

## A FIGURAÇÃO ESTÉTICA DE INDÍGENAS E NEGROS NO OCIDENTE: NOTAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE TRANSCULTURAÇÃO VISUAL<sup>1</sup>

## THE AESTHETIC FIGURATION OF INDIGENOUS AND BLACK PEOPLES IN THE WEST: HISTORIOGRAPHICAL NOTES ON VISUAL TRANSCULTURATION

Dr. José Afonso Medeiros Souza

UFPA, Brasil

### Resumo

A partir de uma afirmação sobre a inserção de artistas indígenas no circuito da arte contemporânea feita por Ailton Krenak, a presente reflexão intenta perceber a constituição de uma imaginária das gentes dos brasis na história da arte, desde o início da modernidade/colonialidade europeia. Como essa produção se tornou indício de “ancestralidade” na cultura visual brasileira? De que maneira a arte indígena passou de um status (então considerado) meramente artesanal e “primitivo” na modernidade, para um status “artístico” afinado com a contemporaneidade? Recorrendo (além de Krenak) à Jacques Le Goff, Aimé Césaire e Serge Gruzinski (dentre outros), este ensaio pretende refletir sobre os paradoxos visíveis nas encruzilhadas da arte quando culturas estéticas diversas são postas em contato.

**Palavras-chave:** arte indígena; imaginária; globalidade; decolonialidade.

### Abstract

Based on a statement by Ailton Krenak regarding the inclusion of Indigenous artists in the contemporary art circuit, this reflection seeks to understand the construction of an imaginary of the peoples of the “Brazils” within the history of art, beginning with the onset of European modernity/coloniality. How did this production become a marker of “ancestrality” in Brazilian visual culture? In what ways did Indigenous art shift from a status once considered merely artisanal and “primitive” in modernity to an “artistic” status aligned with contemporaneity? Drawing on (in addition to Krenak) Jacques Le Goff, Aimé Césaire, and Serge Gruzinski (among others), this essay aims to reflect

---

<sup>1</sup> Este texto, consideravelmente revisto e ampliado, foi originalmente publicado na Revista *Gearte*, Porto Alegre, v. 11, 2024, sob o título “A (des)figuração de indígenas e negros na arte: notas sobre (de)colonialidade da imagem”.

on the visible paradoxes at the crossroads of art when diverse aesthetic cultures are brought into contact.

**Keywords:** indigenous art; imaginary; globality; decoloniality.

Permitam-me começar com Ailton Krenak:

O cara faz uma canoa, faz um balaio, faz um arco, faz uma armadilha de pegar peixe, faz qualquer outra coisa, uma rede, uma casa e ninguém chama ele de artista por causa disso. Mas, recentemente, por causa dessa entrada da gente nesse universo, as galerias, os museus e até algumas escolas começaram a puxar indivíduos desses coletivos e destacar um ou outro de nós como artista. [...] Aqui nessa sociedade em que a gente é especializada em tudo, você tem que ter um título. Então, eles viram e falam: esse é um “artista”, um “escultor”... Então tem uma cosmovisão, quer dizer, antes de um conceito tem um modo de enxergar as coisas, de ler o mundo que orienta a minha observação sobre o que que é arte e tal; arte, ciência, tecnologia, conhecimento, né. Durante muito tempo nós todos fomos orientados que tem uma coisa que é “ciência”, depois tem uma outra coisa que é “arte” e também tem uma coisa ampla que a gente chama de “conhecimento” [e] que aí se incluem inclusive saberes, outras perspectivas de mundos, outras observações de mundo. Dessa cosmovisão, desse lugar de ver o mundo, eu nunca acreditei nessa separação.” (Krenak em: página @oficinauzynauzona no instagram (acessado em 15/10/2024).

Esta afirmação de Krenak merece uma tese sobre a indissociabilidade entre saberes e fazeres (estéticos incluídos) na cultura indígena, posta em confronto com as especialidades típicas da modernidade euro-ocidental. Mais do que isso, sobre o confronto entre modos coletivistas e individualistas na construção e transmissão do conhecimento, mas não pretendo tanto. Prometo – quando muito – alinhar algumas notas sobre os modos de recepção da cultura visual dos povos originários (indígenas, particularmente) nas culturas euro-ocidentalizadas.

Desde já, esclareço que opero na perspectiva de que as trocas culturais (visuais, inclusive) têm formas e trânsitos com gêneses diversas, muitas delas “perdidas” numa temporalidade que mal conseguimos dimensionar. Entretanto, tais trocas assumiram, no bojo da moderna colonização europeia, um estatuto de mercantilização global e inédita. É nesse sentido que encaro os colonialismos, os modernismos e os globalismos como processos inextricáveis e interagentes nos últimos cinco séculos, ou seja, constituem uma tríade histórica na qual cada um de seus vértices não pode ser plenamente entendido senão *em relação* intrínseca e dinâmica com os outros dois.

Sem querer constituir mais uma aporia nessas relações entre colonização, modernização e globalização, ensaio aqui a constituição de um imaginário europeu sobre os povos indígenas, fato este que contribuiu para a tardia assunção de suas imaginárias ao status de “arte” na cultura moderno-contemporânea, sobretudo no Brasil. Começemos com duas vozes:

Acertado isso, admito que é bom colocar diferentes civilizações em contato; que casarem-se mundos diferentes é excelente; que uma civilização, qualquer que seja seu gênio íntimo, murcha ao dobrar-se sobre si mesma; que a troca aqui é oxigênio, e que a grande sorte da Europa é haver sido uma encruzilhada e que, por ter sido o lugar geométrico de todas as ideias, o receptáculo de todas as filosofias, o lugar de acolhida de todos os sentimentos, tornou-se o melhor redistribuidor de energia. Mas então, apresento a seguinte questão: a colonização realmente pôs em contato? (Césaire, 2020, p. 11).

Note-se que Aimé Césaire (1913-2008) começa seu *Discurso sobre o colonialismo* (originalmente publicado em 1950) também na perspectiva das trocas, aduzindo que a cultura europeia se tornou historicamente um receptáculo privilegiado de fazeres e saberes outros, amalgamando-os e redistribuindo-os segundo suas próprias cosmovisões postas, a partir de então, em contato com outras visões de mundo, tal como alude Krenak na citação antecedente.

