

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Os muitos silenciados: violência e apagamentos indígenas na arte visual paraense

Ademilton Azevedo de Arruda Júnior, Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/
<https://orcid.org/0000-0003-4049-8758>
ademilton18jr@gmail.com

Resumo

O presente artigo propõe analisar a representação indígena nas obras A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará (1908) de Theodoro Braga e A Conquista do Amazonas (1907) de Antônio Parreiras, pinturas importantes para o imaginário visual da Amazônia brasileira. Ambas as obras são observadas frente à pintura Estudo para retrato de Cacique Guaimiaba, (2019), de Éder Oliveira. Por intermédio do estudo imagético desse conjunto de obras guiado por apontamentos teóricos de autores como Giulio Carlo Argan, Lilia Moritz Schwarcz, Johan Galtung e Achille Mbembe, foi possível identificar que houve apagamentos da imagem indígena, sua participação minimizada e as violências por eles sofridas silenciadas. Ações previstas dentro de uma rede estruturada por instâncias, políticas, sociais e culturais promovidas dentro de um processo de violência estrutural histórico.

Palavras-chave: Éder Oliveira. Violência. Belém. Pintura. Indígena.

Abstract

This article proposes to analyze the indigenous representation in the works A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará (1908) by Theodoro Braga and A Conquista do Amazonas (1907) by Antônio Parreiras, important paintings for the visual imagination of the Brazilian Amazon. Both works are observed in front of the painting Study for the portrait of Cacique Guaimiaba, (2019), by Éder Oliveira. Through the imagery study of this set of works guided by theoretical notes from authors such as Giulio Carlo Argan, Lilia Moritz Schwarcz, Johan Galtung and Achille Mbembe, it was possible to identify that there were erasures of the indigenous image, their participation minimized and the violence they suffered silenced. Actions envisaged within a network structured by instances, political, social and cultural promoted within a process of historical structural violence.

Keywords: Éder Oliveira. Violence. Belém. Painting. Indigenous.

As artes visuais em Belém se verão confrontadas em inúmeros momentos em relação à origem de sua população, que entre tantas misturas sanguíneas encontra seu princípio nos povos indígenas. No decorrer do desenvolvimento histórico da cidade, os povos ameríndios sofreram inúmeros processos de violência que se refletiram inclusive na sua representação visual na arte belenense que lhes atribuem um papel secundário e de dominado pelos colonizadores portugueses, seu protagonismo fora eclipsando junto a sua verdadeira importância histórica e cultural, ocasionada entre inúmeros fatores pelo violento discurso político de uma elite branca que seguia padrões europeus.

Em meio ao ciclo da borracha na passagem do século XIX para o XX, Belém passa a ter um maior destaque e importância tanto no contexto nacional como internacional devido à exportação do látex oriundo das seringueiras nativas da região. Tal feito a fez ser apontada como uma das cidades mais desenvolvidas do país. Sua posição geográfica estratégica na beira de um rio facilitava o escoamento do seu comércio, possibilitando sediar diversas casas bancárias, assim como as residências dos então barões da borracha, entre outras personalidades pertencentes à elite brasileira. Entre 1890 e 1920, ocorreu o ápice da produção de látex, proporcionando à cidade uma infraestrutura que não era vista nem nas regiões do Sudeste e Sul do país. A partir de 1897, deu-se início então ao governo do intendente Antônio José de Lemos. Começava assim, a modernização da capital paraense nos anos iniciais da República acompanhada do incremento estético e higienista da cidade à moda da *Belle Époque*. Belém ganhou nesse ínterim inúmeras edificações com arquitetura *Art Nouveau*, desde palacetes a praças, com coretos e chafarizes. Atualmente, poucos ainda resistem à ação do tempo e à falta de conservação e restauro, como afirma a pesquisadora Célia Coelho Bassalo (2008). Tais iniciativas visavam atender o requinte da elite da época que, além disso, passava a prestigiar a arte, como aponta o historiador Aldrin Figueiredo, ao qual desenvolve ao longo de anos uma pesquisa ímpar sobre as obras artísticas produzidas em Belém neste período:

Nos fins do século XIX, a elite intelectual paraense e os apreciadores das artes viam na pintura, e em especial na paisagem, uma espécie de pretexto enunciador de civilidade. O mercado de arte, universo crescente na sociedade da borracha, trouxe a Belém artistas-viajantes *mediadores* no exercício intelectual da exploração dos limites do olhar. Lugares e costumes distantes tornaram-se objetos de desejo e sedução (FIGUEIREDO, 2012, p. 27).

