



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Raphael do Sacramento Fonseca

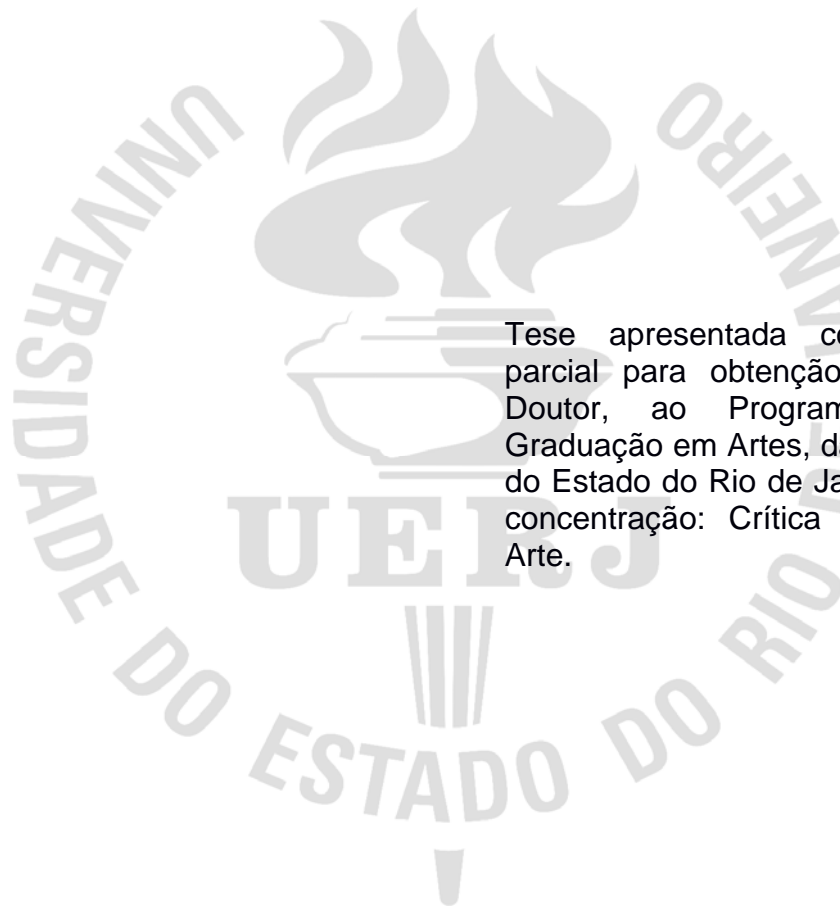
Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir

Rio de Janeiro

2016

Raphael do Sacramento Fonseca

Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Crítica e História da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Cristina Louro Berbara

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEH/B

F676 Fonseca, Raphael do Sacramento.
Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir /
Raphael do Sacramento Fonseca. – 2016.
468 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte – Aspectos sociais – Brasil – Teses. 2. Redes
de dormir – Teses. 3. Arte brasileira – Séc. XVI – Teses. 4.
Iconografia - Brasil – Teses. 5. Identidade social na arte –
Teses. I. Berbara, Maria. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7(81):301

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou
parcial desta tese desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Raphael do Sacramento Fonseca

Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Crítica e História da Arte.

Aprovada em 30 de setembro de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Cristina Louro Berbara (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Julia O'Donnell
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Leila Maria Brasil Danziger
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2016

AGRADECIMENTOS

Quatro anos não são quatro dias e se faz necessário agradecer a todos aqueles que acompanharam e contribuíram com essa pesquisa desenvolvida nos giros que a minha vida teve nesse período de quase cinquenta meses.

Gostaria de agradecer aos quatro professores presentes na arguição referente à pesquisa: Julia O'Donnell, André Tavares, Leila Danziger e Roberto Conduru. Agradeço também a disponibilidade de Alexandre Ragazzi e Ivair Reinaldim, suplentes da banca. Admiro muito suas pesquisas e escritas, logo suas presenças foram muito importantes. Agradeço também à essencial orientação e ajuda em diversos níveis de Maria Berbara, orientadora (e amiga) que conheço há já dez anos. O que me fez desejar seguir no campo da história da arte, como ela sabe muito bem, foi aquele semestre de 2005 em que ela lecionou a sua já clássica aula sobre Renascimento na Itália. Uma década depois, aqui estamos juntos novamente, em outro momento da vida, com todas as nossas diferenças quanto aos interesses e pontos de vista, mas sempre em diálogo e aprendendo um com o outro. Obrigado por me fazer acreditar que há vida para além dos muros da universidade e que mesmo nas relações profissionais há de se ter muito afeto, dúvidas e gargalhadas. Obrigado por compartilhar o seu entusiasmo com a vida comigo.

Preciso agradecer também aos meus pais. Sem eles, é claro, não seria possível estar nesse mundo. Obrigado pelo incentivo e base que vocês me deram sempre mesmo quando muitas vezes não sabiam exatamente com o que eu estava trabalhando ou pesquisando. Obrigado por me aceitarem como eu sou, por terem paciência e por termos nos transformado juntos nessas quase três décadas. Um obrigado especial ao senhor Tiago Cadete, mais do que namorado e/ou marido, um grande amigo e para-raios dos meus devaneios e incertezas. Espero que a rede de dormir não seja um trauma na nossa relação.

