

A violência nas representações do indígena no Brasil colonial

Marília Palmeira de Souza¹

Com as Guerras Mundiais e o Holocausto, o Ocidente europeu passou por uma crise de representação. Na América, o evento traumático violento – a Conquista – foi, inversamente, propulsor de uma profusão de representações visuais figurativas. Este artigo conduz-se a partir uma reflexão sobre a representação do rosto humano em *Chairs feuilletées* de Jean Dubuffet e em *Puri* de Rugendas, entre outras obras, para analisar a violência nas representações do indígena no Brasil colonial à luz das formulações teóricas de Willem Schinkel e Johan Galtung.

Palavras-chave: Representação; índios; arte colonial brasileira; violência.

1. Perder e ganhar a humanidade

Chairs feuilletées (Imagem 1), 1954, do artista francês Jean Dubuffet (1901 - 1985), e *Puri (Imagem 2)*, 1835, do alemão Johann Moritz Rugendas (1802 - 1858) exibem rostos humanos. A pintura de Dubuffet é um retrato disforme, em que podem ser vistos cabeça, pescoço e parte do tronco, mas pouco distingue-se a face. A tinta óleo foi aplicada sobre a tela em camadas grossas que foram revolvidas até negar a natureza de sua materialidade, criando um relevo irregular pronunciado. Disforme, terroso, abjeto, o que se projeta para fora da tela é o rastro de um rosto, onde se podem entrever dois olhos soterrados por matéria e não mais que imaginar um nariz e uma boca ausentes. Em 1954, ano de realização da obra, dois conflitos mundiais já haviam alterado o cerne do sensível: nenhuma imagem após 1945 escaparia ao repertório visual das guerras. Observado de perto (*Imagem 3*), o empaste grosso significa aquilo que é, é o que parece ser, existe apenas, no sentido sartriano, sem uma interioridade intangível. A matéria espessa tridimensional composta de tinta seca, que nunca havia ocupado daquele modo as telas a óleo das paredes

¹ Doutoranda do programa Discursos: História, Cultura e Sociedade no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC) e mestre em Artes Visuais – História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ). Este ensaio foi produzido no âmbito do seminário Discursos da Violência, oferecido pelo Prof. Dr. António Sousa Ribeiro na Universidade de Coimbra durante o semestre de inverno do ano de 2019.

dos museus, evidenciava que algo estava fora da ordem.

Este limiar de rosto denuncia a insuficiência de uma resposta meramente temática, sem alteração técnica ou estrutural, ao colapso da civilização. Em suas “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, de 1915, Freud opõe cultura (ocidental) a barbárie ao observar que os homens cometeram, na Primeira Guerra, “atos de crueldade, de malícia, de traição e brutalidade, cuja possibilidade se teria considerado incompatível com o seu nível cultural” (Freud, 1915: 9). Assim ele revelou seu desapontamento diante da “brutalidade do comportamento dos indivíduos”, inesperada nos “participantes na mais elevada civilização humana” (Freud, 1915: 10). Visto de perto, o rosto da tela de Dubuffet desaparece completamente e dá lugar a uma superfície desértica. “Um lugar deserto” pode designar aquele onde não há nada ou, ainda que haja alguma coisa, um lugar onde falta a presença humana.

Seria *Chairs feuilletées* uma representação da violência? Independente das intenções de seu criador, qualquer imagem só faz sentido ao ser percebida e reencenada pelo receptor em colaboração psicológica com o autor (Eco, 1962: 23).² A parede branca do museu é uma ilusão, historicamente datada na modernidade, de que a obra de arte flutua no vazio; mas nossos olhos, aqueles que percebem e reencenam a obra, já se encontram impregnados de uma multidão de elementos, como as ruínas deixadas pelas bombas aéreas e os rostos destruídos nas trincheiras da Primeira Guerra. O título, *Chairs feuilletées* – carnes folheadas ou laminadas – acusa que a integridade da carne foi corrompida, podendo remeter aos *gueules cassées*, como ficaram conhecidos os rostos desfigurados dos soldados da Primeira Guerra Mundial. A mutilação ou destruição até que estes rostos se tornassem irreconhecíveis, impedindo-lhes qualquer expressão e a capacidade de demonstrar empatia (Biernoff, 2017: 57), extirpando-lhes o *pathos* – e, assim, parte de sua humanidade –, é tratada por Biernoff em seu livro *Portraits of Violence*:

(...) o corpo é um sistema primário ou microcosmo de significado, seja ele social, político ou cosmológico. O sociólogo Bryan Turner, por exemplo, sugere que “as preocupações e ansiedades dominantes da sociedade tendem a traduzir-se em imagens perturbadas do corpo”. A face mutilada da guerra possivelmente ocupa um lugar muito especial nessa economia simbólica, significando – talvez mais que qualquer outro tipo de imagem – o

² Para Umberto Eco, “cada recepção de uma obra de arte é tanto uma interpretação quanto uma execução dela” (Eco, 1962: 22) e um trabalho de arte “não pode realmente ser apreciado a menos que seja de alguma maneira reinventado por aquele que o reencena em colaboração psicológica com o próprio autor” (Eco, 1962: 23).

potencial brutalizante, desumanizador do combate moderno.³ (Biernoff, 2017: 4)

Chairs feuilletées poderia corresponder a esta imagem perturbada do corpo, enquanto sistema primário de significado social, político, cosmológico, que remete às fotografias dos *gueules cassées*. Estas últimas, conta-nos Biernoff, não foram expostas, mas mantiveram-se escondidas nos arquivos médicos militares durante muitos anos, constituindo uma “história escondida da Primeira Guerra Mundial” (Biernoff, 2017: 56). Susan Sontag assinala o momento em que as guerras tornam-se também “imagens e sons da sala de estar” [...], em outras palavras, “If it bleeds, it leads” (Sontag, 2003: 25) ou “se sangra, está no lide”. O fato de existirem meios como a câmera fotográfica e a filmadora que passam a captar “imagens reais” e, com seu aprimoramento tecnológico, imagens do momento exato em que se dá a violência direta, o combate, aproxima esses registros da realidade factual e lhes dá, por vezes injustamente, o estatuto de verdade. Tomar a imagem erroneamente como verdade é um problema, entretanto, anterior à invenção do daguerreótipo.

Na América colonial, muito antes da imagem real escrutinada por Sontag, as representações visuais produzidas pelos artistas-viajantes alimentavam a curiosidade dos europeus, gravadas em curiosos álbuns que ofereciam um registro do que havia no Novo Mundo, como era o caso daquelas fruto das expedições de Alexander von Humboldt, Thomas Ender, Johann Baptist von Spix e Carl von Martius. É preciso atentar para o fato de que elas não equivaliam a uma cópia fiel da realidade. Muitas eram criadas anos depois da viagem, em um ateliê na Europa, e não diante do objeto representado. Em alguns casos, provinham de relatos de outros, não da observação direta. O artista-viajante Jean Baptiste Debret, por exemplo, muito conhecido pelas suas variadas representações do Brasil colônia, quase não saiu dos arredores do Rio de Janeiro (Pedrosa; Schwarcz, 2015: 272).

