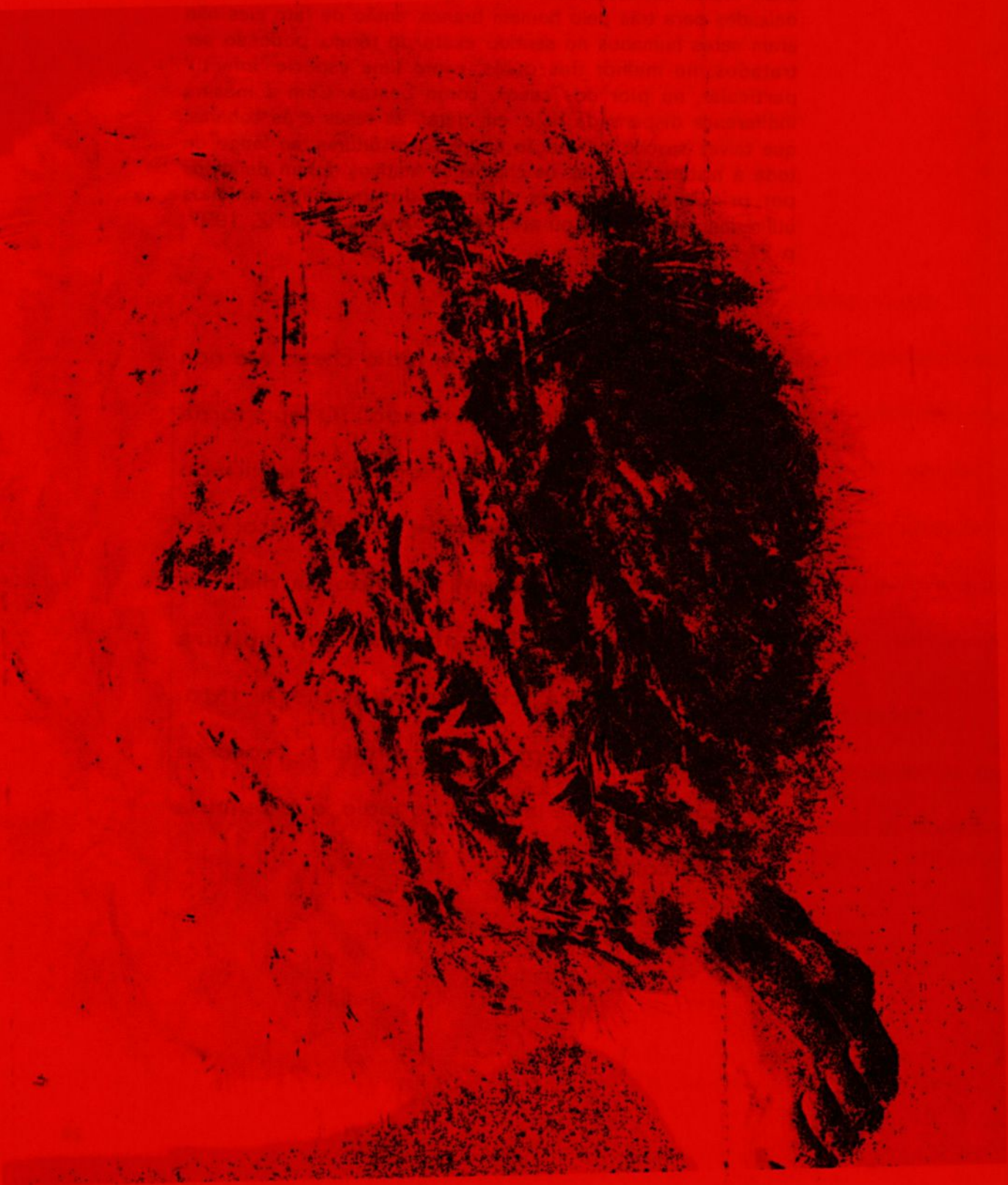


[...] progresso, aquele conceito então criado e hoje em desgraça, o que conduz ao domínio do *homem branco*, que, com sua racionalidade, não apenas coroa a história humana, mas supostamente também lhe põe termo com a edificação do 'estado positivo'. Sem sombra de dúvida, uma tal interpretação da história facilita em muito a equiparação dos povos e culturas desconhecidas a coisas ou objectos naturais, passíveis enquanto tal de 'descobrimento', a exemplo das espécies animais ou vegetais. Ora, se os povos que se encontravam fora da Europa eram meros representantes de estágios evolutivos inferiores, já deixados para trás pelo homem branco, então de fato eles não eram seres humanos no sentido exato do termo, podendo ser tratados, no melhor dos casos, como uma espécie 'infantil' particular, no pior dos casos, como bestas. Com a mesma indiferença dispensada hoje, em geral, às reses e às cobaias, que talvez suscite indignação às gerações futuras, ao longo de toda a história colonial, os chamados 'nativos' foram definidos por princípio como seres distintos dos humanos, animais utilitários, instrumento, ou até mesmo como caça. (KURZ, 1997, p. 37-52).

Assim, a imagem do índio chega até nós através do ocidental "civilizado". O que torna usual associar o índio como oposto ao civilizado ou como aquilo que se opõe ao progresso; isso nada mais é do que um resquício da dialética colonial que ainda sobrevive na cultura brasileira. Para compreender esse fato, abordaremos no próximo capítulo o processo de construção da imagem do índio, que se inicia com a colonização.



...the same thing ... the ...
... the ... the ...
... the ... the ...
... the ... the ...
... the ... the ...
... the ... the ...
... the ... the ...
... the ... the ...
... the ... the ...
... the ... the ...



"[...] dizem-nos sempre que eles estão lá como bestas, sem saberem das coisas de Deus [...]"

Nosso senhor por sua infinita misericórdia plante em toda a terra sua santa fé, livrando-a do grande cativeiro em que está o demônio."

José de Anchieta

A conquista do Novo Mundo não seria possível no início da colonização sem a ajuda dos nativos. Na fase inicial da colonização a presença do índio foi fundamental. Era a mão do índio que ajudava o colonizador a abrir caminhos na terra recém-descoberta. Era o ventre da índia que gerava o homem que iria ajudar a povoar a nova terra. Desvendar o Brasil mestiço redescoberto por Gilberto Freyre será relevante para compreender a importância do índio na formação do povo brasileiro.

Tecidas com mitos e preconceitos, a complexa trama da cultura brasileira vai se desenrolando: mitos do novo mundo, teoria do branqueamento, democracia racial. Assim, compreender o pensamento do europeu e sua conjuntura social e política nos revela aspectos importantes na construção da imagem do índio pelo colonizador.



A presença do índio no cenário cultural brasileiro se dá através da mão do “dominador”. Há pouco espaço para expressão e manifestação do índio no cenário cultural e político do País. Dessa forma, a imagem do índio sempre foi construída pela mão de “homens brancos”, que parece desenhá-la de acordo com sua conveniência. Seja nas pinturas antigas ou nas mais contemporâneas instalações de Lygia Pape, o que temos é um ocidental tentando materializar ou dar voz a um índio que não pode falar por si mesmo.

A categoria índio só se define por oposição aos brancos [...] abrange populações muito diferentes entre si, seja do ponto de vista físico, seja do ponto de vista lingüístico, seja do ponto de vista dos costumes. Para tornar inteligível tal diversidade, os estudiosos têm tentado ordená-la através de classificações, que têm sido realizadas sob diferentes critérios de [...] diversidade biológica, [...] diversidade lingüística e [...] diversidade de costumes. (MELLATTI, 1983, p. 31).

A maioria da população desconhece a diversidade cultural indígena que existe no País. Esse conhecimento permanece restrito aos espaços acadêmicos especializados. A imagem do índio que chega até a população conforme aponta a antropóloga Rita Amaral é altamente influenciada pela mídia, e é o veículo ao qual grande parte da sociedade tem acesso: os índios do passado, vestindo-se de penas, vivendo exclusivamente da caça (nem pescam), em torno de uma fogueira, felizes (AMARAL, 1996). São melhores. São mais alegres por viverem na floresta.



A imagem criada dos indígenas e a forma como os tratamos ainda é um legado do colonialismo. Se no passado o iluminismo e a teoria evolucionista justificaram o tratamento dado aos índios (camuflando o motivo verdadeiro que era o interesse econômico), hoje esse mesmo interesse impede que o índio tenha espaço em nossa sociedade. Sob o pretexto da *preservação* do índio, todos os seus direitos ao uso de terras só são concedidos com o aval do homem branco.

Na realidade o problema está no âmbito das relações entre o público e o privado: o uso coletivo que o índio faz da natureza e da terra entra em conflito com o princípio da propriedade privada, uma das bases do capitalismo. Coincidência ou não, conservar o índio em reservas é uma forma eficiente de silenciá-los e preservá-los sem desrespeitar os direitos humanos e os princípios do cristianismo. Se lançarmos um olhar retrospectivo sobre a história, perceberemos que o índio perdeu rapidamente o *status* de habitante do paraíso perdido e tornou-se escravo. O olhar europeu lascivo, ávido por riquezas, mergulhado em estranhamento, poético ou fantasioso, contribuiu para moldar a cultura nacional. Sob a luz da fantasia, desenhada pelas mãos do preconceito, a figura do indígena americano surge na gravura fantasiosa, no romance idealizado, no olhar científico e naturalista de Eckhout.

Vamos então rastrear os caminhos que trouxeram os europeus às distantes e desconhecidas terras situadas além-mar. O continente que hoje conhecemos como América já existia antes do descobrimento, mas seu nascimento oficial para o mundo “civilizado” só se afirma na época das grandes navegações. Supostamente detentora



dos mais nobres conhecimentos e da mais elevada fé, cabia à Europa assinar o registro de nascimento da América, moldar seus povos e dirigir seu destino.

Cortaram o mar quilhas à procura das Índias, impulsionadas por enormes interesses financeiros. Colombo, ao descobrir a América, em seu Diário do Descobrimento, escreveu 139 vezes a palavra *ouro* e 51 vezes a palavra *Deus* (TIRAPELI, 1999, p. 18). Numa época repleta de reis e nobres gananciosos, em que ouro e prata eram essenciais para a expansão do comércio, a descoberta da rota para as Índias tornava-se fundamental porque significava enormes lucros. As especiarias obtidas eram fundamentais, pois devido às precárias formas de conservação das carnes na época era impossível consumi-las sem o uso da pimenta, que disfarçava a podridão. Vindas do oriente, sob o monopólio de mercadores venezianos, as mercadorias eram vendidas a preços exorbitantes. A descoberta de um acesso às Índias via Cabo da Boa Esperança promove a ascensão comercial de Portugal, Espanha, Holanda, Inglaterra e França, e fim do monopólio veneziano (HUBERMAN, 1986, p. 84-96).

A conquista e o comércio com o Novo Mundo foram dispendiosos. Além dos altos custos para se construir, comprar e tripular os navios, era preciso investir também na defesa da nova terra. Através das sociedades por ações criadas para financiar as expedições marítimas e colonizadoras, pôde-se obter o capital necessário (HUBERMAN, 1986, p. 90-91).



Os franceses por meio de algum suborno conseguem obter as rotas para as Índias, a rota comercial mais lucrativa do século XVI. Em 1503, do porto de Honfleur (França) partiu a nau *L'Espoir* com cerca de 60 homens. Para realizar tão penosa empreitada, dois portugueses da armada de Vasco da Gama foram contratados a peso de ouro para que eles “ajudassem com o saber” (LOPEZ, 2001, p. 13). O que norteava essa expedição era o desejo de alcançar a fonte das riquezas que estavam sendo direcionadas para o reino português. Sequiosos, os europeus que chegavam à América visavam apenas o lucro, não importava o método que utilizassem para obtê-lo. Para esses viajantes que cresceram sob as duras mãos da moral cristã, tudo aquilo que parecia impuro sob o olhar cristão em terras brasileiras fluía livremente: a nudez, a liberdade sexual e a antropofagia. Os nativos, até então, não eram considerados pecadores, pois não tinham o conhecimento de Deus.

Seguir os caminhos do olhar dos navegantes que aportaram no Novo Mundo, tentar decifrar seu modo de ver e de olhar o novo universo cultural descoberto, é necessário para desvelar o universo de imagens, mitos e lendas que ao longo dos anos diluíram-se em nossa cultura.

A América recém-descoberta desfilava em imagens e textos pela Europa como um mundo fantástico. Já despontava marcada pela alteridade. “América: o que não é Europa.” (BOSI, 1981) Crescida em clima de oposição, surgiu por volta de 1492, nos primeiros relatos envolta de mistérios, repleta de riquezas, habitada por uma bizarra população nativa.



Desembarcaram na Europa narrativas sobre terras desconhecidas, sobre as quais as sagradas escrituras jamais haviam se referido. Talvez o paraíso perdido onde os descendentes de Adão e Eva viviam. Seres longevos, corpos belos e nus em ricas terras, perdidos pelo pecado original; ou criaturas bestiais, sem alma, sem governo e sem fé, dignas de extermínio ou escravidão. Relatos que oscilam entre o encantamento edênico e a condenação do desconhecido pela fé.



Johann Froschauer (ed. atribuída)
New World Scene (Imagem do Novo Mundo)
xilogravura aquarelada, 22 x 33,3 cm
(O Brasil dos Viajantes)

As mãos européias desenhavam os nativos e, assim, escreviam o destino da América e de seus povos. O olhar do viajante se deslumbrava e se chocava. De um lado, ansioso em desvendar o novo mundo, por outro, temeroso pelos hábitos brutais dos nativos. A imagem do índio é representada nesse período como uma figura grotesca, lapidada pela estética das perfeitas proporções. Passa a ser o diferente, o *outro*. Afastava-se da condição de humano; mais ainda, estava distante de parecer um europeu.

A beleza física dos índios chamou a atenção de Vespúcio e Caminha. Vespúcio também relata: os silvícolas não tinham propriedade, todos viviam juntos sem rei ou chefe e tomavam por esposa a primeira mulher que encontravam, fosse ela sua irmã, mãe ou amiga, entre as quais eles não faziam diferença. Lutavam entre si e devoravam-se uns aos outros, incluindo seus mortos, pois a carne humana era uma das formas habituais de alimentação. Alcançavam a idade de 150 anos e raras vezes adoeciam (TIRAPELI, 1999, p. 61).

Com a descoberta do novo continente, os europeus viram-se obrigados a repensar a própria cultura. Segundo Belluzzo (2000, p. 18), os portugueses imaginavam o índio inscrito emblematicamente nos quadros de arte religiosa, a imagem do bem e do mal. A imaginação francesa elabora o índio como um tema pagão. O índio americano ingressa no cenário europeu como um representante dos povos de além-mar. Passando a integrar a iconografia das pinturas religiosas,

principalmente a de fatura portuguesa poucos anos após o descobrimento do Brasil, demonstravam a salvação da alma do selvagem e a adoração do filho de Deus – uma admirável contradição e a completa negação da cultura indígena.

Portugal foi o primeiro país a aportar em “terras brasileiras”. O olhar ganancioso que trouxe os portugueses ao Novo Mundo, tinha como referência uma América inventada. O país já possuía experiência com o comércio de longa distância adquirida ao longo dos séculos XIII e XIV, fato que garantiu o sucesso na expedição ultramarina. Portugal já se afirmava, nesse momento, como um país autônomo no conjunto europeu, mesmo não tendo escapado à crise européia.

No século XV, a França, a Inglaterra, a Espanha e a Itália permaneciam em constante crise dinástica. A expansão era um grande projeto nacional e significava para a corte uma forma de gerar novas fontes de receita e motivo de prestígio. Já para os nobres, ter a oportunidade de cristianizar os “povos bárbaros” representava a ocasião favorável para conseguir recompensas e notáveis cargos. Para o comerciante, significava a chance de um bom negócio e, finalmente, para o povo, significava a fuga de um sistema social opressivo e novas oportunidades de uma vida melhor.

Com o aperfeiçoamento das técnicas de navegação adquiridas com a expansão marítima portuguesa, os humanistas passaram a questionar antigas concepções, por exemplo a descrição do mundo por Ptolomeu. Buscou-se então a





"O algoz golpeia o prisioneiro na nuca, de forma que
lhe jorre o cérebro."
(Hans Staden - 1557).

valoração do conhecimento empírico, o critério de autoridade começou a ser repensado, o prestígio de um autor não garantia a veracidade de suas afirmações (FAUSTO, 2001, p. 9-16).

Em 9 de março de 1500, partiu de Lisboa uma frota com 13 navios, aparentemente com destino às Índias⁵, sob o comando de Cabral. No dia 21 de abril, houve uma breve descida a terra; apenas no dia seguinte a frota ancoraria no litoral da Bahia. Alguns historiadores discutem se a chegada dos portugueses ao Brasil foi planejada, como uma missão secreta, ou se foi realmente obra do acaso. Naturalmente, a alegoria da América resultante dos delírios de imaginação do homem ocidental persistiu ainda muito tempo depois da colônia instalada (FAUSTO, 2001, p. 9-16).

⁵ Termo usado para designar as terras entre a costa oriental da África e o arquipélago do Japão.

Tendo isso em conta, é fácil de supor que o primeiro olhar que o branco dirigiu ao lugar onde pisava, a terra paradisíaca até então desconhecida, tivesse sido um *olhar de estranhamento*:

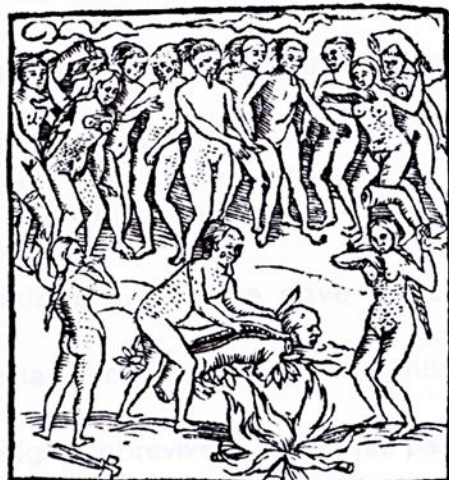
Nele se alternava a decepção por não encontrar ali o que esperara achar – fosse isso o que fosse –, com a surpresa de, em troca, achar coisas que nunca sonhara encontrar; decepção e surpresa que haveriam de lhe inspirar, por certo, uma emoção desencontrada, mista de atração e de repulsa para com tudo o que ele fitava como um objeto, *seu objeto*, sem poder, à primeira vista, dada a falta de precedentes, identificá-lo cognitivamente – de que objeto de conhecimento, de que “coisa” se tratava ali? – nem, menos ainda, classificá-lo patêmica e pragmaticamente, seja como um objeto de valor, algo desejado como uma mercadoria, cujo achado deveria ser celebrado euforicamente, seja como um anti-objeto, algo disfórico, que deveria ser repudiado. (LOPES, in: PESSOA DE BARROS, 2000, p. 13-14).



“As vísceras ficam com as mulheres. Fervem-nas, e com o caldo fazem uma massa fina chamada mingau, que elas e as crianças sorvem”.
(Hans Staden - 1557).

A prática do canibalismo, ao ser descoberta pelos europeus, acentua esse estranhamento. Os relatos de Hans Staden registrados em *Verdadeira história e descrição da terra dos selvagens, nus e cruéis comedores de carne humana, que habitavam o Novo Mundo, América*, escrita em junho de 1556 e publicada no ano seguinte, determinaram por muito tempo a imagem da terra “desconhecida antes e depois de Jesus Cristo”. Escrito com a preocupação de conferir legitimidade a sua vivência, o cronista se prendeu aos mais minuciosos detalhes.

O relato inicia-se com a primeira partida de Staden (1548) para a inusitada missão na terra de Santa Cruz. Porém, é com a segunda viagem (1550), partindo da Espanha, que ganha corpo a imagem dos selvagens que se tornaram escravos da



“Depois que a pele foi limpa, um homem o segura e lhe corta as pernas acima dos joelhos e os braços rente ao tronco. Aproximam-se, então, as quatro mulheres, pegam os quatro pedaços, andam ao redor das cabanas e fazem uma grande gritaria de contentamento”.

(Hans Staden - 1557).



“As mulheres preparam a bebida que será servida durante toda a noite”.

(Hans Staden - 1557).



Theodore De Bry

Preparo da Carne Humana em Episódio Canibal

(Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brasil).

Coroa portuguesa. Nesse momento, os “selvagens tupinambás, comedores de carne humana” entram significativamente para o imaginário do Velho Mundo.

Hans Staden foi mantido prisioneiro durante nove meses e declara com firmeza que “a muitos perigos sobreviveu [...] perigos para o corpo e a alma em terras estrangeiras”. Podemos perceber em seus textos e nas ilustrações que os acompanham a

possível origem de alguns pensamentos e costumes assimilados pelos colonos. Por exemplo, o costume das bebedeiras rituais era um hábito encorajado pelos europeus, assim como o da liberdade sexual e a poligamia.

É interessante notar que nas primeiras décadas de povoamento existiram muitos europeus, inclusive mulheres, que preferiam participar dos costumes dos indígenas, por mais bizarros que lhes parecessem, a voltar para o cenário europeu. A perfeita integração entre essas duas culturas foi responsável pelo início da mestiçagem local.

Para o projeto colonial era intolerável a existência dos chamados “lançados”⁶, que em nada contribuíam para a economia e davam mau exemplo a outros portugueses e aos índios,

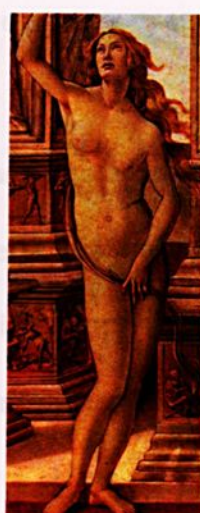
⁶ Os “lançados” eram principalmente franceses que, insatisfeitos com a vida cristã do Velho Mundo, se lançavam nas praias do Novo Mundo. Em outros casos, os europeus “lançavam” os súditos degradados em terras alheias com o intuito da colonização.



Theodore De Bry

Preparo da Carne Humana em Episódio Canibal

Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brasil. Florença, 1494 - 1495.



Sandro Botticelli

A Calúnia (detalhe)

óleo sobre tela

Galleria degli Uffizi,

Florença, 1494 - 1495.



Sandro Botticelli

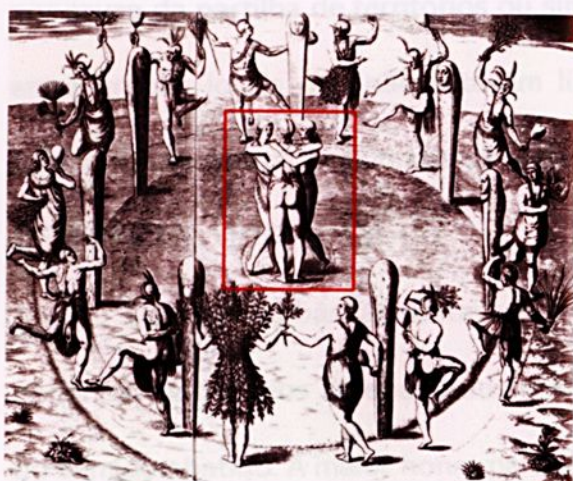
O Nascimento de

Vênus (detalhe)

óleo sobre tela

Galleria degli Uffizi,

Florença, 1484 C.



Theodore De Bry

Wie die in Virginia Auff Ihren Festen zu Tanken Pflegen

(Como esmeram suas festam na Virgínia), 1590, ed fac-similar de 1970.

Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo, Brasil.



Sandro Botticelli

O Triunfo da Primavera

óleo sobre tela

Galleria degli Uffizi, Florença, 1476 - 1480.

colocando em questão todos os valores cristãos e portugueses e a sua superioridade racial (MESGRAVIS, 1994, p. 60).

O conhecimento dos célebres festins antropofágicos e da necessidade de guerrear também partir desses textos. A guerra era permeada por um grande significado simbólico. O sacrifício ritual consistia em aprisionar, sacrificar por meio do esfacelamento o crânio das vítimas e ingerir ritualmente o maior número possível de inimigos. Eles acreditavam que ao esfacelar o crânio do prisioneiro seu espírito seria libertado. Quando esse costume foi impedido, toda a cultura foi abalada social e culturalmente.

Florestan Fernandes aponta a tendência a definir o estranho como inimigo e a tratá-lo como tal. Os tupinambás viviam em um estado de guerra crônico, seja por causa da partilha de territórios ou simplesmente por não aceitarem as relações entre grupos locais que não estavam ligados entre si por laços de parentesco; quaisquer encontros ocasionais ofereciam uma oportunidade para a luta armada (FERNANDES, 1970, p. 43).

Os tupinambás acreditavam que por meio desse ritual antropofágico poderiam vingar seus antepassados mortos e ainda assimilar a força e a coragem do inimigo abatido. A maior honra para um homem tupinambá era "capturar muitos inimigos e abatê-los, o que entre eles é muito comum. Ele tem tantos nomes quantos inimigos tiver matado, e os mais nobres entre eles são os que têm muitos nomes" (STADEN, 1999, p. 102).



Segundo Carlos Fausto, o valor fundamental da sociedade tupinambá era capturar o inimigo. Os tupinambás viviam para guerrear. A lógica da guerra não era o extermínio e sim o cultivo da inimizade. A impossibilidade de paz entre os tupinambás foi a principal justificativa encontrada pelos europeus para propalarem a imagem bestial dos silvícolas, mas logo perceberam a primazia das guerras na conquista territorial.

A propagação das histórias de canibalismo existente nas terras além-mar na época das grandes navegações não foi suficiente para impedir que franceses e holandeses se dirigissem à conquista do Novo Mundo. Os franceses quando chegaram nas novas terras ergueram uma cruz de madeira alta, com o nome do papa, do rei,



Em outubro de 1550, com o objetivo de persuadir o rei a criar um império colonial no ultramar, os comerciantes normandos criaram uma “festa brasileira” (*fête brésilienne*) às margens do rio Sena. Para a festa, foram transportados cerca de cinquenta guerreiros tamoios e mais de trezentos marinheiros fantasiaram-se de indígena. (BELLUZZO, 2000, P.30).

Anônimo

Iluminura, 12 X 20 cm.
Bibliothèque principale de Rouen, França.
(O Brasil dos Viajantes)

do almirante da França e de todos aqueles que participavam da expedição. Eles conquistaram a confiança de uma comunidade guarani. Esses indígenas se encantaram com a grandiosidade do navio, com os espelhos, pentes, facas, miçangas e demais bugigangas que os franceses pudessem lhes oferecer (LOPEZ, 2001, p. 9-32).

Antes de partirem da estada nas “terras brasileiras”, no final de 1504, embarcam alguns índios guaranis sob o pretexto de ensinar a artilharia e a confecção de utilitários. Mais uma vez presentearam os nativos com suas bugigangas para que eles não esquecessem a preciosa amizade. Desembarcaram em solo europeu em 1505, confirmando as informações veiculadas na época por meio da carta atribuída a Américo Vespúcio que versava sobre o nativo americano e os costumes antropofágicos; um dos primeiros relatos impressos sobre o canibalismo ritual dos tupinambás. Os franceses fizeram outras viagens ao Brasil; ao contrário dos portugueses, que escravizam os nativos, eram amistosos e faziam alianças com os silvícolas.

Desde o início do século, os franceses disputaram com os portugueses a convivência com os índios para a obtenção do pau-brasil. Essa disputa de fixação e povoamento, que lentamente transformou o mercante em povoador, permaneceu até o momento em que são expulsos do Rio de Janeiro, em 1567, quando a metrópole lusitana busca a implantação dos núcleos de assentamento da colônia.

Após a França, a Holanda será o próximo país a invadir o Brasil. A invasão holandesa será o reflexo das divergências entre a Espanha e os Países Baixos

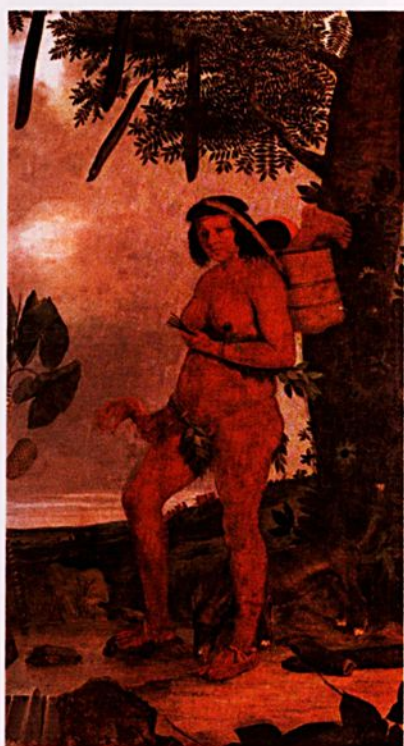


(atuais Bélgica, Holanda e norte da França). Os holandeses invadiram a Bahia em 1624 e foram expulsos no ano seguinte. Permaneceram instalados em Pernambuco por 24 anos. Embora tenha sido por muito tempo parceira comercial de Portugal, a Holanda invadiu a colônia portuguesa com o objetivo de atingir a Espanha. Uma vez que os dois países tinham um único rei, Filipe II, essa seria uma forma de reduzir os lucros da Espanha com o comércio açucareiro (KOSHIBA; PEREIRA, 2003).