E em meio a essa “moda” surge a encomenda de uma pintura feita por Antônio Lemos ao artista paraense Theodoro Braga que, por sua vez, desenvolve uma de suas mais célebres obras: *A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará*, 1908 (Figura 1). Esta obra foi baseada em uma profunda pesquisa histórica, demonstrando, desta forma, uma grande carga intelectual do autor e seu interesse

pela cultura amazônica, além das áreas da decoração, ensino e crítica de arte. Na tela, houve a tentativa de mostrar de forma sintetizada toda a exuberância e riquezas da natureza amazônica encontradas pelos portugueses ao chegarem no Novo Mundo, um visual exótico para eles. Figueiredo fez uma análise de como teria sido a transposição em tintas desse momento histórico em forma de díptico:

Theodoro usou dos pintores medievais e renascentistas, optando pelo díptico, pois assim poderia narrar duas cenas independentes e, ao mesmo tempo, preservar uma visão de conjunto. Aqui o díptico deve ser lido da direita para a esquerda, como numa pintura em páginas de um livro, seguindo o modelo oriental, contrastando, portanto, com as regras interpretativas europeias. Mais do que a paisagem natural, o díptico ajudava a construção da narrativa da história, das passagens da vida, como na tradição de um Giotto (1267-1337) ou ainda de um Piero Della Francesca (c.1416-1492). Nas cenas do quadro estão o encontro dos índios pelos portugueses colonizados, a construção do forte do Presépio (concebido no quadro em pedra, de modo a desmentir os documentos) e, ao centro, o estado-maior da conquista, com o herói fundador, vestido à moda holandesa, como nos quadros de Rembrandt [...] seria combinado a uma moldura da natureza. O pintor migra então da ciência da história para o domínio das ciências naturais. (FIGUEIREDO, 2012, p. 37).

Complementando a observação de Figueiredo, nota-se uma reprodução icônica, no centro da pintura, da árvore de seringueira cujo látex extraído viria a promover o desenvolvimento da cidade, como explanado anteriormente. Além dela, há a presença do açazeiro que fornece a alimentação básica da população paraense, o açaí. Outro detalhe ilustrado seria a ideia de passagem do tempo, percebida pela movimentação dos portugueses da direita para a esquerda na pintura promovendo a ideia de díptico.



Figura 1.

Theodoro Braga, A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará, 1908
Óleo sobre tela, 266 x 510 cm

Acervo.do Museu de Arte de Belém

Fonte: www.mabe.belem.pa.gov.br

Ao fazermos a leitura da imagem vemos os indígenas do povo Tupinambá segundo a idealização de Theodoro Braga que se deteve em inúmeros estudos para a elaboração da pintura. Na tela, os ameríndios encontram-se em um processo de estranhamento ao avistarem os navios estrangeiros. Mais tarde, os indígenas formariam a mão de obra necessária para a construção do Forte do Presépio, obra destinada a impedir a invasão tanto dos próprios povos nativos da região como corsários de outros países europeus e quaisquer outros que passassem pelo local. Os indígenas na obra de Braga são na verdade idealizações como aponta Figueiredo:

Numa verdadeira arqueologia da arte, inventiva e subjetiva, Teodoro Braga redescobriu e recriou a mítica paisagem dos antigos Tupinambá, que habitaram a costa do Pará no século XVII e que haviam sido riscados do mapa no século seguinte. Como reencontrar aqueles índios, suas marcas corporais, sua imagem e seu mundo, enfim. O pintor encontrou aqueles que julgou ser seus prováveis descendentes. Os velhos índios Tupinambá estavam lá, nos desenhos dos Apicacá e dos Mundurucu feitos por Hercules Florence (1804- 1879). Da famosa Expedição Langsdorff, no segundo quartel do século XIX, sobreveio um dos principais registros que poderia ser útil a um pintor – com sombras, luzes e cores, muitas cores. A história foi arte cara no projeto de Teodoro Braga, tanto que foi necessário explicar tudo aos primeiros que compareceram diante da grande tela. O quadro *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* tem uma versão em livro, com grande parte dos conceitos, referenciais e inspirações presentes na tela. (FIGUEIREDO, 2012, p. 36).