Agradeço também a todos os amigos que apoiaram essa pesquisa – de alguns sou amigo há mais de dez anos, ao passo que com outros estabeleci relações que começaram pelo trabalho curatorial e depois entraram no âmbito pessoal. Independentemente do tempo, obrigado por tudo e que mais décadas futuras nos aguardem. Muito obrigado, em especial, a Alberto Martin, Amanda Tavares, Breno de Faria, Carolina Vanegas, Carla Hermann, Catalina Valdes,

Cristiana Nogueira, Daniela Seixas, Danielle Fonseca (e sua incrível fotografia de capa), Felipe Abdalla, Fernanda Corrêa, Fernanda Marinho, Gabriela Mureb, Gê Orthof, Ismael Monticelli, Janaina Melo, Jorge Soledar, Jonas Arrabal, Julia Arbex, Leandra Espírito Santo, Mayana Redin, Mayra Redin, Nena Balthar, Renato Menezes, Tadeu Mourão, Victor Dias e Virginia de Medeiros.

A minha participação no programa de estudos financiado pela Getty Foundation e intitulado “Unfolding art history in Latin America”, organizado pelos professores Maria Berbara, Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira (todos da UERJ) foi essencial para o amadurecimento dessa pesquisa. Agradeço, então, além desses professores, a Deborah Dorotinsky (UNAM, México), Laura Malosetti (UNSAM, Argentina), Margit Kern (Universidade de Hamburgo, Alemanha) e Marisa Baldassare (UNSAM, Argentina) por sua escuta e incentivo.

A escrita dessa tese foi desenvolvida parcialmente durante meu estágio de intercâmbio na Manchester School of Art, na Inglaterra. Esse período apenas se fez possível devido ao Prêmio Marcantonio Vilaça de curadoria, que recebi em 2015. Agradeço muito, então, todos aqueles que possibilitaram minha ida a Manchester e contribuíram de diversas formas para que essa temporada tenha sido extremamente agradável. Obrigado a Alnoor Mitha, Amanda Ravetz, Claudia Ramalho, David Crow, Marcus Lontra Costa, Sarah Perks, Steve Hawley e Yatie Reyes.

Por fim, mas não menos importante, obrigado a todas as instituições (museus, fundações e bibliotecas) que me permitiram pesquisar em seus acervos e também a todos os artistas que contribuíram ativamente com a pesquisa. Essa lista seria particularmente grande para o espaço desses agradecimentos, mas gostaria de referenciar especialmente as seguintes instituições: All Saints Library (Manchester Metropolitan University), Biblioteca Nacional, Casa de Lucio Costa, Instituto de Estudos Brasileiros (USP), Instituto Câmara Cascudo, Instituto Moreira Salles, Museu da Chácara do Céu, Museu de Arte de Belém, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte de São Paulo, Pinacoteca de São Paulo e Programa Hélio Oiticica.

RESUMO

FONSECA, Raphael do Sacramento. *Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir*. 2016. 468f. Tese (Doutorado em Crítica e História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A presente pesquisa analisa a iconografia das redes de dormir e sua associação discursiva às ideias de Brasil, brasileiro e brasilidade. O percurso histórico dessa tese se dá no arco temporal entre as primeiras imagens realizadas a respeito do Brasil no começo do século XVI e a produção recente de artistas contemporâneos inseridos no sistema internacional das artes visuais. A pesquisa estuda como o objeto inicialmente foi associado a uma ideia de “outro” durante a colonização europeia do Brasil e, pouco a pouco, foi visto como “brasileiro” após a independência do país e sua posterior proclamação da república. De símbolo da alteridade, as redes de dormir se tornaram ícones da brasilidade. Por fim, refletimos sobre como diferentes artistas visuais se utilizam do objeto e sua representação afim de lembrar ou rejeitar diferentes modos de se referir à identidade nacional.

Palavras-chave: Rede de dormir. Arte e imagem no Brasil. História do Brasil. Iconologia.

ABSTRACT

FONSECA, Raphael do Sacramento. *Constructions of Brazil in the to-and-fro of the hammock*. 2016. 468f. Tese (Doutorado em Crítica e História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This research analyses the iconography of the hammocks and its discursive association with the ideas of Brazil, Brazilian and brazilianess. The historical path of this thesis is between the first images produced about Brazil in the beginning of the 16th century and the recent production of contemporary artists inserted in the international system of visual arts. The research studies how the object was initially associated with the idea of an “other” during the European colonization of Brazil and, little by little, it was seen as “Brazilian” after the independence and establishment of the republic in the country. From symbol of otherness, the hammocks were transformed in icons of brazilianess. In the end, we reflect on how visual artists use the object and its depiction to remember or reject different ways to refer to the national identity.