Mas a grande questão reside na qualidade desse “contato” propiciado pela colonização europeia de alto impacto. Aparentemente, essa questão posta por Césaire encontra um de seus ecos numa afirmação de Jacques Le Goff (1924-2014) – um de seus contemporâneos da intelectualidade francesa – mais de cinquenta anos depois do *Discurso*:

De fato, os historiadores não devem confundir, como fizeram frequentemente até agora, a ideia de mundialização com a de uniformização. Há duas etapas na mundialização: a primeira consiste na comunicação, na relação de regiões e culturas que se ignoravam; a segunda é um fenômeno de absorção, de fusão. Até agora, a humanidade só conheceu a primeira dessas etapas (Le Goff, 2015, pp. 133-34).

Postos num diálogo aparentemente anacrônico entre intelectuais descendentes da França colonizadora (a continental) e da França colonizada (suas regiões ultramarinas), Le Goff responde assertivamente à questão posta por Césaire: sim, houve contato entre civilizações. Mas observemos que enquanto Césaire coloca esse contato no vértice da colonização, Le Goff o coloca no vértice da globalização, ou seja, trata-se de perspectivas de visibilidade e legibilidade históricas postas em confronto.

Por um lado, Césaire questiona o processo civilizatório reconhecendo, primeiro, o papel da Europa como *locus* (então privilegiado) de trânsitos variados, aqueles mesmos trânsitos que, reelaborados (ou distorcidos, segundo o próprio Césaire), vão constituir

o chamado mundo moderno. De outro lado, Le Goff admite que tal contato entre civilizações não chegou, até os albores do século XXI (seu livro é de 2014), ao ponto da absorção ou da fusão. De fato, Le Goff tem razão quando pede que os historiadores não confundam globalização com homogeneização, mas esqueceu de dizer que, sim, o processo de mundialização (como preferem os franceses) foi uma tentativa de uniformização de mundos sob a égide da mentalidade europeia constituída entre o humanismo, o iluminismo e o positivismo, todos atravessados pela ilusão de “soberania” de seu próprio modo civilizatório calcado na noção de indivíduo, salvo exceções. Mas o próprio Césaire, respondendo à questão posta, afirma:

Ou, se preferirem, de todas as formas de estabelecer contato, ela [a colonização] foi a melhor? Eu respondo: *não*. E digo que, da colonização à civilização, a distância é infinita; que, de todas as expedições acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais despachadas, não sobraria um único valor humano” (Césaire, 2020, p. 11).

Note-se, em primeiro lugar, que Césaire refuta o caráter “humanista” (tido como uma das matrizes da modernidade) da empreitada colonial. Antes que acusemos Césaire de “anacronismo” e para permanecer (como exemplo) no espaço da intelectualidade francesa, é bom lembrar que, de alguma maneira, seu discurso reverbera as críticas que Michel de Montaigne (1533-1592) fez à suposta supremacia civilizatória europeia ainda em 1580, quando publicou os livros I e II de seus *Ensaio*s – traduzido, circula entre nós desde 1961.

Então, corroborando Césaire e entendendo que a história da arte vai paulatinamente traçando seus objetos e métodos a partir dessa mentalidade supostamente humanista (por ele refutada), gostaria de expor algumas imaginárias que alimentaram imaginários civilizatórios. E, levando em consideração a hipótese de Le Goff, tentarei verificar nesse percurso imagético/discursivo se já estamos (ou não) num estágio pós qualquer coisa em que a globalização ultrapassou a etapa de “simples” contato – tudo na perspectiva das artes e das culturas visuais. Para tanto, acho necessário palmilhar, primeiro, a *representação* que o euro-ocidental fez das culturas dos povos originários (o que Le Goff chama de *contato*), pois é justamente essa representação que inventará a alteridade para consumo próprio, nos termos em que Edward Said (1935-2003) discutiu o orientalismo europeu (1990). Ou seja, advogo a ideia de que a discussão sobre a *representatividade* dos artistas não europeus e sua consequente invisibilidade nessa história “geral” da arte que foi paulatinamente instituída desde o século XVI, tem um *a priori*, qual seja, um “americanismo” e um “africanismo” (além de um orientalismo) destinado a constituir um imaginário que, basicamente, serviu para subsidiar a mentalidade da empreitada colonial europeia. É nessa perspectiva que venho trabalhando o fato de que o contexto na história da arte não pode ser apenas um pano de fundo, um cenário, uma paisagem dessa história. Ao contrário, o contexto é um dos agentes da

formulação histórica da arte e, sem ele, nos perdemos nessa esteticidade inócua que é a perspectiva da “autonomia” histórica da arte.

A *Adoração dos Reis Magos* (c.1501-06) de Vasco Fernandes e Francisco Henriques (fig. 01) e a *Alegoria da América* (ou *Vespúcio revela a América*, 1589; fig. 02) de Jan van der Straet, Philip Galle e Hans Collaert, são das primeiras iconografias sobre as gentes deste “novo” mundo posteriormente chamado de América.



Figura 01 – Francisco Henriques e Vasco Fernandes. *A Adoração dos reis magos* (c.1501-06). Pintura. Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, Portugal. Fonte: disponível em: [<http://www.museunacionalgraovasco.gov.pt/?p=258>]; foto de autoria desconhecida.

Reparemos que, na pintura de português Vasco Fernandes (c.1475-c.1542) e do flamengo Francisco Henriques (?-1518), um indígena tupinambá quase travestido de português substitui a tradicional figura de Baltazar (o rei negro) nas populares cenas

da natividade, num claro proselitismo da universalidade do cristianismo. Por um outro lado, essa imaginária que já vislumbra o indígena no rol de uma catequização de alto impacto foi subsidiada, ainda, pelos olhares maravilhados de artistas importantes do quinhentismo (Francisco de Holanda e Albrecht Dürer, por exemplo) que, tendo tido contato direto com artefatos astecas, incas e tupinambás que circularam na Europa da época, os recepcionaram como “arte” – reflexo disso, note-se que na gravura de Der Straet, a idealização dos corpos da tradição greco-romana foi estendida à figuração da gente ameríndia (fig. 02).



Figura 02 – *Alegoria da América*, em *Novas Invenções dos Tempos Modernos* (ou *Vespúcio revela a América*, 1589) de Jan van der Straet (desenho), Philip Galle e Hans Collaert (gravura). Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: disponível em [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659655>]; foto de autoria desconhecida.

Mas enquanto pinturas, esculturas e objetos tinham uma circulação restrita, destinados que estavam ao colecionismo nascente, o meio de divulgação mais efetivo sobre a cultura indígena se dá (obviamente) através da gravura, que se tornará a mais popular das configurações do Novo Mundo, se considerarmos, entre outros, o considerável sucesso da publicação canhestamente ilustrada (para os padrões da época) da “epopeia” de Hans Staden entre os tupinambás (39 edições até 1715; fig. 03).