Porém, apesar de toda a pesquisa histórica de Braga, as personagens indígenas retratadas por ele se configuram como observadoras “apáticas” e que auxiliaram os exploradores portugueses de bom grado, ou seja, sem conflitos, quando na realidade o encontro dos estrangeiros invasores com os nativos não foi tão harmonioso assim, existindo inúmeros conflitos que terminariam com a subjugação e extermínio de algumas etnias indígenas no decorrer dos anos posteriores. Uma violência justificada ao custo de uma ideia de humanidade eurocêntrica como afirma o líder indígena e filósofo Ailton Krenak:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro de uma humanidade obscurecida trazendo-a para essa incrível luz. (KRENAK, 2019, p. 7-8).

E a essa humanidade, que segundo os europeus se encontrava obscurecida, nas narrativas históricas fora relegada às sombras do apagamento. Partindo do contexto histórico da pintura de Theodoro Braga seguimos para meados do século XVIII. Nesse período a cidade passa a se desenvolver em direção à mata, distanciando-se do rio e se estabeleceu dentro de um cunho tático, não só como zona de defesa, mas também como centro de organização para a conquista do Amazonas. Teve o marco histórico, empreendido pelo desbravador português Pedro Teixeira (1587-1641) que

em 25 de julho de 1637, em pleno período da União Ibérica, liderou uma expedição que partiu de Belém, composta por cerca de 45 canoas, setenta soldados e mais de mil flecheiros e remadores indígenas. Alçaram o rio Amazonas no intuito de confirmar a sua conectividade com o oceano Atlântico, tal viagem viria a ultrapassar o Tratado de Tordesilhas firmado em 1494, que dividiu o Novo Continente entre Portugal e Espanha. Tal façanha veio a ser representada séculos depois pelo artista fluminense Antônio Parreiras (1860-1937) na pintura *A Conquista do Amazonas* (1907) (Figura 2), obra que apesar de retratar um fato posterior à fundação de Belém fora produzida antes da pintura de Theodoro Braga.



Figura 2.

Antônio Parreiras, *A conquista do Amazonas*, 1907

Óleo sobre tela, 400 x 800 cm

Acervo. Museu do Estado do Pará, Belém

Fonte. www.museus.pa.gov.br

A pintura, também, foi encomendada por Antonio Lemos, em 1905, no período em que a cidade de Belém estava sob governo de Augusto Montenegro (1867-1915). Porém, ambas as telas, com paisagem dos trópicos e com adoração à natureza, trazem um desenho exótico da região compondo um gênero. A antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, afirma em seu artigo *Lendo e Agenciando Imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais* (2014), que obras deste gênero trazem um “ambiente físico, humano e animal – se dá em pleno século XIX, quando, na conformação de modelos identitários, a representação do território natural assume o lugar da própria nacionalidade” (SCHWARCZ, 2014, p. 398). Além disso, Schwarcz, prossegue:

A paisagem evoca, pois, uma política de afetos, um mundo das sensibilidades, e se no Brasil não tínhamos catedrais, palácios e toda a monumentalidade da Antiguidade, a natureza pujante dos trópicos bem que podia assumir esse mesmo papel. Imensa, diversa, exótica, ela cumpria as vezes da nação. (SCHWARCZ, 2014, p. 400).