Durante a invasão holandesa, o conde Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679)⁷ não só investiu na segurança e reorganização da produção açucareira, como também estabeleceu relações amistosas com os luso-brasileiros que habitavam a região do Brasil dominada pela Holanda. Além de trazer cientistas, escritores e teólogos, trouxe artistas para registrar a fauna e a flora do país (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). Após a inclusão de Portugal sob o domínio espanhol, a Holanda aproveitou-se das possessões territoriais portuguesas e criou um vasto império comercial (embora de vida curta) que se expandia pelo Brasil. Devido às circunstâncias de ocupação, o Brasil holandês era o território de uma relativa tolerância religiosa, impedindo, dessa maneira, a teologia exclusivista do calvinismo e suscitando a sublevação dos católicos identificados com o protestantismo luso-brasileiro. Diferentemente dos artistas viajantes de períodos anteriores, os artistas holandeses não se deixaram cegar completamente pela religião ao descreverem o que viam

⁷ Governador-geral do Brasil holandês entre janeiro de 1637 e maio de 1644.





Albert Eckhout
Mulher Tapuia
 272 X 165 cm
 óleo sobre tela
 Assinada: Aeckhout fe 1641 brasil.
 Ethnografic Collection
 The National Museum of Denmark, Copenhagen



Albert Eckhout
Homem Tapuia
 272 X 161 cm
 óleo sobre tela
 Assinada: Aeckhout fe 1641 brasil.
 Ethnografic Collection
 The National Museum of Denmark, Copenhagen

nessas terras: o indígena nesse momento não está mais associado à figura do demônio.

Do Brasil holandês, destacarei o trabalho de Albert Eckhout. Criador de preciosos registros sobre os índios, negros e mestiços que habitavam o País no século XVII. As pinturas de Eckhout, por retratar os “tipos humanos” brasileiros, possuíam a qualidade de *missão científica*; nesses termos, seu principal interesse



Albert Eckhout

Homem Tupi

272 X 163 cm

óleo sobre tela

Assinada: Aeckhout... fe... 1643 brasil.

Ethnografic Collection

The National Museum of Denmark, Copenhagen



Albert Eckhout

Mulher Tupi

274 X 163 cm

óleo sobre tela

Assinada: Aeckhout fe 1641 brasil.

Ethnografic Collection

The National Museum of Denmark, Copenhagen

era “catalogar” o que poderia ser visto nas novas terras. O artista era dotado do *olhar de colecionador*.

Essas obras encomendadas por Nassau serviram como um registro documental ao retratar as pessoas e a natureza do Novo Mundo e fortaleciam a posição do conde entre seus superiores do Velho Mundo. Provavelmente as obras

de Eckhout são as que representam os povos americanos com maior dignidade, adquirindo qualidade humana e contribuindo para a formação da “identidade brasileira”.

Paulo Herkenhoff observou:

O Brasil é formado por uma sociedade pluralista, compreendendo múltiplos encontros étnicos. Albert Eckhout foi o primeiro a registrar a iconografia desse processo. Esse processo de encontros culturais constitui a fonte das formulações modernistas sobre a identidade brasileira, em termos de uma sociedade formada pelos atributos, intrigas e encontros de europeus, nativos e africanos da diáspora da escravidão. (HERKENHOFF, 1998, p. 40).

O viajante suprime a poesia de suas pinturas para enfatizar o que julga como a *realidade* no tratamento plástico de seus retratos, isto é, o que norteia seus relatos visuais, inversamente da contemplação romântica. Todo o conjunto das obras é um engenhoso jogo de luz e sombra. Explorando dramaticamente a luminosidade singular das terras brasileiras, proporciona a ilusão da realidade, característica peculiar da pintura holandesa.

É importante observar que os registros iconográficos e os relatos escritos pelos navegantes sobre o Novo Mundo eram naquele tempo os únicos meios de conhecimento sobre a fauna, a flora e os costumes dos nativos que chegavam à Europa. Sendo assim, fica fácil compreender por que a iconografia exerceu um papel

representativo na construção da imagem da *terra brasilis*. O sensacionalismo das imagens fez do canibalismo o signo de todo um continente. Bom selvagem ou canibal feroz foi a fé cristã que conduziu o olhar do europeu. A tela atribuída a Vasco Fernandes, *Adoração dos magos*, tem como figura de destaque central o representante das novas terras vindo presentear o filho de Deus.

A nudez é suprimida seguindo os pudores cristãos. Os valores da cultura indígena são negados em prol dos valores da fé cristã. Nessa obra, o indígena perde a condição de bárbaro e selvagem, ganhando nobre vestimenta, adornada com pedras e algumas poucas penas. Os únicos elementos que o caracterizam são o

cocar, a flecha tupinambá e a tez morena. O exotismo na elaboração da imagem do silvícola – meio selvagem e meio europeu – destaca-se mais do



Anônimo (Escola de Viseu)
Adoração dos Magos
Óleo sobre madeira, 131 x 82 cm

Uma das dezesseis pinturas religiosas remanescentes que compõem o retábulo da Capela-Mor da Sé de Viseu, 1505C - Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal (O Brasil dos Viajantes)

que as demais personagens religiosas da cena.

Na tela *O Inferno*, os condenados estão num imenso caldeirão, que apesar de ser um símbolo muito associado ao inferno bíblico remete ao europeu a idéia de antropofagia, associando o silvícola ao

demônio. Essa cena trata de forma maniqueísta a luxúria – tida como um dos sete pecados capitais da ética cristã – e o castigo corporal para a redenção dos pecados. Conforme sugere Belluzzo (2000, p. 24-25), a mescla do demônio com o índio, ambas figuras do medo, indica que o temor



Anônimo (escola portuguesa)

O Inferno

primeira metade do século XVI

óleo sobre madeira, 119 x 217,5 cm.

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa Portugal.

(O Brasil dos Viajantes)

do desconhecido também se misturou com a condenação dos costumes indígenas.

O canibalismo foi o pretexto para escravizar e catequizar o índio. É o que tornava o nativo, o outro, o diferente. Em 1562 Mem de Sá publicou uma sentença de *guerra justa* contra os Caetés⁸, que em 1556 promoveram o mais conhecido “banquete antropofágico” do País. Mais de uma centena de europeus foi devorada entre tripulantes e passageiros da nau *Nossa Senhora da Ajuda* que naufragara nas costas de Pernambuco. Entre eles estava o primeiro bispo brasileiro, Dom Pedro Fernandes de Sardinha, deglutido no dia 16 de junho de 1556.

Enquanto a iconografia enfatizava a antropofagia de forma sensacionalista, alguns textos da literatura da época vislumbravam semelhanças entre os nativos e europeus. No Capítulo XXXI dos *Ensaio*s de Montaigne (1984, 100-106), “Dos Canibais”, ele afirma não ver nada de bárbaro ou selvagem no que é contado dos povos da França Antártica, e adverte sobre a cegueira dos que julgam bárbaros os costumes dos habitantes do Novo Mundo sem atentar para suas práticas.

Os textos de Staden e Léry apontam o canibalismo como um ritual, contando as práticas de transformação do prisioneiro, e seguidas por danças que reforçam essa idéia. Afastam a suposição da antropofagia alimentar, ao revelar que o prisioneiro não é sumariamente abatido, retalhado e devorado, sendo sua morte precedida de brincadeiras, bebedeiras e festa.

⁸ Alguns historiadores levantam a hipótese que o bispo Sardinha tenha sido alvo dos Tupinambás em Sergipe.



Na gravura *Família Brasileira – Casal Tupinambá*, do relato *Viagem ao Brasil*, de Jean de Léry, estão bem evidentes as características indígenas descritas neste trecho:

Se quiserdes agora figurar um índio, bastará imaginardes um homem nu, bem conformado e proporcionado de membros, inteiramente depilado, de cabelos tosquiados como já expliquei, com lábios e faces fendidos e enfeitados de ossos e pedras verdes, com orelhas perfuradas e igualmente adornadas, de corpo pintado, coxas e pernas riscadas de preto com o suco de jenipapo, e com colares de fragmentos de conchas pendurados ao pescoço. Colocai-lhe na mão seu arco e suas flechas e o vereis retratado bem garboso ao vosso lado. Em verdade, para completar o quadro, deveis colocar junto a esses tupinambás uma de suas mulheres, com o filho preso a uma cinta de algodão e abraçando-lhe as ilhargas com as pernas. Ao lado deles ponde ainda um leito de algodão feito com rede de pescaria e suspensa no ar", que serviu para a prancha *Família Brasileira – Casal Tupinambá*, onde o artista procurou 'retratar' fielmente a descrição. (LÉRY apud SANTOS, 2000, p. 14).

É curioso notar as diferenças entre o olhar de Thevet (católico) e Léry (calvinista) ao nos mostrar a América. Nas narrativas de Thevet a fantasia e o real se mesclam: as maravilhas e opulências naturais, características culturais, curiosidades, episódios anedóticos. Em Léry, as narrativas são a fusão entre a experiência e a lembrança, revelando as semelhanças e diferenças entre indígenas e europeus. O canibalismo não faz do selvagem uma figura diabólica, mas é o sinal que através da verdade bíblica pode-se aproximar o Criador de suas criaturas:



Léry entende que, para figurar um índio, pode-se imaginar um homem nu bem proporcionado, o corpo inteiramente depilado. Atento aos conteúdos de verdade etnológica, deseja revelar o corte de cabelos, a ornamentação facial, as marcas das vitórias, ostentadas pelos selvagens nos riscos de jenipapo em suas pernas. Nada é gratuito: afirmar que os selvagens se depilam é distanciá-los dos seres peludos que habitavam a floresta, expor marcas de guerra é falar da coragem, como indicam os troféus das cabeças inimigas aos seus pés. (BELLUZO, 1997, p. 329).

Capaz de enxergar a virtude na nudez dos nativos, que passa a ser preferível à afetada indumentária dos salões europeus, Léry vê no índio nu uma alegoria da virtude modesta, como aquela do cristão que despreza os vícios e as loucuras da sociedade européia. Segundo Lestringant (1994), Léry inventou um olhar; sua recusa à antropofagia não o impede de aceitar o nativo e permite relatar os selvagens e seus costumes de uma forma diferente dos demais (LESTRINGANT, 1994 apud SILVA, W., 2003, p. 111).

Este olhar diferenciado de Léry foi capaz de perceber o antropófago no católico. A eucaristia seria a prática simbólica de uma antropofagia, de homens que são capazes de perseguir calvinistas e queimá-los ritualmente em estacas, pela crença na transubstanciação, dogma religioso que afirma que a hóstia e o vinho se transformam no corpo e na carne de Cristo durante a eucaristia. Sendo este homem ao mesmo tempo igual e diferente de mim. (SILVA, W., 2003, p. 112).

O olhar de Léry foi aguçado por uma curiosidade científica, apesar de mediado pela fé; disso resultaram relatos pragmáticos, nos quais a experiência e a



Jean de Léry
Índios Tupinambás Guerreiros

xilogravura, 14 X 18 cm.
Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brasil.



Jean de Léry
Funerais e Sepultura e o Modo de Chorar os seus defuntos

xilogravura, 14 X 18 cm.
Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brasil.



Jean de Léry
Dança de Índios Tupinambás

xilogravura, 14 X 18 cm.

Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brasil.



Frei André Thevet
De l'Arbre Choine (Árvore Choine)

Xilogravura

Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brasil

vivência são necessárias para conferir veracidade a um fato. Suas obras também se basearam nos modelos visuais dos antigos, por isso alguns autores acreditam que suas gravuras não tenham sido realizadas *d'après nature*. São obras de mentalidade autônoma que não necessitam dos textos para sua compreensão, ou seja, encerram em si mesmas o universo narrativo. “Nesses relatos se misturam fé e razão, uma interseção que produz aquilo que Foucault chamou de *erudito* e *divinato*, em que se mesclam as palavras dos antigos e as da Escritura com as marcas visíveis que Deus depositou sobre a superfície da Terra” (SILVA, W., 2003, p. 122). Assim iniciou-se a “construção” da América, cujo imaginário perduraria por muito tempo, cunhando em metais a nova identidade internacional que não constava nas Escrituras. O fascínio por essa *geografia do maravilhoso* vai estender-se pelos séculos afora, desaparecendo progressivamente, porém não deixando de alimentar novos mitos que recriariam inúmeras “imagens do continente”.

Vale notar que os relatos de viagem apresentavam uma posição múltipla, já que, além de oferecer a descrição de uma realidade, tornavam-se documentos estratégicos. Através deles, era feita a confirmação da posse da terra, a descrição e a nomenclatura das regiões descobertas. Efetivos documentos do pensamento ocidental que possibilitaram mudanças no plano social, político e econômico, posteriormente, em pleno século XIX, farão parte do conceito do “bom selvagem” (SANTOS, 2000, p. 12).



Belluzzo (2000, p. 53), em seu estudo, sugere que se estabeleça uma distinção entre as gravuras de *ilustração* – feitas a partir da transcrição do texto e imagem, como é o caso daquelas do livro de Staden – e as gravuras de *interpretação*, que tomam por base outros desenhos, manipulando-os, recriando um repertório transformado. Estas, já praticadas no livro de Léry, apoiado em motivos visuais da obra de Thevet, caracterizam o trabalho gráfico de De Bry, que se vale de ilustrações de Staden e Léry e de imagens de outras expedições e outros lugares da América.

Anônimo

Europa

9,5 X 8 cm

(O Brasil dos Viajantes)



Anônimo

África

9,5 X 8 cm

(O Brasil dos Viajantes)



Por esse motivo, podemos falar em *imagens* e não em *representações* do Novo Mundo. Durante os processos da colonização, era costume representar as conquistas sob a forma de figuras humanas. A formulação do quadro ideal do Novo Mundo é considerada por muitos autores mais como uma estratégia política.



Anônimo
Ásia
9,5 X 8 cm
(O Brasil dos Viajantes)

A estrutura das *alegorias* dos *quatro continentes* foi criada a partir das convenções de perfeita proporção grega somadas a elementos mitológicos, sendo as construções intelectuais de cada elemento carregadas de função simbólica. Por meio de cada elemento acrescido à imagem é possível informar características de determinada cultura. Existe ainda a possibilidade de que,



Anônimo
América
9,5 X 8 cm
(O Brasil dos Viajantes)

na época, os humanistas tenham buscado um significado análogo aos quatro elementos:

Parece, portanto, recomendável dar atenção às figurações da América, que são mescladas daquilo que conquistadores espanhóis, portugueses ou anglo-saxões poderiam ver ou dizer da costa americana. Devemos nos deter um pouco mais na questão. A palavra alegoria vem do grego *allós*, que quer dizer *outro*; e do grego *agourein*, que quer dizer *falar*. A alegoria é a figura retórica que diz uma coisa para significar outra. (BELLUZO, 2000, p. 73-74).

Todas as imagens são essencialmente femininas. Na imagem elaborada para a América são fixados principalmente os elementos que aludem à nudez e sensualidade e ao ato de guerrear e está presente o indicador da barbárie uma cabeça humana entre as pernas do corpo feminino.

Uma vez compreendida a importância da iconografia para a construção da imagem da América e de seu povo, faz-se necessário destacar o papel da Igreja. Devemos ter em mente que todas essas imagens foram construídas sob a luz da fé cristã. A Igreja nessa época exercia uma grande influência sobre a vida das pessoas; os livros sagrados representavam a sabedoria divina e, dessa forma, guiavam os destinos e as mentes.

Colombo havia cortado os mares à procura das Índias guiado pelas verdades inscritas nas sagradas escrituras. Assim, sua ganância e sua fé ofuscaram seu olhar – as terras encontradas só poderiam ser a Índia. Não havia menção às novas terras

nos livros sagrados. Surgem então os mitos sobre uma terra de personagens bizarras, pigmeus, canibais, sereias. Seria esse talvez o tão sonhado paraíso⁹.

As concepções religiosas dos viajantes dos séculos XVI e XVII são a chave para a compreensão de tantas imagens preconceituosas que encontramos na história sobre os habitantes do Novo Mundo. Só havia dois caminhos: a salvação divina ou a danação no Inferno. O Inferno não era apenas um pesadelo, mas um destino possível a qualquer homem. Dominados pelo medo, os mais pobres seguiam a fé e a moral cristã; os mais ricos nem tanto, pois podiam comprar a absolvição de seus pecados. Cercada de luxo, a Igreja pouco se preocupava com o povo. Tinha seu prestígio abalado ao obter dinheiro por meio da venda de indulgências e relíquias supostamente sagradas. A pressão para forçar reformas na Igreja tornou-se inevitável e problemática uma vez que a condenação do lucro excessivo e da usura era incompatível com os ideais da burguesia. Se por um lado a interferência da Igreja era prejudicial aos negócios, por outro os burgueses careciam da bênção de Deus para redimi-los de seus pecados e alcançar o Céu; não concebiam um mundo sem fé.

O Calvinismo trouxe para a Igreja a reforma que corresponderia aos anseios da burguesia. A riqueza será aceita como um sinal de predestinação. Desvinculava-se, assim, o governo civil e o governo da Igreja; a usura e o lucro excessivo não eram mais pecados, entretanto a nudez, o sexo livre e a poligamia ainda eram atos pecaminosos. Além de suprimir o uso de imagens e da cruz, os calvinistas acreditavam

⁹ Segundo Roberto Gambini (2000, p. 166), em *Espelho Índio*, a fantasia do paraíso é recorrente em várias épocas e culturas, conforme estudos de Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*. Estava ativada no inconsciente europeu na época dos grandes descobrimentos. Fiel à tradição do Gênesis, ela evoca as delícias de um jardim opulento, povoado por animais dóceis e habitado por homens e mulheres em estado de inocência e nus, sem pecado, eternamente entregues a uma infância que ainda não se sabe nada.



na predestinação. A salvação do homem se dava pela graça de Deus – somente os eleitos seriam salvos –, no entanto não se sabia quais eram os eleitos. Já para os católicos o arrependimento, a virtude e a penitência eram os caminhos para a salvação (MELLO; COSTA, 1986, p. 48-57).

A Igreja Romana não aceitou pacificamente as idéias calvinistas, e a Europa foi tomada por sanguinárias guerras religiosas. Durante grande parte do século XVI os calvinistas foram perseguidos e massacrados pelos católicos. O Consistório (calvinista) e a Inquisição (católica), responsáveis pela moral, para manter a disciplina podiam excomungar, submeter os pecadores a castigos cruéis e muitas vezes proferia sentenças que chegavam até à pena de morte. Os calvinistas, ao contrário dos católicos, condenavam o adultério, as pragas, o jogo e a bebida. Supostos seguidores do demônio, como feiticeiros e curandeiros, também eram perseguidos. A prática de queimar vivos os hereges era utilizada por calvinistas e católicos. Entre as muitas vítimas da fogueira destaca-se teólogo e médico Miguel de Servet, queimado por negar o pecado original. Calvino ressaltava que a salvação só seria alcançada com o respeito às leis de Deus: cabia ao *bom cristão* respeitar as leis humanas e as autoridades políticas (MELLO; COSTA, 1986, p. 54-56). Em tempos nos quais a fé e a moral eram mantidas pelas idéias atrozes da Igreja, seja pelo olhar de um católico ou pelo olhar de um calvinista, a figura do indígena será retratada sob a rígida moral cristã, sendo fácil compreender a associação do índio ao pecado e o uso de castigos cruéis para domar um povo sem fé, nem lei, nem rei.



Em nome da fé, mais de 70 mil huguenotes foram executados friamente pelo Duque de Guise em Vassy e no massacre da noite de São Bartolomeu, em 24 e 25 de agosto de 1572 (LOPEZ, 2001, p. 72).

O missionário francês Jean de Léry, enviado à Baía de Guanabara, descreveu os costumes dos tupinambás e comparou o canibalismo às guerras religiosas francesas:

É útil, entretanto, que ao ler semelhantes barbáries não esqueçam os leitores do que se pratica entre nós. Em boa e sã consciência tenho que excedem em crueldade aos selvagens os nossos usurários, que, sugando o sangue e o tutano, comem vivos viúvas, órfãos e mais criaturas miseráveis, que preferiam sem dúvida morrer de uma vez a definhando assim lentamente. [...] E que vivemos em França durante a sangrenta tragédia iniciada a 24 de agosto de 1572? Sou francês e pesa-me dizê-lo. Entre outros atos de horrenda recordação não foi a gordura das vítimas trucidadas em Lyon, muito mais barbaramente do que pelos selvagens, publicamente vendida em leilão e adjudicada ao maior lançador? O fígado e o coração e outras partes do corpo de alguns indivíduos não foram comidos por furiosos assassinos de que se horrorizam os infernos? Depois de miseravelmente morto não picaram o coração a *Coeur de Roi*, confessor da religião reformada em Auxerre, e não lhe puseram os pedaços à venda e não os comeram afinal para saciar a raiva, como mastins? Milhares de testemunhas desses horrores, nunca dantes vistos em qualquer povo, ainda vivem, e livros já impressos o atestam à posteridade. (LÉRY apud LOPEZ, 2001, p. 112).

Segundo Silva, é curioso notar que o recorte feito por Léry é um dos poucos que vislumbra o “canibal selvagem” no europeu, tentando demonstrar a dimensão das atrocidades consumadas em nome da fé. A maioria dos relatos dos



viajantes sobre o canibalismo parece ter chocado os cristãos, e durante as conquistas motivou a escravidão e a evangelização dos nativos da América. Como então explicar as barbáries de cristãos contra cristãos reformados (SILVA,W., 2000, p. 112).

Em Anchieta veremos a imagem do silvícola associada à figura de selvagens e bestas: caráter “indômito” e “feroz” dessa gente “mais voraz que o lobo, mais assanhada que o lebréu, mais audaz que o leão” (ANCHIETA, 1984, p. 93) e que “nem se contêm bastante pela razão” (ANCHIETA, 1933, p. 39). Espantava-se com a ausência de leis ou governo entre os “Brasis”, que eram “desalmados” vivendo como “bestas feras, sem conhecer as coisas de Nosso Senhor” (ANCHIETA, 1933, p. 80).

Ou o índio como figura diabólica:

[...] o demônio persuadiu aqueles índios [pois] estando apartados já das povoações, começaram a flechar o Irmão Souza, que (segundo dizem) se pôs de joelhos louvando ao senhor, e assim o mataram. (ANCHIETA, 1933, p. 76).

Ou ainda o índio convertido ao cristianismo, que apesar disso mantinha seu aspecto bestial, livrando-se pelo menos de sua essência maligna e infernal:

[...] e assim pintados e mui galantes de seu modo fazem suas festas muito aprazíveis, que dão contento e causam devoção por serem feitas por gente tão indômita e bárbara, mas, pela bondade divina e diligência dos nossos, feitos já homens políticos e cristãos. (ANCHIETA, 1933, p. 416).



O uso da força contra os infiéis era prática aceita na Europa, sancionado pela religião, um gesto de fé. Existiam aqueles que enxergavam nos movimentos ultramarinos peninsulares apenas seu interesse comercial. A religião católica, já em meados do século XIV, encontrava um relacionamento se não profícuo ao menos amistoso com o trabalho da economia monetária e comercial das cidades medievais (FOURQUIN, 1986, p. 381-382; GOMES, 1988, p. 97-98).

Para Anchieta a descoberta de ouro e outros metais preciosos era bem-vinda, pois ajudaria a trazer cristãos para aquela terra carente de homens de Deus:

Agora finalmente se descobriu uma grande cópia de ouro, prata, ferro e outros metais, até aqui inteiramente desconhecida (como afirmam todos), a qual julgamos ótima a fácilíssima razão, de que já por experiência estamos instruídos. Porquanto muitos cristãos, que aqui têm vindo, submetem os mesmos [os índios] ao jugo de Cristo, e sejam eles assim obrigados a fazer por força o que não resolveriam a fazer por amor. (ANCHIETA, 1933, p. 49).

Gambini (2000, p. 160-167) sugere que sob o olhar do europeu tudo que não refletia a sua aparência, a sua cultura, era associado ao diabo. A nudez do índio choca os jesuítas devido ao preconceito cristão contra o corpo e a sensualidade; a alegria, a dança, o ato de beber, tudo isso era associado ao mal. Ademais, ao chegarem ao Brasil os jesuítas já traziam uma imagem do índio associada à do homem primitivo. Ao se depararem com costumes diferentes dos praticados na Europa, em terras que se assemelhavam ao paraíso perdido, ligam facilmente os



nativos à imagem do pecado original. Trava-se, desse modo, uma batalha entre consciência e inconsciência, Deus e o Diabo, fé e pecado. A força foi por isso utilizada pela Igreja para catequizar o nativo indisciplinado, escravizar aqueles que resistissem a obedecer ao Evangelho e aos interesses da Coroa portuguesa. Após um século, os jesuítas já haviam desenvolvido uma forma eficaz de tratar os escravos. O paraíso havia passado de visão a realidade nesse jardim habitado por descendentes de Adão e Eva. Representando o Criador, os jesuítas levavam a revelação divina a esses homens e mulheres para livrá-los do pecado. O Adão índio torna-se escravo e a Eva índia é tomada como mulher:

Os navios que chegaram no Brasil não traziam mulheres a bordo. Eram aventuras fálicas, nesse e no sentido complementar de serem regidas exclusivamente pelo princípio fálico de penetrar no desconhecido, penetrar e gozá-lo. (GAMBINI, 2000, p. 166-167).

Incapazes de compreender o modo de vida indígena, trazendo em sua bagagem mitos e preconceitos, os jesuítas que vieram para zelar pela fé e pela moral nas novas terras viram nos hábitos dos nativos atitudes de pecadores: preguiça, promiscuidade; não tinham deus, nem líder, nem moral.

Essas projeções da moral cristã, do olhar europeu, foram diluídas na cultura brasileira. Somente após os estudos de Gilberto Freyre e o



resgate da cultura indígena na arte modernista é que aspectos positivos dessa cultura começarão a ser levados ao nosso conhecimento. Isso, no entanto, não significa a supressão do olhar etnocêntrico.

Conforme demonstrado, foi o olhar estrangeiro quem primeiro nos revelou as paisagens e o povo do Brasil.

Enquanto no século XVI prevaleceram as imagens fantasiosas

e distorcidas, inspiradas em relatos de navegantes, nos

séculos subsequentes artistas estrangeiros se destacaram pela

curiosidade e dedicação que empregaram para retratar a

realidade brasileira. Eckhout nos trouxe uma imagem quase

científica do índio, do negro e do mestiço. Debatte chegou

com a Missão Francesa e influenciou toda

a arte acadêmica. Oferece-nos em sua

obra uma visão do Brasil no século XIX, cenas de vida

históricas, o povo brasileiro e seus costumes.

Enquanto artistas estrangeiros tinham

como objetivo principal a representação

do Brasil como um país exótico e

curioso, os artistas brasileiros buscavam

representar o Brasil como um país

moderno e desenvolvido.

Niccolo Frangipane
Alegoria da América, 1590
Óleo sobre tela, 194 X 112 cm
Coleção particular, São Paulo, Brasil
(O Brasil dos Viajantes)

Com a intenção de conferir pudor e encaixar a *Alegoria* nas regras sociais e morais do Velho Mundo, o autor busca disfarçar os seios da indígena que ganha a aura da nobreza. Preservando umas poucas penas para qualquer interesse etnográfico.



2.1 – Artistas: viajantes e modernos

“Todo brasileiro traz na alma e no corpo a sombra do indígena ou do negro.”

Gilberto Freyre

Conforme demonstrado, foi o olhar estrangeiro quem primeiro nos revelou as paisagens e o povo do Brasil. Enquanto no século XVI prevaleceram as imagens fantasiosas e distorcidas, inspiradas em relatos da nova terra, nos séculos subseqüentes artistas viajantes se destacarão pelo cuidado e dedicação que empregaram para retratar a realidade brasileira. Eckhout nos trouxe uma imagem quase científica do índio, do negro e do mestiço. Debret chegou com a Missão Francesa e influenciou toda uma geração de artistas acadêmicos. Oferece-nos em suas obras o cotidiano da colônia no século XIX, cenas da vida familiar, celebrações históricas, o povo brasileiro e seus costumes. O artista tinha a intenção de compor uma verdadeira obra histórica brasileira.

Inúmeros artistas já tinham trabalhado a visão romântica do indígena americano ao findar o século XVIII e contribuíram para a formação da nossa herança social. Até



mesmo o frei Santa Rita Durão, no célebre poema épico *O Caramuru*, cria diálogo com a estética de Albert Eckhout ao confirmar e exaltar a riqueza da fauna e flora brasileira. Ao tratar dos fatos históricos do Brasil relativos à formação das capitanias e às diversas lutas dos lusitanos contra os holandeses e franceses, o autor não deixa de mencionar que a beleza natural das terras promissoras são superiores a todas as outras. Ressalta a heroicidade do “filho do trovão” e legitima a faculdade da profecia de Paraguaçu por meio da motivação religiosa da cristianização do indígena. Junto a essas margens, surge a trágica figura da indígena Moema, que será retratada posteriormente por Vitor Meireles, Bernadelli e Eliseu Visconti.

