

**O PODER DAS IMAGENS PARA A CRIAÇÃO DA IDENTIDADE
BRASILEIRA:
COMO A ARTE CONSOLIDOU VISÕES COLONIALISTAS E MOLDOU
ESTEREÓTIPOS SOBRE O BRASIL**

***THE POWER OF IMAGES IN CREATING BRAZILIAN IDENTITY:
HOW ART CONSOLIDATED COLONIALIST VIEWS AND SHAPED
STEREOTYPES ABOUT BRAZIL***

Dr. José Ronaldo Alonso Mathias¹
Esp. Victoria Lima De Carvalho

RESUMO

Pode-se dizer que este trabalho contém dois momentos que se comunicam a partir de um fio condutor conceitual que os conecta: como as imagens forjam certo imaginário de uma sociedade, e como estas moldam estereótipos no modo como tal sociedade lê a si mesma. Neste sentido, apropriou-se para a elaboração desta pesquisa o conceito de imagem de Hans Belting. Assim, procurou explorar, no primeiro momento, as obras pictóricas de Hans Staden e, por conseguinte, as respectivas releituras de Théodore de Bry. Já no segundo momento, obras de Victor Meirelles e François Ambroise Gilbert entram em cena para corroborar a seguinte hipótese: independentemente do corte temporal de suas criações, todas produzem e reiteram um olhar, com seguinte um juízo estético colonial determinante na confecção do imaginário e da identidade brasileira sobre si mesma.

Palavras-chave: Identidade Brasileira; Colonialismo; Relatos de viajantes; Exposições universais.

ABSTRACT

It can be said that this work contains two moments that communicate through a conceptual thread that connects them; moments whose problematic to be explored is: how the images forge a certain imaginary of a society, and how they shape stereotypes in the way such a society reads itself. In this sense, the concept of image by Hans Belting was appropriated for the elaboration of this research. Thus, we sought to explore, at first, the pictorial works of Hans Staden and, consequently, the respective reinterpretations of Théodore de Bry. In the second moment, works by Victor Meirelles and François Ambroise Gilbert enter the scene to corroborate the following hypothesis: regardless of the temporal cut of their creations, all of them produce and reiterate a look, with a colonial aesthetic judgment that determines the making of the imaginary and the Brazilian identity about itself.

Keywords: Brazilian Identity; Colonialism; Travellers' reports; Universal exhibitions.

¹ Doutorado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em 2006. Mestrado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC-SC) em 2001 e Graduação em Direito pela Presidente Antônio Carlos (UNIPAC-MG) em 1995. Pesquisador e Colaborador da Universidade de São Paulo FFLCH-USP (2019 a 2021). Em 2002, foi contratado pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo como professor titular da Graduação nas disciplinas Antropologia, Direitos Humanos e História da Arte.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa parte de uma análise imersiva das imagens que forjaram durante os séculos o imaginário da identidade brasileira sobre si mesma e os problemas gerados por este olhar. O respectivo trabalho desenvolveu-se em dois momentos interdependentes: o primeiro deles corresponde às imagens criadas para ilustrar os relatos da viagem ao Brasil realizada pelo navegador e explorador alemão Hans Staden (1525-1576) e reinterpretadas pelo gravurista Théodore de Bry (1528-1598), trinta anos após a obra de Staden ter sido lançada; no segundo momento, a análise se desenvolve a partir de três imagens selecionadas para participação do Brasil nas respectivas exposições universais: 1867 em Paris (França), 1876 em (EUA) e 1889 em Paris (França). As imagens são dos autores Victor Meirelles (1832-1903) e François Ambroise Gilbert (1816-1891).

O objetivo da pesquisa parte de entender como as imagens constituídas por uma visão eurocêntrica, forjaram o imaginário brasileiro, e consolidaram certos estereótipos acerca da identidade da mesma. Em sua especificidade, trata-se de demonstrar como que as imagens, independentemente de sua demarcação temporal, trazem consigo os mesmos juízos de valor pautados pelo colonialismo.

Do ponto de vista bibliográfico há uma divisão em duas categorias: a primeira corresponde ao referencial conceitual que utiliza a perspectiva de Hans Belting sobre o conceito de imagem; já a segunda corresponde a autores como Gustavo Piqueira, Melissa Boechat, Sven Schuster, Heloisa Barbuy e Christina Queiroz, estes que por sua vez oferecem o acervo imagético aqui trabalhado. E por fim, no plano textual, para corroborar com essa pesquisa foram utilizados os autores Johannes Fabian, Ana Maria Beluzzo e Guilherme Barros.

1. A construção da imagem da identidade brasileira através da ótica colonial de Hans Staden

Quando pensamos na construção da imagem e das narrativas de um povo, há de se imaginar que há mais de uma versão de uma mesma história, mas é sabido que é a versão dos “vitoriosos” que prevalece. Aqui na América Latina, é fato que há uma versão da história real, e uma versão imaginada e idealizada, dita como oficial, pelo olhar do estrangeiro colonizador, que aqui chegou no século XVI. Ao chegar no tal “Novo Mundo”, relatos, cartas, mapas e gravuras foram gerados pela ótica do descobrimento, com vieses por vezes etnográficos, científicos e, também, ficcionais. Essa confecção imagética e textual reverberou nas terras do Velho Mundo, concebendo assim uma percepção sobre o “outro” que aqui vivia. Em *Antropologia da Imagem*, Hans Belting (2005, p. 21) define o conceito de **imagem** como:

Os homens se isolam dentro de sua atividade visual, que constitui a sua lei vital, aquela unidade simbólica que chamamos “imagem”. O duplo sentido de imagens internas e externas não se há de separar, pois do conceito de imagem e atraiçoa precisamente a sua fundamentação antropológica. Uma “imagem” é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem. Por isso, o conceito de imagem, quando se toma a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico.