Keywords: Hammock. Art and image in Brazil. History of Brazil. Iconology.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	25
1	“JÁ BRASILEIROS, MAS SEMPRE EUROPEUS DE CORAÇÃO”	44
1.1	“Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”	44
1.2	Um sábio, um gabinete e um verbo	50
1.3	“... história particular dos selvagens...”	58
1.4	Do Piauí ao Rio de Janeiro	84
1.5	Trabalho dentro da rede	102
1.6	“... de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam...”	111
1.7	Da América ao Brasil	116
1.8	Da violência ao silêncio: a ciranda das alteridades	124
1.9	À indiana	157
2	“A REDE TOMA NOSSO FEITIO, CONTAMINA-SE COM OS NOSSOS HÁBITOS”	164
2.1	“Ridendo castigat mores”	164
2.2	Modernidades simultâneas: Vicente do Rego Monteiro e Manoel Santiago	196
2.3	O legado de Macunaíma: a preguiça de livro a história em quadrinhos	227
2.4	Entre a tragédia e a saudade – a rede de dormir e o “Nordeste”	269
2.5	Tão longe e tão perto: Hélio Oiticica e o crelazer	320
3	“À luz entre dois mundos”	344
3.1	Gentileza gera gentileza	344
3.2	Sonho, peso, ócio, trabalho e morte: outros vaivéns contemporâneos	403
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	449
	REFERÊNCIAS	457

Apresentação

Desde o início desta pesquisa de doutorado, em 2012, tenho refletido sobre os modos de compartilhamento de pesquisas acadêmicas com o público – especializado ou não. Tenho a impressão de que lidamos a maior parte do tempo com os produtos acadêmicos (artigos, dissertações, teses, livros e afins), mas poucas vezes nos preocupamos com a reflexão sobre os processos criativos destas mesmas pesquisas. A partir da perspectiva moderna que nos rege de que “tempo é dinheiro”, nada mais natural que haja esse desinteresse. Somado ao excesso de informações que nos circunda, típico de nosso momento histórico ímpar, os fins são mais convidativos do que os meios.

Junto ao início do doutorado em crítica e história da arte, comecei a desenvolver uma pesquisa como curador de artes visuais, em especial junto a jovens artistas. Talvez devido a esse contato quase diário com indivíduos em processo criativo constante, comecei a perceber a importância de não me deter apenas nas imagens que eram concretizadas, mas nos modos como suas pesquisas chegavam a elas. Por vezes, apenas como exemplo, o modo como um pintor chega na forma humana a partir de uma fotografia encontrada de modo aleatório na internet, acrescenta diversas camadas de interpretação e de complexidade às formas plásticas que se encontram sobre a tela. Por mais que, nesse caso, o objeto mostrado dentro de uma exposição seja a pintura e que seja ela o interesse do público que adentra um espaço institucional, há uma história privada daquele objeto dentro do ateliê do artista e de seus processos de pesquisa (objetivos ou não) com os quais me deparei enquanto curador. Tendo, portanto, um desejo de transparência e autorreflexão quanto aos processos de pesquisa que desembocaram nesse texto, julgo ser importante dividir com o leitor os caminhos que levaram à configuração final desta pesquisa.

Para ingressar na primeira turma de doutorado em Artes da UERJ, apresentei um projeto que possuía um recorte não contrário ao atual, mas que certamente me levaria por outras vias. Intitulava-se “‘Et in Brasilia ego’: morte e artes visuais no Brasil arcádico” e se tratava de uma pesquisa que substituía a Arcádia de Virgílio,

Poussin e Panofsky¹ pelo Brasil. Meu interesse no momento era por pesquisar imagens que problematizassem o Brasil como paraíso tropical, tal qual discutido por Sérgio Buarque de Holanda.² No lugar, portanto, da ideia de paraíso num sentido cristão, me interessava pela dúbia e soturna Arcádia apontada por Virgílio em suas “Éclogas”³ e estudada por Panofsky em especial a partir das pinturas de Guercino e Poussin.

Imagem 1 – Hans Staden – “História verídica e descrição de uma terra de selvagens” – 1557



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo.

¹ PANOFSKY, Erwin. “Et in Arcadia ego” (1936) in *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso – os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1959.

³ O autor cita o seguinte trecho da quinta écloga de Virgílio e comenta que esta seria a primeira aparição do túmulo dentro de uma representação da Arcádia: “Um último monumento a Dáfnis se levanta / com esta inscrição para lembrar sua glória: / ‘Dáfnis, o deleite dos campos, o amor dos pastores, / renomado na terra e deificado no céu / cujos rebanhos eram os mais lindos da planície / mas, menos que ele próprio, que era mais belo que os cisnes” in PANOFSKY, Erwin. *Ibidem*, pág. 385.

Imagem 2 – Lygia Pape – “Manto tupinambá” – 1999



Fonte: Projeto Lygia Pape, Rio de Janeiro.

No que diz respeito a essa recodificação da presença da morte no território brasileiro, esse projeto englobava um arco temporal que partia das imagens de rituais canibais encontrados na publicação dos relatos de Hans Staden IMAGEM 1 até, por exemplo, uma obra em que a violência também se fazia de modo explícito como no “Manto tupinambá”, de Lygia Pape, de 1999 IMAGEM 2. Outras destruições da Arcádia brasileira me interessavam a partir de pesquisas como a de Anna Bella Geiger IMAGEM 3 (e seus cartões postais da série “Brasil nativo, Brasil alienígena”, de 1977) e das proposições urbanas que criam paisagens efêmeras do coletivo Opavivará!. Tratava-se de um projeto que pensava a recepção da tradição clássica através da construção e desmantelamento de uma ideia de Arcádia no/do Brasil a partir de estudos de caso de diferentes recortes históricos, que iriam compor uma espécie de quebra-cabeça das artes visuais no Brasil.