Todos esses artistas, ao trabalharem o indianismo em suas obras, trazem uma *imagem ideal*, desde a beleza de *Moema* até o símbolo da não-miscigenação proposta em *Marabá*, inspirada pelo poema de Gonçalves Dias:

Esta imagem do índio está na literatura, na figura do paladino medieval, romanticamente visto com *Peri* e *Ubirajara*. Ambos não possuem deformações de qualquer tipo, nem sinais de degradação. Vivem na natureza, atestando, seja na imagem literária como plástica, uma perfeita e autêntica realidade possível de ser vivida. O canibalismo está ausente para os românticos, as Iracemas e os Peris não comem carne humana, num evidente confronto com os tapuias, que são canibais. [...] O *indianismo* foi um dos meios de libertação da pintura de gênero acadêmico francês e catalisador deste ideal nacionalista. Se nossa independência política propiciou os meios da constituição de uma nação livre, o Romantismo literário, por sua vez, criou um centro de convergência dos elementos nacionais, sem dúvida, um dos meios de unificação nacional. (SANTOS, 2000, p. 46-47).



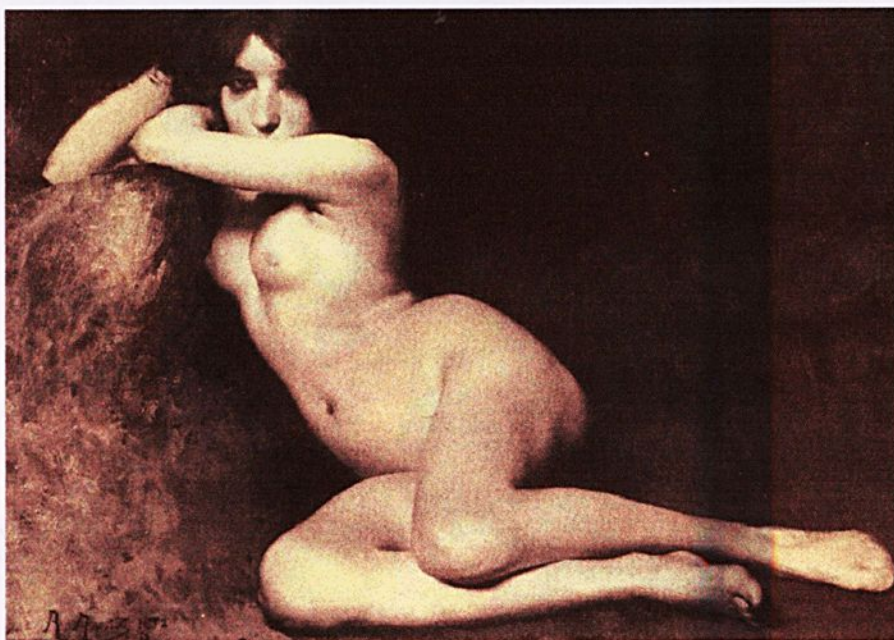
Vítor Meirelles
Moema, 1866

Óleo sobre tela, 129 x 190 cm
Acervo Museu de Arte de
São Paulo
Assis Chateaubriand



Rodolfo Amoêdo
Estudo para Marabá, 1882

Óleo sobre tela, 65,5 x 88,4 cm
Acervo Museu Nacional de
Belas-Artes do Rio de Janeiro





José Maria Oscar Rodolfo Bernadelli

Moema, 1895

Bronze, 25 X 280 X 95 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Rodolfo Amoêdo
O Último Tamoio, 1883

Óleo sobre tela, 180,3 x 261,3 cm
Acervo Museu Nacional de Belas-Artes
Rio de Janeiro



Em *Arte Brasileira*, de Gonzaga Duque¹⁰, o autor questionou a existência de uma arte brasileira e a “classificação” de uma nacionalidade. Deveria então ser uma arte capaz de expressar uma identidade intransferível e de retirar a imagem de desprezo que possuía o artista plástico brasileiro no meio social da época, pois qualquer tipo de trabalho manual feito por brasileiros livres era visto com preconceito pela sociedade, que acreditava ser este o território dos homens desqualificados ou escravos. Esse seria um reflexo sofrido socialmente pelos artistas, por ser o Brasil o último país a abolir o trabalho escravo, permanecendo fora do sistema da Ciência por tanto tempo (do ponto de vista capitalista: sem as relações de compra e venda, com o serviço e sem a produção de renda, sem indústria e sem arte, o Brasil tardiamente escravista está fora do mundo moderno). Qual seria então o lugar da arte dentro desse contexto, que parece sempre marginal?

Mesmo com a proposta de destruir a europeização do brasileiro, do afastamento da arte clássica e de realçar os traços de nacionalidade na arte brasileira, permanece o conceito e a imagem do Brasil como um país exótico e pacífico; surge a necessidade de ter como base uma “história”, uma “especificidade” e “símbolos” nacionais.

Novamente, foi a *imagem* do índio, e não o índio em si, que entra em cena com o Modernismo no Brasil. Os índios assumiram a posição de informantes de sua própria cultura, mas continuavam povoando o imaginário popular nacional. Assumi-

¹⁰ Para este estudo foi utilizada a edição de 1995, com introdução e notas por Tadeu Chiarelli. A primeira edição é do ano de 1888.



se então o “pensamento selvagem” brasileiro, ainda com uma visão folclórica. Esse pensamento reapareceu como veículo da afirmação da identidade brasileira.

Cabe ressaltar as idéias de Antonio Candido ao analisar o “Grito imperioso de brancura em mim”, de Mário de Andrade, que nos mostra através desse desabafo individual uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus da nossa formação, ressaltando a dialética que chamou de “Diálogo com Portugal”, que seria:

Uma das vias pela qual tomamos consciência de nós mesmos. Na lenta maturação da nossa personalidade nacional, a princípio não nos destacávamos espiritualmente dos nossos pais portugueses. Mas, à medida que fomos tomando consciência da nossa diversidade, a eles nos opusemos, num esforço de auto-afirmação, enquanto, do seu lado, eles nos opunham certos excessos de autoridade ou desprezo, como quem sofre ressentimento ao ver afirmar-se com autonomia um fruto seu. (SOUZA, 1965, p. 110-101).

A idéia de que vivemos em uma liberdade natural dentro de todo esse percurso histórico e a maneira como nos adaptamos a todas as influências é que definem nossa originalidade e consciência própria. As situações são paradoxais e as idéias se chocam em uma mentalidade caótica o “modelo” de identidade do Brasil é justamente a falta dessa identidade. A informalidade, o “jeitinho” e o “favor” – práticas pré-modernas – são tidos como “a nossa mediação quase que universal.” (SCHWARZ, 1992, p.16).



Karl Marx (1996) apontou a contribuição da força e da manipulação para a ordem, acreditava que a desigualdade é inerente a todas as sociedades de classes. Max Weber (1996) examinou o papel do poder legítimo e a disposição das pessoas para obedecer à autoridade; colocou a desigualdade como inerente à natureza da organização duradoura; por isso permanece a impressão de que somos uns “desterrados em nossa terra”¹¹.

Percebe-se que o “modelo” não se encaixa por aqui. O conceito informal do favor está fora das leis determinadas, é uma prática social de origem pré-moderna. Encerra a dualidade nobreza-servidão. O favor passa a ganhar atributos paternalistas, é algo bom, belo e – por que não? – sensual. Conceito esse de origem escravocrata, ou seja, gerado pela hipocrisia de que o escravo brasileiro viveria melhor do que um operário inglês, já que o primeiro possuía um senhor que se compadecia dele – a convivência era melhor: ao tratar seu escravo quase como um animal de estimação, o escravista humanizava-se. Era dita uma verdade para proteger uma mentira, na medida em que o senhor acreditava nisso.

O século XX se iniciará com um Brasil impregnado pela estética européia, adestrado pelo olhar dos mestres franceses. Curiosamente, serão o nacionalismo internacional gerado pelo pós-guerra e as novas tendências da arte na Europa que irão influenciar o olhar dos modernistas brasileiros, que se voltam à Europa para traçar novos caminhos para a arte brasileira.

¹¹ Alusão a Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, 1936).



Frente a esse panorama, passamos então a questionar quais são os nossos modelos. O que é o Brasil? Buscamos na história a nossa história, e questionamos novamente: qual história? De onde eu falo? E para quem falo? Essas questões começaram a ser levantadas no século XIX e permanecem atuais.

Podemos refletir que se existe alguém que não é brasileiro esse indivíduo é o índio. O Brasil como Estado, como nação, com sua emancipação conservadora, é a desgraça deles. A extensão política e cultural do colonizador e a colônia, lado fraco da metrópole, que não existia por si mesma (ela só tinha razão de ser em função de algo que não era ela, já que seus "valores" pertenciam à metrópole), revela aspectos de um país de cultura dependente sob formas de fragmentos, o início do fim das sociedades pré-cabralinas. Foram 500 anos de destruição, e construção de algumas outras poucas coisas no período de aproximadamente 180 anos. Houve a independência de uma nação sem um povo.

Destacam-se como positivas nesse período, sob alguns aspectos, as idéias de Gilberto Freyre presentes em *Casa-Grande & Senzala*, que em 1933 causaram impacto por revelar que hábitos profundamente arraigados a nossa cultura "branca" são legados da cultura negra e indígena. Segundo Freyre, o asseio pessoal, o brasileiro amante do banho, a rede que embala nosso sono, o milho, o mingau, o caju são heranças da cultura indígena. Isso ocorre em uma época em que a mestiçagem era encarada com um obstáculo ao desenvolvimento do Brasil. O próprio Gilberto



Freyre expressa um olhar etnocêntrico na análise dessas outras culturas que formaram a cultura brasileira ao demonstrar em seus estudos que houve no Brasil a degradação das raças atrasadas pelo domínio das adiantadas (1933).

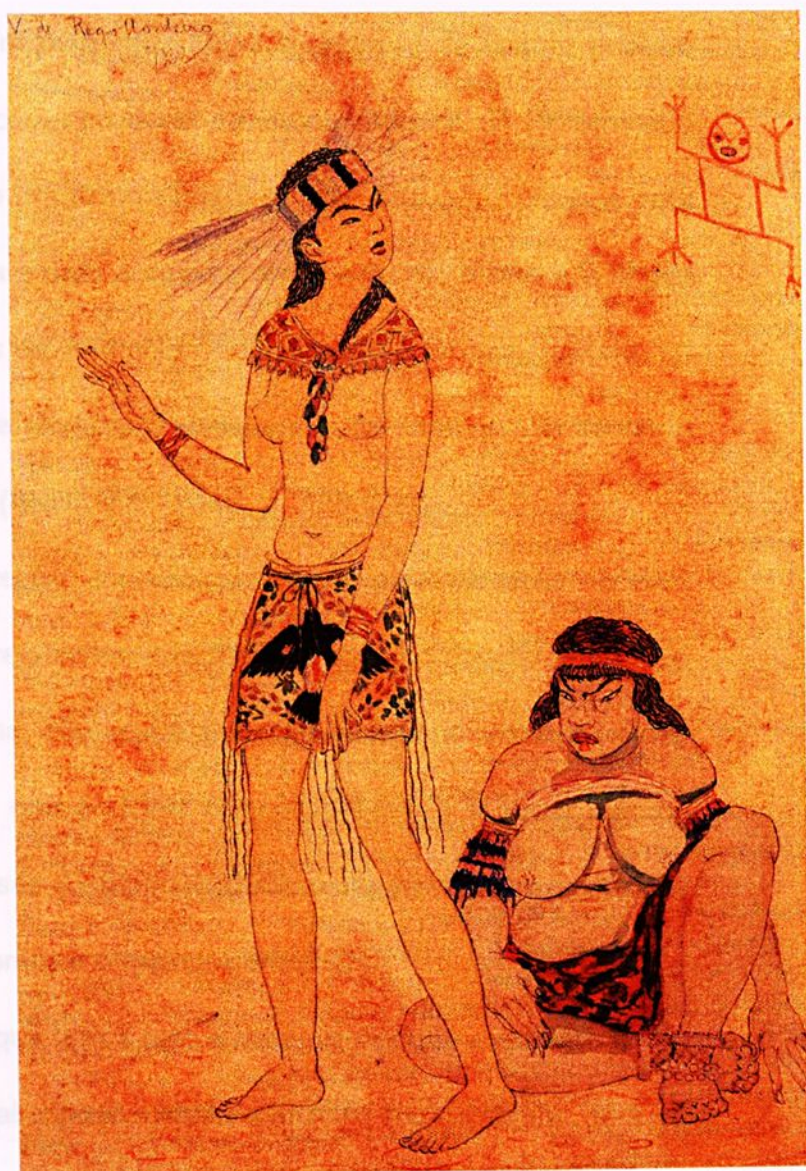
No entanto, apesar de reconhecer a importância da cultura indígena, é a mentalidade européia presente em Freyre que amistosamente avalia e reconhece a contribuição das “raças atrasadas”. Começa-se nesse período a se pensar em um Brasil mestiço, o que não significa que as outras culturas constituintes da cultura brasileira serão vistas como se estivessem em pé de igualdade com a nossa herança européia.

O modernismo inseriu no cenário artístico novas cores e um jeito diferente de olhar o Brasil. Trazendo nossas raízes, nossa cultura popular, o índio e o negro inevitavelmente emergem. Há, no entanto, uma ênfase no exótico, no pitoresco. Esse processo não significou que representantes dessas culturas tivessem os mesmos direitos na sociedade brasileira. Sob a hegemonia branca e conservadora, essa procura estética dava apenas um novo colorido, era a forma encontrada para afirmar nossa identidade tropical. Uma nação sem povo, sem um rosto definido, começava a esboçar com tintas conservadoras traços desse novo país. Mesclávamos para encontrar um novo caminho:

Os modernistas desejavam uma linguagem, uma comunicação literária como visual, mais de acordo com seu tempo, é certo. E



iam buscar as idéias para essa nova linguagem nas experiências indicadas na Europa. Foi porém, precisamente o sentimento do nacional que os levou – no entusiasmo do industrialismo crescente paulista – a cantar aquilo que é nosso, a analisar e estudar as nossas fontes mais tradicionais de inspiração, [...] com os estudos de nossa tradição indígena, como os realizados por Vicente do Rêgo Monteiro e Regina Gomide Graz a partir de 1923, ou com o nativismo propriamente dito, cujo maior expoente foi Tarsila do Amaral. (AMARAL, 2001, p. 115-116).



Vicente do Rego Monteiro
Índia e guardiã
1920
aquarela e nanquim sobre papel
31 X 21 cm

Neste contexto Mario de Andrade pode ser encarado como grande descobridor: a pesquisa estética ganha vulto em sua produção. O interesse pelo folclore e pela cultura indígena pode ser visto em *Macunaíma*, obra que costura mitos e lendas indígenas para retratar a formação do povo brasileiro. Seu impulso desbravador indubitavelmente foi importante para a arte brasileira; inspirando artistas a conhecer o Brasil e deslocarem para suas obras o universo da cultura popular brasileira o que por extensão compreenderia a cultura indígena. O Modernismo representou o fim da vassalagem estética e a busca de uma arte que trouxesse para as artes visuais, para a literatura e para a música, a cor, a forma, o som e a língua do povo brasileiro. Nas palavras de Andrade: "o modernismo foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional" (ANDRADE, 1942, p. 225-226).

O Brasil começava a crescer economicamente e, paralelamente na arte, procurávamos correr atrás do prejuízo em relação à Europa. Ao mesmo tempo em que queríamos uma arte legítima, não cessávamos de buscar no exterior nossas receitas estéticas. Digeríamos o que prestava e incorporávamos à nossa cultura. Como apontou certa vez Francisco Alambert (2000), o Modernismo trouxe duas questões fundamentais: o que somos e o que queremos ser.

Esse impulso sincrético que leva a arte a misturar popular e erudito, favela e elite, brega e chique, intelectual e povo, cidade e interior, rock e samba, terá na década de 70, na Tropicália, sua maior expressão. O *cinema novo* e a *música*



popular foram meios encontrados para transmitir idéias sofisticadas sobre todo esse processo conservador de emancipação. A Tropicália passa a conferir um sentido a tudo isso, consegue ver esse jogo de circunstâncias de forma positiva. Nós somos essa geléia geral, para lembrar as palavras de Caetano Veloso. A proposta estética assumida com a MPB talvez tenha sido a única forma de arte desenvolvida exclusivamente aqui. Porém, toda essa ideologia descambou em uma “mistura” popular contemporânea, ou seja, resultou no “processo em que reina a justaposição simples de empréstimos tomados a sistemas diversos sem entretanto pretender uma elaboração criadora mais complexa que crie sentido diverso a partir desse agenciamento. Exemplo: Caetano Veloso cantando no Oscar (ALAMBERT, 2003).

Percebendo em quais bases foi construída e introduzida a temática indianista na arte, agora trataremos dessa representação na arte brasileira. Mais do que meros retratos dos indígenas, encontramos a representação plástica das diferentes visões que setores da sociedade nacional elaboraram sobre as populações indígenas.

Da busca por legitimar a arte nacional, surgiram movimentos artísticos. Por um lado, houve aqueles que simplesmente se apropriaram da idéia da natureza exuberante; outros exploraram dramaticamente a luminosidade das terras brasileiras; e, finalmente, existiram outros tantos que se nutriram da geometria e estética tribal para compor seus trabalhos plásticos.

Certamente, um dos momentos expressivos que irão apontar novos caminhos para a arte brasileira será a Semana de Arte Moderna. Seu objetivo era a derrubada



de todos os cânones que até então legitimavam a arte entre nós (AMARAL, 2001, p. 15-16). É com esse espírito e inspirado nos tupinambás, que Oswald de Andrade nos convida a beber o cauim e a devorar a cultura européia, a cultura do índio, do negro, a cultura popular:

O que é fundante na cultura brasileira é seu caráter antropofágico. A Europa se transforma com a Reforma. Ela deixa de ser a sociedade do sacrifício e passa a ser a sociedade do massacre. Canibalizar é a palavra de ordem. O Bispo Sardinha chegou em terras brasileiras disposto a se alimentar e foi transformado em alimento. Seria o mesmo final para Staden, não fosse sua capacidade de banquetear seus algozes tupinambás com um jantar simbólico. Todo mito surge de sua aparente proximidade com o real. Staden se fez mito e os mitos servem como saída e não como alimento. (PELEGRINI, 2001, p. 3).



Candido Portinari em 1941 preparou uma série de 26 desenhos inspirados nas xilogravuras que ilustram a obra de Hans Staden.
(Portinari devora Hans Staden)

É curioso notar que a antropofagia na arte brasileira surge baseada nos “mitos” sobre os índios tupinambás, colhidos na época do Brasil colonial. Estudos mais aprofundados sobre a sociedade brasileira surgem em 1933 com Gilberto Freyre, que imprime um novo olhar sobre a formação do povo e da cultura brasileira. Os relatos de Hans Staden e toda a iconografia sobre os nativos criada no Brasil colonial serão a fonte de inspiração dos modernistas, não o índio romântico de José de Alencar, mas o índio antropófago.

O canibalismo literário de Oswald aparece em uma época em que a mestiçagem era vista com descrédito. Somente após os anos 30, sobretudo a partir da divulgação do trabalho de Gilberto Freyre, começa a se apontar a mistura de raças como uma das características da brasilidade. Sendo assim, fica fácil compreender por que as mãos brancas do poder, que conduziam a história, não viram com bons olhos uma arte que negava os cânones estabelecidos pela cultura européia. O Brasil contaminado por hábitos e influências de índios e negros, que Freyre colocava diante de nossos olhos.

Do sagrado ao profano, a antropofagia permeia nossa cultura. O índio renasce no caboclo, o negro, no mulato. O sotaque paulista, o gingado baiano, o sincretismo que perpetua o candomblé e origina a umbanda. Na crença cristã o corpo de cristo digerido na Eucaristia nos eleva ao divino ou, fechando o ciclo canibal, a terra finalmente nos devora. Como em crenças indígenas em que os deuses nos criam e nos devoram.



De um Brasil estagnado artisticamente e culturalmente, passamos a um país que se reinventa, investiga. Canibal faminto, pesquisa e digere, e nos devolve o Brasil esquecido ou desconhecido. O impulso modernista é importante, pois abre caminho não só para novas pesquisas estéticas, como também para pesquisas sociológicas sobre folclore e culturas indígenas.

Pode-se perceber que o Modernismo, seguindo as tendências das vanguardas européias, volta ao primitivo para recriar a nossa arte, destrói a linguagem padrão e traz à tona a linguagem popular; recria a nos dar o homem-amarelo de Tarsila, investiga e provoca com *Macunaíma*. Nas palavras de Alambert: um marco na mentalidade renovadora brasileira:

De 1922 até hoje, a Semana de Arte Moderna foi-se firmando como o mais marcante 'fato' de nossa história cultural e, assim, concretizou seu objetivo: sacralizar-se como evento-símbolo da mentalidade renovadora no Brasil. [...] Entretanto, se num primeiro momento a Semana quis fazer história, num segundo passou a escrever sua própria história. [...] Todos, enfim, contribuíram, fazendo eco às intenções reformistas previamente estabelecidas. [...] A Semana de Arte Moderna foi, desde o início, recriada, de acordo com os interesses de seus artífices, que se tornaram participantes, porta-vozes e, depois, historiadores – eventualmente críticos – de seu próprio movimento. Assim, logo após 1922, o "espírito" da Semana foi sempre reinventado: ele surge no internacionalismo inicial de *Klaxon*, no "paulistanismo" de *Terra Roxa* e *Outras Terras*, no "matavirgismo" de Mário de Andrade, na "antropofagia" oswaldiana, no "verdeamarelismo" e no fascismo tupiniquim de Plínio Salgado, Menotti, Cassiano Ricardo. (ALAMBERT, 2000, p. 100-101).



Terminado o choque, o Modernismo perde seu potencial provocativo ainda aprisionado à figuração. Havia chegado a hora de ser digerido, cumprir o ritual canibal. Num banquete iniciado na década de 50, começa a deglutição da arte moderna brasileira.

A figuração estava desgastada, a nova arte brasileira que iria surgir na década de 50 caminhava para uma arte geométrica, clamava por liberdade, saía às ruas. A arte a partir desse momento invadiria campos e espaços.





"[...] não cabe ao artista mudar a sociedade.
E, na verdade, não apenas não cabe como não ocorre.
Porém, ele é um ser humano, vivo, participante por estar antenado
com o que ocorre, e assim, por vezes, em algum período de sua trajetória, nos
momentos mais cruciais de sua realidade, ela transparece em suas obras."

Aracy Amaral

Nas décadas de 60 e 70 a arte clamava por liberdade. As novas tendências da arte mundial investiam contra a sociedade burguesa e a desumanização do mundo capitalista. Contagiados por esse clima, Lygia Pape e outros artistas brasileiros, apesar da repressão da ditadura militar, colocam de forma inovadora e criativa em suas obras as temáticas sociais de seu tempo.

A experimentação será o idioma adotado por Lygia Pape: nela veremos uma arte que frequenta a vida, desprende do cotidiano a sua matéria. Flui e influi. Seu questionamento político e social está longe da veemência vulgar dos palanques. Uma crítica maleada pela poesia, encarnada de sensibilidade. Deslizando no *Balé Neoconcreto*, comprimida na *Caixa de Baratas*. Em seus mantos palimpsésticos inscreve a velha história de um Brasil,



Caixa das Baratas, 1967.
Acrílico, baratas e espelho.
35 x 25 x 10 cm



Eat me: a gula ou a luxúria? 1976
Objetos de sedução: néon, cabelos,
dentes, cintas e batons.
Dimensões variadas.

como se quisesse entranhar na alma, desmascarar preconceitos.

Há sem dúvida uma forte vertente questionadora inserida nas obras de Lygia Pape. Existe uma interação constante entre poética e crítica política social. A dicotomia poético/político em sua obra pode ser situada como constante busca de uma metáfora que se remete à massa (BRETT, 2000).

O experimentalismo, o incessante questionamento são traços sempre presentes em suas obras. Em entrevista para Adolfo Montejo Navas (2000) declara que se considera fundamentalmente experimental e, sobretudo, mais como uma artista visual do que plástica. Segundo a artista, isso é o que lhe permite melhorar a circulação pelas diferentes linguagens.

O experimentalismo e o humor na arte têm caráter dessacralizante, e trazem à tona o desejo do artista de desestabilizar, abalar o *status quo*, provocando novas sensações e questionamentos no espectador. A utilização do experimentalismo na arte inicia-se nas vanguardas e está ligado ao projeto utópico de reingresso da arte na vida, e da interferência do produto estético na realidade (MENEZES, 2001, p. 131-196).

A pesquisa estética iniciada por Lygia Pape no Grupo Frente assume novos rumos no Neoconcretismo; em conjunto com Hélio Oiticica e Lygia Clark, passa a buscar uma integração maior entre arte e vida através da participação do espectador.

Para entendermos melhor esse desejo de integrar arte e vida, convém citarmos o estudo de Philadelpho Menezes (2001) presente em seu livro *A crise do*



passado, que relata o momento no qual o artista se distânciava da sociedade, o surgimento do Mito do Gênio e o surgimento das vanguardas européias.

Menezes demonstra que o divórcio entre a arte e a realidade se inicia no Romantismo, na metade do século XIX. Após a primeira Revolução Industrial há uma mudança significativa na relação artista-sociedade. Com a industrialização, o artista perde o *status* que possuía no Renascimento. A partir desse momento sua obra torna-se passível de ser julgada dentro das leis de mercado:

No Renascimento o artista se afirmava na criatividade para inserir-se no seu tempo como representante máximo de sua época. No Romantismo isso iria significar um enaltecimento do artista como um criador fora e acima do seu tempo, vinculado a uma forte tradição que lhe dava sustentação ao enfrentamento de um presente radicalmente fora de qualquer passado. (MENEZES, 2001, p. 46).

A industrialização, segundo o autor, exigiu um grande investimento, portanto nesse período as máquinas eram muito mais valiosas que a mão-de-obra, pois estas poderiam ser obtidas facilmente, com baixo custo. Nesse contexto, de acordo com os valores da burguesia a arte poderia ser avaliada como uma mercadoria. O Mito do Gênio¹² surge, conforme nos aponta Menezes, para reafirmar a superioridade do artista. Vivendo em um tempo em que a arte recebe *status* de mercadoria, o artista romântico opta pelo distanciamento do real, negando os valores de uma sociedade burguesa que não os agrada. Nas vanguardas do século XX, teremos situação

¹² O Mito do Gênio: teoria que considera que a arte seja uma ação individual espontânea, vinda da sensibilidade e da fantasia do artista como gênio criador. A partir do século XVIII há uma distinção entre as artes da utilidade e as artes da beleza. Entre técnica (o útil) e arte (o belo). Enquanto a técnica é vista como aplicador de regras e receitas vindas da tradição ou da ciência, o artista é visto como dotado de inspiração, entendida como uma espécie de iluminação interior e espiritual misteriosa que leva o gênio a criar a obra (CHAUI, 2003, p. 318).



semelhante provocada pela relação do homem com a sociedade no período pós-guerra e pela crise do objeto artístico.

As atrocidades da 1ª Guerra Mundial irão mudar o posicionamento dos artistas. É nesse período que a relação artista-espectador começa a se modificar. O artista começa a sair do pedestal, percebendo que a “mística” imposta à arte pelos românticos e os padrões estéticos vigentes eram insuficientes diante de um mundo feroz que se descortinava. Diante de um mundo em crise, a linguagem tradicional, além de ultrapassada, torna-se um obstáculo entre a arte e a vida real. O experimentalismo é o caminho para se encontrar uma nova linguagem capaz de responder aos novos anseios dos artistas. Os dadaístas canibalizavam a linguagem, a linguagem era um muro que separava a arte da realidade. A impossibilidade de se fazer uma arte sem linguagem coloca em crise a própria idéia de arte. A arte nos moldes tradicionais estava morta, era preciso descobrir um novo caminho. As respostas a essas inquietações só iriam aparecer na década de 50 e 60 com a abertura da obra de arte à recepção.

Durante um longo período da história da arte a relação do espectador com o objeto artístico resumia-se ao mero ato contemplativo. A mudança da relação entre obra de arte e espectador está relacionada, segundo Julio Plaza, a três fases produtivas da arte: a obra artesanal, a industrial e a eletro-eletrônica.