Portanto, é de nosso interesse nesta pesquisa pensar as imagens enquanto uma percepção que vá muito além do campo visual; uma construção social que atravessa as relações humanas de maneira política e hierarquizante.

Dentre as diversas narrativas divulgadas sobre essa terra recém-descoberta, focaremos aqui nos relatos imagético-textuais realizados pelo alemão viajante Hans Staden, na publicação *Duas viagens ao Brasil* (1557). A obra é um marco, por ser conhecida como a primeira referência iconográfica sobre o Brasil, e por ter grande responsabilidade no que se difundiu em relação aos costumes dos povos que habitavam o continente.

Staden narra sua experiência ao chegar no Brasil, cujo cerne do livro se dá no momento em que o viajante é capturado por nove meses pelos Tupinambás. A obra,

quando divulgada, foi um grande sucesso de vendas, tornando-se uma das narrativas mais famosas e populares em relação às viagens do século XVI na América. Tamanha repercussão acontece, pois naquele momento, havia um público europeu ávido de informações acerca das descobertas exóticas do continente americano.

É interessante notar a vasta quantidade de ilustrações que o livro, para sua época, continha, e não à toa, o intuito era impactar o público. Em sua recente pesquisa *Primeiras Impressões*, o autor Gustavo Piqueira (2021, p. 45) escreve:

E, apesar de o texto do alemão ter desempenhado evidente papel no sucesso do livro, não há como negar que muito de seu impacto imediato, como também daquilo que sedimentou sua relevância ao longo do tempo, deve ser creditado às 55 xilogravuras que ilustram a obra. Não exatamente por se tratarem de um primor artístico. Passavam bem longe disso, aliás. Porém, tanto a vasta quantidade de imagens – o triplo do que geralmente trazia um livro editado do período – quanto sua narrativa visual, recheada de seres humanos devorando seres humanos, apresentavam-se como ingredientes de inquestionável apelo. Apelo que beirava o sensacionalismo, dirão alguns ao toparem no frontispício da edição original – a "capa" daquela época –, como o nativo estirado calmamente em sua rede a saborear uma perna humana enquanto assava outros membros na grelha.

Tendo em vista que o olhar dos viajantes estrangeiros faz parte da nossa história, nos interessa lembrar que os registros que analisaremos a seguir dizem mais sobre quem estava vendo e registrando, do que de fato sobre quem eram aquelas pessoas retratadas. Ao mesmo tempo em que esses registros estavam moldando um imaginário sobre o povo nativo das Américas, também servia para reafirmar a identidade do povo europeu. A autora Ana Maria Belluzzo (1996, p.10), no artigo “A Propósito d'o Brasil dos Viajantes” sobre seu livro *O Brasil dos Viajantes* afirma:

O legado iconográfico e a literatura de viagem dos cronistas europeus trazem sempre a possibilidade de novas aproximações com a história do Brasil. No entanto, essas obras só podem dar a ver um Brasil pensado por outros. O olhar dos viajantes espelha, também, a condição de nos vermos pelos olhos deles. [...]

Na sua origem, as imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia. Apontam modos como as culturas se olham e olham as outras, como estabelecem igualdades e desigualdades, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro.

Logo, é a partir das diferenças que a maior parte dessas imagens se encontra. Um dos pontos principais da narrativa ilustrada (e diga-se de passagem, com muita ênfase em relação a isso) são os rituais (hoje entendidos como antropofágicos, mas descrito pelos navegadores como canibais) realizados pelos povos Tupinambás. As imagens, em grande maioria, têm um movimento muito circular em suas composições, indicando a presença temporal cíclica dos acontecimentos, onde podemos notar momentos distintos da situação em uma só imagem (captura, preparo alimentar, ritos, danças), como ilustra as figuras 1 e 2.

Figura 1



Figura 2



As imagens que contextualizam os nove meses que Staden sobreviveu, partiram de recursos pictóricos simples, porém bastante gráficos. Nas figuras 3 e 4, o foco central são os ritos canibais em si, relacionando os membros do corpo humano ao fogo (o ato de cozinhar e comer). O impacto de imagens de seres humanos devorando outros seres humanos em atos de "selvageria extrema" (ressalto aqui, que o canibalismo da maneira em que foi retratado nas imagens, sem os contextos culturais, rituais, de guerra, etc. configura uma condição animalesca no ato) cristalizou a ideia de que Staden sobreviveu a tamanha barbárie pela sua incansável fé cristã. É possível identificar o viajante em algumas gravuras pelas longas barbas, e pelos gestos de súplica e devoção. O autor Gustavo Piqueira articula a possibilidade dos relatos de Staden serem basicamente uma peça de propaganda religiosa protestante (PIQUEIRA, 2021).