Imagem 3 – Anna Bella Geiger – “Brasil nativo, Brasil alienígena” – 1977



Fonte: Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Com esse grupo de imagens em mente, no segundo semestre de 2012 viajei a Buenos Aires para dar início à participação no projeto “Unfolding art history in Latin America”. Financiado pela Getty Foundation e organizado por Maria Berbara, Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira (todos professores da UERJ), o ciclo de encontros teve a participação de professores e alunos de graduação e pós-graduação de outras quatro universidades latino-americanas: Universidad San Martin (Argentina), Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad San Francisco (Equador) e Universidad de Los Andes (Colômbia). Voltado para a reflexão em torno da produção de arte e imagem no “largo século XIX”, o ciclo de aulas, visitas a museus e palestras era um convite para aprendermos com as formações dos outros colegas, além de apreciarmos obras que geralmente não fazem parte de nossos programas acadêmicos nacionais. Por fim, ficava o convite a uma problematização da ideia de “arte latino-americana” a partir de uma perspectiva internacional e que fosse capaz de fazer cruzamentos geográficos e mesmo transhistóricos.

Imagem 4 – Jean-Baptiste Debret – “Negra tatuada vendendo caju” – 1827



Fonte: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Imagem 5 – Jean-Baptiste Debret – “Sábio trabalhando em seu gabinete” – 1827



Fonte: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Nessa primeira etapa do projeto (seguida posteriormente por outros encontros no Rio de Janeiro e na Cidade do México), as reflexões giravam em torno do tema “o século XIX e a tradição clássica”. Logo na primeira semana de aulas fomos convidados a realizar uma pequena apresentação em torno de algum assunto que nos interessasse dentro dessa proposição. Nesse momento, tendo em mente meu interesse mais próximo dos “tristes trópicos” do que do “Éden tropical”, lembro de ter sido projetada nas aulas uma imagem realizada por Jean-Baptiste Debret durante

sua estadia no Brasil, a chamada “Negra tatuada vendendo caju”, de 1827 IMAGEM 4. A partir da configuração de seu corpo e de sua proximidade com a iconografia da melancolia,⁴ pensei em fazer uma apresentação que refletisse sobre figuras humanas situadas entre a melancolia, a tristeza e o cansaço.

Nesse processo de construção da fala, veio à mente uma imagem com a qual havia trabalhado em 2010⁵ e que fazia um diálogo interessante com a obra projetada. A técnica e autoria eram as mesmas, além do fato de que Debret não inseriu nenhuma das duas em seu álbum de viagem – trata-se de “Sábio trabalhando em seu gabinete”, também datada de 1827 IMAGEM 5. A partir daí, busquei imagens que estabelecessem uma espécie de arqueologia da postura melancólica na tradição clássica, tal qual encontrado nessas duas imagens de Debret. A imagem de Dürer foi acompanhada de um levantamento que incluía os emblemas de Cesare Ripa, os pecados capitais de Bosch e as pinturas de estudiosos feitas por Vermeer.

Uma vez de volta ao Rio de Janeiro, um dado fisiológico me fez olhar esse grupo de imagens de outro modo. Estando em viagem por mais de um mês (tendo feito uma curadoria na Rússia dias antes de embarcar para a Argentina), nada mais justo que meu corpo estivesse cansado ao regressar à casa. Devido a isso, comecei a apresentar uma série de tonturas que foram posteriormente diagnosticadas como uma “labirintite nervosa”, segundo um neurologista. Ao conversar com ele sobre a minha rotina e o ritmo como eu trabalhava, sua recomendação médica foi quase profética: “você precisa descansar; essa é a única solução para o seu caso”. A cada vez que era acometido por enxaquecas e tonturas, dormia por cerca de três horas e acordava renovado. Esse acontecimento que parece banal quando citado em um texto acadêmico (o nosso bem-conhecido estresse) se configurou como algo essencial para despertar o meu interesse para essas imagens que eu julgava serem representações do cansaço nos trópicos.

⁴ Para mais interpretações a esse respeito, consultar DANZIGER, Leila. “Melancolia à brasileira: a aquarela ‘Negra tatuada vendendo caju’, de Debret” in *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out 2008. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia_ld.htm>. Acesso em 08 de agosto de 2016.

⁵ Refiro-me aqui ao projeto gráfico do V Encontro de História da Arte da UNICAMP, do qual participei como organizador e mestrando da mesma instituição na época, em 2009. Devido ao fato do tema girar em torno dos vinte anos da existência da pós-graduação em História da Arte na instituição, sugeri que a obra referida de Debret estampasse as peças gráficas do evento.

Ao seguir minhas análises havia um elemento na imagem do sábio que chamava a atenção e que escapava dos autores já consagrados com os quais vinha a estabelecer relações: uma rede de dormir. No lugar de estar deitado sobre esse objeto, o sábio de Debret se encontra sentado e tem seu corpo curvado numa tentativa de estudo que está entre o cochilo e a lamentação ensimesmada. Este dado fez com que me deparasse com uma série de imagens que dizia respeito ao Brasil e também à América Hispânica. O próprio Debret possui várias imagens em que as redes se fazem presentes – em algumas poucas elas são protagonistas e em sua maioria servem como um objeto cênico de suas imagens do Brasil.