Plaza classifica a abertura em três níveis: no primeiro nível temos a “abertura de primeiro grau”, na qual identificamos a *Obra Aberta*, seguindo a teoria de Umberto



Eco. No segundo nível identificamos a “abertura de segundo grau”, na qual temos a chamada arte de participação, que privilegia a manipulação e a interação com a obra. Como exemplo dessa abertura podemos destacar os “ambientes” e os *happenings*. Nos “ambientes” a obra deixa a tela para invadir o espaço, induzindo o espectador a interagir com o objeto artístico. (PLAZA, 2003, p. 7-22). Segundo Oiticica, o importante era dar ao indivíduo a possibilidade de “experimentar”, de deixar de ser espectador para ser participante. O que havia de pioneiro nesta época era a fundação do Objeto, oriunda da descrença nos valores esteticistas da arte tradicional, como o quadro de cavaletes, para a arte ambiental, que para ele é anti-arte (PECCININI, 1978, p. 69-70).

As novas tendências da arte internacional conduzem a uma arte mais ousada, livre para experimentar materiais e temáticas variadas. No Neoconcretismo essa liberdade e a participação do espectador será mais explorada, de forma a influenciar toda a arte contemporânea brasileira.

Para Ferreira Gullar (2002), o conceito de obra aberta é o que separa a arte do passado da arte do presente. Uma obra aberta é resultado de uma organização especial de elementos expressivos de tal modo que qualquer mudança na relação entre esses elementos muda-lhe o sentido.

Essa abertura de segundo grau, em que o espectador veste a obra, penetra ou manipula, foi muito usada por Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica. A interação entre obra, ambiente e espectador dá origem ao conceito de instalação, muito



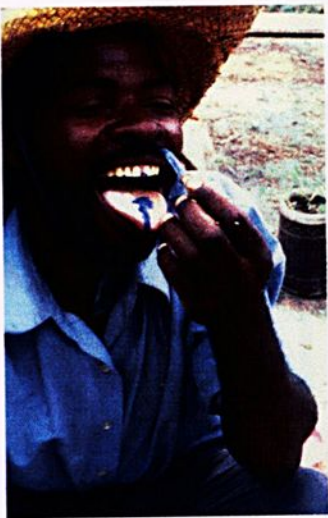
utilizado na arte contemporânea. *Divisor* e *Roda dos Prazeres*, entre outras, são obras de Lygia Pape em que a participação do espectador se faz necessária. Todos os sentidos do espectador são necessários para compor a obra, não só o olhar, mas todo o corpo.

As aberturas conquistadas pela arte significavam uma maior liberdade de criação e uma nova relação artista-espectador. A arte expressava o desejo de liberdade do ser humano. Porém, enquanto a arte buscava a liberdade no mundo, começavam a despontar movimentos repressivos: o Brasil nos anos 60 entra na ditadura militar. Entretanto, esses tempos sombrios não eclipsaram a verve de nossos artistas.

Nas décadas de 60 e 70 veremos uma das fases mais criativas da arte brasileira no que se refere à preocupação social. Através do humor, de críticas sutis e da metáfora, a arte conseguia ultrapassar os muros da censura. A ditadura se empenhou em silenciar não só os artistas, mas também as nações indígenas. A arte, que no Modernismo havia investido na pesquisa estética e redescoberto a cultura indígena, clamava pela liberdade, queria tirar o punhal de nossas línguas. Mas o índio, também silenciado, com a alma e língua apunhalada, fora esquecido.

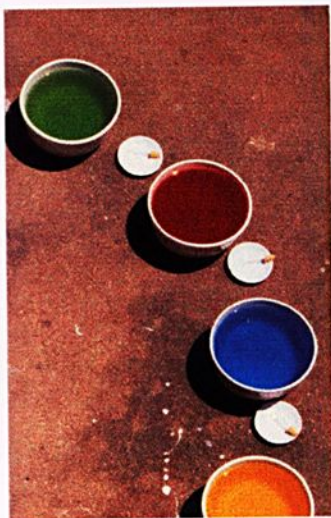
De 1922 até 1952, várias tribos “hostis” foram pacificadas para permitir a exploração de suas terras (RIBEIRO, 1986). O índio era um estrangeiro, uma realidade distante, numa sociedade com uma arte que olhava para o próprio umbigo. Enquanto isso, o Modernismo despontava e se engajava em lutas sociais.





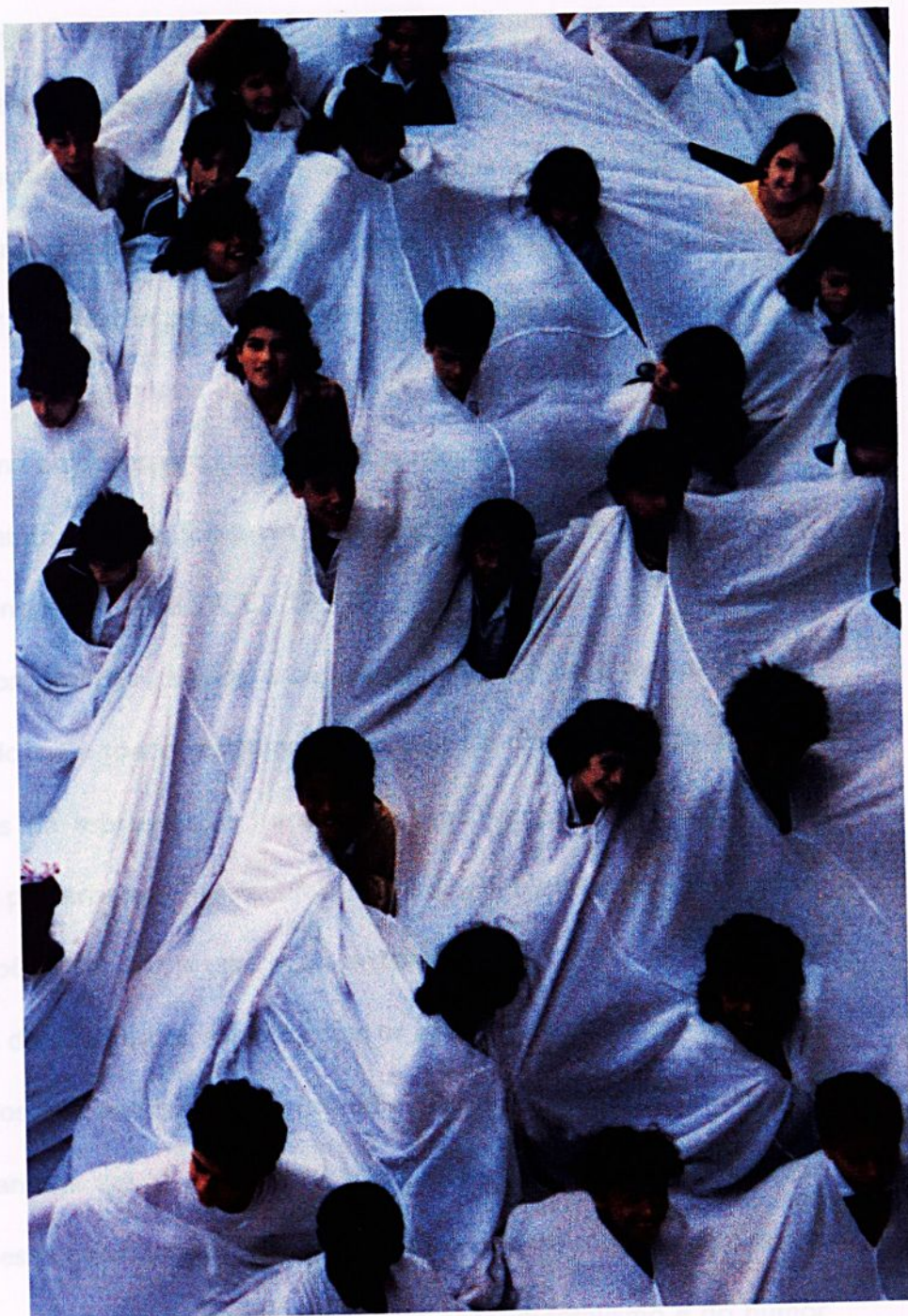
Língua Apunhalada, 1968

foto: língua, sangue



Roda dos Prazeres, 1968

Porcelana, anilinas, sabores e contagotas.
Dimensões variadas.



Divisor, 1968
Pano de algodão e fendas.
20 x 20 m

A antropóloga Carmen Lúcia da Silva, em sua dissertação de mestrado, *Sobreviventes do extermínio: uma etnografia das narrativas e lembranças da sociedade Xeta*, nos relata a história dessa tribo, que no início dos anos 60 sofreu com a invasão de suas terras, com os seqüestros de suas crianças, com as mortes por envenenamento, por incineração propositada de comunidades inteiras, por doenças infecciosas, com as corridas quase diárias atrás de novos esconderijos na mata, numa réplica indígena do desespero dos judeus caçados pela Gestapo que faziam a vida à noite na tentativa de se tornarem invisíveis; enfim, numa agonia que se arrastou por dez longos anos (SILVA, C., 1999).

Distante dos grandes centros urbanos, oprimidos pela ditadura e pelos interesses do Estado, nem todos resistiram. Num país de dimensões continentais, vivendo as agruras da repressão, a informação era manipulada. Embora uma juventude formada por artistas e intelectuais lutasse pela liberdade e por direitos humanos, ela não pôde dar voz a esse povo desvalido.

Após o fim da ditadura os conflitos com os índios ganham um certo espaço na mídia. Garimpeiros, colonos invadem terras indígenas, uma história de desrespeito e descaso que se arrasta até os dias atuais. Lygia Pape, atenta aos problemas de seu tempo, levará essa questão para sua obra. A artista se destaca no cenário da arte brasileira pelo espírito contestador que faz do experimentalismo e do humor um instrumento para a crítica político-social.



Uma das discussões que podem ser levantadas é se, ao se apropriar de elementos estéticos da cultura indígena, a artista proporciona alguma visibilidade à questão indígena em nossa sociedade contemporânea.

Parafraseando Sartre (1994): produto de sociedades despedaçadas, o artista é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. Portanto, é um produto histórico. Nesse sentido, nenhuma sociedade pode se queixar de seus artistas sem acusar a si mesma, pois ela só recebe o que produz.

Compreender o que somos nos leva a entender os caminhos tomados pela obra de Lygia Pape. Frequentemente nos deparamos com a visão de que o Brasil é um país pacífico, no qual todos os povos convivem harmoniosamente. Somos um país sem guerra, tentando retomar o crescimento e reduzir as desigualdades sociais. Por trás dessa afirmação, presente no senso comum, e convenientemente explorada pelo Estado, encontramos o “espírito conciliador”, que tem suas raízes na colonização.

Segundo Marilena Chauí:

Essa ambigüidade da cultura brasileira, mistura de ‘Conformismo e Resistência’ à cultura dominante. Da luta de classes, que não está presente apenas nos momentos de confronto direto entre as classes mas se insere no cotidiano onde a violência é camuflada, invisível sob o paternalismo-clientelismo, sob as relações de favor e tutela que muitos consideram ‘naturais’ e exaltam como ‘qualidades’ do ‘caráter nacional’ [...] cuja expressão ‘sacrossanta’ é o ‘jeitinho’ [...]. (CHAUÍ, 1986, p. 54-135).



Para Roberto DaMatta:

[...] os padrões de ambigüidade e sincretismo definem nossa identidade. Entre nós, esclarece ele, é a relação que transforma o indivíduo em pessoa, enquanto nos países desenvolvidos é a lei.[...] Aqui, numa sociedade onde as relações são um elemento estrutural central, o favor é básico, estabelecendo um meio de relacionar pessoas sem extinguir ou ameaçar sua descontinuidade social, mas, ao contrário, reforçando-a. [...] Mais importante do que os elementos em oposição é a sua conexão, a sua relação, os elos que conjugam os seus elementos: para mim, é básico estudar aquele '&' que liga a Casagrande com a Senzala. (DAMATTA, 1985, p. 65-90).

Todos esses questionamentos nos levam a pensar se a obra de Lygia Pape consegue romper a ideologia dominante ou não. Seus depoimentos confirmam que seu olhar é contra a violência aos índios e a favor da preservação:

Sempre admirei muito a cultura do índio e tenho bastante preocupação pelos problemas da destruição dessa cultura. O índio tem um poder de criação muito forte. Porém, **ao estabelecer contato com o homem branco, ele imediatamente começa a se destruir.** (CARNEIRO; PRADILLA, 1998, p. 19, grifo nosso).



O discurso sobre preservação/proteção dos índios não é novo, tem sua origem na época da colônia. Segundo Gambini (2000, p. 56), os jesuítas, de acordo com as recomendações do rei, deveriam cristianizar os índios, tratá-los bem, protegendo e defendendo os que fossem pacíficos. Protegendo-os da escravidão. Os índios seriam convidados a aceitar a se converter. Os jesuítas autorizavam ataque e opressão ao índios apenas se não fossem “de paz”.

Isso é retomado em 1910 pelo SPI – Serviço de Proteção ao Índio. Horta Barbosa expressa os ideais do SPI desta forma:

O Serviço não espera transformar o índio, os seus hábitos, os seus costumes, a sua mentalidade, por uma série de discursos, ou de lições verbais, de prescrições ou proibições e conselhos, conta apenas melhorá-lo, proporcionando-lhes meios, o exemplo e o serviço indireto para isso: melhorar os e meios de trabalho, pelo fornecimento de ferramentas, roupas, pelo fornecimento de tecidos e dos meios de usar da arte de coser, a mão e a máquina. [...] **Todo esse trabalho resulta que o índio torna-se um melhor índio e não um mísero sem classificação social possível, por ter perdido a civilização a que pertencia, sem ter conseguido entrar naquela para onde o queria levar.** (BARBOSA, 1923, p. 25 apud RIBEIRO, 1986, p. 160-161, grifo nosso).

A prática colonialista e a ação do SPI tornam-se semelhantes, guardadas as devidas proporções, à medida que ambas procuram pacificar os índios. São bandeirantes seguindo “elevados” ideais para permitir a expansão do capitalismo.



Os jesuítas, em seus “elevados ideais”, estavam comprometidos com a salvação das almas e conversão dos infiéis; entretanto, do ponto de vista dos jesuítas, só a pacificação espiritual, obtida através da catequese, livraria o índio do pecado. Desbravavam o Brasil à procura de almas para redenção, aumentando o rebanho de Deus. Dessa forma, separar os índios convertidos de não convertidos era uma forma de preservar a sua fé.

Os estudos efetuados pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1986), nos relatam que, lideradas por Rondon, as equipes do SPI surgem para abrir caminho para a expansão. Uma nação positivista calcada em ideais de ordem e progresso devia crescer de forma pacífica. O nativo era um muro, um obstáculo ao crescimento, e precisávamos de estradas e ferrovias, porém o extermínio de tribos inteiras e os conflitos sangrentos não eram bem vistos aos olhos de uma nação cristã.

Indubitavelmente, há diferenças entre a ação de jesuítas e a Comissão Rondon, diretamente ligadas ao contexto econômico de cada época. Num Brasil recém-descoberto, o nativo era necessário para desbravar a nova terra, e a mestiçagem, uma ferramenta útil para povoar a Colônia. Tais fatos justificavam a pacificação e catequese do índio, e até o uso da violência e da escravidão. Persistiram até que a economia extrativista foi substituída pela agrária, e o índio, agora desnecessário, foi deslocado para os aldeamentos. No Brasil que se desenvolvia



nos idos de 1910, conforme aponta Ribeiro (1986), o índio, que já havia perdido a utilidade, era apenas um obstáculo à expansão das plantações de café, à construção de estradas de ferro.

Reaparece aqui a dicotomia bom-mau selvagem. A expansão da economia cafeeira trouxe para cá inúmeros colonos. A história do País contada nas telenovelas esconde que índios foram chacinados, expulsos de sua própria terra, financiados pelo poder público para entregar as terras a colonos italianos e alemães:

[...] a população citadina, distanciada não só geograficamente mas historicamente das fronteiras de expansão, e desligada do interesses que atiçavam os chacinadores de índios, já não podiam aceitar o tratamento tradicional, a ferro e fogo. [...] Enquanto para os primeiros o índio era o personagem idílico de romances do estilo de José de Alencar ou dos poemas ao gosto de Gonçalves Dias, ou ainda o ancestral generoso e longínquo, [...] para o sertão o índio era a fera indomada que defendia a terra virgem, era o inimigo imediato que o pioneiro precisava julgar feroz e inumano, a fim de justificar, a seus próprios olhos, a sua ferocidade. (RIBEIRO, 1986, p. 148).

Como velhos fantasmas, espectros que caminham e invadem o cotidiano, os mitos criados pelos europeus influenciavam novamente uma sociedade. A fé no progresso predispunha o sertão à chacina, enquanto o progresso da fé humanista se opunha ao massacre cruel dos índios. O índio hostil deveria ser “domado” pacificamente.



Rondon e seus seguidores são guiados por princípios humanitários na esteira do preconceito da época. As teorias da época afirmavam a inferioridade dos mestiços, dos negros e dos índios. O índio para eles estava em um estado primitivo de desenvolvimento, e deveria ser amparado pelo poder público para alcançar o progresso:

[...] se os povos que se encontravam fora da Europa eram meros representantes de estágios evolutivos inferiores, já deixados para trás pelo homem branco, então de fato eles não eram seres humanos no sentido exato do termo, podendo ser tratados, no melhor dos casos, como uma espécie 'infantil' particular, no pior dos casos, como bestas. (KURZ, 1997, p. 37-52).

Sobre a sedução de uma Fernando Tacca diz

A comissão de Rondon, apesar de sua abordagem pacífica, tratava os índios como uma espécie infantil. Tal atitude foi constatada por Fernando Tacca (1998), relatada em seu artigo "O Índio Pacificado", em seu estudo sobre a imagética da Comissão Rondon.

A abordagem da comissão Rondon como um movimento básico de 'civilização' [...] introduziu a ideia que a terra do sul brasileiro 'selvagem' e indiana, diferente de uma terra brasileira, seria 'selvagem' não eram tão agressivos como se dizia e estavam receptivos para um contato pacificador que os integrassem à nova nação que se construía na exploração de suas fronteiras agrícolas e comerciais. Ao vez disso a ideia de uma imagem de semelhante com os povos indígenas brasileiros era uma condição de identidade com valores e hábitos da sociedade brasileira. Mais do que apresentar os povos indígenas como selvagens, a comissão Rondon apresentava-os como povos que estavam se aproximando da imagem de um índio genérico imaginado. TACCA, 1998, p. 81-101, grifo nosso.



Sobre a seqüência acima Fernando Tacca diz:

[...] o olhar foi produzido e a imagem conceito que se quer mostrar do índio, um índio **'pacificado'**, dócil e permissível ao avanço da **'civilização'** com ordem e progresso. [...] **Vasconcellos** toca o corpo do índio e o veste, chegando a abotoar suas calças, ação pejorativa para os **'civilizados'**, ou seja, ensinar a abotoar as calças aparece como um ensinamento básico de **'civilização'** [...]. Interessava mostrar que apesar de seu estado **'selvagem'** e indícial, referente a uma idéia de um remoto Brasil, esses **'selvagens'** não eram tão agressivos como se dizia e estavam receptivos para um contato pacificador que os integrassem à nova nação que se construía na expansão de suas fronteiras agrícolas e comerciais. Ao vesti-los e dar-lhes uma imagem de semelhança com os civilizados impunha-se uma condição de identidade com valores e hábitos da sociedade brasileira. Mais do que apresentá-los vestidos, era preciso apresentá-los sendo vestidos, apropriando-os de uma semelhança imposta e se aproximando da imagem de um índio genérico integrado. (TACCA, 1998, p. 81-101, grifo nosso).

Depois de quase um século a questão indígena não avançou muito; o SPI foi extinto e substituído pela FUNAI. Entretanto, o índio não ganha visibilidade diante dos conflitos, e poucas soluções são propostas. Os 500 anos do descobrimento do Brasil foram marcados por comemorações, e também protestos dos indígenas. Nos dias que antecederam a comemoração do 22 de abril, ocorreram conflitos entre índios e a polícia. As nações indígenas protestavam contra a situação do nativo no País, marcada pelo descaso do Estado e da Justiça. Embora fossem lembrados nas comemorações como formadores da cultura brasileira, o nativo mais uma vez estava sendo silenciado pelo Estado. No dia 25, motivado pela ação repressiva da polícia às manifestações indígenas ocorridas no sábado que antecedeu ao Descobrimento, o índio Pataxó Matalauê invade a missa de comemoração e de costas para o Cardeal Ângelo Sodano, enviado especial do Papa, faz um discurso de protesto:

[...] Isso é nossa terra. Onde vocês estão pisando vocês têm que ter respeito porque essa terra pertence a nós. Vocês, quando chegaram aqui, essa terra já era nossa. O que vocês fazem com a gente? Impediram a nossa marcha com um pelotão de choque, tiros e bombas de gás. Com o nosso sangue, comemoram mais uma vez o Descobrimento. [...] **São 500 anos de sofrimentos, de massacres, de exclusão, de preconceito, de exploração, de extermínio de nossos parentes, acultramento, estupro de nossas mulheres, devastação de nossas terras, de nossas matas, que nos tomaram com invasões. Hoje querem reafirmar a mentira do descobrimento.** (FOLHA, 2000, grifo nosso).



Esse discurso deixa claro que a questão indígena no Brasil ainda não está resolvida. É um dos raros momentos em que podemos vê-los expressar seu descontentamento com o preconceito, a exploração e as mortes de seus parentes. Um episódio constrangedor por desmascarar a hipocrisia do “descobrimento” diante de uma data célebre e histórica em que a Igreja pede perdão aos índios e negros pelos erros do passado.

Veremos no próximo capítulo que, para contribuir com esses povos, artistas como Lygia Pape colocam em suas obras, de maneira combativa, crítica e poética, essas questões sociais. Um convite à reflexão, um desejo utópico de re-humanizar o mundo.





A trajetória de Lygia Pape é ininterrupta. A partir dos anos 50 a artista vem buscando com sua produção levantar questões e reflexões que deslizam do sensorial à crítica social. Permeando com sua inventividade as últimas décadas do País, a artista faz uso da metáfora indigenista para problematizar as questões políticas e socioculturais da história brasileira recente. Em alguns casos o indigenismo se torna o próprio tema do engajamento de seus trabalhos. São as obras que possuem essa peculiaridade que serão analisadas nesta pesquisa.

A primeira série que integra esse conjunto de obras são as *Tecelares*, uma série de xilogravuras produzida entre 1955 e 1959. Nessas obras a rigidez das formas geométricas se opõe à delicadeza do corte preciso na madeira. A artista busca a luz criando o vazio, incorpora os veios e texturas da madeira, capazes de revelar um jogo de claros e escuros sobrepostos que buscam ordenar poeticamente formas geométricas que eclodem em constante equilíbrio no campo visual.



As *Tecelares* revelam a evolução do pensamento visual de diferentes períodos nos quais a artista os compõe. Pode-se dividir essa série em dois grupos: no primeiro encontram-se as produções realizadas principalmente em 1955 (figs. 1, 2, 3, 4 e 5), em que a estrutura triangular prevalece, seja como estrutura modular seja como impressão geral da organização espacial de cada obra. O vazio também ganha espaço nessas estruturas quando a artista preserva uma considerável área do papel e a variação tonal é mais intensa e vibrante se comparada ao segundo grupo, que acolhe as obras realizadas entre 1957 e 1958 (figs. 6, 7, 8, 9 e 10). Neste, as formas são delicadamente mais densas e os veios da madeira possibilitam a sensação aveludada diante do olhar. A artista busca o poema e com muita inteligência cria múltiplas invenções e encaixes, gerando uma incrível relação entre luz e formação do espaço. A precisão geométrica desse grupo proporciona tensões visuais que parecem movimentar-se constantemente no espaço do campo visual. A artista encontra a coerência interna e o poder da síntese por meio do ato de gravar a superfície da madeira:

Se eu serro uma chapa de madeira e crio uma linha pela justaposição dos pedaços, nasce daí uma relação que não existia antes. A linha assim criada é bem diversa de outra traçada sobre a fibra sensível da madeira ou sobre um negro lixado: ela apresenta perfeita identidade com o material que está sendo usado e a invenção está no desenvolvimento da qualidade dessa linha exigido pelo problema a que o artista se propôs expressar. O que há é simplicidade e as coisas simples são as mais complexas, por mais paradoxal que isso possa parecer. (PAPE apud MATTAR, 2003, p. 30)



As *Tecelares*, como já apontado no primeiro capítulo, foram desenvolvidas no período de Juscelino Kubitscheck, no qual a população passa a se preocupar com os povos indígenas, sobretudo com os povos do Xingu, que serviram de inspiração para a artista. Nesse momento Pape defendia as idéias do Concretismo e era a favor de uma arte construída. Ela deu continuidade ao movimento expansionista da cultura indígena que ressurgiu com os modernistas lançando-o no contexto de suas obras. Posteriormente, a artista fez um livro com as *Tecelares*, que foram trabalhadas junto com alguns poemas de sua autoria. Então, em uma página existia uma *Tecelar* e na outra um poema. O desenvolvimento desse projeto resultou no *Livro da Criação* (1959/60)¹³.

¹³ O *Livro da Criação* é composto por 18 unidades trabalhadas com guache sobre cartão (30 x 30 x 0,2 cm cada).