Puri (Imagem 2) é um desses registros, que tomaremos aqui como exemplo de um conjunto, pois se trata de uma das nove pranchas de tipos étnicos publicados no álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), mas também como exemplo significativo do conjunto de representações gráficas que os artistas-viajantes fizeram dos indígenas. A gravura de Rugendas, que esteve no Brasil entre 1816 e 1831, é, de certo modo, o oposto de *Chairs feuilletées*: nela o rosto humano não desaparece, mas é apresentado em seus traços distintivos. Não apenas os quatro rostos são claramente reconhecíveis, bem como foram representados em detalhes fisionômicos que os diferem de

³ Todas as traduções são da autora, a menos que informado de outro modo.

outros, a fim de caracterizá-los como um tipo específico – *Puri*. As quatro figuras retratadas têm o olhar plácido. Seria *Puri*, em sua placidez e ausência de *pathos*, uma representação violenta?

Para responder a essa pergunta, é preciso ir além da representação da violência para refletir sobre a violência da representação e perguntar-se o que *Puri*, em sua exaustividade classificatória, representa e deixa de representar, afinal, “enquadrar é excluir” (Sontag, 2003: 53). Em primeiro lugar, o que *Puri* representa, em seu apuro morfológico? Não só a mutilação causada pela guerra é capaz de destruir, pela desfiguração, o que identifica os indivíduos representados como pessoas. Talvez o inverso, a própria figuração, em seu excesso de tipificação para fins classificatórios, destrua o estatuto de pessoa do que é representado. Assim, esses rostos tornam-se espécies de máscaras coloniais que ocultam as faces reais, a cópia infiel apagando a imagem legítima, e nisso se assemelham a outra imagem postiça, as máscaras protéticas feitas para restituir um queixo, um nariz ou um maxilar aos rostos destruídos dos soldados na Primeira Guerra. Além disso, os rostos de *Puri* têm algo mais em comum com os *gueules cassées* e com *Chairs feuielletées*: a falta de *pathos*, o rosto inanimado. Como se diz no Brasil: cara de paisagem. O interesse extrativista pelo Outro tem como consequência a objetificação; os índios são representados como a fauna e a flora numa ilustração científica.

Não só os índios têm cara de paisagem, mas as paisagens têm fisionomias. O uso do termo fisionomia para referir-se à natureza aparece em *A fisionomia do reino vegetal*, discurso acadêmico de 1824, do naturalista Carl von Martius. As fisionomias eram um conjunto de dados climáticos, topográficos, culturais, de flora e fauna de uma determinada região geográfica, e que a distinguiu das outras (Kury, 2001). Certamente, o problema não é meramente o de equiparar índios a plantas e animais – já que todos esses entes, na cosmologia indígena, podem gozar da mesma condição humana –, mas equipará-los de acordo com a mentalidade europeia de que o humano é uma essência superior às outras (*die Krönung der Schöpfung*⁴), e não – como para os índios – uma questão de perspectiva.

A maior parte, senão todos os povos do Novo Mundo, partilham a concepção de que o mundo seria composto por uma “multiplicidade de pontos de vista”, “um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos [*sic*]”, todos com uma alma semelhante” (Viveiros de Castro, 2018: 43), o que foi

⁴ Literalmente, “a coroação da criação”. A expressão refere-se ao homem, concebido, entre todos os seres vivos, como aquele que goza de maior complexidade e, portanto, ocuparia o topo de uma escala que ordenasse a natureza.

chamado pelos antropólogos Viveiros de Castro e Tania Stolze Lima de *perspectivismo ameríndio*. Assim, a categoria de “humano” ou de “pessoa” não seria substancial, mas relacional, e não restrita àqueles que comumente identificamos como seres humanos. Perder e ganhar a humanidade é, para os índios, uma potencialidade e risco constantes. Potencialmente, qualquer ente, mas mais frequentemente espécies como os grandes predadores, como o jaguar, e as presas típica dos humanos, veriam a si mesmos como pessoas e às “pessoas” como não humanas. Assim, “a humanidade ou ‘personitude’ é uma capacidade das onças”. Paralelamente, “a oncidade é uma potencialidade das gentes” (Viveiros de Castro, 20: 38). Reduzir o Outro – seja ele planta, bicho ou gente – a um objeto é impedir a realização da potencialidade (Galtung), reduzir o ser (Schinkel), em outras palavras, violentá-lo.

2. Outros horizontes à vista – Schinkel e Galtung sobre a violência

Qual horizonte perdeu-se de vista ao dizer-se “terra à vista”? Esta primeira interação, o encontro forçado pela Conquista, seria sucedida de outras, regidas pela violência, entre índios e não índios. Para Willem Schinkel (2010), a violência é o aspecto inevitável da interação humana que consiste na redução do horizonte ontológico do ser por meio da seleção de determinados aspectos desse horizonte e, conseqüentemente, simultânea não seleção de outros (Husserl). Todo ser (*Dasein*) é ontologicamente caracterizado por possibilidade (Heidegger), mas “ser um sujeito é, necessariamente, ser *reduzido* a um sujeito” (Schinkel, 2010: 49) – uma realização ôntica de possibilidades ontológicas que reduz complexidade. Assim, toda interação social pressupõe necessariamente uma negação ontológica, que nem sempre é negativa, mas apenas restritiva.

Schinkel dá como exemplo a interação entre um professor e um estudante. Um professor é um professor para o estudante. Ele não é um amigo, amante ou vizinho do estudante, embora essas realizações ônticas possam ocorrer em outros momentos e estejam sempre no horizonte, como pano de fundo, influenciando o aspecto selecionado para a interação (professor). O estudante reduz o Outro a professor – embora ele seja muito mais que isso – para interagir. Esta redução do ser é um processo normal e necessário de negação ontológica de diversos aspectos (amigo, amante, vizinho) para que um aspecto se realize em nível ôntico (professor).

Entretanto, ainda para Schinkel, há uma grande diferença entre esta redução corriqueira do ser e aquela que ocorre nos casos classificados como violência pelo senso

comum. A chave dessa diferença relaciona-se ao horizonte ontológico de aspectos não selecionados para a interação, muitos dos quais também lhe são coconstitutivos, embora não estejam em primeiro plano: é possível, numa dada interação com o Outro, realizar uma mudança de aspecto,⁵ que permita enxergá-lo à luz de sua complexidade ontológica. Quando, inversamente, a possibilidade de atualização de outros aspectos do ser inexistente, há redução ontológica e, portanto, violência. Schinkel conclui, então, que há pouca violência na interação quando os atores são capazes de mudar o aspecto, percebendo a amplitude do Outro.

É justamente a larga capacidade de mudar o aspecto que caracteriza o perspectivismo ameríndio, bem como a percepção do horizonte ontológico do Outro – inclusive quando se trata de um animal ou outro ente da natureza – como dotado de amplitude equivalente ao do Eu, já que abre sempre ao Outro a possibilidade do aspecto de pessoa, numa atitude diametralmente oposta à objetificação. Quanto mais alargado o horizonte ontológico do Outro em minha percepção, menos violento é o meu trato com ele. Nas relações coloniais, o colonizador falhou em reconhecer esse horizonte. O índio era quase sempre visto sob a mesma luz: uma peça na engrenagem da empresa colonial.