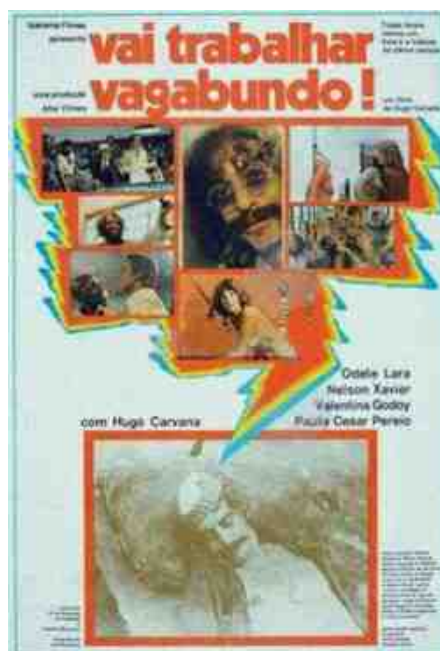
Tendo esse material reunido, rapidamente intitulei o meu artigo como “Entre melancolia, preguiça e cansaço: um sábio e uma rede de dormir”. Naquele momento não questionava a articulação entre um objeto (a rede) com um conceito que provinha das reflexões advindas do cristianismo e que se tornou uma palavra usada de modo rotineiro no Brasil (a preguiça). Esse se tornou, então, o tema da minha tese de doutorado: as imagens da preguiça no Brasil. A morte, portanto, se reconfigurou em outro conceito que geralmente também é representado pela inércia física das figuras humanas - seja pela suposta vontade dos indivíduos figurados, seja por sua inserção em um ambiente climático, cultural ou espiritual favorável a esse modo de comportamento. Na maior parte das vezes, essas construções se dão numa via de mão dupla que envolve construções de estereótipos sobre o Brasil, preconceitos culturais e, claro, o peso da ideia de provir que orienta o cristianismo e as sociedades industriais.

Imagem 6 – Jurandir Ubirajara Campos – Almanaque Biotônico Fontoura – 1935



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 7 – autor não identificado - cartaz de "Vai trabalhar, vagabundo!", dirigido por Hugo Carvana – 1973



Fonte: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Com o andamento da pesquisa, porém, a amplitude desse recorte se tornou preocupante. Como definir exatamente o que viria ser uma "imagem da preguiça no Brasil"? Poderia ser feito um inventário de objetos para o repouso e este, por si só, já seria extenso: camas, o chão, cadeiras, esteiras e, claro, as redes de dormir. Além

disso, ao lidar com o tema da preguiça se fazia necessário pensar a própria história do pecado desenvolvida desde o século IV por Evágrio Pôntico⁶ até a sua transferência ao Brasil durante a colonização e posterior recodificação em palavras tão comuns da nossa fala como vagabundagem, vadiagem e malandragem.⁷ Somando, por fim, a esses levantamentos essenciais para essa segunda versão do projeto, se fazia importante também entender as teorias científicas que atribuíram a palavra-chave “preguiça” a distintos grupos socioculturais no Brasil: os portugueses (tidos como preguiçosos desde o século XVI⁸), a população indígena originária e as nações africanas que para cá foram traficadas. Os encontros das “três raças”⁹ e a mestiçagem do Brasil também protagonizaram teorias em torno dos caipiras de São Paulo¹⁰ IMAGEM 6, dos gaúchos distantes de sua Europa-natal que chimarream olhando para o horizonte¹¹ e dos cariocas que, como dizia Hugo Carvana¹² IMAGEM 7, tentavam trabalhar, mas vagabundeavam.

⁶ O monge Evágrio Pôntico escreveu a respeito do pecado da acídia (e dos outros pecados) na segunda metade do século IV: “O demônio da acídia, também chamado de “demônio do meio-dia”, é o mais opressivo de todos os demônios. Ele ataca o monge na quarta hora e sitia a sua alma até a oitava hora. Primeiro, ele faz o sol aparecer lento e imóvel, como se o dia tivesse cinquenta horas. Então, ele faz com que o monge olhe continuamente para as janelas e obriga-o a sair da sua cela para olhar o sol e ver o quão longe ainda é a partir da nona hora, e para olhar ao redor, aqui e ali, se algum dos seus irmãos está próximo. Além disso, o demônio envia-lhe o ódio contra o lugar, contra a própria vida, e contra a obra das suas mãos, e lhe faz pensar que ele perdeu o amor entre os seus irmãos e que não há ninguém para confortá-lo” in WENZEL, Siegfried. *The sin of sloth: acedia in medieval thought and literature*. Durham: University of North Carolina Press, 1967, pág. 5. Tradução livre.

⁷ A lista proporcionada pelo Dicionário Houaiss traz diversos tons de sinônimos para a questão: “bem-bom, calaçaria, calaceirice, calaceria, calacice, calungage, calungagem, canzana, flauta, flauteio, gandaia, ignávia, inatividade, indolência, lambança, léu, madraçaria, madracice, malandragem, malemolência, malimolência, mandranice, mândria, mandriice, manemolência, mangalaça, manimolência, matulagem, molemolência, moleza, ócio, ociosidade, pânria, preguiça, segnícia, tuna, vadiação, vadiaria, vadiice, vagabundagem, vagabundice, vagagem, vagância”.