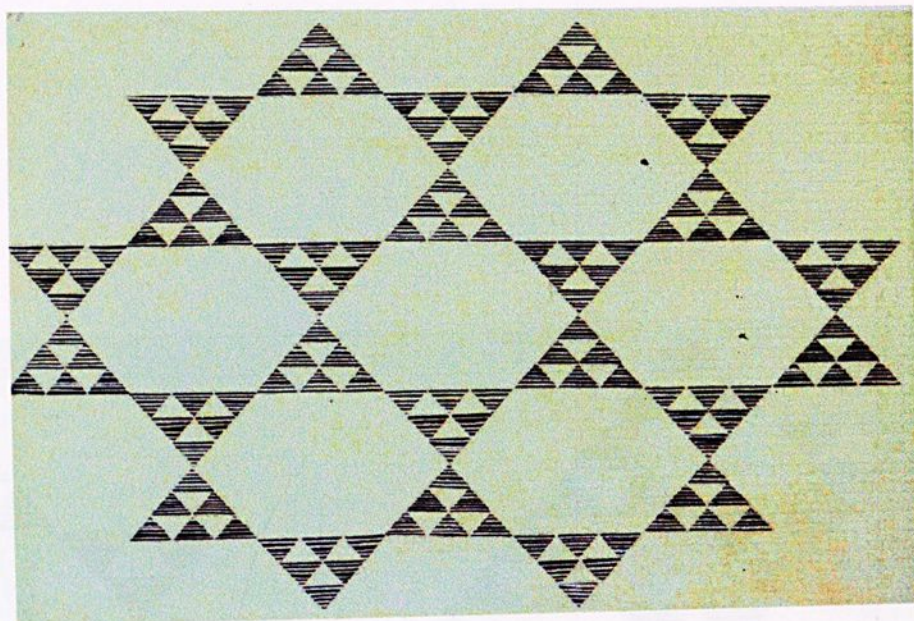


Fig. 1 - *Tecelar*, 1955.
40 X 60 cm
xilogravura sobre papel japonês

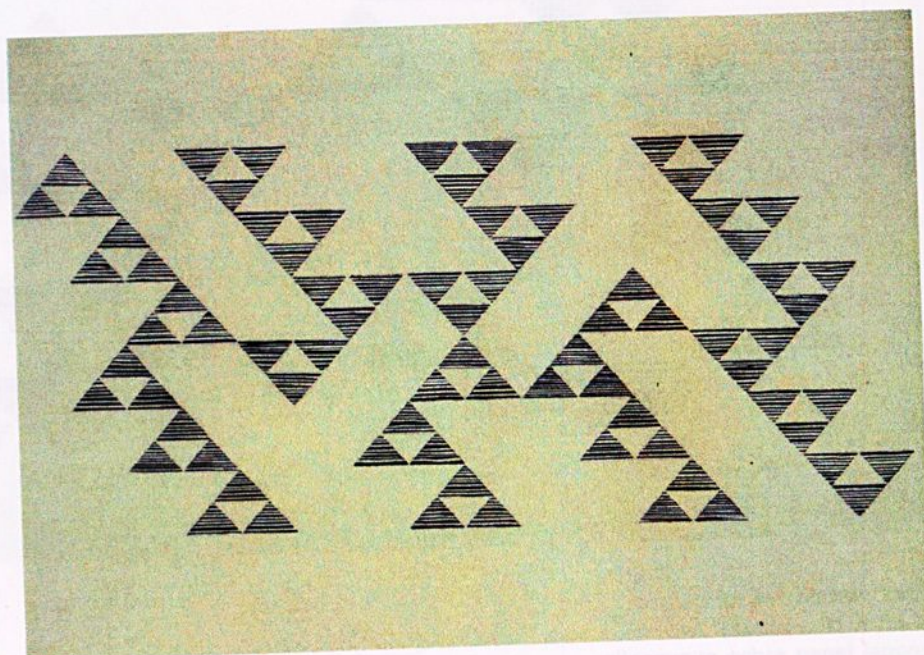


Fig. 2 - *Tecelar*, 1955.
24 X 45 cm
xilogravura sobre papel japonês

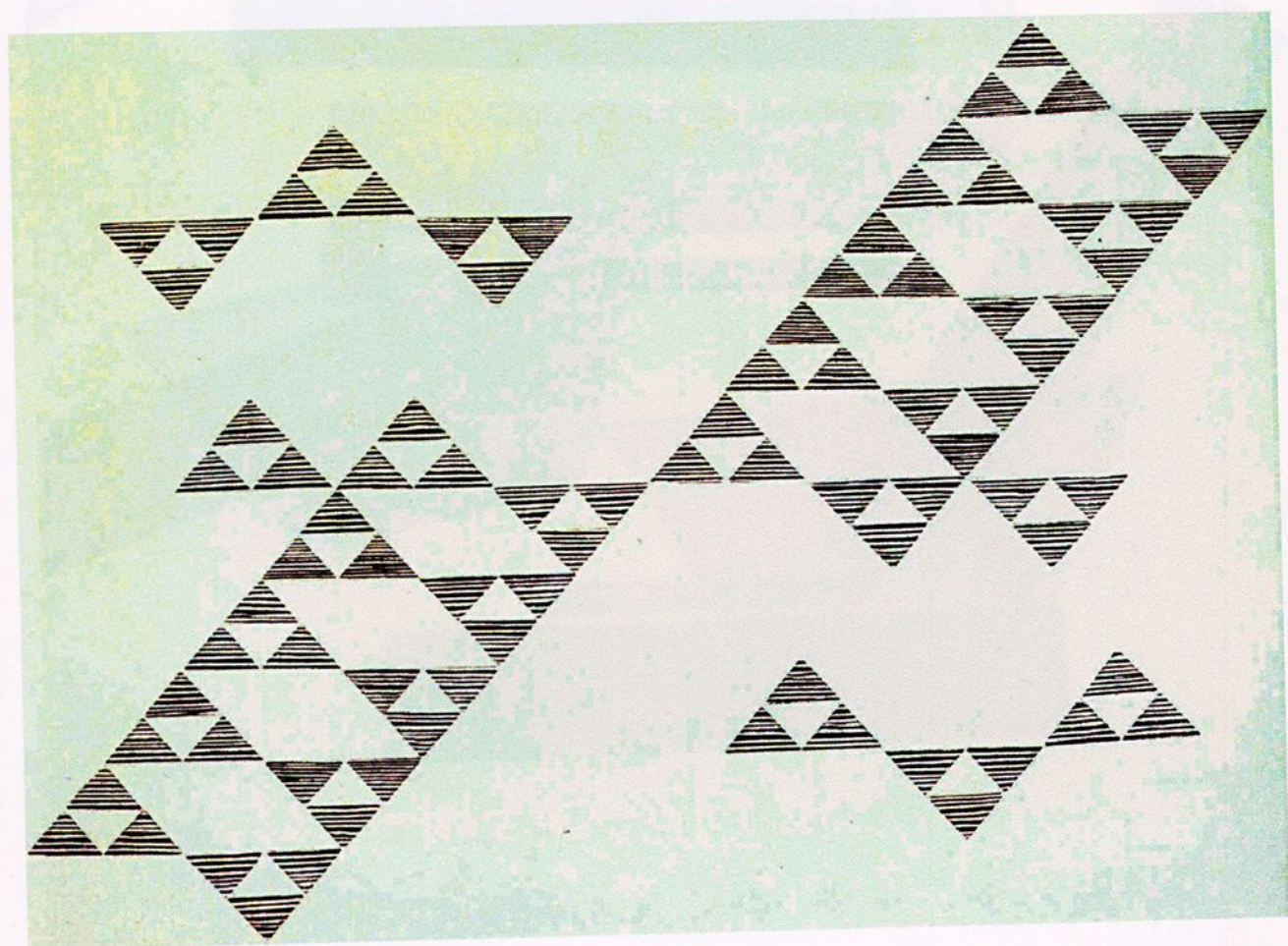


Fig. 3 - *Tecelar*, 1955.
41 X 58 cm
xilogravura sobre papel japonês

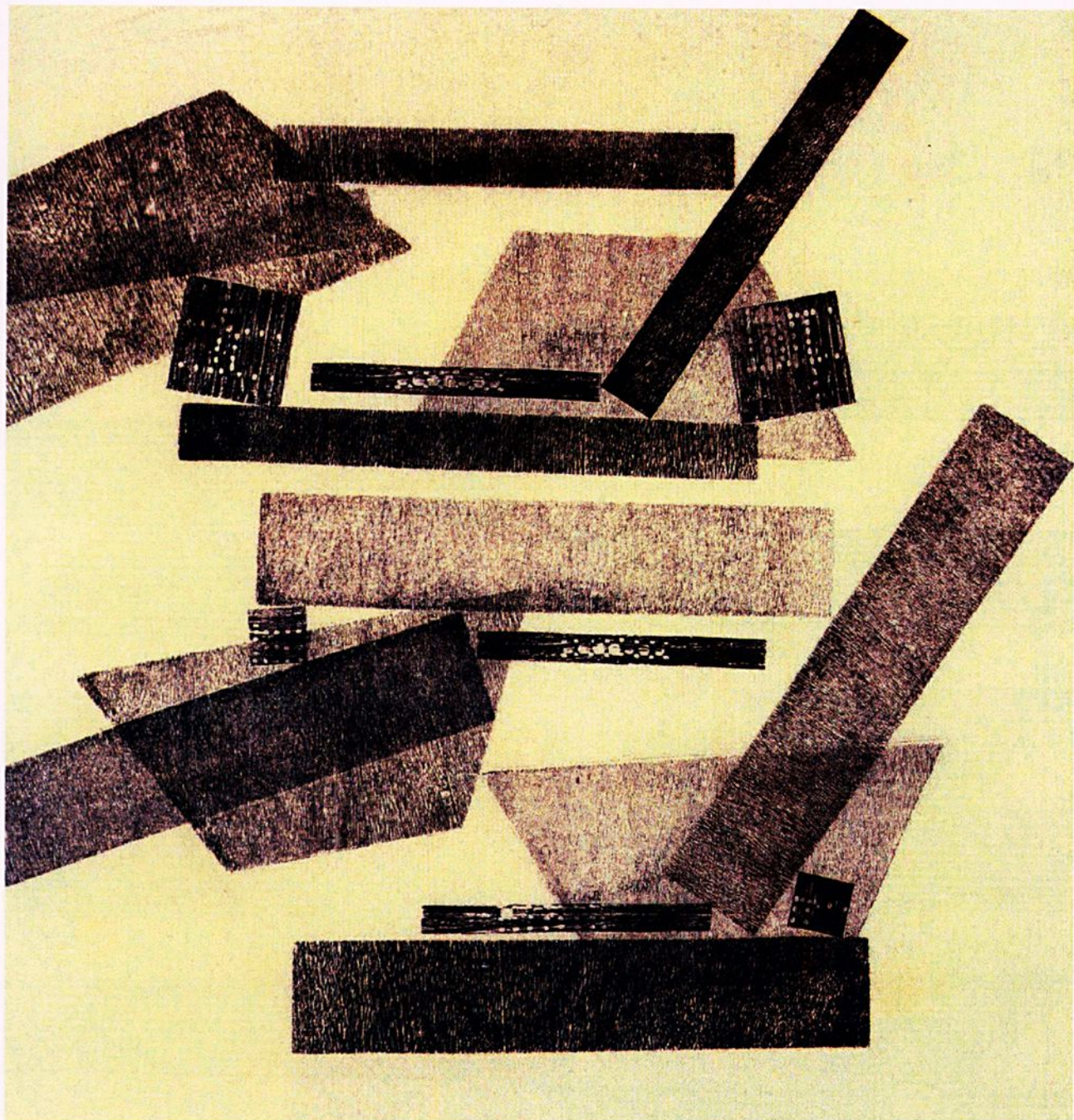


Fig. 4 - *Tecelar*, 1957.
41 X 37 cm
xilogravura sobre papel japonês

Fig. 5 - *Tecelar*, 1958.
31 X 28 cm
xilogravura sobre papel japonês

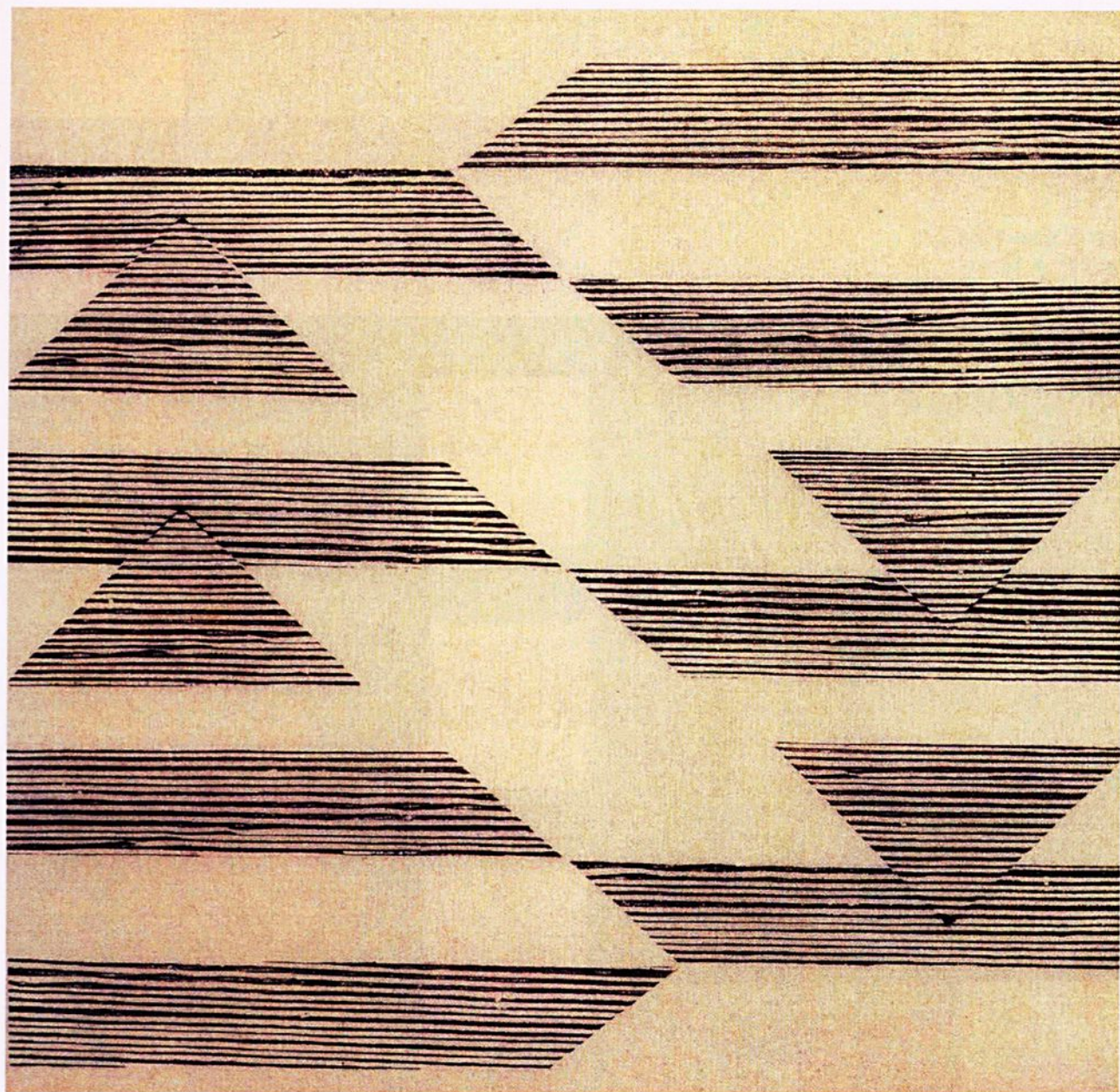


Fig. 6 - *Tecelar*, 1958.
33 X 19,5 cm
xilogravura sobre papel japonês

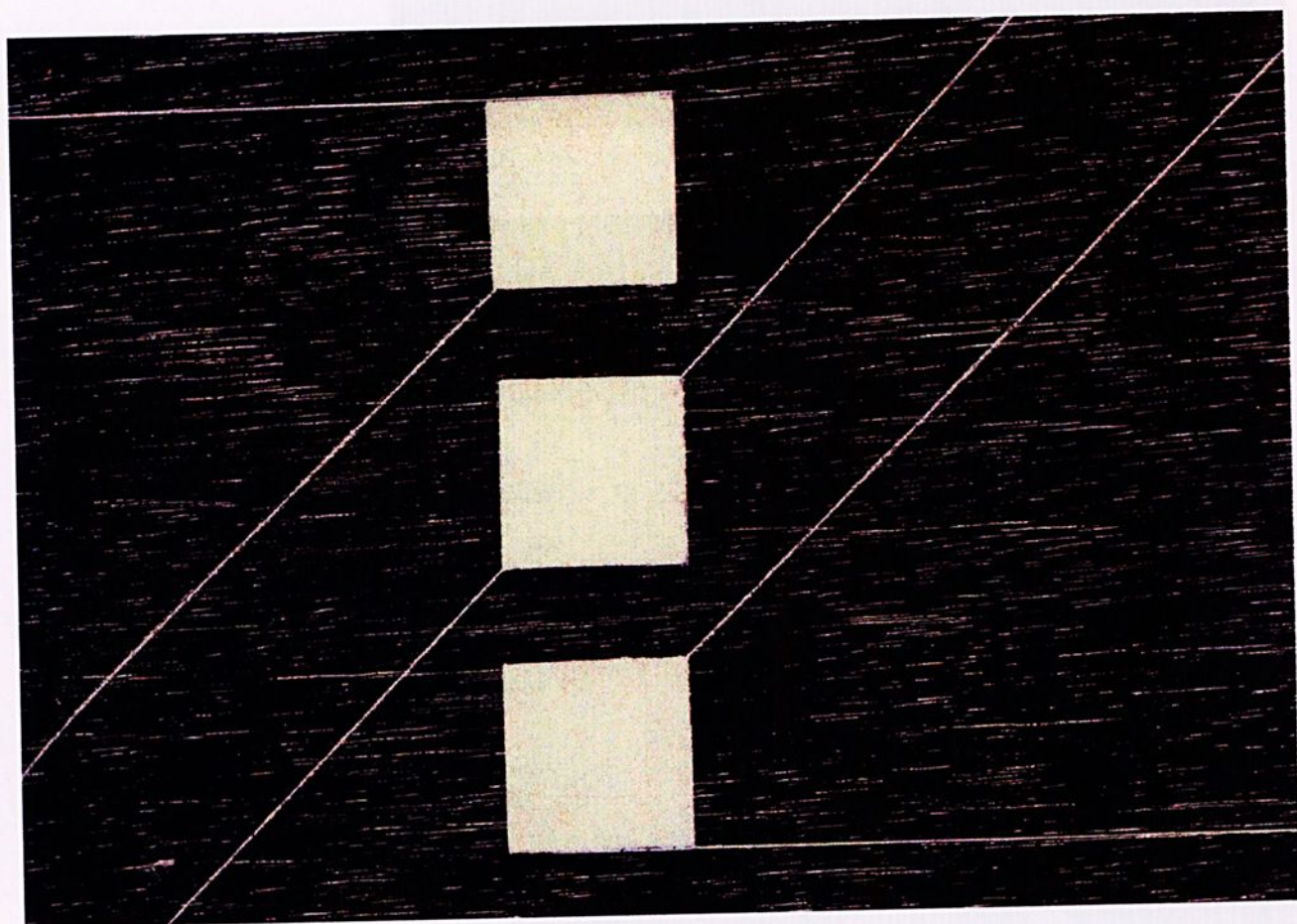


Fig. 7 - *Tecelar*, 1958.
30 X 30 cm
xilogravura sobre papel japonês

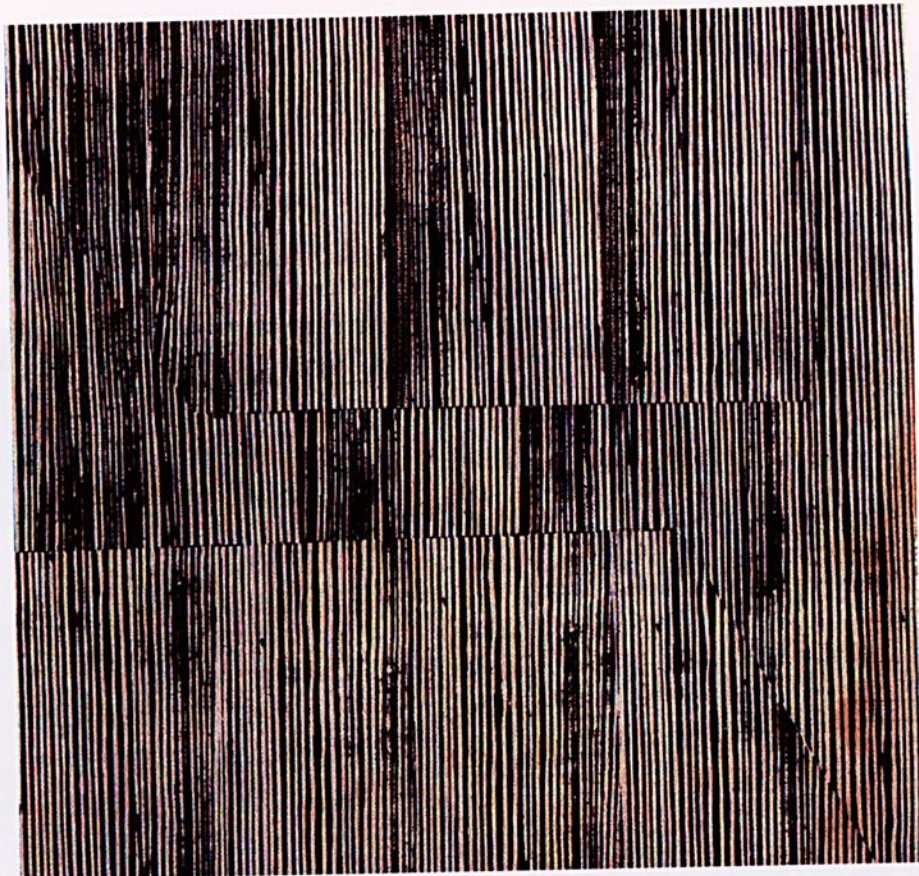


Fig. 8 - *Tecelar*, 1958.
30 X 30 cm
xilogravura sobre papel japonês

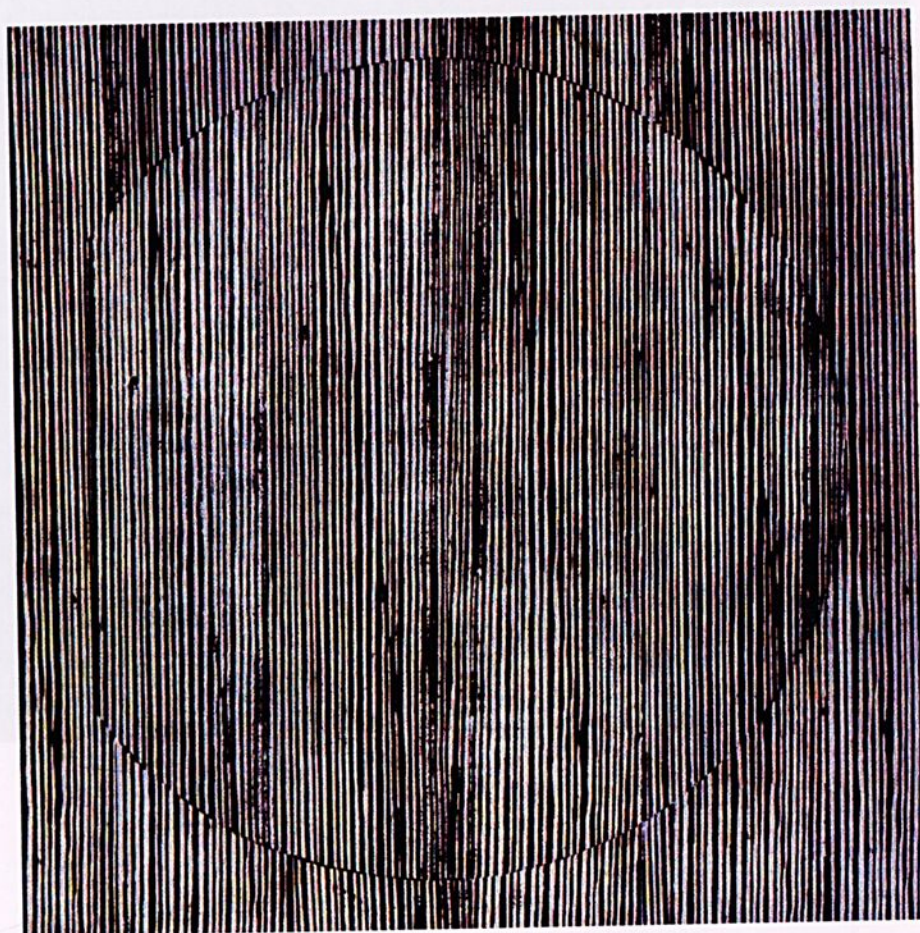
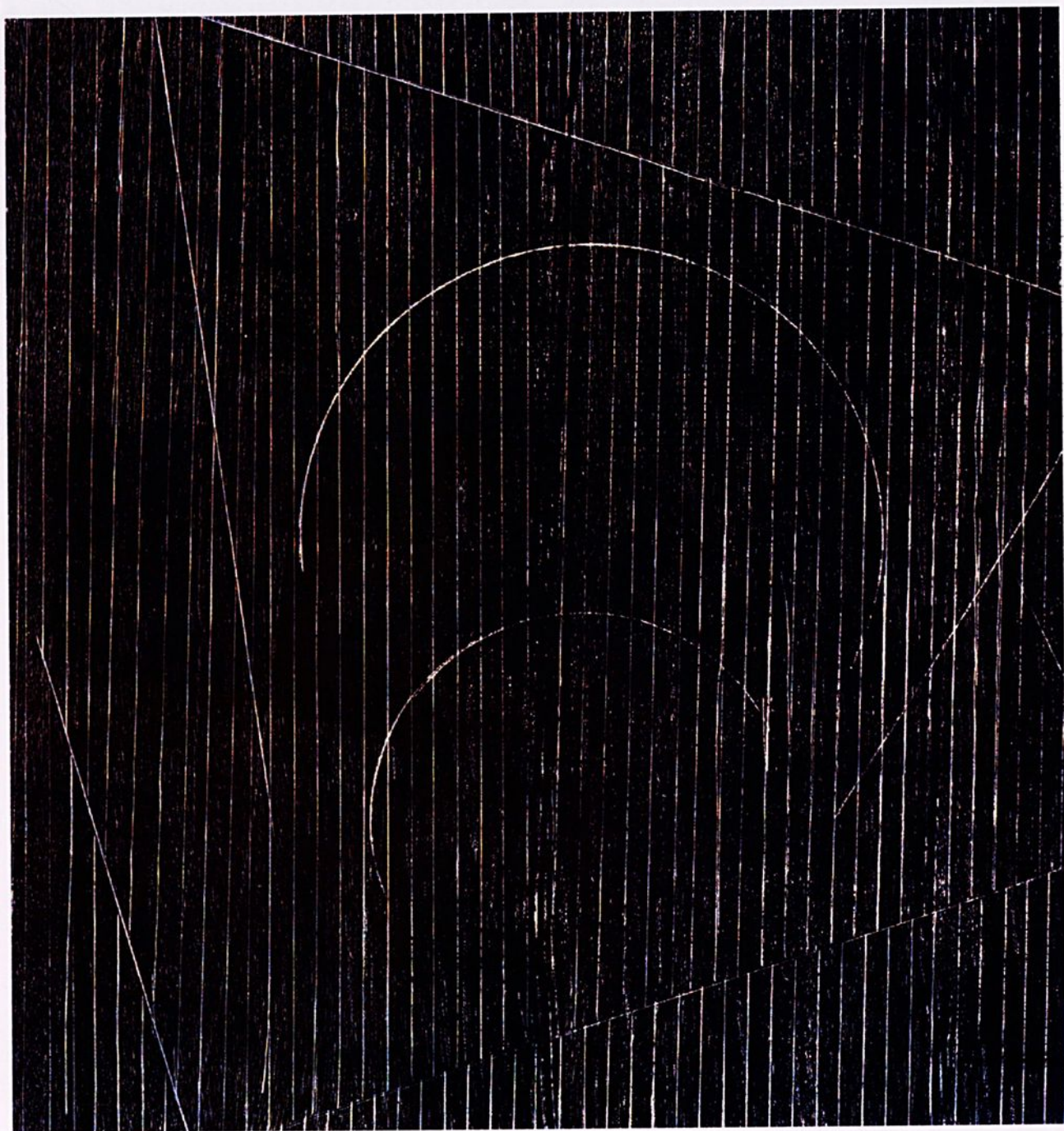


Fig. 9 - *Tecelar*, 1957.
50 X 50 cm
xilografura sobre papel japonês



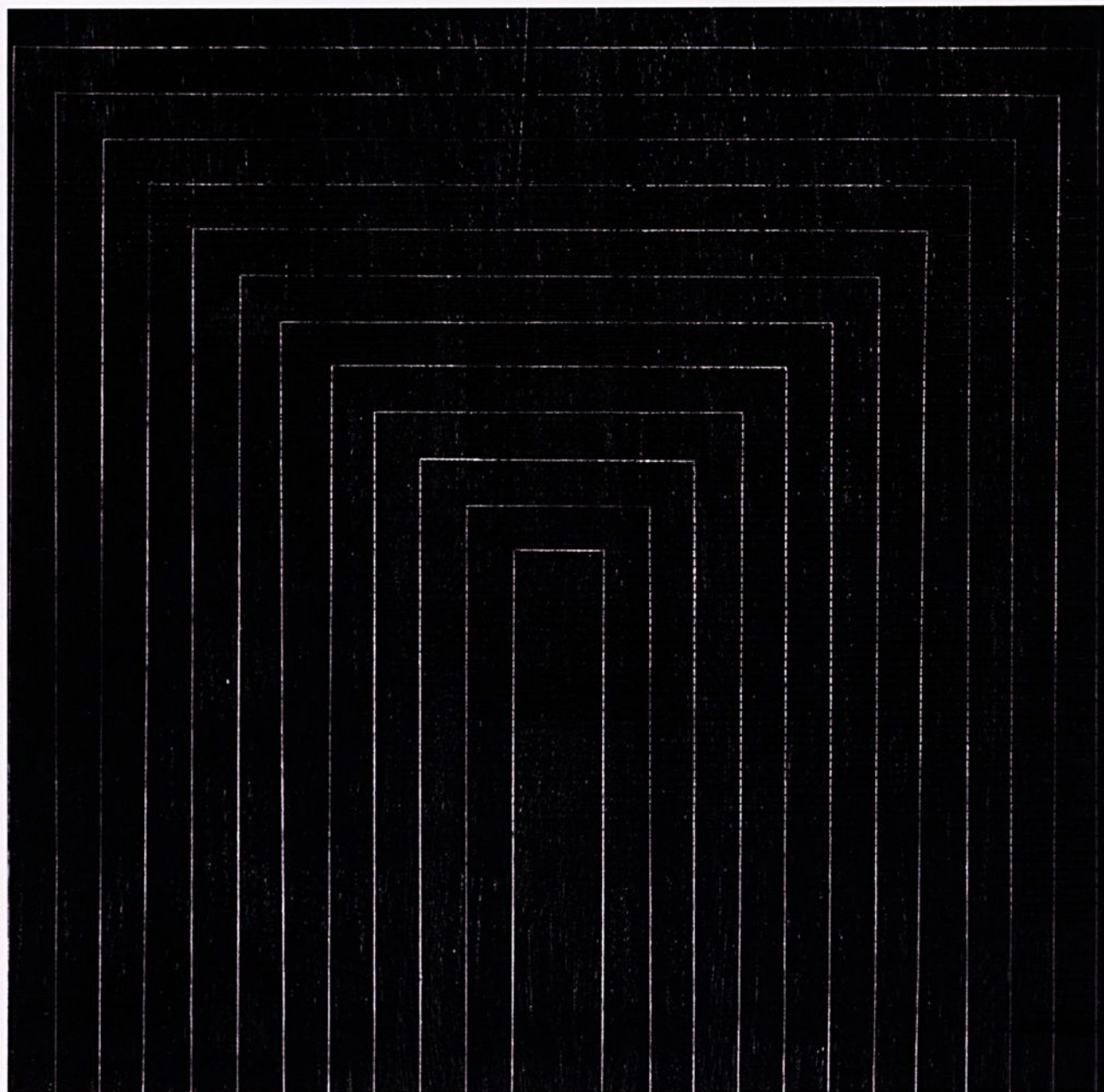


Fig. 10 - *Tecelar*, 1957.
50 X 50 cm
xilogravura sobre papel japonês

O especial interesse pela cultura indígena, sempre presente nas idéias de Lygia Pape, é retomado em 1980 com sua dissertação de mestrado, *Catiti Catiti, na terra dos brasis*, na qual a artista discute a crise contemporânea da arte mundial e a compreensão de que a arte moderna resultara do olhar sobre a arte primitiva. *Catiti Catiti* é uma expressão tupinambá que significa "lua nova, ó lua nova". Essa expressão já havia sido empregada anteriormente pela artista como título de um de seus filmes¹⁴, realizado em 1978, que fala sobre os tupinambás. Na sua produção plástica a temática é resgatada em 1996 e trabalhada por três anos nas três versões do *Manto Tupinambá*, no *Pássaro mítico Tupinambá*, no *Bus Stop* e nas duas versões da *Memória Tupinambá*.