Tais propostas de representação pictóricas convergem com algumas iniciativas que faziam parte de uma campanha política na época que tinha o intuito de transmitir a ideia de um Pará com potência governamental e de peso político. Mas, para isso era necessária a construção de uma identidade regional, a arte seria um instrumento para o alcance desse objetivo. Dessa forma, a temática da obra deveria ser um grande feito histórico ocorrido na região (FIGUEIREDO, 2002). O projeto da obra conta com certas especificidades como descritas pelo historiador Raimundo Nonato de Castro:

[...] a tela está dividida em três momentos-chave. O primeiro relaciona-se ao ato de conquista, no qual a leitura do termo de posse é feita. No centro, os cinco membros da expedição chefiada por Pedro Teixeira ouvem de maneira solene, não havendo manifestação de desrespeito; O segundo momento relaciona-se com a ideia de civilização em que o europeu conduz o elemento indígena em direção à vivência em sociedade e ao progresso. E, por último, o predomínio quase absoluto das tecnologias europeias, uma vez que as velas das embarcações portuguesas ocupam lugar de destaque se comparadas àquelas produzidas pelos indígenas amazônicos. (CASTRO, 2012, p. 16).

A obra traz em sua narrativa a “superioridade do europeu, capaz de conquistar as mais longínquas terras, demonstrando um feito defendido pelos positivistas dos primeiros anos da república” (CASTRO, 2012, p. 16). Na imagem produzida por Parreiras, os indígenas são colocados como observadores que lamentam a chegada dos europeus que mais tarde lançariam sobre seus corpos um estigma de inferioridade, invisibilidade e subjugação perpetuadas até os presentes dias. No entanto, entre os indígenas retratados, nossos olhos se voltam para uma personagem em especial, o idoso de cabelos brancos, que se destaca na pintura, mesmo estando à margem na obra. Seria a representação de uma figura que historicamente não pertencente a esse período, sua inserção nessa narrativa seria, talvez, uma “redenção histórica”? Ele seria a representação do Cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha), como era conhecido, foi um personagem histórico que estaria ligado ao Levante Tupinambá ocorrido em 1618 logo após a chegada dos portugueses.

É importante salientar que tanto a pintura de Theodoro Braga (*A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará*, 1908) quanto a de Antônio Parreiras (*A Conquista do Amazonas*, 1907), são obras encomendadas para um determinado fim e discurso que partem de uma hegemonia política com interesses específicos de uma determinada época, mas entende-se que essas obras são mais

que registros “idealizados” de um passado, porventura, mais distante do que o da sua data de produção e que deve-se sim tomar um partido em relação a tais produções. Para clarear o tipo de relação que se faz aqui o pensamento de Lilia Schwarcz (2014) demonstra-se importante. Apoiada na teoria de representação do crítico de arte Michael Baxandall (2006) a antropóloga salienta que o público cria suas obras, porém, afirma que o contrário também é verdade: “as obras fazem seu público, caracterizando uma relação muito mais ativa do que passiva entre imagem e contexto” (SCHWARCZ, 2014, p. 394). Deste modo, ela prossegue:

Menos do que só registros imediatos de seu momento, elas ajudam a formar percepções coletivas, criar conceitos difundidos, selecionar registros de realidade. É certo que não há maneira (e muito menos razão) de evitar entender as imagens inseridas em seus contextos. Mas também não há como tomar diante delas um partido neutro, naturalizado. Imagens têm autoria, tempo e agência. (SCHWARCZ, 2014, p. 394).