Nas representações da América colonial, como em *Puri*, essa inabilidade em mudar o aspecto é igualmente notável: apesar de, por exemplo, os Puris diferirem dos Botocudos, também representados por Rugendas, ou dos elementos que compõem uma palmeira, o aspecto é o mesmo – o de um objeto a ser explorado por uma curiosidade extrativista. Pode-se argumentar que, diferentemente do que ocorre em *Chairs feuilletées*, o rosto humano está presente, “o que é altamente relevante para o apelo moral que uma pessoa exerce sobre a outra” (Schinkel, 2010: 57). Ainda sobre isto, Schinkel elenca uma série de estratégias de coisificação cujo propósito é tornar mais fácil o trabalho do perpetrador, sendo uma delas impossibilitar o confronto com a face humana. Entretanto, se afastarmos a obra de uma análise anacrônica e considerarmos o contexto de criação e recepção essenciais para qualquer procedimento hermenêutico, não é difícil concluir que o horizonte ontológico do Outro indígena já havia sido tão brutalmente reduzido que, com raras exceções e apesar da retórica de salvação de almas, o aspecto utilizado na interação não

⁵ Schinkel ancora sua tese no pensamento de Wittgenstein. Para Wittgenstein, um objeto tem vários aspectos, que são percepções diferentes do mesmo objeto. Um triângulo, por exemplo, pode ser visto como montanha, seta, metade de um losango etc. Ver cada um desses aspectos pressupõe uma constância na percepção, sendo possível *ver um aspecto específico* ou *atualizar um aspecto*, quando desloco minha percepção de um aspecto a outro. Ver um aspecto exclui a percepção do outro, como na imagem em que se vê ou uma lebre ou um pato, ou naquela em que se vê ou um vaso ou um rosto.

variava. O índio era o que Schinkel chama, apoiado em Heidegger, de *Zeug*, equipamento, aquilo que é percebido em função de sua utilização para uma determinada finalidade.

O conceito de violência criado por Schinkel fundamenta-se em uma crítica àquele desenvolvido por Johan Galtung, que a define como “insultos às necessidades humanas e, de forma mais geral, à vida, que poderiam ser evitados” (Galtung, 1990: 292). À cada tipo de necessidade humana – sobrevivência, bem-estar, identidade, liberdade – corresponderia, na classificação do autor, um tipo de insulto direto ou indireto. Os insultos indiretos prendem-se a um tipo de violência que Galtung denominou “violência estrutural”, ou injustiça social, em oposição à violência direta. Para exemplificar, se o governo brasileiro intencionalmente cria uma epidemia letal entre os índios – como ocorreu quando o próprio diretor do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) envolveu-se na inoculação proposital de varíola entre os Pataxós para tomar as suas terras no Sul da Bahia – trata-se de um caso de violência direta (homicídio em massa) à necessidade de sobrevivência. Entretanto, quando o mesmo governo deixa de prestar assistência médica às populações indígenas, que então morrem lentamente em decorrência de problemas de saúde, um insulto à necessidade de bem-estar, trata-se de violência indireta ou estrutural.

Galtung desenvolveu ainda o conceito de violência cultural, que completa o triângulo das violências e relaciona-se aos aspectos da cultura “que podem ser usados para legitimar e justificar a violência direta ou estrutural” (Galtung, 1990: 291). Por exemplo, a ideia de superioridade da sociedade e dos modos de viver do europeu (a “mais elevada civilização humana”, para Freud, *cf. supra*) pode servir de justificativa moral para um ataque à necessidade de identidade do indígena, que passa a ser obrigado a abandonar sua cultura para se tornar um vassalo do reino, como ordenava o Diretório pombalino de 1757, que impunha a língua portuguesa aos índios com o objetivo de equipará-los aos demais colonos e assegurar a ocupação lusitana na América.

Na prática, essas violências encontram-se frequentemente interligadas – para Galtung, fazem parte de um mesmo triângulo e estão vinculadas e inter-relacionadas por fluxos. Por exemplo, o governo brasileiro atrasa o processo de demarcação de terras (violência indireta), o conflito entre latifundiários e indígenas é acirrado e muitos deles são assassinados (violência direta), enquanto o noticiário televisivo difunde um tipo de ideologia que entende que os índios já estão “aculturados” e, por isso, perderam seu direito à identidade indígena e a pleitear territórios, sendo apenas um entrave ao desenvolvimento, o que legitima (violência cultural) os atentados contra a vida. Quando 21 indígenas morreram por atropelamento em 2017 por habitar “espaços exíguos entre os latifúndios e

as estradas”, conforme dados do último relatório do Conselho Indigenista Missionário (Cimi), trata-se provavelmente de homicídio culpado, mas também de violência estrutural – o que torna a cadeia causal mais longa, ramificada e confusa, evitando a culpabilização. Galtung propõe substituir este triângulo por um triângulo de paz, que seria obtido ao trabalhar em seus três lados simultaneamente. Sua busca por um conceito estendido de violência justifica-se em sua busca de um conceito estendido de paz.

Em sua primeira conceituação de violência, que data de 1969, o autor a definiu como sendo “a diferença entre o potencial e o real, entre o que poderia ter sido e o que é” (Galtung, 1969: 168). A partir desse conceito, o autor empreende uma detalhada tipificação da violência. Embora Schinkel reconheça os pontos fortes dessa definição, percebe também uma série de insuficiências que, para ele, são derivadas de uma visão humanista ingênua, que veria sempre negatividade na violência e tentaria, portanto, erradicá-la. Schinkel diferencia, então, entre uma violência produtiva e uma violência destrutiva, sendo esta última a única que foi objeto de escrutínio da tradição humanista. Para Schinkel, o medo da violência é de fato uma negação da vida, *biaphobia*, já que, para que qualquer sujeito exista em nível ôntico, é inevitável uma redução do ser no nível ontológico. A violência seria, assim, necessária à vida.

Quais seriam as consequências de afastar o conceito de violência da noção de “dano”, ou da negatividade que a tradição humanista pensa ser-lhe inextricável? Schinkel defende que a “violência, na maior parte do tempo, une as pessoas”, e isso ocorre mesmo de “forma positiva ou construtiva” (Schinkel, 2010: 55). Seu conceito de violência consegue, portanto, ser mais elástico que o de Galtung, mas disso resulta que a palavra “violência” perde especificidade, rasga-se como uma sacola que suportou um peso além de sua capacidade – se muitos processos positivos são considerados violência, como usar a mesma palavra para designar processos, situações e eventos que de fato devem convocar a moral a evitá-los? Essa inflação do conceito, com o seu consequente afastamento do significado de violência do senso comum e da tradição humanista, pode criar uma base teórica para naturalizar processos violentos, sob a desculpa de que alguma violência é sempre inevitável. Ainda que o autor argumente que seu conceito possibilita diferenciar graus de violência ao longo de uma escala, não é fácil demarcar com precisão o limite entre a violência produtiva e a destrutiva nessa mesma escala.

3. Entre a cruz, a espada e o lápis – algumas obras chave

Johann Moritz Rugendas fez a primeira de suas duas viagens ao Brasil em 1822, como desenhista da Expedição Langsdorff. Depois de abandonar a expedição, em 1824⁶, seus desenhos revelam que continuou a viajar por São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Pernambuco, Bahia, Espírito Santo e Rio de Janeiro. Retornou à Europa em 1825 para publicar um conjunto de 100 litografias com bases nesses desenhos, numa edição bilíngue (francês e alemão), intitulada *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, com as seguintes subdivisões: paisagens, tipos e costumes, usos e costumes dos índios, a vida dos europeus, europeus na Bahia e em Pernambuco, usos e costumes dos negros. A obra é um dos mais importantes conjuntos gráficos do Brasil oitocentista.