Catiti – Catiti
1978

A desconstrução do processo
antropofágico em várias situações
na cultura.



¹⁴ Direção, roteiro, montagem e produção do filme *Catiti Catiti* – P&B, 16 mm, 20 min;
vídeo: Luis Otávio Pimentel.

Para a primeira versão da *Memória Tupinambá*, a artista trabalha esferas de poliestireno com 50 centímetros de diâmetro cobertas por baratas do mesmo material.

Na segunda versão dessa obra a esfera é coberta por plumas vermelhas, da qual surge um pé ensangüentado. Essas obras integraram também as versões do *Manto Tupinambá* retratando, segundo a artista, a beleza da fantástica e sofisticada arte plumária e o terror tanto do extermínio de milhões de índios como dos rituais antropofágicos.

Lygia Pape tem especial relação com o pássaro guará, pois já o teve em sua casa. A obra *Pássaro Mítico Tupinambá* é composta por uma poesia de autoria da artista somada à fotografia da ave, pássaro mítico da cultura indígena e hoje em extinção.

que manto?
que manto
TUPINAMBÁ

a qui
peñas mácias
rubras
rubra-sangre

in
rituais
moqueados

GUARÁ
em
CUÑAMBÊBE

em
ombro
leque-peña-vôo

antropofagica
mente

engole
espírito e carne

TOGETHER



Pássaro Mítico Tupinambá
foto

Memória Tupinambá, 1999.
Poliestireno e baratas
Diâmetro: 50 cm



Memória Tupinambá, 1999
Poliestireno e baratas
Diâmetro: 50 cm



aos tupinambás

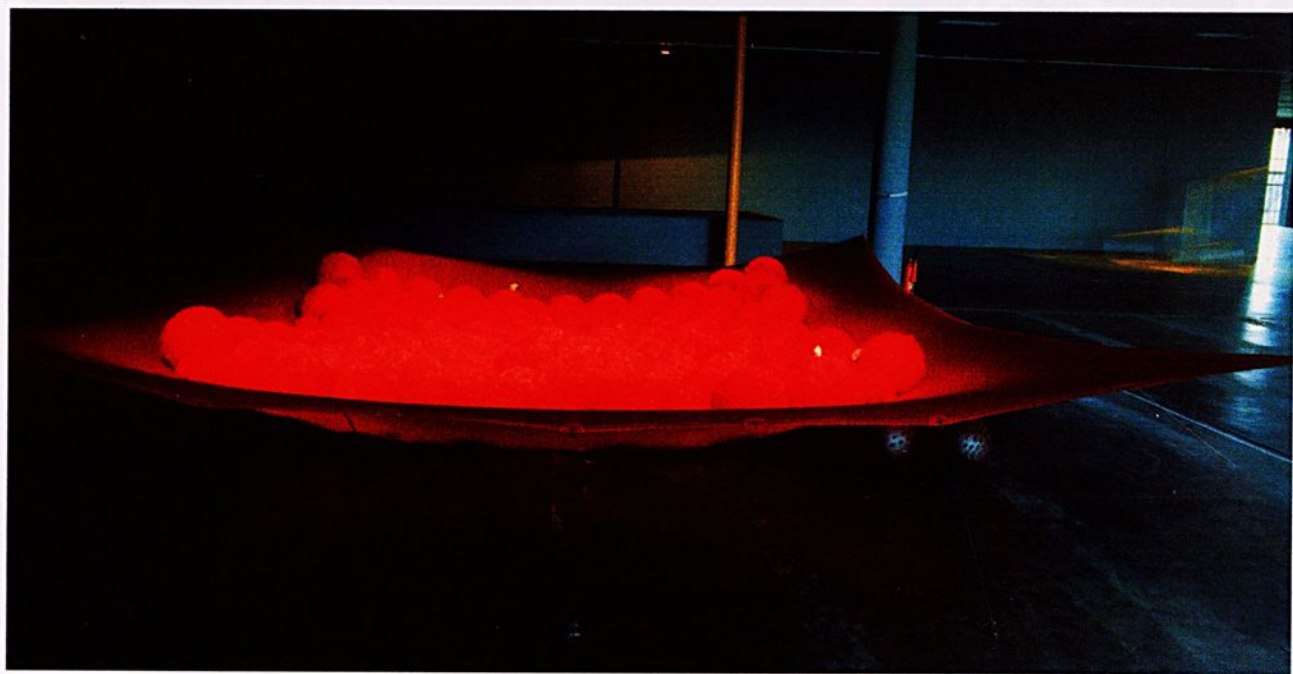
Memória Tupinambá, 1999.
Polipropileno e plumas
Diâmetro: 53 cm

O *Manto Tupinambá* de Lygia Pape foi criado em três versões. A primeira versão foi apresentada em 1996 no Centro Cultural São Paulo. Para essa instalação a artista criou uma sala inteira vermelha, na qual o fruidor encontrava baratas moldadas e uma corda que descia sobre um espelho.

Na segunda versão, a artista trabalha uma grande nuvem vermelha sobre uma foto da cidade do Rio de Janeiro. O projeto no princípio seria uma performance na qual seria utilizado um *fog* de sinalização vermelho que interferiria na paisagem urbana, mas como a artista não obteve autorização para criar essa enorme mancha vermelha teve de trabalhar com uma montagem fotográfica. Por um lado, a obra expressa a idéia dos direitos de reivindicação da nação tupinambá sobre as matas cariocas, e por outro, puxando a análise para questões contemporâneas, a artista estaria se referindo à questão do *território* como metáfora ao evocar os nativos. Questionaria então a relação de *parentesco* e a partilha de *territórios*. Levaria o observador a questionar quais são esses territórios e quais os *limites* implícitos e impostos pela "cidade maravilhosa". A terceira retomada da versão do manto indígena foi apresentada na Mostra do Redescobrimento, em 2000; Pape integra o *Manto* com versões da *Memória Tupinambá*, mantendo a cor vermelha como referencial estético, e recria horizontalmente o manto, feito de rede de navio, que acolhe 200 esferas de polietileno recobertas com plumas vermelhas. A obra adquiriu proporções suntuosas: são 64 metros quadrados de manto, uma verdadeira homenagem prestada aos tupinambás.



"[...] Essa coisa me fascinou, como a história de Hans Staden, que foi prisioneiro dos índios Tupinambás, a história do chefe Cunhambebe, que usava um manto feito de penas tiradas do pássaro guará, pássaro que conheço, pois já o tive em casa; essas coisas para mim têm uma ligação muito grande. Além disso, há a questão da antropofagia, da devoração da cultura do outro. Mantos tupinambás já fiz vários. [...] Porque quando eu atravesso a Baía de Guanabara, faço um filme, imagino baleias, botos, os índios, eu fico sonhando, visito meu passado, a história se superpõe". (PAPE apud MATTAR, 2003, p. 89).



Manto Tupinambá, 2000.
Técnica mista
150 x 800 x 800 cm



Manto Tupinambá
Fog de sinalização
Dimensões variadas



A leitura que Pape faz da cultura indígena possui muitos desdobramentos. Conforme a artista relatou, ela criou no Museu Serralves (Porto, Portugal) um *Banquete Tupinambá*. A obra consistia em “uma mesa com duas cadeiras cobertas de penas vermelhas, com uns seios como restos de um banquete.” (PAPE apud MATTAR, 2003, p. 89)

Em 13 de dezembro de 2001, Lygia Pape realiza a instalação *Carandiru*, apresentada no Centro Cultural Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Em *Carandiru*, o observador imerge em uma caverna vermelha; é seduzido pelo som de uma cachoeira incessante da mesma cor. Concomitantemente, são apresentadas na ante-sala duas projeções das gravuras que ilustraram a obra de Hans Staden. Elas revelam o conflito travado entre tupinambás e portugueses. Imediatamente somos convidados a refletir sobre o que nos é apresentado plasticamente justaposto ao título da instalação. Uma coesão importante entre título, conteúdo e forma. O tema é tratado pela artista como uma questão histórica e de grande importância social.

São sugeridas três situações sanguinolentas que marcaram a história do País: os festins antropofágicos contra os portugueses, o massacre da nação tupinambá pelos colonizadores e finalmente o massacre do Carandiru¹⁵. Para Pape, o que despertou a união da tragédia histórica com a poesia plástica foram os 20 minutos de tiroteio, suficientes para enfileirar inúmeros corpos no chão; e o detalhe de um testemunho ao narrar que o sangue descia em cascata pelas escadas – o banho de sangue.

¹⁵ Em 2 de outubro de 1992, 111 presos foram assassinados a tiros de metralhadora sob a alegação de que era para conter uma rebelião.



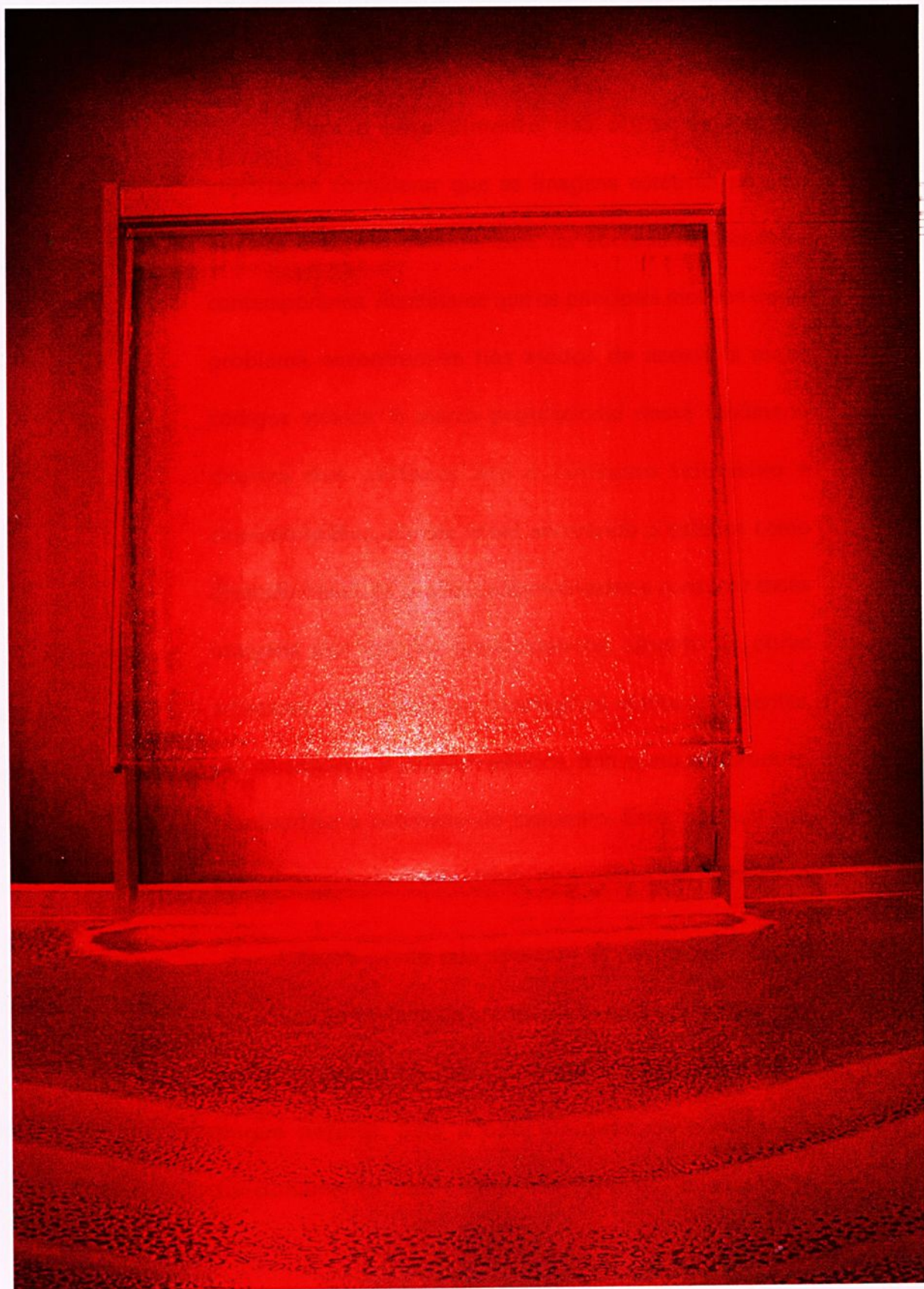
As imagens, projetadas conforme relata a artista, não participavam de um discurso político, nem de um discurso demagógico, mas sim de uma referência visual:

[...] Os relatos dizem que o sangue escorria pelas escadas, é uma imagem muito forte. O Carandiru destrói jovens, porque 65% dos presos no Brasil têm entre 18 e 25 anos. A vitalidade do preso tem muito a ver com a vitalidade dos tupinambás, que queriam fazer a devoração espiritual através da antropofagia. O preso tem o mesmo impulso em relação à sociedade. Mas quem faz esta devoração acaba destruído. Toda a população tupinambá que vivia na costa do Brasil foi dizimada. Os colonizadores chegavam ao requinte de espalhar roupas com varíola nas praias, o índio vestia e contaminava aldeias inteiras. O que o Carandiru faz? Prepara as pessoas para a morte. Como é que o Brasil, que está se tornando um país de velhos, dá-se ao luxo de destruir essa juventude? Não é só uma questão política, é também uma questão de espírito e de conceito. Não se abre mão da vitalidade. (PAPE apud MATTAR, 2003, p. 94-95).

Detalhes da instalação *Carandiru*, 2001.



Detalhe da instalação *Carandiru*, 2001.



4.1 – Possível interpretação da obra de Lygia Pape

Para o entendimento das obras de Pape é importante considerar que as imagens estéticas passam por um crescido desinteresse na sociedade brasileira contemporânea. Acredita-se que os principais motivos desse problema encontram-se nos modos de acesso a esses códigos visuais. A marca populacional desse fenômeno desliza dos cartazes até o consumo televisivo e cinematográfico, muitas vezes encarando a estética como diversão banal. As pessoas são motivadas a consumir essas imagens por valores extra-estéticos. Quanto às obras artísticas, ora violam os paradigmas estéticos vigentes, ora os seguem. A imagem estética, tida como um produto, bombardeia o cotidiano do brasileiro. Este, por sua vez, possui considerável dificuldade de acesso a seu significado.

Outro ponto que apontam as pesquisas recentes em educação é a falta de preocupação com a aprendizagem da leitura desses códigos, como a que existe em relação à língua natural. Sem a oportunidade de conhecer o funcionamento dos códigos imagéticos, duas são as



possibilidades: leituras equivocadas e intuitivas ou as que são incapazes de traduzir a imagem, gerando desinteresse.

Adorno (1986) pressupõe os fenômenos da banalização da arte e da cultura denominando esta *pseudocultura* e a educação, *semi-educação*. Fenômenos que poderiam vir a acontecer em nome da intenção de se democratizar o acesso aos bens artísticos e culturais. Com postura oposta, Benjamim (1990) demonstra que o potencial da indústria cultural pode ser um meio para alcançar e promover a cultura popular, o que só será possível através da qualificação de educadores, tornando o sujeito um enunciatário da imagem, capaz de recriá-la.

Ao estudar os problemas de leitura de imagens, o que hoje se verifica na maioria da população brasileira é o distanciamento causado por uma espécie de estranheza provocada pelos sistemas estéticos que encerram certo nível de complexidade ou uma lógica diferenciada da língua natural. Daí o consumo irrefletido de formas estéticas de fácil digestão. Nesse estado de comodidade em compreender a imagem e aceitar qualquer “tradução” satisfatoriamente, expurga-se o novo e depende-se daquilo que é convencional.

Como suporte para a leitura das obras estudadas de Lygia Pape, é de extrema importância a compreensão do significado simbólico do manto para a cultura tupinambá. Por meio dos notáveis mantos de penas era possível reconhecer



a posição social de um indivíduo na organização social dos tupinambás. Eles promoviam ao usuário aspectos solenes, míticos, ritualísticos e exaltavam a bravura ao aprisionar o inimigo e sacrificá-lo ritualmente.

Como vimos no segundo capítulo, a leitura dos mantos encontra-se registrada nas gravuras dos séculos XVI e XVII envolvendo-os de histórias e mitos. Os europeus encantavam-se com a majestade da vestimenta e é possível que os artistas associassem o manto tupinambá ao manto real. Os manteletes confeccionados atingiam a altura dos joelhos e eram envergados apenas em ocasiões especiais. Compunham ritos sociais complexos e vestidos por ocasião dos grandes rituais masculinos, como a iniciação e a troca de nomes. Conforme os relatos de Hans Staden, “para um homem, a honra máxima é capturar muitos inimigos e abatê-los, o que entre eles é muito comum.



Manto de penas de guará e possíveis penas de papagaios e plumas tingidas de galinha.
Depto. de Etnografia do Museu Nacional da Dinamarca –
Nationalmuseet Copenhagen (Dinamarca).

Mantelete emplumado

Manto de penas de guará e
várias penas azuis de
papagaios.

127 x 54 cm.

Depto. de Etnografia do
Museu Nacional da

Dinamarca –

Nationalmuseet

Copenhagen (Dinamarca).



A suntuosidade e exuberância dos mantos podem ser reconhecidas também pelo refinamento das técnicas utilizadas em sua confecção. O manto, denominado pelos tupinambás *Guará abacu e Assoyane*, é composto por uma complexa trama de envira e algodão, na qual são inseridas penas vermelhas do guará e as azuis e as amarelas da araruna. Os tupinambás organizavam expedições para obter as penas da ave guará (*Eudocimus ruber*), com as quais os homens confeccionavam os mantos. Considerando que entre eles não havia comércio, suas preciosidades eram as penas de pássaros e as pedrarias que serviam de adorno para as bochechas e os lábios. Quem possuía muitas era considerado rico, por isso as penas do guará-vermelho tornaram-se muito valiosas entre os índios (DUE, 2003, p. 187-195).

As tribos tupinambás e tupiniquins disputavam os ninhos da ave para a confecção de adereços. Staden relata sobre os pássaros da terra:

Também muitos pássaros vivem ali. Uma espécie, o guará piranga, busca sua alimentação no mar e faz seu ninho nos arrecifes perto da costa. Eles são do tamanho de uma galinha, têm bico alongado e grandes pernas como as garças, embora menos longas. O guará piranga tem uma particularidade: as primeiras penas que nascem nos filhotes são de cor cinza escura. Depois mudam de cor e o pássaro inteiro fica tão vermelho quanto é possível ser vermelho. E assim permanece. Suas penas são muito apreciadas pelos selvagens. (STADEN, 1999, p. 113).

Na *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão*, Claude d'Abbeville (1975)¹⁶ relata que os homens da terra usavam o *acoiave*, tecido com as mais belas penas, não para esconder o corpo, mas para se mostrar mais belos

¹⁶ Publicada pela primeira vez em 1614.



em seus festins e solenidades. Os jesuítas forçaram os índios a se desfazer de seus ornamentos de penas, seus mais finos e mais honrosos haveres. Ninguém era respeitado se não estivesse vestido com penas. Vale notar o lamento de um tupinambá registrado pelo frade capuchinho francês Yves d'Evreux: "quando eu penso em como as pessoas escutavam o meu pai, que era um grande homem, quando falava na casa dos homens, e quando olho agora para mim mesmo, um escravo – sem pinturas, sem um ornamento de penas na cabeça, nos braços e nos pulsos –, eu preferia estar morto" (1615 apud HEMMING, 1995, p. 39).



Ornamentos para cabeça feitos com penas de guará.
Depto. de Etnografia do Museu Nacional da Dinamarca – Nationalmuseet Copenhagen
(Dinamarca).

Atualmente, existem apenas seis exemplares de mantos de penas, todos conservados em museus europeus¹⁷. Embora não seja possível precisar sua origem (coletores e datas), presume-se que foram levados para a Europa entre os séculos XVI e XVII por viajantes, missionários e militares que estiveram em missões no Brasil. Todos esses mantos mostram semelhanças marcantes em seus detalhes. Apresentando-se na forma de capas, têm a borda inferior ligeiramente arredondada e mais larga que a parte superior.



Faixas de penas de guará.
Depto. de Etnografia do Museu Nacional da
Dinamarca – Nationalmuseet Copenhagen
(Dinamarca).

¹⁷ Além desse manto que está na França, existem mantos de penas tupinambá na Itália (Museu Nazionale di Antropologia e Etnologia e Museu Setàila Del'Ambrosiano), na Bélgica (Musées Royal d'Art et d'Histoire), na Suíça (Museum für Volkerkunde) e na Dinamarca (Nationalmuseet Etnografisk Samling).

O manto guardado no Museu do Homem, Paris, se diferencia dos demais por possuir um capuz e apresentar, em sua extremidade superior, uma tira de miçangas azuis e brancas. Isso demonstra que, possivelmente, esse manto tenha sido adquirido de índios que já mantinham relações de troca com os europeus (DUE, 2003, p. 187-195).

Os estudos de Lilia Schwarcz (1999) lembram-nos do curioso jogo de espelhamento entre culturas criado pelo manto de d. Pedro II, composto por uma murça feita de penas de papo de tucano, uma espécie de cocar indígena adaptado aos ombros do imperador. Segundo a autora, o manto impunha sobre os trópicos a pompa da monarquia européia e refletia a influência da cultura indígena local.

Outro conhecido manto é o de Arthur Bispo do Rosário, que na sua obra *Manto da Apresentação* (s.d.) utiliza materiais simples que estão a seu alcance. Bispo se considera um mensageiro divino e não um artista; acredita que no Dia do Juízo Final será recebido por Deus com seu manto, e tem por missão bordar no manto os nomes de seus conhecidos, os quais representará perante o Senhor.

Conforme Ferreira Gullar:

Se é um manto ou não, pode parecer uma questão sem importância. Não obstante, a designação 'manto' encobre a natureza do arquétipo social sobre a qual Bispo do Rosário elaborou. Esta obra nasce da imitação de uma peça do vestuário da nobreza: parte da roupa de um rei, ou de um general do exército real. Só o paletó interessa, pois nele se concentram os

Arthur Bispo do Rosário
Manto da Apresentação, s.d.
Título, letra de B. Bispo e cordas de cordões
21 x 150 cm
Museu Nô do Caramelo - Colônia, Jilene, Moraes, RJ



elementos simbólicos ostentatórios de poder e nobreza, como dragonas, bordados, condecorações. [...] O que temos aqui é a apropriação pelo artista de um objeto-símbolo que a seus olhos traduz riqueza, beleza, nobreza [...]. Vista desse ângulo, esta obra de Bispo do Rosário é, como expressão artística, uma manifestação surpreendente por sua originalidade e força semântica. (GULLAR, 2003, p. 32).



Arthur Bispo do Rosário
Manto da Apresentação, s/d
 Tecido, linha de lã, dólmãs e cordas de cortinas.
 219 x 130 cm
 Museu Nise de Oliveira – Colônia Juliano Moreira, RJ.

No cinema, o *Carandiru* de Hector Babenco (2003) é a adaptação cinematográfica do livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella. Trata-se de um retrato poderoso da diversidade humana narrado através do ponto de vista de um médico que freqüentou a Casa de Detenção semanalmente ao longo de 12 anos consecutivos e testemunhou o fatídico massacre de 1992. O filme foge ao simples entretenimento, fazendo com que o espectador tire suas próprias conclusões, sem condicioná-lo a isso, sendo decisivo para o funcionamento dessa linguagem artística. Pode-se fazer do cinema a mesma leitura dos fatos do cotidiano divulgados pela mídia no período da tragédia. A maior carnificina da história do sistema penitenciário brasileiro demonstra a banalização da criminalidade e a irracionalidade humana. O filme e o livro demonstram que no presídio, por um lado, busca-se sobreviver a todo instante e, por outro, a vida não vale nada. O filme tem um grande esforço de ir de encontro a um preconceito, à “demonização” do presidiário a partir da *visão do medo* que a criminalidade crescente impôs à sociedade. Considerado desprovido de humanidade, o presidiário deveria ser trancafiado e submetido a condições subumanas, como monstros irre recuperáveis.

Ao trabalhar com um elenco em que a maior parte dos atores não é de profissionais, Babenco aproxima novamente o público da obra. O diretor afirma acreditar na arte como canal para a transformação da realidade social; o País é abordado em seu filme sem panfletarismo, sem bandeiras e sem crítica direta:



Eu somente exponho o fato e deixo que as pessoas se relacionem com isso [...] Eles [parte dos brasileiros 'órfãos'] não têm absolutamente nenhuma noção de nação, de cidadania, e não usufruem de nenhum tipo de assistência por parte do Estado. [...] Percebo que o único momento em que o brasileiro sente uma emoção de irmandade em relação ao próximo é na véspera de um grande jogo de futebol, quando se canta o hino nacional. (BABENCO apud CARANDIRU, 2003, p. 22).

Lygia Pape, em sua terceira versão¹⁸ do *Manto Tupinambá*, exposta na Mostra do Redescobrimento (2000), não traz o índio romântico de Alencar ou o antropófago que inspirou os modernistas. Sua obra nos revela a metamorfose pela qual o índio passa em nossa sociedade. Como em Kafka, o índio que um dia ajudou a desbravar essa terra nos deixou como herança a rede de dormir, o cultivo da mandioca, o gosto pelo banho, vê-se de repente transformado em barata, expulso de seu lar e de sua terra. Um peso para a sociedade. Aquele que um dia foi o herói celebrado por Gonçalves Dias por sua bravura e caráter agora é desprezado e esquecido. A barata de Lygia traz à tona as considerações de Kafka sobre uma sociedade cruel, nos revela a face mais dura do ser humano. As baratas são todos aqueles deixados de lado por não gerarem renda. Que podem viver em silêncio nos espaços que a sociedade permite, desde que não incomodem, ou que não sejam necessários para os interesses da nação. Pape tenta assim desmascarar a hipocrisia da sociedade brasileira, que, ao mesmo tempo em que transforma a diversidade

¹⁸ Nessa versão a artista integra o *Manto Tupinambá* com versões da *Memória Tupinambá*.



racial em orgulho nacional, usa essa mesma diversidade como instrumento de poder e repressão.

A diferença torna-se um estigma, aquilo que separa “nós” de “eles”. O índio traz a marca do herói traído, cultuado como por seus conhecimentos da natureza, por sua vida, que busca a harmonia com o ecossistema. Numa sociedade de herança cristã, isso tem um significado curioso. Cristo teve que morrer para dar vida ao cristianismo. A barata não simboliza apenas a desumanização do índio, mas é também um sinal de nossa própria desumanização, da reificação do ser humano provocada por um sistema que transforma a arte, o ser humano e tudo a seu redor em mercadoria. Um manto sem corpo seria um símbolo da superioridade branca e européia, um troféu. Ou essa ausência expressa a nossa distância, a nossa indiferença a esses povos e culturas. Distantes são todos iguais, todos são apenas índio, e ser índio é essencialmente diferente de tudo o que “nós” somos. A barata de Lygia Pape é antes de tudo um alerta: cada um de nós pode a qualquer momento ser transformado em uma barata. É um convite à reflexão que a artista nos faz.

Lygia Pape nos coloca diante do espelho, funde visível e invisível para revelar o que guardamos em ocultas gavetas, o que se dispersa na correria de nosso cotidiano. Suas cores e palavras resgatam traços de uma cultura ancestral difusos na cultura brasileira. Seu espelho ácido nos mostra não apenas a beleza, exhibe a graça e a vileza humana. Em busca do poema, a artista tenta despertar a



criatura humana perdida num mundo onde as relações humanas parecem perder a importância. Seu olhar poético e gentilmente utópico visa re-humanizar nosso mundo.

Suas obras nos ofertam uma possível redenção ao caos do mundo contemporâneo. Do desejo frustrado de encontrar nas novas terras aquilo que se supunha nascem os mitos e preconceitos que conduziram os destinos de vários povos indígenas ao descaso de hoje. Narcisos buscando a própria imagem, fomos impelidos a negar tudo que não fosse igual a nós mesmos. Sabemos ser um pouco do índio, do negro, do mulato, do caboclo e do europeu. Mas, dentro de nós, enredados pela História, elegemos o europeu como padrão de beleza e sabedoria. Um espelho infiel que só reflete vencedores e não os vencidos, o bem e não o mal. Contra esse espelhamento, Pape ergue seu *Manto*, que é belo e abjeto, e nos convida à reflexão. Isto é o manto: um convite à razão e à sensibilidade.