Figura 03 – Gravura da 1ª edição de *Warhaftige Historia und beschreibung eyner landtschafft* [...] de Hans Staden, Marburg, 1557. Fonte: disponível em [[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Hans\\_Staden\\_1557\\_page114.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Staden_1557_page114.jpg)]; foto de autoria desconhecida.

As ilustrações (de autoria desconhecida) da narrativa “épica” de Staden não deixam margem para dúvidas: o europeu “cristão e piedoso” que se perde no Brasil vê-se num claro contraste com o “selvagem”.

Dentre as muitas referências sobre os povos originários postos em contato inédito através do colonialismo, merecem destaque as “alegorias dos quatro cantos do mundo” – um tema e uma abordagem que viralizou entre os artistas europeus até o final do século XIX. A gravura com esse tema que serve de frontispício ao *Theatrum Orbis Terrarum* (fig. 04) de Abraham Ortelius (1527-1598), é premonitória nesse sentido,

ou seja, já expressa um lugar bem demarcado para as culturas originárias nessa teatralização do mundo. E não percamos de vista o fato de que as cartografias que já inseriam o Novo Mundo nesse cenário global eram cobiçadíssimas – o *Theatrum* teve 41 edições impressas até 1612.

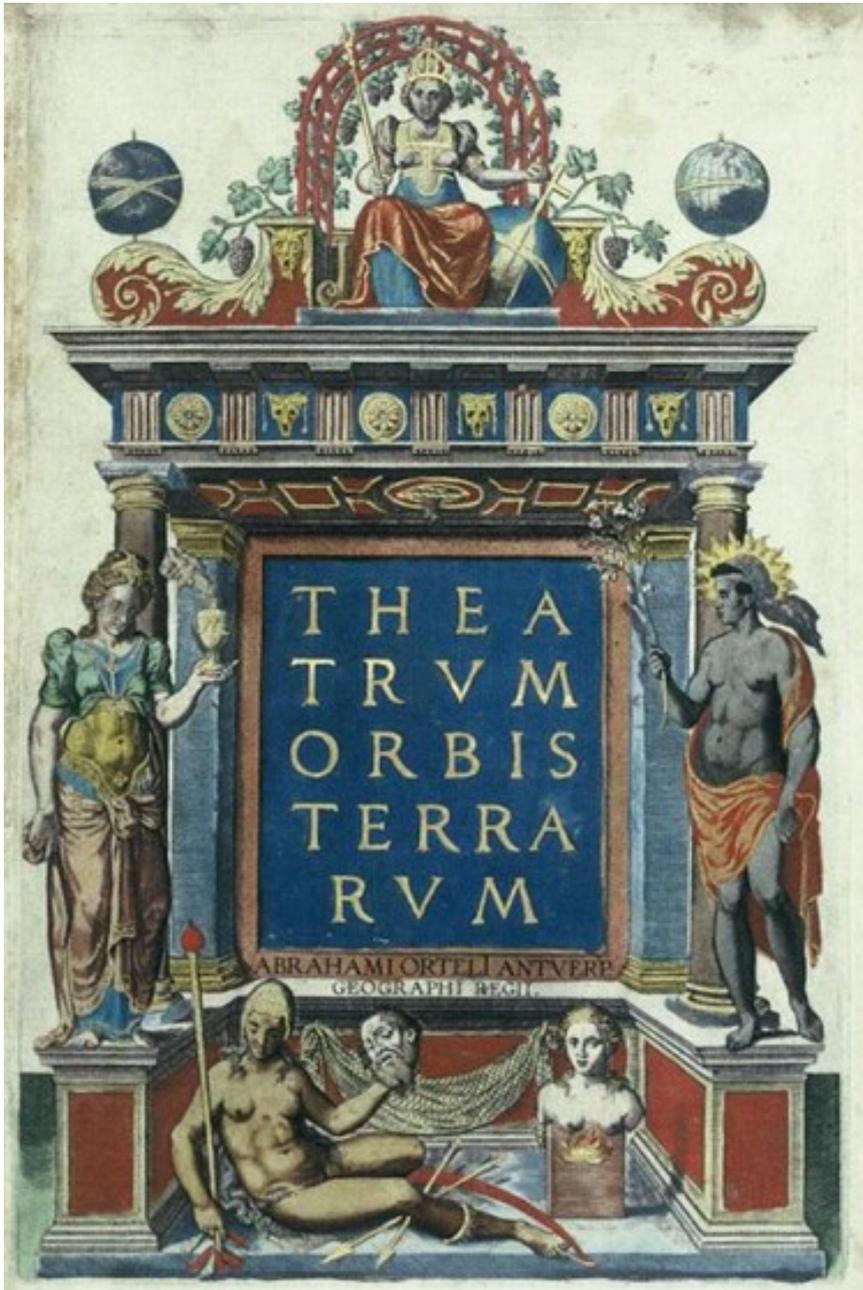


Figura 04 – Abraham Ortelius. *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro do Mundo, 1570, Antuérpia). Gravura colorizada a mão. Fonte: disponível em [<https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/14441-theatrum-orbis-terrarum>]; foto de autoria desconhecida.

Portanto, há nessa gravura – um verdadeiro meme da época – não só uma informação sobre as novas gentes até então desconhecidas pelos europeus, mas sobretudo uma hierarquização cultural que expressa cabalmente a proeminência civilizatória ocidental. A passagem desse tipo de imaginária ao status de conhecimento sistematizado não tardou, dado que a *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa (c.1555-1622) logrou um

retumbante sucesso editorial<sup>2</sup>, sendo a edição romana de 1603 a primeira ilustrada. Citando autores do passado e do presente, essa enciclopédica obra de um erudito a serviço do cardeal contra-reformista Antonio María Salviati<sup>3</sup>, tinha – já no frontispício da edição de 1613, revista e ampliada; Siena – a pretensão de descrever

diversas imagens de virtudes, vícios, afetos, paixões humanas, artes, disciplinas, humores, elementos, corpos celestes, províncias da Itália, rios, *todas as partes do mundo* e outras infinitas matérias”, sendo apresentada como “obra útil para oradores, pregadores, poetas, *pintores, escultores, desenhistas* e para todos os estudiosos em geral, assim como para idear *conceitos, emblemas e empresas* (Ripa, 2002, p. 39; grifos meus).