Figura 3

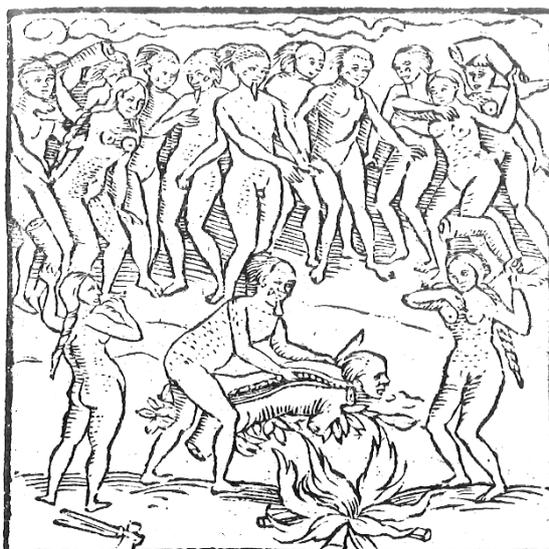


Figura 4



A sua inserção nas gravuras também acontece como uma forma de documentar e confirmar sua presença no local, afinal, neste momento as viagens possuem objetivos investigativos sobre fauna, flora e riqueza sobre os locais, e começam a ser vistas como ciência, sendo parte do projeto colonial.

Figuras 5, 6 e 7



Porém, a imagem de uma sociedade "não civilizada" da *terra brasilis*, já corria pela Europa um pouco antes de Hans Staden ter concretizado as ideias em ilustrações

visuais de fato. Quando Américo Vespúcio – em *Mundus Novus* (1501), uma das cartas mais famosas e populares sobre viagens de descobrimento - narra seu encontro com comunidades indígenas na costa do Brasil, ao ir descrevendo a cultura e modo de viver desse povo, articula comparações entre essa sociedade e o povo europeu que nos dá uma pista da ideia do que se concretizaria a partir daí: a discrepância cultural que frisa que há sociedades mais evoluídas do que outras:

Digo mais: até se admiram de como nós não comamos os nossos inimigos, nem façamos uso de sua carne, que dizem saborosíssima. Suas armas são arcos e flechas; e quando se afrontam em ação não cobrem nenhuma parte do corpo para defender-se, e nisto são semelhantes aos animais. Procuramos dissuadi-los quantos nos foi possível destes bárbaros costumes, e eles nos prometeram deixá-los. (RIBEIRO, 1992, p. 101-106).

O viés comparativo em relação ao discurso temporal se fez presente na construção do imaginário sobre a identidade do povo brasileiro: selvagem, sem fé (cristã), sem organização social, e com padrões morais duvidosos para o olhar europeu. Em contraponto, temos o povo europeu se considerando “evoluídos” com seus pensamentos, tecnologias e costumes culturais, logo, inventa-se um discurso para justificar o ato político de imposição cultural – a colonização:

Não apenas nosso continente tinha ali sua invenção geográfica e política; ao surgir aos olhos do mundo como o local da diferença, o continente recém-descoberto (ou inventado) auxiliou o europeu na tarefa de inventar e consolidar sua própria identidade, sua própria concepção de uma sociedade evoluída e organizada. Assim, as imagens se constituem em elemento verificador e comprobatório da história de Staden, passando seu relato a ser o amálgama do pensamento europeu sobre o novo continente e sobre si mesmo, diante de tão irrefutáveis provas do que o autor vivencia e do que narra. São como o martelo que termina por cravar na tábua da mentalidade europeia a visão do colonizador sobre os habitantes do Novo Mundo. (BOËCHAT, 2008, p. 1726)

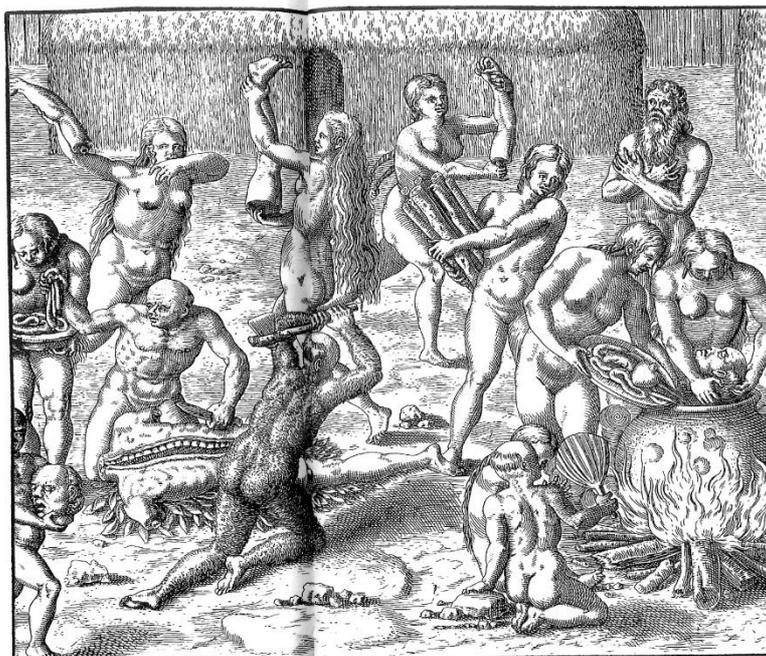
Pouco mais de 30 anos após o sucesso da narrativa de Hans Staden, o gravurista e ouvires Théodore de Bry organizou publicações sobre as grandes viagens à América. Utilizando as imagens de Hans Staden como referência para releitura das cenas, de Bry, produziu as matrizes das ilustrações em cobre para imprimir em calcogravura (processo