O País foi criado sobre mitos fantásticos e continua vivendo de mitos e “fantasias”. Fantasias que servem como um adereço da sociedade contemporânea, sem contra-indicações, para lembrar os termos de Maria Rita Kehl (2003).

Para compreender as origens de tantas ambigüidades presentes nessas obras de Lygia Pape, é importante entender os impulsos contestadores e revolucionários que mobilizaram a década de 60. Ao trabalhar imersa nos conceitos da contracultura, da antiarte e da liberdade, Pape questionava a posição do artista perante essa sociedade; com a contracultura, existia uma tendência a romper com o



que já era estabelecido na arte e na sociedade; os artistas começaram a negar a arte elitista feita para museus, a arte “intocável” que a maioria da população acabava sem conhecer; buscaram então, a coletividade na criação e execução de suas obras, trabalhando com a consciência da arte integrada ao cotidiano. A arte estava duplamente preocupada em efetuar a crítica de um país que se urbanizava avassaladoramente e em romper o amordaçamento coletivo da expressão promovido pela ditadura militar, instituída por meio de um golpe em 1964 e atingindo seu auge em 1968 com a instauração do AI-5 (FAUSTO, 2001, p. 257-310).

A linguagem com que a arte “falou” nesse período é uma das chaves mais reveladoras para a compreensão da época. A arte dos anos 60 e 70 foi reflexo e refletor de uma realidade que ela procurou descobrir, captar, questionar e modificar, ao mesmo tempo em que se autoquestionava. A liberdade foi sua meta e a negação, um meio de atingi-la, violentando a sintaxe, matando o belo, misturando os gêneros, subvertendo os materiais, as dimensões e as harmonias. Nada foi proibido. Um carro amassado era uma escultura, uma garrafa de refrigerante colada numa estopa era um quadro, um grito exasperante era um som e um homem dormindo oito horas era um filme. Houve lugar para tudo – a não ser para o preconceito estético.

Um fenômeno predominou e condicionou todas as manifestações artísticas: o consumo. Para ele ou contra ele foram produzidos filmes, peças, livros, músicas, e nas artes plásticas, novas produções e “tendências”.



Com a dessacralização da arte e a contemplação cedendo lugar à participação, a palavra foi deformada em grito, o som se fez ruído, a cor agrediu e o gesto atingiu o transe. O cinema acabou com a seqüência temporal, o teatro pôs fim à separação ortodoxa ator-expectador, a dança entrou em "convulsão", a música se dirigiu também aos olhos e a pintura se apropriou dos objetos ao invés de pintá-los (VENTURA, s.d., p. 85-96).

Será a classe média a responsável pela difusão das idéias socialistas e críticas ao sistema vigente. Artistas, escritores e intelectuais descontentes com o rumo da política e do capitalismo irão colocar essas questões em suas obras.

Apesar de estar ideologicamente inserida na esquerda dos anos 60, Lygia Pape era daquele grupo de artistas que não era porta-voz do marxismo; queria a transformação da arte e da sociedade com propostas de vanguarda. Em 1967 assina com Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Hélio Oiticica e Carlos Zílio, entre outros, a declaração de princípios básicos de vanguarda, que precedeu a exposição Nova Objetividade Brasileira.

Eis alguns trechos da declaração:

- Uma vanguarda não pode vincular-se a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante mobilização dos meios disponíveis, com



intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso uma vanguarda assume posição revolucionária.

- Integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações de alienação cultural [...].
- Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.
- O movimento nega a importância do mercado da arte em seu conteúdo condicionante; aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade. (RIDENTI, 2000, p. 45).

As propostas lançadas nessa declaração integravam os ideais de Pape, que durante muitos anos se recusou a entrar no mercado da arte. Desenvolveu uma obra crítica que se ligava às pesquisas estéticas nacionais sem esquecer da realidade brasileira e da cultura popular. Através de sua criatividade soube questionar os museus, o lugar da mulher na sociedade, a violência e o descaso às sociedades indígenas. A trajetória da artista nos revela um espírito anárquico. Durante a ditadura militar, dava apoio logístico a pessoas procuradas; em 1973 foi presa por dois meses e torturada. Foi solta logo em seguida, porém durante um ano tinha de pedir



ao Ministério do Exército autorização para poder viajar (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p. 79-82).

É importante, de qualquer forma, observar que esses artistas e intelectuais pertenciam à classe média e faziam arte imbuídos por algumas idéias marxistas; tentavam conscientizar as massas para tentar mudar o País. O universo capitalista (mercantilização e reificação) entrava em choque com o universo dos intelectuais e artistas que eram contra a desumanização da sociedade burguesa. Esse impulso transformador que moveu a geração de Lygia Pape pode ser definido, segundo Antonio Candido, como radicalismo:

[...] conjunto de idéias e atitudes formando contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou [...]. Gerado na classe média e em setores esclarecidos da classe dominante, ele não é um pensamento revolucionário, e, embora seja fermento transformador, não se identifica senão em parte com os interesses específicos das classes trabalhadoras, que são o segmento potencialmente revolucionário da sociedade.

De fato, o radical [...] pensa os problemas na escala da nação, como um todo, preconizando soluções para a nação, como um todo. Deste modo, passa por cima do antagonismo entre as classes; ou, por outra, não localiza devidamente os interesses próprios das classes subalternas, e assim não vê a realidade à luz da tensão entre essas classes e as dominantes. O resultado é que tende com freqüência à



harmonização e à conciliação, não às soluções revolucionárias. (SOUZA, 1988, p. 4, grifo nosso)

Podemos definir esse aspecto harmonizador dos artistas e intelectuais da classe média nas palavras de Marcelo Ridenti: “[...] no passado beirando a ruptura institucional, no momento mais recente tendendo à conciliação, à harmonização, sem perder de vista a questão do Brasil como um todo, a identidade cultural de seu povo (RIDENTI, 2000, p. 300).

Lygia Pape é paradoxalmente moderna: mudança e desintegração, contradição, ambigüidade e angústia; a artista, seguindo os passos de Marx, vai com suas inquietações desmanchando tudo que é sólido pelo ar.

De qualquer forma, apesar das questões sociais estarem intimamente ligadas à construção e à experimentação de linguagem praticada por vários artistas, havia já durante a ditadura militar – e pode ser também notada na produção de Lygia Pape e de outros artistas, no período posterior à ditadura – uma recusa à vassalagem ideológica. Com a queda do muro de Berlim, o sonho havia acabado e não havia uma forma de superar o modelo capitalista. A arte vivencia uma nova crise, diferente do momento das vanguardas européias, em que o sonho socialista motivava a busca de uma nova linguagem, que expressasse o desejo de liberdade e de re-humanização da sociedade. A arte contemporânea tinha a seu redor um mundo no qual muitos já não encontravam saída.



Como Drummond (1942) já divisava:

não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José

Carlos Drummond de Andrade (1942, apud BARBOSA, 1988, P.
61-63).

O questionamento do sentido da existência humana, a relação do homem com o mundo, passa a integrar de forma mais contundente a obra de alguns artistas contemporâneos. Ao olhar para um José qualquer, abandonado, violentado ou esquecido, ao perceber a solidão do homem contemporâneo, a arte discute as disparidades sociais e insiste em vislumbrar uma saída. É com essa ousadia que Pape tenta atingir um equilíbrio entre a arte e a vida. Enquanto mergulha no primitivo buscando as raízes que constituem nossa cultura, procura não só um novo caminho para a sua produção, mas também procura encontrar uma explicação, e uma compreensão da vida presente. Em sua obra a sensação de impotência que permeia o mundo contemporâneo não se avulta, seu ímpeto criativo e poético traz à tona a relação ainda conflituosa entre o progresso e a humanidade.

Nesse universo, percebe-se que o encontro com a cultura indígena foi decisivo para a evolução de sua produção. Além de inspirar suas construções neoconcretistas, esse encontro dá coerência poética a seu trabalho e uma maior



dimensão social a sua obra, que não se restringe apenas ao engajamento e às temáticas indigenistas: voltada para o presente, resgata preocupações sociais que tornam a arte um instrumento capaz de questionar as relações humanas e a realidade social.

Como vimos no Capítulo I, inicialmente, em sua fase concretista, o olhar da artista construiu um vocabulário geométrico, criando uma nova maneira de estruturação do espaço da obra:

Denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica de leis que lhes são próprias, sem se apoiarem externamente na natureza sensível ou na transformação desta. Isto é, sem intervenções de um processo de abstração. A arte concreta é autônoma em sua especificidade. É a expressão do espírito humano chamando o espírito humano. [...] Ideias abstratas que antes não existiam e não ser no espírito se tornam visíveis sob a forma concreta. A arte concreta quando alcança a máxima fidelidade a si própria é pura e ativa e dá vida a todas as agenciamentos pelos meios de que a arte dispõe. É real e intelectual, a-naturalista e, no entanto, próxima da natureza. Tende ao universal e coletivo, entretanto, o particular, rejeita a individualidade mas em benefício do indivíduo. (BUL, 1950, p. 58).

"[...] a liberdade absoluta. Minha obra sempre perseguiu isso. Não estou interessada em fazer um trabalho para a posteridade. Quero trabalhar com um estado poético intensamente. Estou em busca do poema."

Lygia Pape

Como vimos no Capítulo I, inicialmente, em sua fase concretista, o olhar da artista construía um vocabulário geométrico, criando uma nova maneira de estruturação do espaço da obra:

Denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica de leis que lhes são próprias, sem se apoiarem exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta. Isto é, sem intervenções de um processo de abstração. A arte concreta é autônoma em sua especificidade. É a expressão do espírito humano destinada ao espírito humano. [...] Idéias abstratas que antes não existiam a não ser no espírito se tornam visíveis sob a forma concreta.

A arte concreta quando alcança a máxima fidelidade a si própria é pura expressão de medida e dá vida a esses agenciamentos pelos meios de que a arte dispõe. É real e intelectual, a-naturalista e, no entanto, próxima da natureza. Tende ao universal e cultiva, entretanto, o particular, rejeita a individualidade, mas em benefício do indivíduo. (BILL, 1950, p. 58).

Lygia Pape discutiu a *forma seriada* das obras concretas como consequência de uma nova contribuição ao conteúdo da arte brasileira, no instante em que a forma cria ritmos harmônicos e repetitivos “como o processo de linha de montagem de uma fábrica [...]. A forma seriada vai estabelecer uma estrutura onde figura e fundo ainda estão presentes, uma em cima da outra” (PAPE, 1980, p. 31). A artista ainda acrescenta:

Essa necessidade de inserção no social, através de uma reprodutibilidade de que nos falava Walter Benjamin, vai ser o 'leit motiv' do grupo concreto no Brasil. [...] A tentativa de abolir a 'aura' da obra de arte concreta não foi formulada com essa clareza na época, mas ela está implícita nas formulações de seus membros ao propugnar por uma arte feita em moldes industriais ou com um posicionamento de caráter industrial. (PAPE, 1980, p. 31-32).

Lygia Pape estava imersa em uma “vontade construtora” em seu criar e fazer; ao mesmo tempo, o projeto construtivo brasileiro apontava para a direção do encontro cultural ao referir-se com facilidade ao negro, ao indígena, à cerâmica popular e à arquitetura espontânea da favela:

Os valores implantados aqui geraram uma visão fixa, deformante e colonialista, presa que estava aos moldes da metrópole. Há uma certa comodidade cultural em encarar as coisas da terra como incapazes de energia própria e usar modelos já prontos, fornecedores de juízos de avaliação, recolhidos em moldes externos. (PAPE, 1980, p. 22).



A trajetória de Lygia Pape foi um exercício constante de experimentação do novo e da invenção. A artista teve o poder de materializar com maestria as idéias do *exercício experimental da liberdade*, tão presentes em sua obra e trabalhadas ao lado de Mário Pedrosa, que nas palavras da artista foi “um crítico de arte admirável, homem de filosofia, pensador de convicções profundas e definidas e militante político, sempre” (1980, p. 1). Pape defendia a fertilidade de uma *idéia brasileira* como berço de propostas originais, convicção que direcionou sua pesquisa estética a uma volta às origens da arte, colocando-a em contato com a arte indígena, influência que emerge claramente na série *Tecelares*. As muitas reflexões sobre as novas dimensões da criação foram responsáveis por uma euforia particular que seguiu o fim da Arte Moderna, fenômeno observado por Mário Pedrosa:

A sociedade de consumo de massa não é propícia às artes. Desde a passagem do tachismo que a sucessividade dos movimentos vanguardistas, ao contrário de se vir atenuando, veio se acelerando. Em face disso começamos a falar na ‘lei de aceleração dos ismos’. Na realidade, à medida que essa sociedade se amplia (o eixo econômico Rio-são Paulo, metrópole em relação ao resto do país, envereda cada vez mais por este caminho) se intensifica, se exaspera até a histeria, vai já alcançando a saturação e dá na revolta anárquica (dos *hippies*) e, ao contrário, na negatividade total. Não há mais lugar nessa sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e inambigüidade. [...] Uma arte ‘pós-moderna’ inicia-se. É que entre aquela e o povo a sociedade de consumo de massa se interpôs pela comunicação de massa que deu à imagem uma força atributiva maior do que a palavra e forneceu à indústria, ao poder da publicidade, suas invencíveis armas ofensivas. A chamada cultura de massa já não tem, entretanto, forças para deter a debandada geral. Os ismos vêm e desaparecem na



voragem do mercado de massa. No seio mesmo dos artistas, concomitantemente com a reação e cada vez mais torrencial da juventude mundial, inclusive as das classes proletárias dos países altamente desenvolvidos que começa a cerrar fileiras nos 'exércitos culturais de reserva' dos jovens burgueses e pequenos burgueses do mundo, recusa à integração na sociedade de consumo de massa, uma reação nasceu contra o consumismo pelo consumismo, e artistas passaram a recusar produzir para o *marchand*. Daí surgiram, ao lado das produções ainda manipuladas e manipuláveis pelo mercado de arte, as mais desabridas ou as mais niilistas experiências atuais por aqui e pelo mundo. Eles se entregam, conscientes ou inconscientes, a uma operação inteiramente inédita com esse caráter extrovertido de massa nas sociedades burguesas ou nas sociedades em geral: o exercício, mas o **exercício experimental da liberdade**. E a primeira consequência disto é não criar para o mercado capitalista, é não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca, isto é, em mercadoria. Não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade. (PEDROSA, 1995, p. 347, grifo nosso).

Lygia Pape, ao se desvencilhar dos suportes tradicionais, encontra na experimentação, no humor e na ironia, o potencial crítico necessário para o exercício de sua poética, possibilitando que a temática indigenista reapareça de forma contundente. É nesse contexto que a sua criação surge para desvelar as dualidades que se manifestam dentro e fora da obra.

A série de obras *Manto Tupinambá*, *Banquete Tupinambá*, *Poema Tupinambá* e *Carandiru* é carregada de particularidades. A artista, voltando-se ao passado, indaga sobre a forma como a arte percebeu a cultura indígena durante todos esses anos. Pode-se perceber uma valorização simbólica do ato antropofágico que se constrói através da justaposição de elementos contrastantes, sugerindo



imagens e emoções paradoxais. Nesse “balé dos contrários” vê-se, através do sentimento da forma, a dualidade que a obra expressa, num movimento que propõe à sociedade um autoquestionamento não apenas em relação à situação de abandono dos povos indígenas, mas de todos os indivíduos menos favorecidos da sociedade.

pode Em sua poética há a utilização da ambivalência imaginação/forma, construída com o uso de superposições que se reportam aos conceitos de selvagem/civilizado, vida/morte, atração/repulsão, sagrado/profano, e que nos promovem a sensação de estarmos diante de um espelho. O espelho é capaz de nos remeter ao universo da verdade e da ilusão. Inicialmente ele pode ser visto como a evocação do autoconhecimento, mas também traz consigo a metáfora da ilusão narcísica, a idéia de um reflexo invertido da realidade. **artístico típico, a ironia, faz uso de uma estratégia**

conceito Espelho e memória vão se fundir dentro de sua obra, num esforço contínuo de nos ligar ao passado, tentando demonstrar as contradições que emergem no movimento em busca da modernidade, fazendo-nos refletir até que ponto a evolução nas relações sociais provocadas pelo Renascimento e pelo Iluminismo foram anuladas pela expansão do capitalismo e pela hegemonia da mercadoria na sociedade contemporânea. Para o sociólogo Octávio Ianni (2000), essa retomada do passado estabelece um contraponto “presente-passado-futuro”. O passado sempre guarda algum mistério: a idéia de que ele precisa ser esquecido, recuperado ou recriado pode conferir algum sentido ao presente, ou influenciar o futuro. **em os tupinambás,**



O resgate da memória parece fundamental para estabelecer ligações entre passado e presente. A memória torna-se o espaço simbólico para o encontro de opostos. Nela se entrecruzam impressões, referências e valores culturais. Devemos considerar que a memória ganha vulto na história por estar ligada ao exercício do poder. Como mostra o historiador Jacques Le Goff (1984), tornar-se senhor da memória e do esquecimento sempre foi importante para as classes dominantes. Deve-se ressaltar que é a memória sagrada evocada nas escrituras que concedeu ao europeu o direito e o poder sobre os povos e as terras recém-descobertas. O homem, segundo a Bíblia, deveria ter a imagem de Deus, tanto na aparência exterior como no caráter. Seria então um reflexo do divino (espelhamento).

Lygia Pape, com seu gesto estético típico, a ironia, faz uso de uma estratégia compositiva que procura tematizar aspectos contraditórios ou conflitantes, seja uma experiência do passado como a relação índio/colonizador; seja a conflituosa relação contemporânea enfocada na instalação *Carandiru*. A memória adquire uma importância significativa em todas as obras de caráter político-social ou indigenista.

Por meio das versões das obras *Memória Tupinambá* a artista propõe um contato com o passado, com o conhecimento adquirido sobre essa cultura, combinando o maniqueísmo beleza/terror para denunciar o extermínio que ainda ocorre no presente. Aqui a memória coletiva entra em cena para operar as leituras dessas obras. Perpetuada na história oficial como uma tribo selvagem, os tupinambás,



em geral, são apenas lembrados por sua prática do canibalismo. Entretanto, comumente se esquece que o desaparecimento dessa tribo e de outras tantas não foi fruto do canibalismo e sim devido às resistências à colonização. *Memória Tupinambá* faz um apelo poético à sensibilidade, vislumbrando o canibal no homem contemporâneo, em sua atitude de devoração do outro.

Diante A adoção de um questionamento irônico sobre a situação dos povos nativos na sociedade brasileira em pleno cenário de comemoração dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil nos dá a dimensão de seu potencial crítico. Na obra *Manto Tupinambá* a imagem do sacrifício fica acentuada. Será através da devoração do “outro” que se dará o desenvolvimento cultural e econômico de nossa sociedade. Ao evocar a beleza do manto frente à brutalidade do canibalismo que se repete no mundo globalizado, que devora minorias e excluídos, discute-se a situação social do Brasil contemporâneo:

Dizer que nossa pirâmide social revela uma das mais iníquas distribuições de renda do planeta é lugar-comum. Afirmar que, sob a ótica racial, ela se assemelha a um gradiente cujos tons lentamente transitam do mais escuro da base ao mais claro do topo, também. Mais raro é dar-se conta do prodígio que ela revela: mesclamo-nos em profundidade aos que excluímos e, desde sempre, excluímos aqueles com quem nos confundimos. Um atentado a qualquer lei da química social, naturalmente. (FLORENTINO, 2000, p. 11).

A idéia do sacrifício nos aproxima e nos distancia do (des)humano. O sacrifício ritual nos remete não só aos rituais antropofágicos dos tupinambás, mas também



ao ritual religioso da comunhão. A presença dos tupinambás nas obras de Pape nos oferece uma mudança de perspectiva. Conhecidos como os famigerados comedores de carne humana, os tupinambás eram “marginais” para o colonizador, e foram dizimados não apenas por se recusarem a adotar os hábitos europeus e a moral cristã, mas por serem um entrave à expansão portuguesa em terras brasileiras. Diante dessa situação histórica, a artista questiona em sua instalação *Carandiru* o embrutecimento da sociedade, que por vezes considera aceitável e salutar para o organismo social a dizimação da população carcerária. Ao refletirmos o que faz do “outro” um marginal, um indivíduo fora dos padrões aceitos da sociedade, iremos constatar que a sociedade procura isolar, deixar recluso ou, se possível, devorar esses indivíduos que não têm valor na sociedade. Kafka em *A Metamorfose* demonstrou como alguém pode se tornar um peso para sua própria família, a ponto de sua morte ser desejada. E é nessa direção que caminha a obra de Lygia Pape, demonstrando que a reificação provocada pelo sistema capitalista poderá provocar o desaparecimento de grupos sociais desfavorecidos.

Ao resgatar o ritual antropofágico dos tupinambás e traçar um paralelo com o sistema carcerário do País, Pape pretende demonstrar que:

O *Carandiru* destrói jovens, porque 65% dos presos no Brasil têm entre 18 e 25 anos. A vitalidade do preso tem muito a ver com a vitalidade dos tupinambás, que queriam fazer a devoração espiritual através da antropofagia. O preso tem o mesmo impulso em relação à sociedade. Mas quem faz esta devoração acaba destruído. (PAPE apud MATTAR, 2003, p. 94).



Entretanto, há um aspecto importante que deve ser levado em consideração: a prática canibal dos tupinambás estava dentro de um contexto religioso, a incorporação do outro era um ritual tão sagrado para os nativos quanto a eucaristia para os católicos. A “devoração” na sociedade atual ocorre por outros motivos. O mundo globalizado aponta não só para os poucos índios que restam, mas para todos os demais desvalidos, um triste caminho: por não fazerem parte da sociedade de consumo serão não apenas esquecidos e excluídos, mas dizimados pela fome ou pela violência da cidade ou dos presídios.

O fato foi comentado por Heloisa Buarque de Hollanda por motivo das comemorações dos 500 anos:

O quadro geral impresso pela lógica do consumo e dos fluxos globalizantes leva a crer que os alternativos perderam o rumo ou, pelo menos, perderam de vista aqueles contra quem desafinar. [...] A difusão do consumo de massa traz como seqüela a visão da homogeneização como valor negativo e o desenvolvimento de estratégias de diversificação em todos os níveis e sentidos da produção.

Por outro lado, é estranho que se chame de ‘globalização’ este momento dominado por uma taxa de desemprego que se alastra em proporção geométrica, por disputas de todos contra todos, de enfrentamentos raciais, religiosos e regionais. As expectativas sociais frente aos processos de globalização também não são muito otimistas: é visível o aumento da insegurança por delinquência, crises da sociabilidade e instabilidade econômica. O sentimento heróico de exclusão das décadas passadas transforma-se no pesadelo difuso de entrar para o contingente dos excedentes, um pânico de ‘sobrar’ que se manifesta como medo do outro e da falta de sentido. Como observa Lechner: ‘A globalização é vivida como uma invasão extraterrestre’. (HOLLANDA, 2000, p. 61).



A dualidade revelada pela produção de Lygia Pape faz-nos indagar quem é o selvagem nesse cenário contemporâneo do País: aquele que por seguir sua fé devora o outro na ânsia de incorporá-lo ou aquele que apesar de "amar ao próximo" defende e legitima a violência de outras pessoas. Podemos ser o selvagem que vemos naquelas obras que por omissão, convivência ou interesse ostentamos pedaços de corpos devorados, num lindo banquete? Vale lembrar que Teixeira Coelho (2000) chamou esse conflito de *guerra*, por pertencer ao cenário de uma rede de culturas que combatem entre si no interior de um mesmo país ou de uma mesma cidade. O autor acredita que não há uma cultura brasileira, mas culturas brasileiras, assim como não há uma cultura ocidental, mas culturas ocidentais, e que essas culturas estão constantemente em guerra.

Já a guerra cultural cotidiana coloca uns contra os outros, fazendo com que o indivíduo perca seus valores, colocando em risco a pessoa mais próxima. E o perigo vem de onde menos se deveria esperar: nessa guerra civil urbana não há defesa porque o perigo vem de alguém 'igualzinho a você', e o indivíduo passa a conviver com o inaceitável, tolerando ou fingindo que se tolera aquilo que é totalmente inaceitável (Coelho, 2000).

Mesmo tendo superado o índio romântico de José de Alencar e de outros artistas, a arte do País não ofereceu muito espaço para a reflexão sobre o lugar dos desprivilegiados dentro da sociedade contemporânea. De fato o Modernismo produziu



um avanço significativo ao unir o sagrado e o profano, o popular e o erudito, conquistando uma identidade para a arte brasileira, que a partir desse momento assume novos rumos. Entretanto, nas tramas da história cultura e barbárie se revelam como faces de uma mesma moeda: o movimento de assimilação da cultura indígena se deu paralelamente à degradação e extinção de várias tribos:

[...] **Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.** E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, 1987, p. 223, grifo nosso).

É esta percepção da história que possibilita que a artista poetize a responsabilidade da sociedade diante do abandono social. Com seus pedaços de corpos devorados, despojos dessa guerra cultural cotidiana, tenta abalar a indiferença que marca o mundo contemporâneo. Sua pesquisa de linguagem e sua experimentação parecem buscar uma forma poética e contundente de expressar suas idéias. Combinando e recombinao cores, sons, objetos, costura, passado e presente; nesse espelho de não-se-ver, o narciso dá lugar ao contranarciso, o invisível se torna visível, tornando a arte um instrumento para restabelecer o vínculo com o outro, e resgatar a utopia de liberdade e comunhão.



Nada em sua obra é epidérmico, tudo incide profundamente. Através dessa poética do espelhamento pode-se perceber semelhanças entre “nós” e o “outro”. É na procura do “outro” que a obra de Pape nos traz a nostálgica utopia dos anos 60 e 70 transformada em arte. A forma em sua produção plástica é consequência, e não objetivo. O índio devorado que nos apresenta pode ser qualquer outro ser excluído. Dentro de uma sociedade que tende à massificação do comportamento e do pensamento, sua obra desponta não só para defender o índio, mas antes de tudo para recuperar o sentido da existência humana, oferecendo-nos um encontro com a alteridade, um encontro com nosso lado (des)humano, e com o outro que um dia poderemos ser dentro desse mundo que tende à reificação.

Nesse tempo em que violentar a sensibilidade parece comum, ela nos aponta para uma densa reflexão sobre o sentido de nossa existência alienada e alienante, nos aproxima daquilo que a história oficial nos ensinou a negar. Na ausência, num manto suntuoso, porém sem corpo, evoca a violência da conquista, um olhar que aproxima o índio à barata de Kafka. A memória tupinambá que ela nos oferta revela o embrutecimento da sensibilidade da sociedade, que insiste em acreditar que esses atos foram necessários ao progresso do mundo moderno. O que vemos aqui é a dicotomia homem selvagem/civilizado, que revela ser o processo civilizatório um processo de embrutecimento do ser humano.



A condição humana é o tema central de suas obras indigenistas, não apenas a situação do índio. Sua ousadia reside em mostrar o veio selvagem em nós, e em insistir na utopia de reinventar o mundo, de conquistar a liberdade. Ao reivindicar as idéias de uma arte revolucionária e emancipadora, Pape “vê no particular o universal”:

[...] existe uma grande diferença no fato de o poeta buscar o particular para o universal ou ver no particular o universal. No primeiro caso, nasce a alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal; no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar um particular sem pensar no universal ou sem se referir a ele. Quem concebe este particular de um modo vivo expressa, ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, também o universal. (LUCKÁCS, 1970, p. 150).

Da sua inquietação resulta o movimento em direção ao devir. Transitando entre cultura e barbárie, discute o sacrifício do indivíduo dentro da sociedade contemporânea, mutilado, apagado e dizimado ou transformado em títere pela sociedade de consumo.



It is a very common mistake to think that the only way to protect the environment is to stop using cars and to use public transport. This is not the only way. There are many other ways to protect the environment. For example, you can use energy-saving light bulbs, you can recycle your waste, you can use water-saving devices in your home, and you can plant trees. All these things can help to protect the environment.

unesp

The first step in the process of creating a new product is to identify the need for the product. This is done by conducting market research and talking to potential customers. Once the need is identified, the next step is to develop a concept for the product. This involves creating a prototype and testing it with potential customers. If the concept is successful, the next step is to develop a business plan and secure funding. Finally, the product is manufactured and distributed to the market.

The first step in the process of creating a new product is to identify the need for the product. This is done by conducting market research and talking to potential customers. Once the need is identified, the next step is to develop a concept for the product. This involves creating a prototype and testing it with potential customers. If the concept is successful, the next step is to develop a business plan and secure funding. Finally, the product is manufactured and distributed to the market.