De fato, a *Iconologia* de Cesare Ripa, com edições posteriores que não escaparam de plágios escancarados, tornou-se, a partir de então, uma espécie de manual semiótico-didático para as elites políticas e intelectuais, sobretudo para os artistas.

Segundo os atributos necessários à constituição de alegorias, Ripa sustenta que a Europa (fig. 05)

é representada segurando um templo com a mão direita para indicar que nele se encontra, na era presente, a Religião perfeita e verdadeira, que é muito superior a todas as outras [...] a qual, por especialíssima graça de Deus Nosso Senhor, alcança atualmente inclusive o Novo Mundo. O cavalo, as armas numerosas e variadas, a coruja sobre o livro e os diversos instrumentos musicais, mostram sua perpetua e constante superioridade sobre as restantes partes do mundo, tanto nas armas quanto nas letras e nas artes liberais. Os esquadros, pincéis e cinzéis, significam sua abundância passada e presente em homens ilustres e mentes excepcionais, tanto Gregos como Latinos, assim como outros excelentes cultivadores da pintura, da escultura e da arquitetura. (Ripa, 2002, pp. 102-103).

A África é alegorizada (fig. 06) como “uma negra quase desnuda, com o cabelo crespo e despenteado. Se representa negra por estar toda África situada ao meio-dia, encontrando-se, ademais, sua maior parte em plena zona tórrida; em virtude da qual os Africanos vêm a ser naturalmente morenos ou negríssimos” (Ripa, 2002, p. 106). Complementando a alegoria, vê-se uma cornucópia cheia de espigas de trigo, além de representações de animais como leão, elefante, escorpião e serpente, por serem considerados típicos da região, segundo referências visuais e escritas da antiguidade europeia. Detalhe importante: nenhuma referência às artes e ofícios do norte da África, Egito incluído.

2 Segundo Manero (2002), entre 1593 e 1866, foram 13 edições italianas, 7 francesas, 4 alemãs, 6 holandesas, 2 inglesas e 1 espanhola.

3 Salviati foi “homem ativo no Concilio de Trento, núncio apostólico na corte francesa, [...] embaixador em Roma e, finalmente, prefeito de todos os tribunais da cúria romana com Inocencio IX” (Manero, 2002, pp 7-37).

Já para alegorizar a América (fig. 07), Ripa logo esclarece que “por ser terra recentemente descoberta”, há que se recorrer aos “melhores Historiadores” (seus contemporâneos) citando, dentre eles, “Padre Girolamo Gigli, Ferrante González, Botero, alguns Padres Jesuitas [...] e a viva voz do Senhor Fausto Rugheze da Montepulciano” (Ripa, 2002, pp. 108-109). Mas o que nos diz o erudito originário de Perúgia a partir dessas “vozes vivas”?

Mulher nua, de cor escura, misturada com amarelo. Ela terá um rosto feroz e deverá usar um véu manchado de várias cores que cai de seus ombros, atravessando todo o seu corpo, até cobrir completamente as vergonhas [...] O crânio humano que ela esmaga com os pés mostra claramente como essas pessoas, dadas à barbárie, geralmente se acostumam a se alimentar de carne humana, comendo aqueles homens que conquistaram na guerra, assim como os escravos que compram [sic] e outras vítimas diversas, conforme as ocasiões (Ripa, 2002, pp. 108-109).



Fig. 05. Alegoria da Europa. Gravura/ilustração. Fonte: Ripa, 2002, tomo II, p. 103 (da edição de 1613).



Fig. 06 – Alegoria da África. Gravura/ilustração. Fonte: Ripa, 2002, tomo II, p. 106 (da edição de 1613).



Fig. 07 – Alegoria da América. Gravura/ilustração. Fonte: Ripa, 2002, p. 108 (da edição de 1613).

Nas molduras de todas essas alegorias, as referências são retiradas de mitos e emblemas europeus. Mais que ornamento, elas evidenciam uma cosmovisão específica. Além disso, nas descrições das alegorias da Europa e da África, Ripa se refere a autores e iconografias da antiguidade clássica, isto é, a imaginários e imaginárias há muito sedimentados na mentalidade euro-ocidental através de afrescos, esculturas, moedas, mosaicos etc.

Desse modo, as primeiras imaginárias dos ameríndios plasmadas na Europa são inseridas num contexto iconográfico sobre o Outro incivilizado (ou pouco civilizado, no caso do Oriente) produzido ao longo dos séculos anteriores. Entre hereges, apostatas, pagãos ou idólatras, a iconografia sobre os povos americanos já vinha sendo malhada antes mesmo de nascer, num momento (o séc. XVI) em que tanto o paganismo quanto a idolatria são temas candentes na cristandade europeia, mas claramente tolerados (e até incentivados) nas artes dos renascentistas e dos barrocos bancados pela elite do catolicismo. Nestes termos, cabe citar Serge Gruzinski sobre o papel da colonização ibérica (ora em revisão) em seu *As quatro partes do mundo – história de uma mundialização*:

Mas essa revalorização da experiência hispano-portuguesa, por indispensável que seja, não oferece ainda senão uma genealogia corrigida da modernidade clássica. Ela não escapa ao enquadramento etnocêntrico de uma história intelectual da Europa. Conservadores, modernos ou pós-modernos, os especialistas do Velho Mundo continuam a enfrentar-se em debates nos quais o resto do globo é apenas um cenário, um objeto exótico, e nunca um ator. [...] É evidente, então, que essa outra modernidade está ligada a seus mediadores e aos espaços intermediários [...] para onde convergem sistemas de símbolos e concepções de mundo, onde nascem sociedades e grupos sem precedentes na história, onde perfilam as misturas e onde instalam-se as barreiras destinadas a contê-las (Gruzinski, 2014, p. 96).

Nessa crítica do historiador francês aos próprios pares sobre a revisão unilateral dos albores da modernidade (aqui chamada de “clássica”), Gruzinski reafirma a olímpica indiferença colonialista sobre a nossa “outra modernidade” e deixa transparecer que as primeiras pegadas da globalização não foram, simplesmente, um “*contato* entre civilizações que se ignoravam” (como queria Le Goff), mas, sobretudo, um *choque* entre civilizações que engendra inauditos experimentos sociais e, ao mesmo tempo, constrói formas de resistência e resiliência política, cultural e – por que não dizer? – estética.

Isto posto, a aposta dos colonizadores portugueses e espanhóis será a da conversão, tendo as artes e os ofícios como veículo privilegiado de proselitismo civilizatório, ainda que os nossos primeiros artistas europeizados impregnassem esse imaginário medievo-colonial de princípios estéticos francamente indígenas e africanos.