A formação de Rugendas como artista revela, em parte, o tipo de representação indígena presente em sua obra. Ele pertenceu a uma família de gerações de artistas e aprendeu técnicas de desenho com seu pai ainda na infância. Johann Lorenz Rugendas II era diretor e professor da escola de desenho de Augsburg, e iniciou a formação acadêmica de seu filho, que se completaria na Academia de Belas Artes de Munique. No desenho acadêmico, a representação de um tema particular deveria ser racionalizada e estruturada numa composição harmônica e equilibrada. Os desenhos dos artistas-viajantes não correspondiam, como anteriormente mencionando, ao registro fiel da realidade, mas antes à sua estruturação, à sua dominação ou, em outras palavras, à sua conquista.

A estética vigente era servil aos valores coloniais e, por mais que se buscasse a representação de um tipo étnico específico, a idealização persistia e os *Puris* receberam um tratamento clássico, que suavizava seus traços e, em certa medida, os aproximava dos europeus, como modelo ideal do humano – ao qual os índios, diferentemente dos negros, ainda podiam aspirar. O índio brasileiro encontrava-se entre a cruz, a espada e o lápis – três ferramentas da violência colonial perpetrada pelos portugueses e veementemente continuada pelos brasileiros até os dias atuais.

Aquilo que faz de *Puri* um dos elos de uma cadeia de violências está por trás da imagem e não apenas dentro de seus limites. Quando *Puri* é exibida em um espaço museológico na atualidade, torna-se necessário refletir sobre o tipo de reencenações desta

⁶ Para José Bonifácio, patrono da Independência do Brasil, os índios seriam “em tudo capazes de civilização”. Tudo o que deveriam fazer era desistir de sua identidade: “Newton, se nascera entre os Guaranis, não seria mais que um bípede implume; mas um Guarani criado por Newton talvez que ocupasse o seu lugar [...] Não falta aos índios bravos o lume natural da Razão”. (José Bonifácio de Andrade e Silva (1992) [1823] *apud* Pacheco de Oliveira).

imagem que o dispositivo “exposição” promove e sobre as reatualizações que os museus e profissionais do campo da arte realizam de obras históricas. O que *Puri* – que figura aqui como exemplo da representação indígena do Brasil oitocentista – não representa? Ou o que o Brasil colônia não representa? A resposta a essa pergunta é bastante conhecida em sua forma genérica: as consequências nefastas daquele que é eufemisticamente chamado “encontro” entre os povos do Velho Mundo e do Novo Mundo. Mesmo as representações indígenas que abordam explicitamente situações hoje considerados violentas, como é o caso das gravuras *Caçador de escravos (Imagem 4)* de Agostino Brunias (atribuída equivocadamente a Jean-Baptiste Debret) e *Família guarani capturada por caçadores de escravos (Imagem 5)* de Debret, não recebem tratamento correspondente. Ou seja, tais obras oferecem uma versão edulcorada da realidade, em que as cenas de captura dos indígenas transcorrem pacificamente. Os personagens do quadro caminham placidamente para o que seria seu destino natural, a escravização. *Caçador de escravos* sequer retrata qualquer mecanismo de coerção. Onde está a violência direta necessária para que os índios atravessassem docilmente o riacho, respondendo ao comando do capataz?

Embora pensar o indígena não apenas como pagão, mas como homem suscetível de dor e de sofrimento, tenha sido um trunfo do Iluminismo (Pacheco de Oliveira, 2016: 98), foi justamente por volta do século XIX que as representações do indígena passam da atitude de “fildalguia e naturalidade” diante dos costumes do Outro a uma atitude de criminalização que destacava o seu primitivismo, a sua e a prática do canibalismo” – o que, para João Pacheco de Oliveira, não era recorrente nos primeiros contatos (Pacheco de Oliveira, 2016: 26).⁷ De fato, a necessidade de assimilar o índio como vassalo pertencente ao domínio luso será premente no século XIX, o que justificaria a condenação da sua alteridade, antes objeto do prazer exotizante europeu. Maria Berbara, entretanto, demonstra que há muitos exemplos da representação condenatória, que vincula o indígena ao diabólico, já no século XVI (Berbara, 2013: 294). As gravuras do livro de Hans Staden, de 1557, que depois serviram de fonte a Theodor De Bry e outros (Berbara, 2013: 293), estão longe de naturalizar a realidade que seu autor observou; antes, exotiza-a. No caso da primeira representação de um ameríndio da região hoje conhecida como Brasil de que se

⁷ Para o antropólogo João Pacheco de Oliveira, as representações indígenas brasileiras organizam-se em cinco regimes de memória, três deles durante o período colonial. O primeiro regime “considera os autóctones membros de “nações indígenas”, apresentando-as como coletividades que ocupam territórios específicos”; o segundo, como já apontado, “procede a uma rigorosa separação entre o índio colonial e o índio bravo”; o terceiro “opera com uma imagem do indígena sempre remetida ao passado – é o autóctone, aquele que precedeu ao colonizador português. Fortemente estetizado e enobrecido em seus costumes, foi transformado em personagem trágico da literatura indianista e das artes românticas.” (Pacheco de Oliveira, 2016: 26 – 29)

tem notícia em Portugal, Berbara defende a presença de um “desejo humanista característico de abarcar a variedade” (Berbara, 2013: 293). Trata-se de um dos painéis do altar da Catedral de Viseu, pintado entre 1502 e 1506, em que Grão Vasco introduz uma novidade na iconografia religiosa tradicional ao substituir um dos reis magos, Balthazar, pelo que parece ser um indígena tupinambá (Berbara, 2013: 292 - 293). Ao incorporar um indígena a uma cena da Natividade, Grão Vasco estaria, para Berbara, “abraçando a alteridade” (Berbara, 2013: 294).

Entretanto, seja como Rei Mago ou diabo, o índio foi incorporado à iconografia e à cosmogonia católica – o que faz questionar se não é, no fundo, o índio que, na pintura, deve primeiro abraçar a alteridade e a cosmovisão europeia. Isto é, o índio deve cruzar a linha abissal para que possa ser um Outro visível e aceitável, tanto é assim, que ele se encontra vestido como um Europeu na obra de Grão Vasco na Catedral de Viseu, apesar do cocar e da lança. Mais do que visível e aceitável, um Outro desejado, inventado e – na hora precisa – incorporado pela Europa: um Outro *exotizado* – nu, puro ou pecador, selvagem ou capaz de civilização, bom ou mau, bravo ou convertido, as associações são variáveis.