Deste modo, é possível incluí-las em uma análise e problematização sob o olhar da teoria da arte contemporânea, como afirma o historiador Giulio Carlo Argan (2005, p. 37): “A força da arte está em atingir com um interesse atual um ponto do passado e torná-lo presente”. Em paralelo, também, entende-se as obras aqui não como um reflexo de uma situação, mas como uma construção de representações, hábitos, compreensões e não somente como “imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam” (SCHWARCZ, 2014, p. 393). Tais obras que idealizam feitos históricos desencadeados na Amazônia brasileira acabaram consagrando-se e ganhando notoriedade e configuram-se hoje como peças representativas e de importância ímpar na história e no cenário artístico belenense. Mas, perante tal importância histórica surge o questionamento: tais obras não contribuíram na propagação da imagem dos indígenas como povos pacíficos e de certa forma corroborando na visão de um indígena preguiçoso e medroso? Um povo que não combateu seus algozes? E da mesma forma, não estariam velando uma violência sofrida pelos povos ameríndios e promovendo um apagamento da resistência indígena diante à dominação europeia? Apesar, no entanto, de parte dessa postura inerte ter sido uma conduta estratégica adotada por alguns indígenas como manifestação passiva e rebelde contra seus carrascos, a história mostra que houve sim, inúmeros levantes contra os invasores europeus; porém, não interessantes de se ilustrar como parte de uma construção de uma idealização histórica cheia de glórias e que cobre de louros os invasores europeus; e que põe para trás as mãos sujas de sangue indígena. Malgrado de não se trazer uma resposta para esses questionamentos, apresenta-se o ponto de vista indígena sobre os apagamentos instituídos no país, promovidos pelo Estado brasileiro. Assim, Krenak afirma existir um pensamento hipócrita em relação aos indígenas que não são vistos como nação pelo governo

Para o governo, para todos os governos que sucederam através da história desse país, o problema está resolvido: ignora-se a existência dos índios. A própria imagem que nos é passada na escola conta a seguinte história: 'quando Cabral chegou, o Brasil era habitado por índios!'. Aí, fecha rápido a cortina e pronto: 'não há mais índio!'. Acontece que há. (KRENAK, 2015, p. 23).

No entanto, justamente essas personagens indígenas representadas nas pinturas acima são vistas à margem da história como figurantes ou como "bons selvagens" (CUNHA, 2000). Entretanto, essas personagens tornaram-se na contemporaneidade protagonistas para o artista contemporâneo paraense Éder Oliveira (1983). O referido artista ao realizar obra pictórica sobre uma romântica investigação fenotípica, propôs, ao mesmo tempo, o resgate dos traços indígenas que não foram apagados pelo tempo e que ainda estão presentes no imaginário e no dia a dia da pessoa amazônica.

Para a composição da obra apresentada no Salão Arte Pará de 2019 (Figura 3), Oliveira (1983) contou com o auxílio dos historiadores Aldrin Figueiredo e Michel Pinho para entender como seriam essas figuras indígenas, atitude similar ao estudo desenvolvido por Theodoro Braga para a composição dos indígenas de sua pintura. O registro de ambas as conversas estão presentes na própria tela com grafia de próprio punho. E nelas consegue-se identificar orientações e leituras das personagens estudadas como por exemplo na fala de Figueiredo ao se referir ao Cacique Guaimiaba: "Na sombra; Fora da história; Simbolicamente na sombra", detalhe descrito anteriormente na pintura de Antônio Parreiras. Já na conversa com Pinho ressaltam-se informações sobre a fundação de Belém e o Levante Tupinambás.