Enquanto na Europa Ocidental quinhentista e seiscentista se aprofundava a diferenciação entre artistas/intelectuais e artistas/artífices, entre o naturalismo idealista dos antigos (evado de paganismo) e a sobrevivência do simbolismo fantasioso dos medievais (evado de cristianismo), a primeira colonização dos saberes e fazeres artístico-estéticos nas américas se dará conforme uma estrutura social e ideológica própria do regime feudal.

Sem que o ensino/aprendizado artístico passasse pelo escrutínio das corporações de ofícios (as guildas), ela se dará nas américas ibéricas, primeiro, pelas missões religiosas e, assim, tal sistema de ensino/aprendizagem acaba nas mãos das irmandades religiosas organizadas sobretudo por escravizados no Brasil – segundo Vicente Salles, um dos modos de adquirir a alforria –, e dos “grêmios” de pintores de maioria indígena no Peru. Apesar da suposta “planetarização da antiguidade” propugnada por alguns portugueses e espanhóis como Francisco de Holanda, Bartolomé de las Casas, Garcia da Orta, Gaspar da Cruz e González de Mendoza (citados por Gruzinski 2014, p. 53), que “testemunharam” a excelência da arte produzida pelas culturas originárias dos não europeus, os fazeres estéticos dos ameríndios foram pilhados, coletados e higienizados de seus saberes e contextos simbólicos. Na prática, um novo regime artístico-estético foi imposto: enquanto toda uma iconografia que testemunhava uma cosmovisão identitária foi reprimida, se impunha uma outra iconografia “civilizatória”, ela mesma em busca de uma identidade latina ou greco-romana – conforme podemos entrever nas considerações de Ripa citadas anteriormente. Portanto, se aquela segunda característica da mundialização (da absorção, da fusão) prevista por Le Goff ainda não é visível no contexto europeu, ela já é explícita nas américas, às custas da exploração e da racialização – ou, ao menos, deveríamos alterar o esquema do medievalista francês, incluindo uma fase intermediária entre o contato e a fusão, qual seja, a da substituição (ou sujeição) de modos produtivos e de modos simbólicos.

Como bem observou Gustavo Piqueira (2020), toda uma iconografia delirante (sobre os “bárbaros canibais”), nascida de um imaginário sobre o Brasil e que se estendeu como imaginária geral das gentes do novo mundo, já grassava pela Europa desde o século XVI, sobretudo como simbologia medieval requentada e que Chicangana-Bayona (2017) definiu pertinentemente como uma iconografia que vai do “maravilhoso medieval ao exótico colonial” – as *Grandes Viagens* da família De Bry (pai, filhos e genro), uma espécie de compilação de narrativas (fartamente ilustradas) até então dispersas e publicadas entre 1590 e 1630 em Frankfurt (fig. 08), talvez tenha sido a mais notável das imaginárias sobre os nativos das américas a circular pela Europa na virada dos seiscentos para os setecentos.

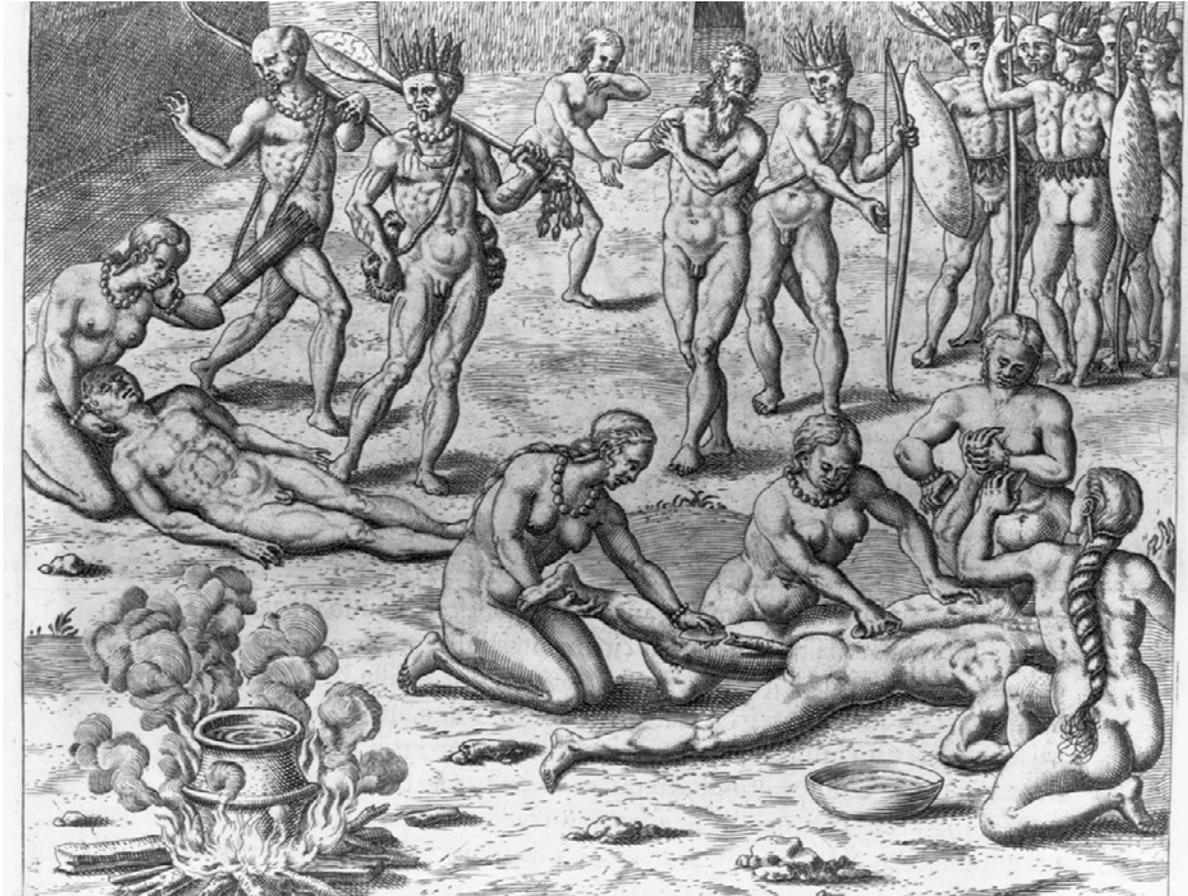


Figura 08 – Gravura de Theodore De Bry em *America Tertia Pars*, 1592. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo. Fonte: disponível em [[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Theodore\\_de\\_Bry\\_-\\_America\\_tertia\\_pars\\_1.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Theodore_de_Bry_-_America_tertia_pars_1.jpg)]; foto de autoria desconhecida.