Como Edward Said argumenta em *Orientalismo*, a cultura desempenha o papel chave de criar o interesse pelo Outro, o que ocorria com a produção visual sobre o indígena do Brasil colonial. Trata-se, de acordo com Said, de uma “*vontade* ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestamente diferente” (Said, 1990: 23-24). As pinturas de Delacroix e “de dúzias, literalmente, de outros pintores franceses e ingleses” expressavam o Oriente como “uma figura [...] camaleônica” na imaginação Orientalista da Europa, associada a “sensualidade, promessa, terror, sublimidade, prazer idílico, intensa energia” (Said, 1990: 128). O mesmo se aplica ao caso colonial indígena, com outras associações, em alguma medida sempre variáveis. Assim como o orientalismo teria menos a ver com o Oriente do que com o “nosso mundo” (Said, 1990: 24), as representações indígenas são, em certa medida, representações dos europeus ou da mentalidade europeia da época em que foram criadas. Para Said, haveria um “intercâmbio dinâmico” entre os “autores individuais” e os “grandes interesses políticos” dos impérios (Said, 1990: 26), o que também se deu em no caso apresentado neste ensaio.

Willem Schinkel afirma que a violência tem a tendência de ser mal reconhecida ou não reconhecida, ou porque escapa das tentativas de representação ou porque não a percebemos enquanto tal (Schinkel, 2010: 3). As cenas descritas nas duas gravuras dos índios cativos referidas há algumas linhas – que podem ter sua origem num relato verbal e

não na observação direta – não tiveram sua violência percebida em real dimensão no momento de sua produção. Para Tzvetan Todorov, “O século XVI veria perpetrar-se o maior genocídio da história da humanidade” (Todorov, 2011: 7), mas o álbum de Rugendas, ou a produção gráfica da América colonial como um todo, não tem o poder de estarrecimento das imagens do Holocausto, embora esses eventos sejam equiparáveis. Por que a decepção de Freud com a brutalidade dos participantes naquela por ele considerada a “mais elevada civilização humana” (Freud, 1915: 10) não se estende à Conquista? Por que é justamente a Primeira Guerra Mundial, como sugere Bernd Hüppauf, e não a Conquista, que faz com que a violência não seja mais percebida como “atos individuais desviantes de comportamento, mas um elemento constitutivo do próprio processo de construção e relação com a realidade sob as condições da civilização moderna ocidental” (Hüppauf, 1997: 2)? Por que a *Shoah* provoca uma crise de representação, e os “descobrimientos”, contrariamente, uma profusão de imagens e narrativas até hoje insuficientemente colocados em xeque? Pela falha das sociedades colonizadoras em reconhecer a riqueza do horizonte ontológico do Outro colonizado, em oposição ao Outro intra-europeu do Holocausto, pela incapacidade de mudar o aspecto e perceber este Outro plenamente como pessoa – o que Schinkel chama, na tradição marxista, de violência como *Verdinglichung* ou coisificação (Schinkel, 2011: 59).

Conforme aponta a antropóloga portuguesa Manuela Carneiro da Cunha, embora as estimativas da população da América e da Europa sejam objeto de controvérsia em 1942, os estudos existentes indicam que as populações poderiam ser equivalentes ou inclusive superiores no Novo Mundo, o que significaria que “um continente teria logrado triste façanha de, com um punhado de colonos, despovoar um continente muito mais habitado” (Carneiro da Cunha, 1992: 14). A convicção racionalista de Freud, tributária do iluminismo, fazia com que seu pensamento se organizasse em torno de dois polos, e era a causa de sua perplexidade. Sair do estado selvagem rumo à civilização, à educação e à cultura (europeias) seria o caminho para conter as pulsões e estabelecer a paz – mas ele demonstrou-se falho.

Em seu último suspiro pela sua própria fé na razão iluminista, no já mencionado “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, em que elabora pela primeira vez a oposição pulsão de vida (*Lebenstrieb*) e pulsão de morte (*Destruktionstrieb*), Freud aponta que “Na realidade, tais homens não caíram tão baixo como temíamos, porque também não tinham subido tão alto, como a seu respeito julgávamos” (Freud, 1915: 15). Conforme argumenta Hüppauf, 1997: 4), a polarização “civilização x barbárie” ou “civilização x

primitivismo” havia “penetrado profundamente a semântica acadêmica e do discurso público” e apenas muitos anos depois foi produzido um corpo de pesquisas que demonstrou que essa oposição era falsa; o assassinato em massa estava intimamente ligado e dependia justamente das condições de uma sociedade moderna em seus variados aspectos – “burocracia, complexo industrial-militar, sistema de transporte, divisão do trabalho, ciências, atitudes perante o trabalho, abstração e muitos outros”. Entretanto, o Holocausto não foi o marco inaugural do assassinato em escala massiva na história da Europa.

Se de um lado estava a civilização, supostamente salva da violência pela cultura, do outro lado estavam, presumidamente, o atraso dos selvagens e a sua barbárie à espera de que a luz da razão os despertasse. Atualmente sabe-se que a ideia de que a América era povoada por sociedades primitivas não é apenas equivocada com relação às altas culturas do México, da América Central e dos Andes, mas também se aplicada às sociedades das terras baixas da América do Sul. Essas sociedades são sempre caracterizadas por uma falta – seja de história, de escrita, de Estado ou de mercado (o célebre “nem fé, nem lei, nem rei”) – que justificaria sua incorporação ao mundo ocidental como maneiras de salvá-las de sua insuficiência, mas essa falta só existe “com referência ao nosso próprio mundo” (Clastres, 2017: 167) e crer nela é perpetrar violência cultural. Tampouco pode-se falar em inferioridade técnica dessas sociedades sem incorrer em violência cultural, já que elas “demonstram uma capacidade de satisfazer suas necessidades pelo menos igual àquela de que se orgulha a sociedade industrial e técnica” (Clastres, 2017: 168). Se não há justificativa moral para a invasão da América – o que para muitos autores inaugura a era moderna –, tampouco há para a sua representação como um processo pacífico e harmônico. Um exemplo desse abismo entre fatos históricos e a representação é o desenho de Jan van der Straet em que Américo Vespúcio pacificamente desperta a América, representada como uma índia tupinambá (*Imagem 6*) que o recebe quase com o regozijo de quem estava à sua espera, erguendo-se de sua rede. Ao fundo, cenas de antropofagia, em terra, e, no mar, caravelas.

As alegorias dos quatro continentes vão surgir a partir da “descoberta” do Novo Mundo, na segunda metade do século XVI. As alegorias da América, que também podem ser consideradas uma representação do indígena, eram altamente codificadas, existindo um grande trânsito das formas de representação entre os autores. De acordo com Tatsch (2006), o roteiro era mais ou menos o mesmo: uma índia, mas com feições greco-romanas, sentada aos pés de um jacaré ou tatu. Geralmente despida, à exceção de alguns adornos, e segurando armas (arco e flecha ou machado). Posteriormente, a alegoria passa a ser

representada mais livremente, em meio a uma paisagem onde se via a fauna e a flora, além de cenas do cotidiano indígena. O canibalismo ou uma parte do corpo dilacerada figurava frequentemente nessas alegorias (Tatsch, 2006: 50). Há violência nas representações visuais da Conquista quando sistematicamente festejam a modernidade inaugurada, ao passo que omitem a violência constitutiva da colonialidade.