que permite uma quantidade de detalhes muito maior quando comparado a xilogravura). É interessante notar a quantidade de novos detalhes adicionados às cenas, criando uma atmosfera muito mais descritiva e aterrorizante do que a original. Expressões faciais marcadas, gestos bruscos e teatrais, marcam essa nova onda de ilustrações sobre o Brasil. Vale ressaltar que nessa versão, de Bry não adicionou imagens que continham um cunho mais descritivo em relação aos costumes e cultura local, e optou por seguir apenas com imagens dos rituais antropofágicos, acentuando ainda mais o estereótipo da selvageria.

Essas releituras das gravuras de Staden são concebidas através de uma plasticidade tridimensional proporcionada pelo uso de luz e sombra e perspectivas que ampliam a percepção do leitor da época como representação do real, pois obedecem a uma estética clássica da pintura.

Figuras 8 e 9





Gravura de Staden em comparação com de Bry.

A maneira como as obras de Staden e De Bry retrataram as alteridades encontradas em terras brasileiras fortaleceu o discurso de um povo desprovido da civilidade, em um tempo distinto e atemporal a realidade europeia do momento e, assim, criou-se e difundiu-se a primeira imagem sobre os povos da *terra brasilis*.

2. Deslocamento reverso: a participação do Brasil nas exposições universais

As primeiras imagens sobre a América foram retratadas através dos olhos dos estrangeiros, como vimos no capítulo anterior. Porém, somente durante o século XIX, as imagens que vão para o exterior, já partem de produções nacionais e são pensadas e escolhidas pelo Império. Todavia, tal seleção atravessada pelas instituições nacionais e pelo Império, são também, re-interações de um olhar europeu inseridas na região brasileira.

Nesse momento, o mundo passava pelo aceleramento da industrialização, fomentado pela consolidação capitalista e pelas ondas imperialistas e colonialistas. Com isso, cidades se expandiram, culturas de massas foram se formando, e a ideia de uma sociedade multicultural e interligada (tanto por questões econômicas, quanto por cultura) se fazia presente. Uma grande representação dessa ideia são as exposições universais.

As exposições universais eram grandes pavilhões, setorizados por países, onde cada nação colocava em exposição, obras de artes, mobiliários, vestuários, amostras de alimentos, bebidas, botânica, novas tecnologias, etc. Era um grande apanhado geral da história e do que aquele país enquanto potência econômica e cultural poderia oferecer, logo, eram eventos que transitavam entre os salões de arte e feiras comerciais. A autora Heloisa Barbuy relata:

A partir de 1851, realizavam-se as primeiras exposições universais, que se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista do mundo. Reuniam, num mesmo espaço, representações das regiões em expansão (países europeus e Estados Unidos emergentes), das regiões sob pleno regime colonial e das regiões distantes (do ponto de vista imperialista), promissoras fontes de matérias-primas, como a América Latina. Uma verdadeira representação do mundo, tal como concebido pela filosofia dominante.

O próprio fato de se fazer este tipo de representação correspondia a que, em função da expansão capitalista, o mundo estava, agora, todo ligado em redes de interdependência econômica. Tornava-se um só e assim era representado nas exposições universais, apenas que totalmente edulcorado, é claro, como um mundo ideal. E estas representações eram feitas o mais materialmente possível, isto é, fisicamente construídas, tridimensionais, palpáveis e visíveis, em forma de *exposições*. (BARBUY, 1996, p. 211)

Sendo assim, o Brasil passa a participar dessas exposições universais a partir de 1851, em Londres (Inglaterra) até o ano de 1913, em Gante (Bélgica), com o objetivo de demonstrar o progresso da civilização brasileira, e se projetar enquanto uma nação moderna. Porém, era de interesse (econômico) de D. Pedro II, uma ressignificação da imagem do Brasil enquanto cultura. O pesquisador e especialista em História da América Latina, Sven Schuster, em seu artigo *The "Brazilian Native" on Display: Indianist Artwork and Ethnographic Exhibits at the World's Fairs, 1862-1889*, e que foi uma grande base para esta pesquisa, discorre sobre as imagens selecionadas do projeto curatorial:

No entanto, os organizadores da exposição no Brasil não exibiram apenas máquinas, instrumentos científicos ou produtos manufaturados, como a maioria dos visitantes europeus esperariam de uma nação moderna. Para eles, era igualmente importante combinar ideias de

modernidade com a celebração de um glorioso passado pré-colombiano. Nessa perspectiva, o Império do Brasil surgiu como resultado de um processo teleológico de longa duração, tendo como ponto de partida histórico as antigas culturas indígenas. Como forma de construção da nação, o vasto reino de D. Pedro foi apresentado como o culminar de milhares de anos de "História Americana", refutando certas ideias europeias do Novo Mundo - um "continente sem história" - nas palavras de Hegel. Assim, os organizadores da exposição brasileira apresentaram uma ampla gama de objetos pré-colombianos nos pavilhões de feiras mundiais, geralmente provenientes do Museu Nacional do Rio de Janeiro, especializado em História Natural, Etnologia e Antropologia. Além dessas mostras etnográficas, também exibiram pinturas, esculturas e fotografias, geralmente retratando "nobres selvagens" inspirados em Rousseau. (2009, s.p.)