⁸ As cartas escritas pelo humanista belga Nicolaus Clenardus para seu círculo de contatos após sua mudança para Évora, em 1533, comentam aspectos da vagarosa concepção de trabalhos dos lusitanos. Conferir CEREJEIRA, Manuel Gonçalves. *O humanismo em Portugal: Clenardo*. Coimbra Editora: 1926.

⁹ Consultar SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁰ Consultar LOBATO, Monteiro. *Urupês*, 1918.

¹¹ Consultar TARASANTCHI, Ruth Sprung. “O Brasil de Pedro Weingärtner” in *Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, págs. 81-131.

¹² Faço referências aos três filmes de Hugo Carvana que giravam explicitamente em torno da figura do “malandro” e do “vagabundo”: “Vai trabalhar, vagabundo!” (1973), “Se segura, malandro” (1978) e “Vai trabalhar, vagabundo! II” (1991).

O que mais me interessava nesse tópico da pesquisa era justamente o fato de ser comum a diversos momentos da História do Brasil, ou seja, a ideia de preguiça foi acionada através de diversos discursos e intenções desde a colonização do Brasil e segue latente nas nossas experiências diárias.¹³ A possibilidade de lidar com um elemento que atravessa os mais de quinhentos anos da modelagem, tal qual uma escultura de barro, da ideia de “Brasil”, muito me interessava e não gostaria de abandoná-la em detrimento de um recorte historicamente menos extenso. Após seguir com o levantamento de imagens e organizá-las por proximidade formal e temática, um elemento seguia apertado e potente como um nó, capaz de unir um grupo específico de obras e, ao mesmo tempo, instigar minhas reflexões: a rede de dormir.

Depois de dois anos do início do doutorado foi possível perceber as nuances da utilização da representação da rede de dormir no que diz respeito a um imaginário do Brasil e da identidade brasileira. Nesse sentido, minha associação imediata ao olhar a imagem de Debret com o conceito de preguiça cedeu lugar a um questionamento sobre a origem dessa construção cultural por parte de artistas, literatos e intelectuais no Brasil. A preguiça se tornou, felizmente, uma das muitas palavras-chave que podem ser associadas ao objeto e à sua representação bidimensional e tridimensional no Brasil. Pode-se afirmar que a rede de dormir nunca foi e possivelmente nunca será marginalizada na produção de imagens no Brasil.

Exemplo disso foi visto no segundo semestre de 2014. Devido ao intenso debate em torno das eleições presidenciais, pautado pela possibilidade de continuidade do governo de Dilma Rousseff ou pela subida ao poder de um novo partido político, imagens e textos circularam a internet e atacavam cada lado da disputa. Para minha surpresa, encontrei imagens, geralmente chamadas de *memes*,¹⁴ que se utilizam da rede para refletir sobre o Brasil através de pontos de vista opostos. Duas delas são assinadas dentro da própria imagem por “Lucca charges”. Após pesquisar via Facebook, pude averiguar que se trata de uma pessoa que se nomeia Adilson de Lucca e que habitaria em Marília, no estado de São Paulo.

¹³ Como importante exemplo, há a tese de doutorado de Elisete Zanlorenzi intitulada “O mito da preguiça baiana”, defendida na área da Antropologia, na USP, em 1998.

¹⁴ Consultar SHIFMAN, Limor. *Memes in digital culture*. Cambridge: MIT Press, 2014.

Imagem 8 – Adilson de Lucca – 20 de junho de 2013



Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=355323837926761&set=pb.100003474436828.-2207520000.1420944379.&type=3&theater>>. Acessado em 27 de outubro de 2016.

Imagem 9 – Adilson de Lucca – 02 de agosto de 2013



Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=373138819478596&set=pb.100003474436828.-2207520000.1420944293.&type=3&theater>>. Acessado em 27 de outubro de 2016.

Imagem 10 – Autor não identificado – publicada a partir de outubro de 2014

URGENTE!!! Nordestinos se mostram muito preocupados com preconceito da região sul e sudeste e fazem protesto. Imagem forte, confirmam!!!



Fonte:

<http://66.media.tumblr.com/4c76b55909576763e3da69cfcf8e2b4b/tumblr_ndargowa1u1shj11io1_1280.jpg>. Acessado em 27 de outubro de 2016.

Na primeira das imagens IMAGEM 8, postada pela primeira vez em sua página em 20 de junho de 2013, mas que voltou à tona justo no período das eleições, vemos uma mulher negra ao centro da composição refastelada sobre uma rede.¹⁵ A relação entre imagem e texto se faz essencial devido à opção que o autor faz por tanto intitular a imagem por “mamatas do Brasil” acima da barra vermelha (que poderia facilmente ser vista como uma referência à cor do Partido dos Trabalhadores, o partido político da presidenta Dilma Rousseff), quanto por um balão de diálogo que sai da figura central e que a aproxima da linguagem da história em quadrinhos. Mais do que uma atitude relaxada, a senhora protagonista dessa fotografia apropriada se encontra de olhos fechados e com um celular próximo à sua boca.