Não apenas a violência direta contra o indígena era excluída ou eufemizada nas representações coloniais, como era também frequente o uso da estratégia de relegação. A série *A expedição do tenente-coronel Afonso Botelho e Souza aos Sertões do Tibagi (Imagem 7)*, 1771-1773, atribuída a Joaquim José de Miranda, é um exemplo dessa estratégia, mencionada por Hüppauf:

Práticas dominantes de representação da violência e da destruição são caracterizadas por técnicas de relegação. É no Outro tanto espacial quanto temporal que a violência ilegítima e a destruição sem sentido podem ser observadas. É essa técnica de relegação que torna possível perceber o próprio mundo como uma esfera em que a violência e a destruição são exceções à regra da realidade, que de outro modo seria pacífica e racional. Banir a violência para uma esfera delimitada separada da sua própria é um pré-requisito para atingir a festejada imagem da modernidade empenhada em liquidar o penhor de sua própria origem. (Hüppauf, 1997: 3)

As 38 aquarelas narram o encontro entre a expedição do tenente-coronel Afonso Botelho de São Paio e Souza com índios Kaingang, do Paraná. A sequência de imagens, que pode ter sido inspirada num relatório enviado ao Marquês de Pombal, revela como os índios são catequizados, vestidos, introduzidos aos brancos e como esse pacífico processo é interrompido pela insubmissão dos Kaingang. A série é uma representação da violência dos índios bravos contra os brancos, que encontram nesta narrativa a justificativa moral para reagir ao inimigo, defendendo-se. Como aponta Pacheco de Oliveira, “para ser esquecido, o genocídio tem que figurar como uma simples e merecida reação a atos de uma maldade desmedida e inexplicável” (Pacheco de Oliveira, 2016: 19). A narrativa inverte completamente os fatos, não apenas deixa de representar o genocídio Kaingang, como troca os papéis do perpetrador e da vítima. Operação semelhante ocorre em *Viagem ao Brasil*, de Hans Staden, em que o mercenário alemão narra, em 1557, naquilo que apresenta como uma “Descrição verdadeira de um país de selvagens, nus, ferozes e canibais, situado no Novo Mundo América” (Staden, 1930: 13), os nove meses em que foi

prisioneiro dos Tupinambá e “três vezes foi levado a cerimônias de antropofagia e três vezes os índios se recusaram a comê-lo, porque chorava e se sujava, pedindo clemência. Não se comia um covarde.” (Ribeiro, 1995: 34). No canibalismo, assim como em outras práticas indígenas, a exemplo dos rituais de passagem, nota-se o uso do que aparenta ser violência direta sobre o corpo. Entretanto, é importante não ignorar a colisão de mundos sem precedentes que ocorreu a partir de 1492, e não naturalizar para a América os conceitos vigentes na Europa. A esse respeito, Tzvetan Todorov afirmou que “[...] o encontro nunca mais atingirá tal intensidade”, tendo sido o “mais surpreendente de nossa história”, já que “os europeus nunca ignoraram totalmente a existência da África, ou da Índia, ou da China [...]” (Todorov, 2011: 5). A história da violência na Europa possui características peculiares.

Os Estados modernos europeus fundam-se sobre o monopólio da violência legítima (Max Weber). Schinkel faz um percurso etimológico para explicar esse processo, envolvendo o conceito anglo-saxão de *violence* e a palavra germânica, *Gewalt*, e encontra diferenças significativas entre os dois conceitos, sendo a principal delas a importância da noção de poder (*Macht*) na definição alemã. *Gewalt* e *Macht* são frequentemente usados como sinônimos mesmo nos dias atuais, mas, num dado momento, *Macht* para a ser traduzido como *Potesta* e *Gewalt* como *violentia*, separação que encobre o fato de que quando o Estado deseja banir a violência, busca, na verdade, ter a sua prerrogativa exclusiva. Para o autor, essa ambiguidade do termo *Gewalt*, que serve para significar tanto *poder* quanto *violência*, marca o processo de autonomização do Estado e da sua apropriação da violência legítima. À medida que o Estado foi-se tornando independente, a violência física deveria ser erradicada da sociedade civil – ou melhor, monopolizada pelo Estado, o único que a exerceria com legitimidade. Segundo Schinkel, foi justamente esse enorme potencial de violência que acabará produzindo as guerras mundiais e a colonização: “É difícil sustentar que, depois de haver adquirido um reservatório de violência, os Estados modernos não o utilizassem.” (Schinkel, 2010: 31).

No caso das sociedades sem Estado, esse processo obviamente não ocorre. Os Estados modernos se definirão pela oposição *Estado x sociedade*, mas as sociedades indígenas não se fundam nessa oposição. Uma das condições para a existência desse tipo de sociedade é que ela seja pequena, “demográfica e territorialmente”, “estão do lado do pequeno, do limitado, do reduzido, da cisão permanente”, enquanto as sociedades com Estado buscam ser o “uno”, o “crescimento” (Clastres, 2017: 198), podemos acrescentar, as expansões, e a expansão colonial. Não há “reservatório de violência” (Schinkel, 2010:

31) nas sociedades das terras baixas da América do Sul, à semelhança do que ocorreu com os Estados modernos em seu processo de autonomização. Do mesmo modo, não há poder separado do indivíduo. Clastres argumenta como os rituais de iniciação indígenas, que frequentemente envolvem atos dolorosos infligidos sobre o corpo, são uma “pedagogia de afirmação” (Clastres, 2017: 163) em que “*a sociedade imprime a sua marca no corpo dos jovens*” (Clastres, 2017: 162). Ao inscrever o texto da lei no corpo de seus membros, como em *A colônia penal*, de Kafka, esta não precisaria ser encontrada numa entidade separada, o Estado. Já foi *in-corpora*-rada por cada indivíduo. A aceitação dessa suposta “violência” sobre o corpo ocorre não por meio de coerção, já que a “sociedade primitiva é o lugar da recusa de um poder separado, porque ela própria, e não o chefe, é o lugar real do poder” (Clastres, 2017: 142).

4. Estratégias para mudar o aspecto

Por tudo o que foi exposto, as representações coloniais do indígena não podem ser consideradas de modo descontextualizado e fornecem indícios das percepções sociais de um determinado tempo histórico. Ao representar sujeitos subalternizados, podem oferecer justificativas morais para o conjunto de violências diretas e indiretas a que estão submetidos, exercendo violência cultural. Essas imagens, na ausência de registros fotográficos ou videográficos, são frequentemente tomadas como documentos fiáveis, relatos fidedignos de determinadas situações, o que é um equívoco.

Para o antropólogo João Pacheco de Oliveira, as representações indígenas brasileiras organizam-se em regimes de memória. Como elementos de um regime de memória, formadores da identidade e do imaginário nacional, as representações indígenas do Brasil colonial podem atuar para encobrir ou distorcer acontecimentos históricos, atenuando e justificando as violências passadas e presentes cometidas contra o indígena, e constituindo-se, por si mesmas, violência cultural. Nas palavras de João Pacheco de Oliveira,

A ritualização de uma narrativa torna muito próximos certos eventos distantes no tempo e no espaço, e penetra na mente dos brasileiros pelas mais variadas e diáfanas formas, ainda que estes jamais tenham conscientemente aprendido e utilizado tais relatos. (Pacheco de Oliveira, 2016: 11)

Algumas dessas imagens impregnaram de modo tão forte o imaginário do brasileiro que moldam sua percepção do indígena na atualidade. Um exemplo bastante elucidativo é *A primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles (*Imagem 8*), que figura em praticamente todos os livros escolares e, como menciona João Pacheco de Oliveira, foi saudada por Capistrano de Abreu como a certidão de nascimento do Brasil, o correspondente visual da carta de Caminha (Pacheco de Oliveira, 2016: 16). Nela, os índios aparecem literalmente às margens, enquanto a cena principal, que também ocupa o centro da tela e recebe outro tratamento de luz, é a primeira missa, o batismo do Brasil. Ainda hoje o brasileiro aceita o lugar marginal dos indígenas e suas culturas na nação como uma naturalidade.