Nesse sentido, a base material cujas laudas a seguir irão explorar será o acervo imagético-pictórico selecionado pelas respectivas curadorias nas exposições às quais o Brasil se apresentou.

2.1. Pavilhão Brasil em 1867, 1876 e 1889

Durante as três participações do Pavilhão do Brasil nas exposições universais, as escolhas curatoriais dialogam com os dois conceitos que atravessavam o momento: o nobre selvagem das Américas (que já não é o mesmo personagem das histórias de Hans Staden), e a necessidade de se "preencher as lacunas da história do homem" (FABIAN, 2013, p. 45). São elas: 1867 em Paris (França), 1876 em (EUA) e 1889 em Paris (França). Para a Exposição de 1867 em Paris (a terceira que o Brasil participa) foi levada uma grande parte da coleção etnográfica do Museu Nacional do Rio de Janeiro, e, dessa vez, também foram levadas pinturas indianistas feitas por artistas da Academia Imperial de Belas Artes, tendo em vista que nas duas exposições passadas (1851 e 1862 em Londres) a sessão do Brasil continha apenas artefatos indígenas da coleção do Museu Nacional. Por mais que o país buscasse engrenar como uma nação moderna, para a Europa, a história do exotismo e da América, ainda repercutia mais.

Nesse momento, interessava frisar a romantização da figura do indígena, tema central do movimento e literatura indianista, transformando o que antes era visto como uma figura canibal e animalesca em um herói nacional. Não à toa, que nesse momento, pintores que retrataram esse tema ganharam destaque nacional, como é o caso de Victor

Meirelles, pintor membro da Academia Imperial de Belas Artes, e que consolidou boa parte da iconografia brasileira.

Na Exposição de 1867, uma das obras mais icônicas do pintor, fazia parte da exposição. A obra *Moema* (Figura 11), que se inspira no poema épico *Caramuru*, de frei José Santa Rita Durão (1781), é uma interpretação do pintor em relação a como ele imaginava a jovem *Moema* abandonada por *Caramuru*.

Na história, *Moema* é uma índia tupinambá que é encontrada morta ao ir atrás do navio de seu companheiro, um homem português que a abandona. Na pintura, a pose arranjada e não natural, remete ao mesmo tempo em que a uma sutil sensualidade do corpo feminino, uma estranheza por conta da situação. O rosto sob os cabelos, as penas cobrindo a região do púbis, e o corpo que remete a poses clássicas, extraem a naturalidade da cena. Todo o entorno da cena, parece calmo, o mar sereno e o corpo em primeiro plano contribuem para a dramatização da história de *Moema*. A beleza “exótica” de *Moema* traz ali, não uma selvagem e canibal como as mulheres retratadas por Staden, e sim, apenas uma mulher que estava sofrendo por amor, mas por um amor “proibido”. Logo, esse retrato dessa *Moema* morta, mostra quase que simbolicamente a morte de uma cultura.

Figura 11



Moema, Victor Meirelles, 1866. Óleo sobre tela, 130 cm × 196,5 cm.

Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Quase dez anos depois, o pintor Victor Meirelles expôs a obra de tamanho colossal *A Primeira Missa no Brasil* (Figura 12), na Philadelphia Centennial Exhibition (EUA), em 1876. A obra retrata a descoberta das terras brasileiras em 1500, através de uma Santa Missa simbólica. A cruz, bem no ponto de destaque da imagem, fortalece o discurso de um tipo de aliança entre povos nativos e coroa portuguesa, guiada através de Deus. Esse pensamento se fortalece através da passividade dos povos nativos enquanto participantes, porém coadjuvantes passivos da cena. Em sua pesquisa, o autor Sven Schuster (2015) relata que esse retrato foi escolhido a dedo por Dom Pedro II para estar presente na Exposição Universal da Filadélfia de 1876.

A Primeira Missa no Brasil fortalece a construção de uma imagem de miscigenação “pacífica” entre os povos brasileiros e portugueses. A imagem cria um discurso de diferenciação entre a colonização portuguesa com a hispânica no restante das Américas, promovendo a imagem de um povo quase que adepto a colonização, onde claramente sabe-se que esse discurso hoje cai por terra, ao termos dados de todos os povos que foram exterminados pela colonização, seja por guerras ou doenças.

Figura 12



A Primeira Missa no Brasil, Victor Meirelles, 1860.

Óleo sobre tela, 258 cm × 369 cm.

Mais uma vez, com o pretexto de contar a história dos povos milenares do território americano, também foi levada uma parte da coleção etnográfica do Museu Nacional do Rio de Janeiro, com foco nas peças de cerâmica dos povos da Ilha do Marajó, entre outros artefatos, como armas, utensílios etc. A escolha deriva de um olhar hierarquizante em relação aos povos originários, já que tais peças foram escolhidas pressupondo que esses povos eram mais “civilizados” e com técnicas mais avançadas, e fortaleceria o desejo do Império de construir um passado grandioso para as terras brasileiras, equiparando ao passado pré-colombiano do resto da América.

Figura 13



Exemplo de cerâmica marajoara (Disponível em <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra013.html>). Acesso em 2024.