Sua fala é direta e endossa a crítica ácida que o chargista pretende imprimir à narrativa: essa senhora recebe benefícios do governo federal (Bolsa Família, Bolsa Escola e seguro desemprego) e, devido a isso, se encontra em repouso, se negando ao trabalho ou a uma vida ativa. Não é à toa, me parece, que logo atrás de sua rede há uma TV que se transformou em sonho de consumo desde seu lançamento

¹⁵ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=355323837926761&set=pb.100003474436828.-2207520000.1420944379.&type=3&theater>>. Acessado em 05 de agosto de 2016.

massivo em 2008. Prostrada sobre a superfície mole da rede, beneficiada pelo governo, essa senhora, dentro da perspectiva de Adilson de Lucca, se aproveita das mamatas brasileiras e se enquadra na tradição das representações do vagabundo.

O mesmo pode ser dito de outro *meme* publicado pelo autor em 02 de agosto de 2013 IMAGEM 9, onde agora um homem sem camisa reclama que não gostaria nem de sair da rede para ir receber o benefício do Bolsa Família.¹⁶ Através de softwares de manipulação de imagem, o autor coloca em sua mão uma pequena reprodução do cartão que é utilizado para se receber a ajuda dada pelo governo federal para famílias em situação de pobreza ou miséria em todo o território brasileiro. Sabendo que o valor do benefício vai, geralmente, de 70 reais a 336 reais (de acordo com o nível de pobreza, tamanho da família e faixa etária dos componentes),¹⁷ a ironia da primeira imagem diz respeito ao contraste entre as quantias acumuladas por diversas frentes de benefícios sociais e a posse de bens de valor simbólico. Já na segunda, teríamos uma espécie de representação da chamada “lei do menor esforço”, onde o beneficiado consideraria que mesmo o percurso de sua rede até uma agência do governo federal seria desgastante; um parasita, em outras palavras.

Adilson de Lucca tenta mostrar que o governo de Dilma Rousseff beneficia um setor específico da população e que este se acomoda e aproveita de modo “preguiçoso” do mesmo. Penso também que não se trata de um dado coincidente o fato de que ambos os fotografados são negros e se encontram ao ar livre ou próximos de janelas, em um lugar narrativo entre o civilizado e o selvagem, entre a arquitetura e a natureza. É interessante constatar a capacidade de disseminação dessas imagens que são rapidamente compartilhadas por milhares de pessoas e se viralizam. Em sua página há uma estatística que mostra que 260 pessoas compartilharam a primeira imagem aqui comentada, ao passo que a segunda possui 3355 difusões. Tendo em mente que muitos usuários não compartilham diretamente de sua página, mas que possivelmente salvam e republicam as imagens, o número

¹⁶ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=373138819478596&set=pb.100003474436828.-2207520000.1420944293.&type=3&theater>>. Acessado em 27 de outubro de 2016.

¹⁷ Informações extraídos do website da Caixa Econômica Federal, banco federal responsável pelo pagamento do Bolsa Família. Disponível em:

<http://www.caixa.gov.br/voce/social/transferencia/bolsa_familia/como_receber.asp>. Acessado em 12 de janeiro de 2015.

exato de pessoas que viu essas imagens é indefinido, mas deve ultrapassar as centenas de milhares de usuários apenas no Facebook.

Já outra imagem com a qual me deparei começou a despontar virtualmente logo após o anúncio do resultado final das eleições, em outubro de 2014. IMAGEM 10 Com a vitória apertada de Dilma Rousseff e com as estatísticas de que os estados em que sua liderança foi mais ampla se encontravam, em sua maioria, na região Nordeste do Brasil, diversas publicações preconceituosas em torno dos “nordestinos” se disseminaram pela internet. A partir daí, uma violência verbal entre os estados do Sul do Brasil e do Norte do país se propagou pelas redes sociais. O Sudeste onde, por exemplo, São Paulo, o estado mais populoso do Brasil, teve uma gritante vitória de Aécio Neves, o candidato da oposição, se viu ameaçado e humilhado pelos números do Nordeste – região que possui uma larga História de miséria e descaso por parte de diversos presidentes do Brasil, algo que tem sido modificado desde que o Partido dos Trabalhadores subiu ao poder presidencial com o governo Lula, em 2002.

No meio dessa batalha entre Nordeste e Sudeste – capaz até mesmo de discussões que incentivavam uma “separação”¹⁸ entre os dois lados do Brasil – essa outra imagem geralmente seguia acompanhada de uma *hashtag* (#), ou seja, um tópico específico de discussão intitulado “#orgulhodesernordestino”. De autor desconhecido, a imagem faz um diálogo interessante com as duas vistas anteriormente. Se ali estar na rede era uma constatação da vagabundagem, aqui a rede de dormir é vista como parte integrante de uma cultura geograficamente específica (a “nordestina”) e merecedora de orgulho. Mais do que estar em contato com o ar livre, mas preso a um espaço que parece doméstico, essa rede se encontra imersa diretamente na água que banha a região Nordeste.