No Brasil, os índios sempre foram objeto de exaustiva representação exotizante, sendo-lhes, entretanto, negado o protagonismo e as plataformas para autorrepresentar-se, nos dois sentidos mencionados por Gayatri Spivak (2014), o político (*vertreten*) e o estético (*darstellen*). Se analisarmos a fundo, toda representação pode ser vista como uma redução do ser, já que é uma objetificação do sujeito representado (Schinkel, 2010). Contudo, seria possível mudar o aspecto de uma representação, no sentido proposto por Wittgenstein? Para responder a esta pergunta, recorro novamente à obra de Ruggendas. Poderia *Puri* representar outra coisa, além do desvanecimento do indivíduo singular que defendi neste texto?

A exposição *Histórias Mestiças*, curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz apresentada em 2014 no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, é um exemplo de outro uso de *Puri*. Ao logo de sete núcleos expositivos, o objetivo dos curadores foi, por meio de imagens, dar a ver “muitas histórias pluriversais e polifônicas”, “rumo a uma caixa de ferramentas mestiça, antropofágica”, que enfatizasse os sujeitos subalternos da história, sobretudo o índio e o negro (Pedrosa; Schwarcz, 2015: 30). No núcleo “Máscaras e Retratos”, o conjunto de obras é apresentado “Misturando máscaras, retratos e culturas instalados em estilo *salon* numa sala circular, o conjunto é cheio de fricções, cruzamentos, diálogos, justaposições, evocando uma pinacoteca de retratos de família, retratos íntimos.” (Pedrosa; Schwarcz, 2015: 116). A contiguidade de *Puri* a outros elementos é capaz de mudar o aspecto dessa imagem. Não apenas xamãs, mas artistas e curadores têm como principal ofício mudar de perspectiva. Nas mostras que exibem as representações indígenas, a figura do curador destaca-se como aquele que transita entre mundos e atualiza narrativas acerca da produção de outros tempos, aquele dotado da capacidade de *re-apresentar*. Eduardo Viveiros de Castro (2015) descreve o xamã como uma espécie de diplomata e, de certa forma, o curador também desempenha essa função ao circular entre

imaginários diversos. Mais do que apresentar obras, exposições criam narrativas colaborativas poderosas e exibem a si mesmas. Elas têm um importante papel na construção de uma memória pública que possibilite futuros mais dialógicos e a percepção de horizontes ontológicos mais vastos no Outro.

Referências bibliográficas

- Berbara, Maria (2013), “Reflections on Portuguese cosmopolitanism during the Manueline period and its aftermath in Luso-Brazilian art and historiography”, in *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/Anuario de Historia de América Latina*, Vol. 50., 289 – 302.
- Bernd Hüppauf (1997), “Introduction. Modernity and Violence: Observations Concerning a Contradictory Relationship”, in B. Hüppauf (org.), *War Violence and the Modern Condition*. Berlin: de Gruyter, 1-29.
- Carneiro da Cunha, Manuela (1992), *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cena da Expedição do Tenente-Coronel Affonso Botelho, in ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Página consultada a 8 de julho de 2019 em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14538/cena-da-expedicao-do-tenente-coronel-affonso-botelho>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- Clastres, Pierre (2017), *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Ubu.
- Didi-Huberman, Georges (2017), *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- Eco, Umberto (1962), “The poetics of the open work”, in BISHOP, Claire. (Ed.), 2006. *Participation*. Cambridge: The MIT Press.
- Freud, Sigmund (2009), “Considerações actuais sobre a guerra e a morte”, in S. Freud, *Escritos sobre a guerra e a morte*. Trad. Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 4-18 [1915].
- Instituto Vladimir Herzog (2019), Portal Memórias da Ditadura. Página consultada a 8 de julho de 2019 em <http://memoriasdaditadura.org.br/indigenas/>.
- Galtung, Johan (1990), “Cultural Violence”, *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305.
- Galtung, Johan (1969), “Violence, Peace and Peace research”, *Journal of Peace Research*, 6 (3), 167-191.
- Garcia, Elisa Frühauf (2007), “O projeto pombalino de imposição da língua portuguesa aos índios e a sua aplicação na América meridional”, in *Tempo* [online]. (12) 23, 23-38. ISSN 1413-7704. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042007000200003>.
- Groys, Boris (2019), “Universales Kuratieren. Das globale Kunstsystem als utopisches transnationales Projekt”, in *Lettre Internationale. Europas Kulturzeitung*, nº 125, Berlim, 37 – 39.
- Holanda, Sergio Buarque de (2000), *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha.
- Joaquim, José de Miranda, in ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Página consultada a 8 de julho de 2019 em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23614/joaquim-jose-de-miranda>. Acesso em: 01 de Jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- Johann Moritz Rugendas (2019), in ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Página consultada a 3 de julho de 2019 em

- <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/johann-moritz-rugendas>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- Kury, L. (2001), “Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem”, in *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 863-80.
- Lagrou, Els (2013), “A pele da anaconda: um princípio andrógono de geração e ligação de formas na Amazônia”. Artigo apresentado na ANPOCS 2013.
- Malraux, André (2011), *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- Pacheco de Oliveira, João (2016), *O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- Relatório Violência contra os povos indígenas no Brasil. Dados de 2017 (2018). Conselho Indigenista Missionário (Cimi).
- Said, Edward W. (1990), *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sigmund Freud (2009), “Considerações actuais sobre a guerra e a morte”, in S. Freud, *Escritos sobre a guerra e a morte*. Trad. Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 4-18 [1915].
- Sontag, Susan (2003), *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sousa Ribeiro, António. Reversos da modernidade: colonialismo e Holocausto. In: Ribeiro, António Sousa; Ribeiro, Margarida Calafate (orgs.), *Geometrias da Memória: Configurações Pós-Coloniais*. Porto: Afrontamento, 43-57.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2014), *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Staden, Hans (1930), *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira Página consultada a 8 de julho de 2019 em <http://purl.pt/151/1/index.html#/1>.
- Tatsch, Flávia Galli (2006), “Da palavra à imagem: a alegoria da América no imaginário europeu. Uma análise da obra da Coleção Brasileira da Fundação Estudar”. In: *Idéias*. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 13 (2), 43-60.
- Todorov, Tzvetan (2010), *A conquista da América. A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes.
- Traverso, Enzo (2012), *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2015), *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora; n-1 edições.
- _____ (2017), *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora.
- Willem Schinkel (2010), “The Definition of Violence”, in W. S., *Aspects of Violence: A Critical Theory*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