Lygia Pape, com sua fome antropofágica, canibalizou a linguagem plástica. Preocupada com a crise da arte no mundo contemporâneo, seguiu a proposta otimista de Mário Pedrosa, que sinalizou aos “habitantes do terceiro mundo, aos deserdados da sorte” a missão de assumir a liderança criadora no domínio das artes. Pape tinha a convicção de que no universo dos povos “mergulhados na miséria” somente os *inventores*¹⁹ teriam condições de experimentar alguma coisa nova, de criar algo que pudesse substituir as “decadentes vanguardas, cada vez mais sofisticadas e inúteis para as novas áreas emergentes”.

Passando a palavra para a artista:

Mas também não podemos recusar sistematicamente o que sucede lá fora. Como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis – os tupinambás – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos Sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito, nossa profunda fúria de criação nova. [...] Somos uma pequena seara nessa multidão de analfabetos-criadores-espontâneos. Por isso

¹⁹ Termo usado e enfatizado pela artista.



mesmo, temos mais responsabilidades do que todos os outros: por destino, somos os encarregados de legar e ampliar a fonte de possibilidades, de acesso e de fruição dos espaços mais generosos da vida. (PAPE, 1980, p. 4-5).

Pape tinha em mente – como primeira idéia geradora de criação – os raios primogênicos de uma consciência brasileira na arte e seus futuros desdobramentos, fato que pode ser constatado nos argumentos encontrados em sua dissertação de mestrado, *Catiti Catiti, na terra dos brasis* (1980), na qual a artista se apresenta de maneira especial como objeto e sujeito de análise, já que a partir do concretismo participou ativamente da produção plástica do País. Em *Catiti Catiti* Lygia Pape desenvolveu um painel abrangente que remonta a Oswald de Andrade e ao *Manifesto Antropofágico* até o início dos anos 80, onde todos “presenciam o declínio das vanguardas no mundo desenvolvido”.

Ao longo desse estudo, procurei levantar os princípios do indigenismo na obra de Lygia Pape e como se deu o desenrolar de seu engajamento para a construção de uma arte contestadora. Para esta análise, foi colocada numa “linha horizontal” a imagem do índio, desde o descobrimento até os dias atuais, com o intuito de demonstrar que a visão da sociedade sobre os povos indígenas ainda está atrelada a preconceitos e contradições.



O primeiro gesto da artista que sugere uma nova forma de olhar a cultura indígena ocorre em conjunto com Mário Pedrosa: indica uma nova forma de olhar a cultura indígena, propõe uma exposição sobre essa cultura do ponto de vista estético, reconhecendo seu potencial criativo.

A partir deste momento, após longa pesquisa para elaboração desta exposição, a produção de Lygia Pape será constantemente marcada por um interesse pela cultura indígena bem como por elementos do processo criativo de outros tantos deserdados, como o artesão do Vale do Jequitinhonha (MG) que fabrica seus próprios objetos de uso ou a inventividade presente nas construções do homem das favelas, todos desprovidos de identidade:

O que dizer das favelas, das invenções, que nem o mais inventivo arquiteto já se propôs? [...] De que artimanhas se rodeia o espaço destinado às entradas e saídas rápidas de uma coisa denominada casa, [...] em que a sobrevivência e a fuga apressadas se fazem no rigor de um traçado de entradas e becos simulados por entre tábuas e quebradas, ao assédio da polícia ou mesmo aos inimigos locais? Não, nada mais inventivo, gerado por essa miséria, que os "quartos-tudo", ou melhor, cubos de espaço, que possuem funções de reversibilidade que escorre pelo dia afora: leito à noite, sala de dia, passagem ou cozinha, sala de TV ou ainda quarto de doente, ou depósito, ou vendinha-de-quebra-galhos. Nenhum espaço é mais imaginosa e ricamente que esse aglomerado e conglomerado de tábuas, folhas de zinco, pedaços de duratex, escadas velhas, uma luz vermelha brilhando em seu interior. Essas construções desafiam as mais ousadas estruturas da engenharia. Equilibradas em um precipício, refazendo o perfil do morro, enclausuradas umas dentro de outras, como seres hermafroditas, cubos dentro de cubos. Essa arquitetura espontânea pode ser registrada em qualquer sítio onde se faz presente a miséria – mola propulsora da vontade de viver e que determina



o esforço de todo homem por uma integração, a melhor possível, com o espaço que lhe couber ser destinado —, o espaço natural, sem tecnologia nenhuma, o espaço bruto, pobre, despreparado. (PAPE, 1980, p. 60-61).

À questão dos “divinos processos de criação” dos deserdados, a artista ainda acrescenta:

Ao encontrarem-se, em todas as partes, em qualquer parte, esses filhos da miséria, organizam-se rapidamente em torno das carências mais elementares, como tribos bárbaras, e com uma acuidade estarecedora armam-se de um social provisório, e põem-se a criar objetos: como uma faina bíblica de vida, com um elemento atávico, eles se organizam no novo espaço como se fosse esse espaço conhecido de toda a vida. Formam-se *gestalts*, signos identificadores, as manchas nos morros das cidades, como enormes fungos, cobrem e recobrem as topologias — e ele cria: sempre e sempre um objeto “que participa”. (PAPE, 1980, p. 62).

Lygia Pape questiona o mecanicismo, presente na sociedade contemporânea, como modo de vida, justificado pelos produtos dos complexos industriais, pela tecnologia e cultura de massa, pela falta de significação própria do indivíduo ao repetir e repetir o próprio gesto de clausura. Numa dança autofágica e mecânica, o indivíduo é capaz de esquecer do próprio corpo em prol das normas e tendências coletivas. Lygia Pape acredita que nesse contexto:

A arte surge como uma desencadeadora de um processo inverso, de encontro da individualidade [...] pela velha e mais antiga postura do homem dito primitivo, por uma integração, em um coletivo, onde ele faz parte consciente, necessária e ritualística. [...] A arte atua aí, como um aglutinador social, um organizador das



relações sociais e seus códigos, respeitada por todos. (PAPE, 1980, p. 64).

Seu espírito contestador, seu desejo anárquico não cambiou nos suportes tradicionais, e sua obra ganhou espaço, maior dimensão e mais expressividade. Sua produção tem como tarefa lembrar-nos que “emergir do caos é uma missão”, que devemos erguer o olhar adiante e lembrarmos do poder de inventor que possuímos em qualquer situação. É essa conquista que lhe permitiu experimentar, incorporar objetos, revelar conceitos e preconceitos. Uma arte integrada à vida que não pôde deixar de ouvir os gritos daqueles que clamavam por liberdade nos momentos da ditadura; que não pôde se calar diante do extermínio de tribos indígenas e de seres humanos no Carandiru:

A coisa cresce no ar, como uma doença ou uma peste, mas mantém ainda particularidades locais, de origem. Então pegar essas correntes [artísticas] e encará-las como um todo homogêneo e monolítico é fugir de um realismo histórico muito condizente com o chamado mundo subdesenvolvido, isto é, os quintais culturais que devem sempre manter-se numa posição de subalternidade relativos às metrópoles. (Não cabe ao subdesenvolvido cultural ser matriz de coisa nenhuma – os códigos éticos não lhe dão chance – o mercado de arte não lhe concede voz e os veículos de comunicação trabalham dentro de premissas condizentes com esse mercado). Portanto, ser criador de primeiro grau numa região cultural anônima é forjar a história. [...] Desde os tupinambás que devoramos e fornecemos cultura também. (PAPE, 1980, p. 20-21).



Nesse sentido, Lygia Pape desenvolveu um genuíno vocabulário da devoração: devorou a cultura, a crítica e a sociedade neotupiniquim. O índio em sua obra aparece como um elemento de coesão, simboliza o abandono social, o sacrifício, vidas devoradas. Num poético afã de liberdade, seus mantos desvelam a barbárie, sua “memória tupinambá” compartilha com o espectador o horror de devorar ou ser devorado. Ninguém quer se ver refletido na obra que vê, ninguém quer ser devorado. É essa perspectiva de devorador ou devorado que traduz a contradição da modernidade e persiste no mundo contemporâneo.

Antes de ser uma revelação da nossa condição no mundo, sua poética traz uma tentativa de reconciliação do homem com a vida. Questiona a nossa submissão a essa sociedade que nos transforma em mercadoria e nos consome. Já não somos mais livres, somos reféns de um mundo que ajudamos a construir.

Na contradição da complexa trama social,
não há como saber quando seremos o canibal
ou a presa.





BIBLIOGRAFIA IMPRESSA

ABEVILLE, Claude D'. **História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e Terras Circunvizinhas.** Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural In: Gabriel Conh (org.), **Theodor W. Adorno**, São Paulo: Ática, 1986, pp. 92-99.

_____. **Teoria estética.** Lisboa: Martins Fontes, 1982.

_____. **Textos Escolhidos**, São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ALAMBERT, Francisco. **A semana de 22: a aventura modernista no Brasil.** São Paulo: Scipione, 2000.

_____. **Dicionário das idéias feitas.** Folha de São Paulo, São Paulo, 21 de setembro de 2003. p. 4-9.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade.** São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

_____. **O objeto na arte: Brasil anos 60.** São Paulo: FAAP, 1978

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil.** São Paulo: Studio Nobel, 2003.



_____. **Artes Plásticas na Semana de 22.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. **Arte Construtiva no Brasil:** Coleção Adolf Leirner. São Paulo: Editora Companhia Melhoramentos. Ed. Bilíngüe, 1998.

ANCHIETA, José. **De Gentis Mendi de Saa - Poema épico.** São Paulo: Edições Loyola, 1984.

_____. **Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1933.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira.** São Paulo: Livraria Martins, 1974.

_____. **O Movimento modernista.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Oswald. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANTUNES, Ricardo; RÉGO, Walquíria Domingues L. **Lukács: Um Galileu no século XX.** São Paulo: Boitempo, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Arte e Crítica de Arte.** São Paulo: Editorial Estampa, 1993.

_____. **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora.** São Paulo: Pioneira, 1974.

ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil nunca mais.** Petrópolis: Vozes, 1985.



BABENCO, Hector. Entrevista In: **Carandiru: a história e as tragédias do maior presídio brasileiro**. Editora Escala, São Paulo, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Rio de Janeiro: Eldorado, s.d.

BARBOSA, Rita de Cássia. **Literatura comentada: Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Nova Cultural, 1998, p.61-63.

BASBAUM, Ricardo (org). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BELL, Daniel. **O advento da sociedade pós industrial: uma tentativa de previsão social**. Trad. Heloyza de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Odebrecht, 2001.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

_____. Sobre o conceito de História. In: **Magia e Técnica; Arte e Política; ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2ed. São Paulo. Brasiliense, 1986 p. 223.

_____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERGER, Peter. **Perspectivas sociológicas: uma visão humanística**. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1978.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BILL, Max. O pensamento matemático na arte de nosso tempo. In: **Ver y Estimar: cuadernos de critica artistica**. Buenos Aires: nº 17, mayo, 1950, p.58.



BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. **Nacional artigo indefinido**. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 mai.1981.

BRETT, Guy. A Lógica da Teia. In: PAPE, Lygia. **Gávea de Tocaia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 304-315.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

_____. **A questão da arte, o boom, o pós-bom e o des-boom**. Opinião. Rio de Janeiro: nº 200, setembro, 1976.

CALABRESE, Omar. **Cómo se lee una obra de arte**. Madrid: Cátedra, 1994.

CÂMARA JR., J. Mattoso. **Introdução às línguas indígenas brasileiras**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1965.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de 1º de maio de 1500. In: CALMON, Pedro. **História do Brasil**. Vol. I, séc XVI. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

CAMPOS, Pe. Francisco da Silva. Catechese e civilização dos Indígenas de Minas Gerais. In: **RAPM**, ano II, 1897. pp. 685-733.

CANONGIA, Lígia. **Abstração Geométrica 1: Construtivismo e Neoconstrutivismo – Projeto Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: FUNART/Inap, 1987.

CAPISTRANO DE ABREU, João. **Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil**. Rio de Janeiro: Briguiet, 1960.

CARDIM, Fernão. **Do princípio e origem dos Índios do Brasil e de seus costumes, adoração e cerimônias**. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1881.



_____. **Tratados da terra e gente do Brasil.** São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1939.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. **Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla.** Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Araweté: Os Deuses Canibais.** Rio de Janeiro: Edições UFRJ/Zahar, 1986.

COELHO, Teixeira. **Guerras Culturais.** São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **Usos da cultura: políticas de ação cultural.** São Paulo: Paz e Terra, 1987.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira.** Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002.

CREEDY, Jean. **O contexto social da arte.** Trad. Yvonne Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil.** São Paulo: Companhia das letras, 1992.

CHALUMENAU, Jean Luc. **As Teorias da arte: Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias.** Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

CHARON, Joel M. **Sociologia.** Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Saraiva, 2001.

CHAUÍ, Marilena S. **Conformismo e resistência: Aspectos da cultura popular.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 1995.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1985.

_____. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: Transformações da Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Campos Gerais, 1999.

DUE, Berete. **Artefatos Brasileiros no Kunstkammer Real In: Albert Eckhout volta ao Brasil, 1644 – 2002** (catálogo da exposição). São Paulo, 2002.

DUFRENNE, Mikel. **A estética e as ciências sociais: o estudo dos principais problemas estéticos e das diferentes artes**. Trad. Alberto Bravo. Lisboa: Bertrand, 1982.

DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. **A Arte Brasileira**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia da arte**. Trad. Antônio Teles. Rio de Janeiro: Forense, 1970.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **La definición del arte**. Madrid: Martínez Roca, 1970.

ESPOSITO, Rubens. **Yanomami: um povo ameaçado de extinção**. Rio de Janeiro: Qualitymark/ Dunya, 1998.

FABRIS, Annateresa. **Os canibais censurados: nossa América**. São Paulo, 1992.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: UDUSP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. **Historia do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995.

FAUSTO, Carlos. **Os índios antes do Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.



_____. Fragmentos de História e cultura Tupinambá. In: **História dos Índios no Brasil**. São Paulo. Edusp, 1992, p.381-412.

FERNADES, Florestan. **A Organização Social dos Tupinambá**. São Paulo: HUCITEC, 1989.

_____. **A investigação etnológica no Brasil e outros ensaios**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **A função social da guerra na sociedade Tupinambá**. São Paulo: Pioneira/Edusp, 1970.

FLORENTINO, Manolo. Os misturados nunca vão se misturar? In: **Próximos 500: as perguntas que o Brasil vai ter que responder**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOURQUIN, Guy. **História econômica do ocidente medieval**. Lisboa: Ed. 70, 1986.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & Senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt Ltda., 1933.

GAMBINI, Roberto. **Espelho Índio: a formação da alma brasileira**. São Paulo: Axis Mundi, Terceiro Nome, 2000.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 1924.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. São Paulo: LTC, 1999.

GOMES, Raul Rodrigues. **Introdução ao Pensamento Histórico**. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

GUERRAS, Maria Sonsoles. **Os Povos Bárbaros**. São Paulo: Ática, 1995.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos: dizer o ver**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HAUSER, Arnold. **Fundamentos de la sociologia del arte**. Barcelona: Guadarrama, 1982.

_____. **Teorias da Arte**. Lisboa: Presença, 1973.

HEMMING, John. **The Conquest of the Brazilian Indians**, London: Red Gold, 1995

HERKENHOFF, Paulo. **O Brasil e os Holandeses: 1630 – 1654**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **A Visão do Paraíso: os motivos acadêmicos o descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Nacional, 1977.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Alternativos sem alternativa: quem vai desafinar o coro dos contentes? In: **Próximos 500: as perguntas que o Brasil vai ter que responder**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUBERMAN, Leo. **Historia da Riqueza do Homem**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Teorias da Globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.



JUNIOR, Caio P. **A revolução Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

KEHL, Maria Rita. **Dicionário das idéias feitas**. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 de setembro de 2003. p. 4-9.

KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. *Civilização Brasileira*, 1999.

_____. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*, 1999.

KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise M.F. **História do Brasil**. São Paulo: Atual, 2003.

KOSMINSKY, Ethel V. **Gilberto Freyre em quatro tempos**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

KURZ, Robert. **Os Últimos Combatentes**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LACAN, Jaques. O estudo do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1994.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Livraria Martins, 1986. p15-16.

LAMBERT, Jacques. **Os Dois Brasis**. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**, vol.1 Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1984, p.14.

LÉRY, Jean de. **Viagem à Terra do Brasil**. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: B. Exército, 1967.



LESTRINGANT, Frank. A outra conquista: os hugenotes no Brasil. In: NOVAES, A. **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.419-440.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LOPES, Edward. Ler a diferença. In: PESSOA DE BARROS, Diana Luz. **Os Discursos do Descobrimento**. São Paulo: FAPESP/ Edusp, 2000.

LOPEZ, Adriana. **Franceses e tupinambás na terra do Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos de dialética marxista**. Rio de Janeiro: Elfos, 1989.

_____. **Introdução a uma estética Marxista: sobre a particularidade como categoria da estética**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **Estética**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966.

MAESTRI FILHO, Mário. Jesuítas e Tupinambás: a catequese impossível. In: **Confronto de Culturas: Conquista, resistência e transformação**. Rio de Janeiro, São Paulo: Expressão e Cultura; Edusp, v.7, pp.213-228, 1997.

_____. **Terra do Brasil: a conquista lusitana e o genocídio Tupinambá**. São Paulo: Moderna, 1995.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da Sociedade Industrial**. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARIN, Marilú. **Príncipes dos Mares x Senhor das Matas**. São Paulo: Editora do Brasil, 2000.

MARTINS, Maria Clara Amado. **Os Livros de Lygia Pape**. Dissertação de Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ, 1996.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **O Manifesto do partido comunista**. Trad. Maria Lúcia Como. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Trad. Ronaldo Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. **Obras Escolhidas**. Trad. Almir Matos. Rio de Janeiro: Vitória, 1961.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.

MEC. **Geografia Indígena: Parque Indígena do Xingu**/Instituto Socioambiental. Brasília: MEC/SEF/DPEF, 1988.

MEGGERS, Betty. **Amazônia: a ilusão de um paraíso**. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1987.

MELATTI, Júlio César. **Índios do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 1983.

MELLO E SOUZA, Laura de. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MELLO, Leonel Itaussu A.; COSTA, Luis Cesar Amad Costa. **História Moderna e Contemporânea**. São Paulo: Editora Scipione, 1986.

MENDES, Antonio; RONCARI, Luís; MARANHÃO, Ricardo. **A Companhia de Jesus. In: Brasil História**. São Paulo: Digitalmídia Editora, 1995.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade.** São Paulo: Experimento, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

MESGRAVIS, Laima. **O Brasil nos primeiros séculos: o Brasil dos séculos XVI e XVII.** São Paulo: Contexto, 1994.

MICELI, Sérgio. **Nacional Estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Imagens Negociadas: Retrato da Elite Brasileira (1920-1940).** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHELI, Mario. **As Vanguardas Artísticas.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILLS, C. Wright. **A elite do poder.** Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MILLS, Theodore M. **Sociologia dos pequenos grupos.** Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Pioneira, 1970.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaio.** Trad. Sergio Milliet. Brasília: Hucitec, 1984.

MOORE, Barrington. **As Origens sociais da ditadura e da democracia: Senhores e camponeses na construção do Mundo Moderno.** Trad. Maria Ludovina F. Couto. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MORAES, Angélica de. **500 anos de artes visuais: proximidade entre arte indígena e contemporânea.** Estado de São Paulo, São Paulo, 07 mai. 2000.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816/1994.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil.** São Paulo: Ática, 2001.

NOBRE, Marcos. **Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre História e consciência de classe.** São Paulo: Ed.34, 2001.

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América.** São Paulo: Ed.Unesp, 1992.

OITICICA, Hélio. **Tropicália Times Series 2 / Lygia Pape.** Londres, Paris: 1969. (artigo)

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Neolítico: Arte Moderna.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte.** São Paulo: Cortez, 1991.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

PADILHA, Tarcisio M. **Filosofia, ideologia e realidade brasileira.** Rio de Janeiro: Editora Americana, 1970.

PANOFSKY, Erwin. **O Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAPE, Lygia. **Gávea de Tocaia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. **Catiti Catiti, na terra dos brasis.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Departamento de Filosofia: Rio de Janeiro, 1980, (dissertação de mestrado).

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PARIS, Mary Lou; OHTAKE, Ricardo (Eds.). **Portinari devora Hans Staden.** São Paulo: Terceiro Nome, 1998.

PASTA JR., José Antonio. **O juízo da crítica.** Novos estudos. São Paulo, nº24, julho, 1989, p. 184-193.

PEDROSA, Mário. **Modernidade Cá e Lá.** São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Forma e Percepção estética: Textos escolhidos,** Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Política das Artes.** São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **Mundo, Homem, Arte em Crise.** São Paulo: Edusp, 1986.

PESSOA DE BARROS, Diana Luz. **Os Discursos do Descobrimento.** São Paulo: FAPESP/Edusp, 2000.

PINASSI, Maria Orlanda; LESSA, Sérgio (Org.). **Lukács e a atualidade do marxismo.** São Paulo: Boitempo, 2002.

PINHEIRO, Flávio; PIRES, Paulo Roberto. **Próximos 500: as perguntas que o Brasil vai ter que responder.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção.** In: Concinnitas. Rio de Janeiro: Ed Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Editora 7 Letras, n.º 4, p. 7-22, 2003.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

PREZIA, Benedito; HOORNAERT, Eduardo. **Brasil indígena: 500 anos de resistência.** São Paulo: FTD, 2000.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em centros civilizados.** Trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PROUS, André. **Arqueologia brasileira.** Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1992.

RIBEIRO, Berta. **Arte Indígena, Linguagem Visual.** São Paulo: EDUSP, 1989.

_____. **SUMA etnológica brasileira.** Vol 3, 2ª ed. Petrópolis: FINEPE/ Ed. Vozes, 1987.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.



- _____. **Utopia Selvagem: Saudades da inocência perdida, uma fábula.** Rio de Janeiro: Record, 1981.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin.** São Paulo: EDUSC, 2003.
- ROSEMBERG, Harold. **A tradição do novo.** São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SAMPAIO, Teodoro. **Naturalistas Viajantes dos séculos XVIII e XIX e a etnografia indígena no Brasil.** Salvador: Editora Progresso, 1955.
- SANTOS, Yolanda Lhullier dos. **Imagem do índio: o selvagem americano na visão do homem branco.** São Paulo: IBRASA, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. **Em defesa dos intelectuais.** Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Ática, 1994.
- SCATAMACHIA, Maria Cristina M. **Encontro de culturas: europeus e indígenas no Brasil.** São Paulo: Atual, 1994.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARTZMAN, Simon. **A redescoberta da cultura.** São Paulo: EDUSP, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.** São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SEEGER, Antony. **Os Índios e Nós: Estudos sobre as Sociedades Tribais Brasileiras.** Rio de Janeiro: Editora Campus, 1980.
- SILVA, Carmen Lucia da. **Sobreviventes do extermínio: uma etnografia das narrativas e lembranças da sociedade Xeta.** Dissertação de mestrado, Univ. Federal de Santa Catarina, 1999.

SILVA, Wilton Carlos Lima da. **As terras inventadas: discurso e natureza em Jean de Léry, André João Antonil e Richard Francis Burton.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SILVEIRA, João E. B. Romeo da. **Abordagem metodológica do objeto artístico: considerações sobre alguns princípios teóricos.** Bauru, SP: Jalovi, 1979.

SODANO, Angelo (folha 2003) **Jornal Folha de São Paulo**, quinta-feira, 27 de abril de 2000.

SOUZA, Antonio Candido de M. **Radicalismos: Estudos avançados**, USP, São Paulo, 4 (8), caderno 4, p.18, 1998.

_____. **Formação da literatura brasileira**, 2º volume, São Paulo: Edusp e Itatiaia, 1975, p.23.

_____. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

STADEN, Hans. **A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens.** Rio de Janeiro: Dantes, 1998.

_____. **Hans Staden: Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes.** Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 1999.

_____. **Duas Viagens ao Brasil.** Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1974.

_____. **Viagens ao Brasil: versão do texto de Marpurgo de 1557 por Alberto Löfgren.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930.

TACCA, Fernando Cury. **A Imagem do Índio Pacificado na Comissão Rondon.** Cadernos de Antropologia e Imagem, v.1, n. 4, p. 81-101, 1998.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

THEVET, André. **As singularidades da França Antártica.** São Paulo: Edusp, 1978.



THOMAS, Georg. **Política Indigenista dos Portugueses no Brasil**. São Paulo: Loyola, 1982.

TIRAPELI, Percival. **Brasis: Representação dos Tupinambá na Gráfica Germânica Renascentista**. Tese de Livre-Docência. São Paulo, 1999, Instituto de Artes da UNESP.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **A democracia na América**. Trad. Neil Ribeiro da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. **O Belo é a Fera**. Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 1995.

_____. **Os Primeiros Tempos e os Tempos Atuais: Artes e Estéticas Indígenas**. Catálogo: Mostra 500 anos, artes visuais. Brasil: Fund. Bienal, 2000.

VELHO, Gilberto ; KUSCHNIR, Karina. **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VENTURA, Zuenir Carlo. **A década que mudou tudo**. São Paulo: Abril, s/d.

VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena**. São Paulo: EDUSP/ Studio Nobel, 2000.

_____. **Morte e Vida de uma Sociedade Indígena Brasileira**. São Paulo: Edusp, 1977.

VILLAÇA, Aparecida. **Comendo Como Gente**. Rio de Janeiro: Edições UFRJ/ Ampocs, 1992

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Antropologia do parentesco: estudos ameríndios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.



_____. **Araweté: o povo do Ipixuna.** São Paulo: CEDI, 1992.

_____. Brasileira. In: Micelli, S. (org.) **Antropologia**, vol. I. São Paulo: Ed. Sumaré, ANPOCS/CAPES/Brasília, 1999.

WEBER, Max. **A ética Protestante e o espírito do Capitalismo.** Trad. M. Irene de Q. F. Szmrecsanyi e Thomas J. M. Szmrecsanyi. São Paulo: Pioneira, 1996.

_____. **Metodologia das Ciências Sociais.** Trad. Augustin Wernet. São Paulo: Cortez; Campinas, SP; Editora Universidade Estadual de Campinas, 1995.

_____. **The theory of social and economic organization.** Nova York: Free Press, 1964.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1994.

CATÁLOGOS

AGUILAR, Nelson (org). **Ceará Redescobre o Brasil**. São Paulo. BrasilConnects, 2002. Catálogo da exposição realizada no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em 2002.

AGUILAR, Nelson (org). **Mostra do Redescobrimento: Catálogos: Arqueologia, Arte Contemporânea, Artes Indígenas, Imagens do Inconsciente, Carta de Pero Vaz de Caminha, O olhar Distante - São Paulo: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.**

AGUILAR, Nelson. **4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

BARROS, Stella Teixeira. **Perfil da Coleção ITAÚ**. São Paulo, 1998.

COCCHIARALE, Fernando. **Experiência Neoconcreta: 1959-1991**. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1991. Catálogo da exposição.

HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. In: **Fundação Bienal de São Paulo 1998, Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos**, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, XXIV Bienal de São Paulo. 1998.

_____. **O Brasil e os holandeses: 1630-1654**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

_____. **Lygia Pape – Fragmentos**. Lygia Pape (catálogo), São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995

PAPE, Lygia. **Lygia Pape**. Lisboa, Portugal: Ed. IAG, 1995.

_____. **O Olho de Guará de Lygia Pape**. Rio de Janeiro: Ed. Arco Arte Contemporânea, 1984. Galeria Bruno Musalli, 1984.

PINACOTECA DO ESTADO, São Paulo. **Albert Eckhout volta ao Brasil, 1644 – 2002** (catálogo da exposição). São Paulo, 2002.

_____. **O desejo na academia 1847 – 1916**. São Paulo, PW, 1991. (catálogo da exposição).



BIBLIOGRAFIA VIRTUAL

AMARAL, Rita. **Caçando e pescando, guerreando feliz. Os urbanitas**, São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://www.aguaforte.com/antropologia/osurbanitas/revista/povosindigenas.html>> Acesso em: 25 nov. 2003.

IANNI, Octavio. III conferencia de pesquisa sócio-cultural., Campinas 2000. **O tipo e o Mito**. Disponível em: <<http://www.fae.unicamp.br/br2000/trabs/2475.doc>> Acesso em: 21/03/2004.

PAPE, Lygia. **Entrevista a Adolfo Montejo Navas**, jornal eletrônico. Disponível em: <www.no.com> Acesso em: 30/11/2000.

PELEGRINI, Milton. **Cultura brasileira em debate na PUC: Antropofagia e Teofagia**, em debate na PUC. Portal Estadão, São Paulo, 03 abr. 2001. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2001/abr/03/309.htm>> Acesso em: 18/10/2003.

ROSA, Maria Carlota. **Acerca das duas primeiras descrições missionárias de língua geral**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <http://www.vjf.cnrs.fr/celia/FichExt/Am/A_19-20_25.htm> Acesso em: 10/05/2004.