Enquanto essa iconografia ameríndia viralizava na Europa, o “bezerro de ouro da Coroa” (segundo D. João V) era sacrificado nos altares da exploração colonial e, em meio ao elogio à habilidade da mão brasileira configurada essencialmente por indígenas, africanos e suas proles miscigenadas, foi-se constituindo a fama de Aleijadinho e Mestre Valentim no Brasil e de Luis de Riaño e Puma Callao no Peru, cujos méritos autorais contrastam com o anonimato dos muitos artistas/artífices que fizeram a diferença e a glória do barroco latino-americano, sem paralelos nas américas protestantes. Em outros termos, enquanto os artistas europeus alegorizavam o “exotismo” e a “selvageria” dos ameríndios, os artistas latino-americanos assimilavam as glórias civilizatórias (sobretudo cristãs) dos europeus.

Entre os séculos XVII e XIX, e expressando visualmente o imaginário do “velho” sobre o “novo” mundo, os chamados “artistas viajantes” deram testemunho (nem sempre de primeira mão) sobre as paisagens e as gentes dos brasis, constituindo o que poderia se chamar de crônica visual moderna, ainda que seguindo convenções e simbolismos pictóricos em roupagens, gestualidades e cenografias – nesta sequência, substituiu-se

um imaginário fantasioso por um imaginário “etnográfico”. É o caso de Frans Post e Albert Eckhout (fig. 09); de Jean-Baptiste Debret (fig. 10) e Johann Moritz Rugendas; e de Johann Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp Martius (fig.11).



Figura 09 – *Homem africano* (1641) de Albert Eckhout. Pintura, Museu Nacional da Dinamarca. Fonte: disponível em [[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Albert\\_Eckhout\\_painting.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Albert_Eckhout_painting.jpg)].



Figura 10 – *Caboclos ou Índios incivilizados* de Jean-Baptiste Debret, 1835. Gravura, Col. Brasileira Itaú. Fonte: disponível em [<http://www.conteudopublicacoes.com.br/olavo/passos.html>]; foto de Edouard Fraipont.

Todavia, essa nova imaginária (menos “antropofágica” e mais “pitoresca”) impulsionada pela pintura, mas sobretudo veiculada pelas gravuras, segue a prática da imprensa europeia desde o século XV, qual seja, a do plágio puro e simples; é o caso de J. Honegger sobre Rugendas; de Ferdinand Denis sobre Debret; de Thomas Kelly sobre Carlos Julião; e do próprio Debret sobre Spix e Martius – esse *modus operandi* europeu de edição e circulação de imagens gravadas foi o primeiro ChatGPT da história.

Nesse percurso até o quarto século da colonização, importa assinalar que: 1) os artefatos estético-simbólicos dos não europeus passam a ser avidamente “colecionados” e confinados nos “gabinetes de curiosidades” das elites europeias, configurando paulatinamente um gosto pelo “exótico” e pelo “primitivo”; 2) imaginários e imaginárias “exóticas” e/ou “primitivas” vão inflacionar as alegorias dos quatro ou cinco continentes também no circuito erudito da arte europeia (em Rubens e Tiepolo, por exemplo) até, pelo menos, a Exposição Universal de Paris de 1878; 3) esses mesmos imaginários e imaginárias de (in)submissão cultural indígena e afrodiaspórica, às vezes com um toque romântico ou simbolista, foram introjetados pelos artistas brasileiros pós-missão francesa.



Figura 11 – *Dança dos [índios] Puris* (desenho de Van de Viden), 1823, do álbum *Reis em Brasília* de Spix & Martius; gravura, New York Public Library. Fonte: [<https://pt.m.wikibooks.org/wiki/Ficheiro:Puri-Indians-Brazil-dancing.jpg>].

Nas viragens entre os séculos XIX e XX, depois que todos os países das américas adquiriram suas independências políticas, a voragem colonialista europeia espalhou-se para as áfrias e para as árias. Mas importa assinalar que nesse mesmo entre séculos, o próprio circuito europeu das artes foi esteticamente revirado pela retumbante influência dos “exóticos” ou dos “primitivos”: primeiro pela gravura *ukiyo*e japonesa, depois pela escultura africana e ameríndia – influências estas, geralmente mal digeridas pelos historiadores euro-estadunidenses da arte até bem recentemente. Entretanto, a iconografia do Novo Mundo, claramente calcada nos primeiros relatos europeus diretos ou indiretos sobre as paisagens (humana e natural) dos brasis, sofreu uma substituição ainda no século XIX, quando a figuração do indígena norte-americano (fig. 12) se tornou a imagem por excelência da América, justamente quando os Estados Unidos começaram a assumir algum protagonismo político e econômico internacional (forçaram a “abertura” dos portos japoneses às “nações amigas”, por exemplo), enquanto o imperialismo britânico atingia seu auge e Paris se tornava a “capital da modernidade” (Harvey, 2015). E, assim, a teatralização do mundo a partir de uma dramaturgia euro-ocidental foi tecendo colonialidades, racializando gentes, relacionando e subvertendo culturas visuais, compartimentando conhecimentos e hierarquizando saberes.



Fig. 12 – John Crane, *World*, 1886. Fonte: Miceli, 2002, p. 125.

Nesse cenário global, a arte brasileira, ainda que atolada nas influências estéticas europeias, vai começar a ressignificar aquele imaginário europeu sobre o Brasil, primeiro com Monteiro Lobato (1925); logo depois com Oswald de Andrade (1928); e muito depois com Nelson Pereira dos Santos (1971) – todos estes referindo-se a *Duas viagens ao Brasil* de Hans Staden. Entre pastiches, paródias e subversões, Lobato, Andrade e Pereira dos Santos reelaboram uma forma de contato na qual a antropofagia passou do status de selvageria no imaginário colonialista europeu para o status de deglutição identitária no imaginário modernista brasileiro.

Mas a absorção das estéticas indígenas na arte brasileira (um sintoma de fusão) só começou com Theodoro Braga (que propôs um ensino/aprendizagem de arte que incluísse a cultura visual amazônica originária) e Vicente do Rêgo Monteiro (que incluiu temas e visualidades indígenas em sua obra; fig. 13) – mote este apropriado e ressignificado alegoricamente pelos modernistas paulistas.