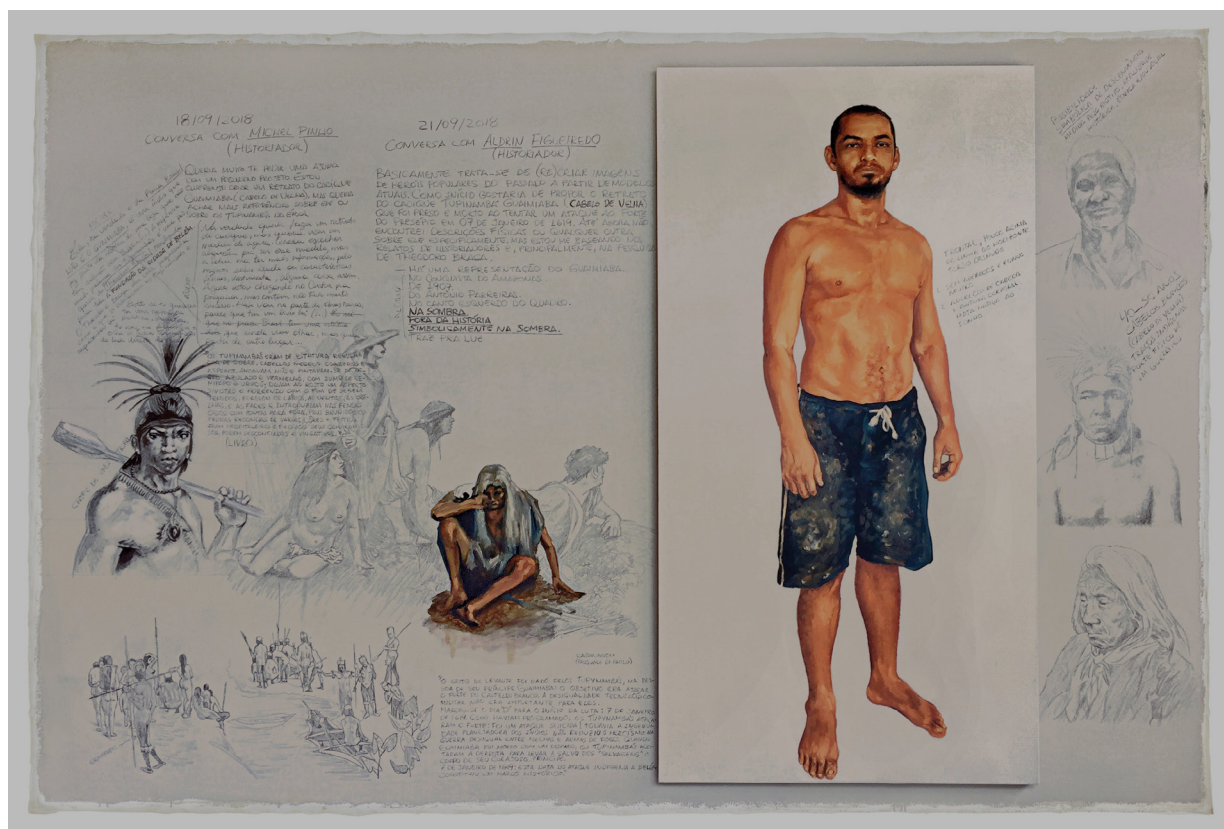


Figura 3.
Éder Oliveira, Estudo para retrato de Cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha), 2019
Grafite e óleo sobre tela, 200 x 300 cm
Acervo. Museu de Arte de Belém
Fonte. www.mabe.belem.pa.gov.br

O estudo feito em tela de fundo cinza apresenta esboços das feições de alguns indígenas de diferentes etnias – hoje praticamente extintas – tendo como referência as figuras autóctones idealizadas e pintadas por Braga e Parreiras. A obra foi apresentada no Salão Arte Pará 2019, sediado no Museu Histórico do Estado do Pará (MEP). A exposição, na ocasião, homenageou os 80 anos do escritor, poeta e professor universitário João de Jesus Paes Loureiro. Esta edição do salão intitulada “Deslendário Amazônico” contou com a curadoria do professor e pesquisador da Universidade Federal do Pará (UFPA) Orlando Maneschy e curadoria adjunta da artista e pesquisadora Keyla Sobral. Sobre concepção do tema salão Maneschy relata,

Essa exposição faz uma curva histórica que vem das discussões da visualidade amazônica, e atravessam o pensamento complexo do professor Paes Loureiro, acerca das nossas matrizes artísticas e culturais. É uma celebração da vida e da arte em tempos difíceis de violência. A arte cumpre aqui seu papel de revelar, em meio às dificuldades do mundo, um lugar de liberdade e potência. (MANESCHY, 2019, não paginado).

A obra de Oliveira integrou o salão com outras 130 obras de 65 artistas selecionados e convidados. Neste estudo pictórico o artista insere-se como uma das personagens, representando-se como o homem caboclo que poderia carregar em si esses traços físicos característicos dos indígenas que viveram na cidade antes e no período de colonização mas que tiveram sua cultura e identidade dizimadas pelos europeus. A rememoração pictórica de Oliveira é urgente. O pesquisador e professor de literatura Andreas Huyssen ao falar sobre o valor da memória na contemporaneidade diz que “a rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado e os modos de lembrar nos definem no presente. Como indivíduos precisamos do passado para construir e ancorar nossa identidade e alimentar uma visão de futuro” (HUYSSSEN, 2000, p. 67).