É interessante notar que durante todo o século XIX, a narrativa de civilizado e moderno só pôde ser formalizada através de um contraponto dado como “primitivo”, onde essa leitura acerca do tempo do outro colocava certas etnias como superiores a outras. Sandra Salles (2020, p.2) analisa a obra de Johannes Fabian *O Tempo e o Outro*:

Neste livro, Fabian critica a noção de que, para os antropólogos, o “outro” existe em um tempo não contemporâneo ao seu, denunciando a condição assimétrica na interação entre pesquisador e pesquisado, que reproduziria as relações de poder e dominação historicamente concebidas entre Ocidente e o não-Ocidente. Essa assimetria teria como desdobramento a consolidação do emprego de conceitos fortemente carregados de uma temporalidade hierarquizante como “primitivo”, “arcaico”, “selvagem”, entre outros, para designar este “outro” não-Ocidental, que não compartilharia o mesmo plano temporal que as sociedades ocidentais.

Na época, havia pouca compreensão sobre o que se tratavam os artefatos expostos, história e cultura dos povos, tanto por parte dos etnógrafos e curadores da exposição, quanto do público. Retirar todos os objetos de seu contexto cultural e social, apenas fortaleceu um estereótipo vazio dos povos retratados. Havia uma ambiguidade entre o estranhamento de se deparar com uma cultura completamente distinta, ao mesmo tempo em que havia uma romantização sobre os povos indígenas, que estava sendo moldado com o indianismo na época.

A última obra que analisaremos no presente artigo, é da Exposição de 1889 em Paris, e foi um marco pela comemoração do centenário da Revolução Francesa e da inauguração da Torre Eiffel, construída para este evento. Para essa exposição, havia um foco muito grande em ofertar e mostrar todas as possibilidades naturais que o Brasil continha, e como, o Estado brasileiro seria promissor enquanto parceiro econômico e industrial. Heloisa Barbuy (1996, p.4) discorre sobre o Pavilhão brasileiro e os outros pavilhões latino-americanos em seu artigo *Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal*:

Pascal Ory (1989, p. 83-85) sustenta que o conjunto de pavilhões latinoamericanos e a confusão dos acontecimentos que permearam a Exposição, especialmente a queda do Império Brasileiro, poucos dias após o encerramento do evento, não contribuíram para dar uma imagem mais clara (menos estereotipada) da América Latina. Para o público

francês, que ignorava quase tudo em relação à América do Sul e estava já "bem disposto a receber e amplificar a caricatura de revoluções de Carnaval e de ditaduras de carton-pâte", os pavilhões sul-americanos de maior sucesso foram os que permitiram uma leitura mais direta - uma idéia simplificada - de seus respectivos países. Neste sentido, ainda segundo Pascal Ory, o Brasil deixou a impressão de "uma grande plantação, graças a seu jardim exótico e a Bolívia, de uma gigantesca mina". [...]

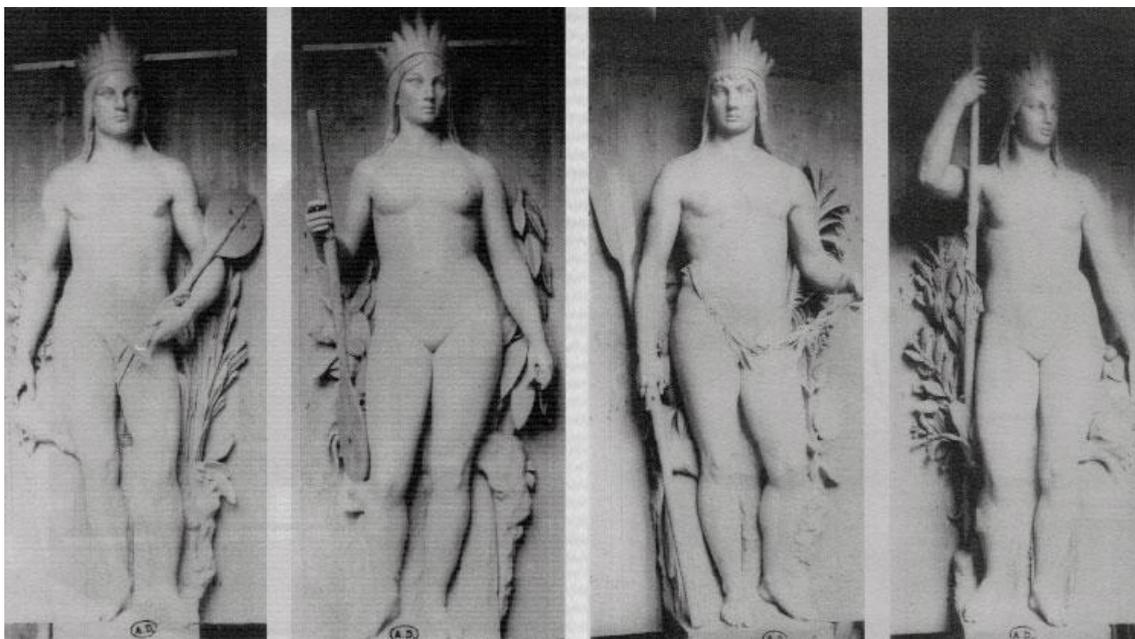
Começava aí a grande fantasia. A chegada a esta área da Exposição representava o descortinar do América inter e subtropical, um mundo promissor, pleno de riquezas e possibilidades, quase em estado natural, apenas saído de um longo sono, graças à Europa, tanto pelo movimento industrial universalizante que ele teria provocado como pelo própria presença do imigrante europeu.