Em todos estes casos, o extrativismo visual ainda segue a batuta geral da arte europeia, mantendo-se, inclusive e ainda que subliminarmente, a diferenciação entre o artista/intelectual e o artista/artífice, formados em sistemas paralelos: as academias

de belas-artes e os liceus de artes e ofícios. Mesmo os artistas formados às margens desses sistemas, mimetizam tal diferenciação.

Em síntese, essa *vibe* de ressignificação do contributo de indígenas para a cultura brasileira não significou, com raras exceções, a inserção dos mesmos no circuito intelectualizado das artes, embora os artefatos produzidos por comunidades indígenas começassem a ser colecionados, mais com um interesse etnográfico do que propriamente estético. No mais, tal interesse se instala imediatamente na história da arte brasileira, configurando os artefatos das culturas marajoaras e tapajônicas como ancestralidades da nossa cultura visual – desde Gonzaga Duque (1888) até Walter Zanini et al. (1983), passando por Francisco Acquarone (1939), Carlos Rubens (1941), Rodrigo Melo Franco de Andrade (1952), Pietro Maria Bardi (1975) e Pedro Manuel-Gismondi et al (1979)<sup>4</sup>.



Figura 13 – *Sem título* de Vicente do Rego Monteiro, pintura, s/d. Coleção particular. Fonte: [<https://www.tntarte.com.br/leiloes/65/lote/35?offset=9&spotlight=Destaques>].

Os sintomas dessa mudança de repertório (de objetos estético-etnográficos para objetos estético-artísticos) foram adensados a partir dos anos 1930 com aquela outra “missão francesa” constituída por Claude Lévy-Strauss, Pierre Verger e Roger Batisde

4 Cf. Medeiros, Afonso. “Metodologia da história da arte (não) europeia (2ª parte): historiografias em trânsito. In: Revista Visuais (UNICAMP), nº 1, v. 10, 2024, pp. 1-37.

e segue com a valorização da arte negra num arco que vai de Nina Rodrigues a Emanuel Araújo, passando por Clarival do Prado Valadares, Mariano Carneiro da Cunha e Abdias do Nascimento. A criação do Museu do Índio (1950) e a atuação de Darcy e Berta Ribeiro – esta última, com uma decidida defesa da artisticidade da cultura visual indígena –, dentre outros, constituem marcos da institucionalização acadêmica da produção indígena entre nós. Esses sintomas da inserção das culturas visuais não europeias no circuito brasileiro das artes tornar-se-ão ainda mais eloquentes com a exposição *A mão do povo brasileiro* no MASP (1969) e, depois, com *A mão afro-brasileira* (1988) – ambas foram motivo de remontagens e revisões mais recentemente. Se relacionarmos *A mão do povo brasileiro* com a proposta de criação do “museu das origens” feita por Mário Pedrosa em 1978 (depois do incêndio que consumiu quase todos os picassos do acervo do MAM/RJ), pode-se afirmar que a assunção dos artefatos das culturas tradicionais indígenas e negras ao status de arte galvanizou a crítica especializada nas américas e redundou, entre outras, na exposição “*Primitivism*” in the 20th century art – affinity of the Tribal and the Modern no MoMA (1984-85; fig.15). Em Belém, a exposição *Somos todos negros* (1988, no Museu da UFPA) pode ser considerado um marco local.



Figura 15 – Exposição “*Primitivism*” in the 20th century art: affinity of the Tribal and the Modern. Museu de Arte Moderna de Nova York, 27/09/1984-15/01/1985. Fonte: [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>].

Nesse ínterim, as reiteradas negativas de museus e governos europeus em repatriar o butim estético colonial (Bénédicte Savoy, 2022), também serviu para a percepção de que os artefatos “primitivos” eram, enfim, assumidos como obras de artes, por en-

tre muitas controvérsias entre historiadores e antropólogos. Ainda que categorizada como “primitiva”, o status de arte atribuído pelas sociedades ocidentais e ocidentalizadas às produções das gentes negras e indígenas, além de servirem à voga identitária do pós-colonialismo, convoca um protagonismo até então invisibilizado. É nessa perspectiva que a contribuição ameríndia e afro-americana passa a ser ressignificada no modernismo e, finalmente, absorvida na contemporaneidade.

Se houve, nas viragens do século XX para o XXI, uma “virada decolonial” na história e na arte, pode-se afirmar o mesmo sobre a narrativa historiográfica da arte?

Ainda que a intelegibilidade sobre a perspectiva colonial/decolonial seja um fenômeno recente, é possível indicar seus preâmbulos na historiografia da arte em duas publicações dos anos 1980: a *História geral da arte no Brasil* e *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*.

Em *Apolo y la máscara* (1985), Estela Ocampo escrutina o hábito ocidental (de colonizadores e colonizados) de usar um paradigma artístico-conceitual nascido num contexto e numa cosmovisão específica (a renascentista) como medida estética universal, num processo de “naturalização” do sistema da arte eurocentrado que perdurou, apesar de suas variabilidades intrínsecas, por cinco séculos – como pano de fundo, Ocampo discorre sobre o choque entre cosmovisões (europeias e não europeias) e sublinha que, embora subsumida por cânones europeus, a arte das culturas originárias resistiram, ainda que destituídas de seus significados originários.

Já *História Geral da Arte no Brasil* (1983), organizado por Walter Zanini, acabou se configurando como a primeira síntese da história da arte brasileira a quebrar certos paradigmas da colonialidade do saber em vários sentidos: reuniu profissionais não só da história, como também da antropologia, da sociologia, do design, da comunicação visual e da arte-educação que abordaram temas pouco (ou nada) visíveis nas sínteses disponíveis até então, num exercício historiográfico da arte reconhecidamente em seu campo ampliado (ou expandido). Esse recorte se deu, segundo Zanini, para registrar “as características do sistema sócio-cultural da [...] atividade artística criada no diversificado meio brasileiro” (Zanini, 1983, p. 501), ou seja, partiu-se de uma perspectiva ampliada, inclusiva e atualizada da produção artística nacional e não de uma grade historiográfica (estilística e periodista) hegemônica. *História Geral* não nos oferece uma pegada decolonial explícita, mas tal atitude é suficientemente clara em vários capítulos: em *Artesanato*, no qual Vicente Salles enfatiza a ação disciplinadora do Estado nas artes e nos ofícios desenvolvidos desde o período colonial; em *Arte afro-brasileira*, com Mariano Carneiro da Cunha nos oferecendo uma síntese

crítica da conceituação de arte afro; em *Arte índia*, com Darcy Ribeiro defendendo a excelência estética da produção indígena, ainda que utilitária; em *A arte no período pré-colonial*, no qual Ulpiano Bezerra de Menezes tenta esboçar “uma ‘gramática das formas’ produzidas pelo aborígene em terras brasileiras, anteriormente ao contato com o mundo ocidental” – esboço pertinente na medida em que (hoje sabemos) certos traços da cultura visual pré-colombiana configuram uma espécie de pictografia; e em *Arte educação*, no qual Ana Mae Barbosa discute a aculturação e a interculturação do ensino/aprendizagem de arte no Brasil – a educação artística, àquela época, ainda não era considerada um tema “digno” da historiografia empolada da arte brasileira.