Anexo de imagens

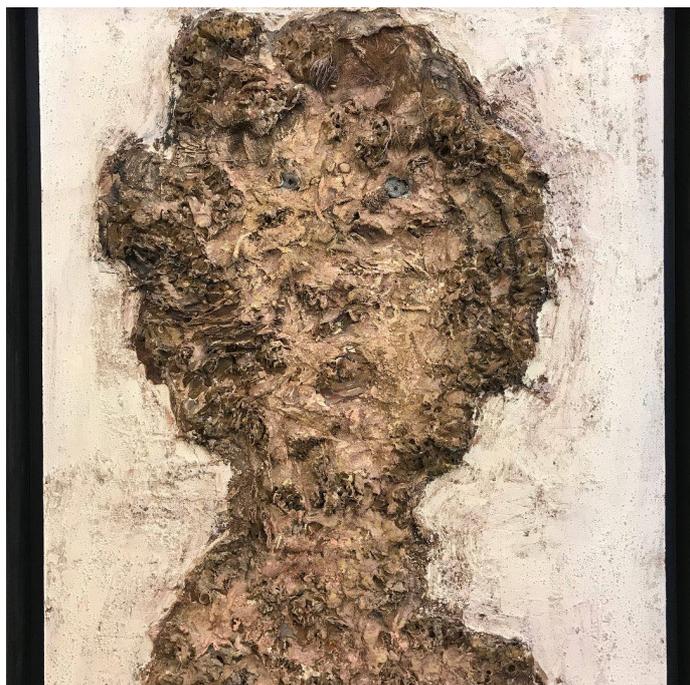


Imagem 1. Jean Dubuffet. *Chairs feuilletées* (Carnes laminadas), 1954. Óleo sobre isorel, 65 x 54 cm. Fundação Dubuffet, Paris. Fonte: Internet.

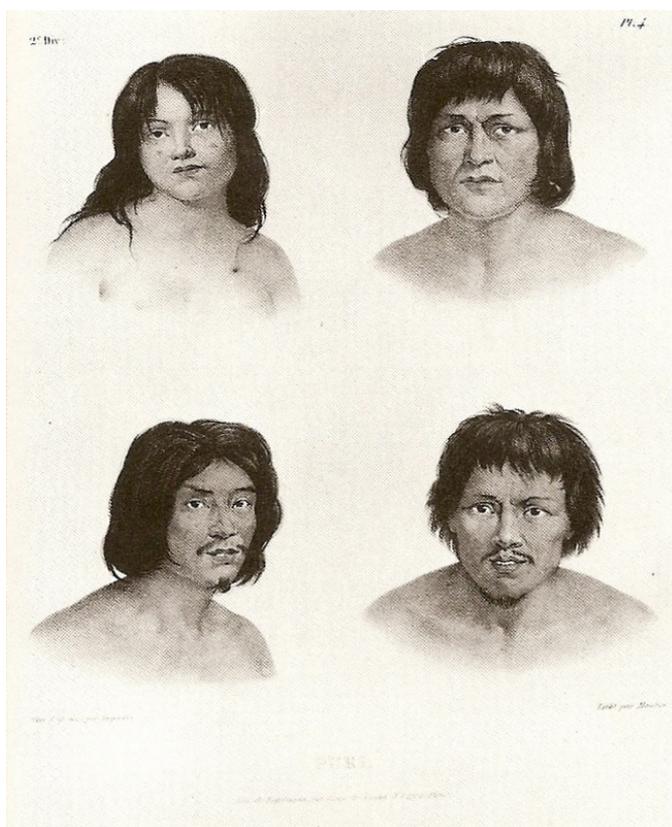


Imagem 2. Johann Moritz Rugendas. *Puri*. Pranchas originais publicadas em 1835, litografia, 54,2 x 37,1 cm. Fonte: Internet.



Imagem 3. Detalhe de *Chairs feuilletées* (Carnes laminadas), 1954. Óleo sobre isorel, 65 x 54 cm. Fundação Dubuffet, Paris. Fonte: Internet.



Imagem 4. Jean-Baptiste Debret. *Família guarani capturada por caçadores de escravos*, séc. XIX. Litografia e aquarela sobre papel.



Imagem 5. Agostino Brunias (obra com autoria atribuída equivocadamente a Debret). *Caçador de escravos ou Capataz cuidando de escravos índios ou Índios atravessando um riacho*, c. 1800. Óleo sobre tela. Fonte: Internet.

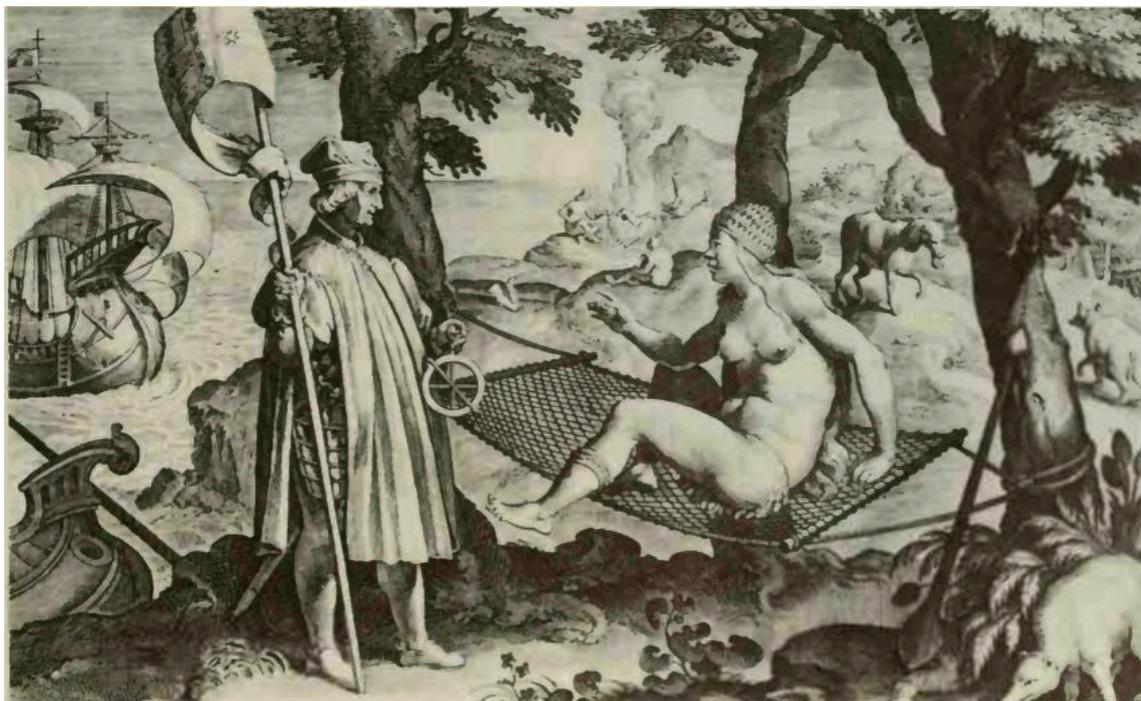


Imagem 6. Gravura de Theodor Galle (1589) après Jan van der Straet. Fonte: Carneiro da Cunha, 1992: 9.





Imagem 7. *A expedição do tenente-coronel Afonso Botelho e Souza aos Sertões do Tibagi, 1771-1773, aquarela sobre papel, 44,6 x 57,3 x 3 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.*



Imagem 8. Victor Meirelles, *A primeira missa no Brasil*, 1861. Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Internet.