Uma das obras que mais chamaram a atenção no pavilhão brasileiro, foram as estátuas de indígenas que representavam os principais rios brasileiros (Amazonas, São Francisco, Tietê, Tocantins, Paraíba e Paraná), feitas pelo escultor francês François Ambroise Gilbert, com o estilo greco-romano, claramente muito distantes da fisionomia dos povos nativos, porém de grande destaque na exposição (se encontrava na entrada do Pavilhão Brasileiro). Cada escultura que representa um indígena carrega um instrumento típico nativo e está cercado das vegetações naturais do entorno de cada rio. A interpretação mais viável para essa obra é a representação do meio de transporte através das vias fluviais e da abundância de recursos do país:

Por serem índios representavam o aborígene; por serem casais, a fertilidade, promessa de abundância e também a integração do território. Eram figuras fortes e jovens, expressando a energia, a vitalidade e a juventude do país. A vegetação representaria o território em seu estado natural; os remos, a ideia de sua travessia e desbravamento. (BARBUY, 1996, p. 211)

Essa obra carrega em si, a idealização da figura do indígena, ao mesmo tempo em que mostrava a cartela de possibilidades dessa terra fértil e promissora, constituída de vegetação e rios. Aqui, não apenas há um interesse em fortalecer essa narrativa do guerreiro indígena, mas também na própria venda dos recursos naturais do país.

Figura 14



Esculturas das representações dos rios, do artista François Ambroise Gilbert.

A representação da figura do índio guerreiro e idealizado – imagem simbólica e alegórica – do Império de D. Pedro permaneceu por décadas como um símbolo de nacionalidade brasileira. Mas, vale ressaltar, a ambivalência do discurso indianista. Ao mesmo tempo em que se consideravam os povos indígenas como incapazes de serem civilizados, vangloriava-se um passado indígena nas exposições internacionais.

3. Da condição selvagem a tesouro nacional: Manto Tupinambá

Nas imagens que foram criadas e reproduzidas acerca dos povos originários e a "descoberta" do Brasil nos capítulos anteriores, nota-se como discursos de poder sempre moldaram estereótipos em relação ao que é exportado sobre o Brasil, mas também, em como tais associações se tornaram praticamente parte do que se entende enquanto identidade brasileira. De povos canibais, a guerreiros com um passado admirável e nobre

(mas que não seriam aptos a fazer parte de uma sociedade civilizada e moderna), a discursos de uma colonização pacífica, por fim, a conquista de uma terra rica e agraciada por muitos recursos naturais, prontos para qualquer tipo de exploração econômica.

Quando se pensa em museu, muito antes de querer ser uma instituição de fomento à cultura e educação, é impossível deixar de lado as relações políticas e sociais que moldam e criam discursos para com a arte. Não estando muito afastado do propósito das Exposições Universais do século XIX, nos anos 2000 (de 22 de abril até 7 de setembro), o Pavilhão da Bienal recebeu uma mega exposição que se idealizava ser uma das maiores e mais memoráveis sobre o país: Brasil +500 Mostra do Redescobrimento. Com a premissa de proporcionar experiências *"desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade"*, a Mostra contou com oito exposições que recontaram a história do país, do momento antes da "descoberta" por navegadores europeus, até a contemporaneidade, são elas: Arqueologia, Arte: Evolução ou Revolução? A Primeira Descoberta da América, Arte Barroca, Arte Afro-Brasileira, Arte Moderna, Imagens do Inconsciente, Arte Contemporânea, Olhar Distante. Mais uma vez, as premissas que fomentaram a ideia do que se entende como identidade brasileira estava mais ligada a um passado pensado e articulado por um pequeno grupo detentor dos meios, e a construção de uma imagem midiática.

Entendendo as instâncias políticas em que essa exposição se encontrava, e dentre as diversas obras expostas, uma delas chama a atenção para pensar como as estruturas de poder e colonialidade e os discursos estereotipados sobre alteridades ainda reverberam na contemporaneidade.

Figura 15

Exemplar de Manto Tupinambá da coleção do Museu Real de Arte e História em Bruxelas. (PESQUISA FAPESP 295, p.81)

O manto tupinambá, com suas longas penas vermelhas e presença exorbitante, viajou do Nationalmuseet (Copenhague, Dinamarca) para sua terra de origem. Um item, que foi retirado de seu país de origem por volta do século XVII e nunca mais retornou. Nas coleções brasileiras, não há nenhum, todos os 6 mantos existentes hoje, permanecem fora do país e sem data para retorno. Christina Queiroz, em sua pesquisa *Revistando e Expondo o Passado* (2020, pg.79) descreve:

Outro acontecimento significativo ocorreu no ano 2000, durante a exposição Redescoberta: 500 anos ou mais, realizada em São Paulo. Na ocasião, foi trazido do Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague, um manto de penas vermelhas que pertenceu aos Tupinambá. Descendentes daquele povo, os Tupinambá de Olivença vivem no município de Ilhéus, na Bahia, e, ao tomarem conhecimento do artefato, reivindicaram sua permanência no Brasil. A demanda, no entanto, não teve sucesso. “Até meados do século XVIII, os Tupinambá se dividiam em diversos grupos espalhados por toda costa brasileira, do Pará a São Paulo, e mais de um grupo se considera seu descendente. Se o pedido de repatriação dos Tupinambá de Olivença fosse acolhido, muito provavelmente surgiriam disputas em torno do manto”, analisa Christofoletti. O historiador indaga se, nesse caso, o mais adequado não

teria sido o Estado brasileiro incumbir-se da solicitação, responsabilizando-se pela guarda do objeto em um de seus museus. Criado em 1819, o Museu Nacional da Dinamarca teria recebido a capa de Mauricio de Nassau (1604-1679), chefe da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais em território brasileiro. Christofolletti explica que, no total, existem seis mantos tupinambás remanescentes conhecidos pelos historiadores. Todos estão fora do país e integram acervos de museus europeus.

Sua exibição na Mostra do Redescobrimento marca um momento emblemático. Entre pedidos de repatriação dos descendentes de Tupinambás, ao exotismo e discurso do passado heroico das Américas (que vimos ser construída ao longo do século XIX), o fato desse item já não pertencer a nenhuma coleção nacional pública ou privada, diz muito sobre como a nossa história ainda é contada e moldada sob o olhar do colonizador que, ainda hoje, possui um poder sobre o nosso passado: “Apesar de os museus enxergarem a cultura dessas comunidades como algo que deve ser preservado, seus integrantes ainda não são vistos como protagonistas de processos históricos, observa (QUEIROZ, 2020)”. Pensar a maneira que o manto tupinambá foi retirado de seu contexto, distante de sua terra de origem e exibido quase como um troféu em museus estrangeiros ainda hoje, mais de 500 anos após os primeiros contatos entre europeus e os povos nativos do continente, apenas reafirma como a identidade brasileira ainda carrega a visão que começou a ser desenhada lá atrás por Staden, reforçada por Theodor de Bry, consagrada durante o Império de D. Pedro, e exposta numa exposição contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde os primeiros registros, o Brasil foi pensado por outros. Esse olhar do estrangeiro envia até hoje, a condição de nos vermos através dessa lente, fortalecendo o conceito de imagem de Hans Belting, enquanto uma percepção social e coletiva. O fato de a nossa história ser contada através desse contato entre alteridades, diz mais sobre quem retrata do que sobre quem foi retratado. Foi nesse contato com a diferença e discrepância que parte do progresso da civilização (selvagem/civilizado) que o próprio povo europeu fundamentou sua própria identidade.

Além disso, fica nítido como durante o percurso da história, a ambivalência de narrar a história a partir de interesses próprios, onde quando foi oportuno, criou-se

narrativas de uma civilização nobre com um passado glorioso, porém, ainda selvagem, ou seja, fomentando a necessidade da colonização e o interesse na aproximação com fins exploratórios.

Dito isso, as estruturas de poder sob o domínio da história e do passado, ainda carregam heranças coloniais, onde, até os dias atuais, não temos a posse do manto tupinambá (entre outros artefatos que estão em museus internacionais), logo, isso mostra que ainda hoje, não temos total domínio sobre a nossa própria história.

É claro que, dentro da arte contemporânea, diversos artistas brasileiros têm como tema central de suas produções, refletir sobre os problemas da colonização, através de um olhar decolonial que repense a identidade brasileira. Isso não anula que há um longo caminho de resgate da história e ancestralidade de nosso país, mas é fato que, independente do pensamento, não há como pensar o Brasil, sem pensar em como a visão eurocêntrica forjou muito do que entendemos como identidade.

Convido a outros pesquisadores a continuarem a analisar como as produções do passado reverberam ainda hoje.

REFERÊNCIAS

BARBUY, Heloisa. **O Brasil vai a Paris em 1889**: um lugar na Exposição Universal. In: Anais do Museu Paulista: São Paulo, 1996.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: Editora KKYM + EAUM, 2014.

BELLUZZO, Ana Maria. **A propósito do Brasil dos viajantes**. In: Revista da USP, São Paulo, v. 30, 1996.

BOËCHAT, Melissa Gonçalves. **Imagens e viagens**: a América Latina antropófaga de Hans Staden. In: Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2008, v. 1, p. 1718-1726.



REVISTA BELAS ARTES

Volume 38
Janeiro - Abril / 2022
ISSN: 2176-6479

BRASIL +500: Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro:** Como a Antropologia Estabelece Seu Objeto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013 (1983)..

PIQUEIRA, Gustavo. **Primeiras Impressões:** o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2021.

QUEIROZ, Christina. **Revisitando e expondo o passado.** In: Revista Pesquisa FAPESP. São Paulo, 2020.

RIBEIRO, Darcy; MOREIRA NETO, Carlos de Araújo. **A fundação do Brasil:** testemunhos 1500-1700. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

SALLES, Sandra. Narrativas do “moderno” na historiografia da arte Africana. In: AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patrícia Dalcanale (Orgs.). **Arte Não Europeia:** reflexões historiográficas a partir do Brasil. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2020.

SCHUSTER, Sven. **The "Brazilian Native" on Display:** Indianist Artwork and Ethnographic Exhibits at the World's Fairs, 1862-1889. RIHA Journal, 2015.