Fruto de um trabalho que durou cinco anos, *História geral da arte no Brasil* se constituiu num dos pontos de inflexão – junto com *Apolo y la máscara* de Ocampo – de um outro exercício historiográfico então em processamento na América Latina, gerando inúmeros trabalhos monográficos que hoje podemos perceber como preâmbulos daquela “transculturação visual” que tem marcado as primeiras décadas deste nosso século.

A crer em recentes trabalhos de Éric Michaud (2017), de Philippe Dagen (2019) e de Anne Lafont (2023) – e para permanecermos no mundo francófono –, pelo menos uma reescritura pós-colonial e antirracista da história da arte parece, enfim, impregnar parte da crítica e da historiografia europeia, ainda que com um *delay* de décadas e ainda que suas fontes nas américas se restrinjam aos Estados Unidos e ao Caribe.

Assim, talvez Jacques Le Goff não tenha tido a chance de perceber que a segunda fase da globalização já está em curso há, pelo menos, cinco décadas. Ou melhor: ela já ocorre há séculos, se considerarmos a perspectiva do colonizado e não exclusivamente a do colonizador (como denuncia Gruzinski). Quanto à hipótese de Césaire (e dando uma alfinetada em Le Goff), ela pode ser complementada por esta afirmação de Ailton Krenak: “Ou seja, na cosmovisão dos brancos também já houve um fim de mundo, eles olham pra nós com estranhamento quando falamos disso porque não têm memória” (2020, p. 98).

Para conectarmos esta assertiva de Krenak com aquela outra que abre este ensaio, basta observarmos a obra *Azogue (mural de iscas artificiais)* de Denilson Baniwa, exposta na Iª Bienal das Amazônias (2024). Nesta obra, Baniwa afronta e ideia de que ainda vige um “mero contato”, servindo-se de uma apropriação do *modus operandi* da arte contemporânea para confrontar cosmovisões. Sim, já vemos aqui mais um reflexo da “fusão” entre civilizações, mas é importante salientar que tal fusão, agora, é protagonizada pelos descendentes dos povos originários – resta saber o quanto desse processo está atravessado pelo chamado *soft power*, tão (neo)colonialista quanto aquele que inaugurou a modernidade.



Figura 14 – Denilson Baniwa. *Azougue (mural de iscas artificiais)*, 2023. Fonte: fotografia do autor, 1ª Bienal das Amazônias, 2024.

De qualquer maneira, se uma repaginação da história oficial da arte está em curso sob a perspectiva dessa “outra” modernidade neste nosso início de século, é necessário rever os imaginários que engendraram as imaginárias da nossa memória em comum, já que vimos cumprindo um papel essencial nesses repertórios e registros que constituíram (e constituem) tanto a modernidade quanto a globalidade e a colonialidade. Pois, como diz Susan Buck-Morss:

O passado ricocheteia no presente e se espalha em território inimigo. Os fragmentos históricos são os restos de uma explosão. Liberados pela explosão da memória oficial, os fragmentos da história são preservados em imagens. Eles retêm a proximidade da experiência original e, com ela, a ambiguidade. Seu significado é liberado *somente* em uma constelação com o presente (Buck-Morss, 2018, p.28).

Esses fragmentos da história preservados através das imagens que retêm a experiência original, em si mesmos, já pressupõem a ambiguidade de qualquer tentativa de reconstituição historiográfica, seja individual ou coletiva. Mas tal ambiguidade impõe também a escuta atenta de testemunhos visuais negligenciados e, conseqüentemente, sua remontagem passa pela sobrevivência algo fantasmagórica da imagem. É nesse sentido que o significado dos fragmentos do passado somente são liberados num caleidoscópio com presente, cabendo reiterar, então, que o estágio primário da “comunicação” e do “contato” na globalização há muito já foi superado pela do “contágio” sem produzir uma fusão pura e simples, mas, antes, processos assimétricos de transculturação.

## REFERÊNCIAS:

BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2018.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII)*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2017.

COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol, 2004.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo (orgs.). *Spix e Martius: relatórios ao rei*. Rio de Janeiro: Capivara, 2018.

DAGEN, Philippe. *Primitivismes: une invention moderne*. Paris: Galimard, 2019.

GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: história de uma mundialização*. Belo Horizonte, Ed. UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.

HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2020.

LAFONT, Anne. *A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

MANERO, Adita Allo. *Introducción*. In: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Akal, 2002, pp. 7-37.

MICELI, Paulo. *O tesouro dos mapas: a cartografia na formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

MICHAUD, Éric. *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

OCAMPO, Estela. *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria, 1985.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru, SP: Mireveja, 2022.

PIQUEIRA, Gustavo. *Primeiras impressões: o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2020.

RIPA, Cesare. *Iconologia* (tomos I e II). Madrid: Akal, 2002.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAVOY, Bénédicte. *A luta da África por sua arte*. Campinas: Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Ed. Unicamp, 2022.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

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

**AFONSO MEDEIROS**

---

Paraense de Belém, José Afonso Medeiros Souza é professor titular, crítico e historiador da arte atuante na FAV e no PPGARTES da UFPA, pesquisador do CNPq e líder do GP em *Histórias, Artes e Saberes Estéticos*. Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas (UFPA, 1985), é especialista em Belas Artes/História da Arte pela Shizuoka University (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação pela Shizuoka University (Japão, 1996) e doutor em Comunicação e Semiótica/ Intersemiose na Literatura e nas Artes pela PUC-SP (2001), com estágio no *Japanese-Language Institute* de Kansai (2000). Foi *Postdoctoral Visiting Scholar* na University of Kassel (2003) e fez estágio pós-doutoral no PPGDTSA da UNIFESSPA (2017-18). Foi presidente da ANPAP (2013-14) e Vice-Presidente da FAEB (1990-92).