A busca de Oliveira por essa paridade faz clara referência ao tolhimento da perpetuação fenotípica indígena feito pelos europeus que impediram que descendentes dos povos nativos recebessem os traços físicos e culturais de seus antepassados, um verdadeiro genocídio étnico causado tanto pela violência e espoliação, assim como, a contaminação por doenças infecciosas trazidas pelos povos do Velho Mundo como relata o jornalista e pesquisador Reinaldo José Lopes no livro *Homo Ferox: As origens da violência humana e o que fazer para derrotá-la* (2021). Se compararmos esses fatos ao pensamento de Johan Galtung (1990), teriam se cumprido contra os povos indígenas os três tipos de violência por ele idealizados: a direta, a cultural e a estrutural. Os habitantes originários, os indígenas, foram vítimas da violência direta que com o passar dos séculos se tornou estrutural, responsável por não permitir o total desenvolvimento de uma pessoa ou de seu grupo.

Deste modo, o pensamento eurocêntrico aliado à força da Igreja católica promoveram juntos a violência sob os corpos daqueles que eram diferentes deles, apagando a língua, subjugando a aparência e o modo de viver indígena, concluindo-se deste modo a violência cultural. Para o filósofo camaronês Achille Mbembe, “a violência colonial e a ocupação se apoiam no terror sagrado da verdade e da exclusividade” (MBEMBE, 2018, p. 42). Mbembe segue afirmando que as colônias eram governadas na ausência absoluta da lei

que derivam da ausência da negação racial de qualquer vínculo comum entre conquistador e o nativo, Aos olhos do conquistador, ‘vida selvagem’ é apenas outra forma de ‘vida animal’, uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou compreensão. (MBEMBE, 2018, p. 35).

Em relação a tomada do espaço amazônico pelo homem branco podemos fazer analogia com uma outra proposição de Mbembe sobre a ocupação colonial,

em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico - inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. [...] O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que ela carrega consigo. "Soberania" significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto do sujeito e objeto. (MBEMBE, 2018, p. 38-39).

Desta forma, vimos como a colonização frente aos povos indígenas desenvolveu-se como uma hecatombe, promovendo diversos tipos de apagamentos, aniquilando culturas e existências. Foram responsáveis por marginalizar o sangue nativo e eclipsá-lo na história, mesmo processo feito com os negros escravizados vindos da África. Este sistema estrutural de violência, que há muito deveria ter ficado no passado, ainda é um desafio a ser combatido na contemporaneidade.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BASSALO, Célia Coelho. *Art Nouveau em Belém*. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2008.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CASTRO Raimundo Nonato de. *Sobre o Brilhante Efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antonio Parreiras (1905 - 1908)*. 2012. 160 f. Tese (Doutorado) - Curso de Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga. em Belém do Pará, 1903-1908*. I Fórum de Arte do Pará - Núcleo de Arte da Universidade Federal do Pará, nov. 2002.
- _____, Aldrin Moura de. *Para além de onde as vistas alcançam: história, natureza e paisagem na Belle-Époque amazônica (1870-1920)* In: MALCHER, Maria Ataíde. et al (org.). *História, Comunicação e Biodiversidade na Amazônia*. São Paulo: Acquerello, 2012.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____, Ailton. Org. Sergio Cohn. *Encontros - Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LOPES, Reinaldo José. *Homo Ferox: As origens da violência humana e o que fazer para derrotá-la*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

MANESCHY, Orlando Franco. *As malhas afetivas do deslendario a potência das Amazonas*. Entrevista cedida ao Jornal O Liberal em 10 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.oliberal.com/cultura/as-malhas-afetivas-do-deslendario-a-potencia-das-amazonas-1.200513>> Acesso em: 22 de outubro de 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo, n-1 edições, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lendo e Agenciando Imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais*. Revista Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro, v.04.02: 391 – 431, outubro, 2014.

Como citar:

ARRUDA JÚNIOR, Ademilton Azevedo e. Os muitos silenciados: violência e apagamentos indígenas na arte visual paraense. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 504-515, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.040>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>