Foi possível localizar exatamente de onde vem esta imagem e se trata de uma fotografia extraída de um website de turismo que diz respeito à Lagoa do

¹⁸ Segundo, por exemplo, as palavras do jornalista Rodrigo Constantino: “O país está dividido, e não é hora de união. Que união é essa em que um lado entra com o bolso e o outro com o populismo? O povo brasileiro está rachado por que o PT rachou o povo brasileiro. E nunca ficou tão nítida a divisão, entre aqueles que não ligam a mínima para a corrupção, e aqueles que trabalham para pagar a conta dessa corrupção; entre aqueles que não se importam com o autoritarismo, e aqueles que querem preservar a democracia sólida. Não sou daqueles que faz campanha contra o nordeste, até porque estou no Rio, que vergonhosamente deu a vitória para Dilma também. Mas é inegável que há uma divisão geográfica no país. Basta olhar o mapa acima. E não sou radicalmente contra movimentos pacíficos separatistas” in *Revista VEJA*, 27 de outubro de 2014. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/rodrigo-constantino/democracia/nao-e-hora-de-uniao-e-sim-de-oposicao/>>. Acessado em 12 de janeiro de 2015.

Paraíso, em Jijoca de Jericoacara, no estado do Ceará. A relação entre texto e imagem apela para o polo oposto das duas imagens anteriores no sentido de não se colocaram nem a favor, nem contra as benfeitorias do governo, mas sim em repúdio igualmente ácido e irônico ao preconceito sofrido pelos eleitores do Sudeste. A “imagem forte” aqui dada se faz por, mais do que o orgulho de se poder repousar nesse lugar literalmente paradisíaco, documentar fotograficamente o excesso de recurso natural com o qual o estado de São Paulo tem sofrido recentemente: a água. Por fim, no lugar de se organizar em fila, tal qual um “protesto” numa via pública, o que se encontra enfileirado e sistematizado são as redes – ou seja, a manifestação pode vir a se construir através de um repouso coletivo, sob o sol escaldante do Ceará.

Também em 2014, mas já em um jornal impresso, uma matéria publicada no tabloide carioca *Meia Hora* associava a rede a um “camarote” de traficantes do Morro da Serrinha, no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro. Logo na capa da publicação IMAGEM 11 uma fotografia mostrava a suposta “área VIP” dos traficantes em que uma rede de dormir foi registrada ao centro da imagem e era rodeada por uma churrasqueira e uma mesa de ping-pong. O objeto estava instalado no lugar de reuniões e coordenação do tráfico de drogas na região e, portanto, era simbolicamente visto como espaço para a “boa vida” daqueles que se encontram em um lugar de poder. A rede, em outras palavras, era o trono dos patrões do tráfico.

Imagem 11 – Fábio Gonçalves – fotografia publicada no jornal “Meia hora” em 07 de novembro de 2014



Fonte: Jornal Meia Hora.

Imagem 12 – Cléber Junior – fotografia publicada no jornal “Extra”, em 4 de janeiro de 2016



Fonte: Jornal Extra.

Esse mesmo tensionamento entre as figuras do trabalhador e do contratador, claramente herdadas do passado colonial escravocrata brasileiro, se faz presente em outra fotografia publicada no jornal *Extra*, de 2016. IMAGEM 12 O cenário dos morros e das favelas é substituído por uma aparentemente pacata rua do município de Duque de Caxias, vizinho do Rio de Janeiro. Entre duas árvores plantadas na calçada, um homem negro deita em uma rede e tem nas suas mãos o que parece ser uma bebida refrescante. É a legenda ao lado da imagem que nos leva a esta leitura sociológica das diferentes posições do mundo do trabalho: “O moço estendeu uma rede entre duas árvores e... ficou de patrão, só na sombrinha!”. Poder repousar perante o olhar público seria o equivalente, então, a se alavancar ao estatuto de patrão.

Como comentado nos *memes* que criticavam os apoios financeiros do governo federal, o dado de que esse homem seja negro e tenha tido a sábia ideia de perceber o sugestivo vão entre as árvores, somado ao texto que comenta a imagem,

não nos permite fazer vista grossa – poderia uma pessoa repousar com seu corpo negro no espaço público? Que tensões o corpo negro refastelado gerava nos passantes e, claro, no leitor do jornal? Seria esse homem visto apenas como um malandro ou estaria ele mais próximo do arquétipo do “marginal”, aquela dos traficantes com área VIP do Morro da Serrinha?

Poderia afirmar que esse grupo de imagens compõe os dois lados da mesma moeda que é o Brasil, porém, dizê-lo seria fazer uma manutenção de dicotomias, de Ceará e São Paulo, Nordeste e Sudeste, Jacarepaguá e Copacabana, empregado e empregador; o que essa pesquisa pretende é pensar a ideia de Brasil a partir das imagens que a constituem em uma perspectiva plural, polissêmica e que se dá a partir de transferências e aglutinações de imagens que são copiadas, emuladas, alteradas e subvertidas com a passagem do tempo. No lugar da imagem da moeda, me parece mais interessante pensar o Brasil e essa pesquisa como um cubo mágico, ou seja, um objeto composto por seis lados, mas subdivididos em pequenos quadrados de diferentes cores que algumas vezes, depois de muitas combinações, chegam ao monocromo para rapidamente voltar ao seu estado anterior de uma conexão contrastante.

Da primeira conhecida imagem da rede de dormir, publicada no relato de viagem do espanhol Gonzalo Fernández de Oviedo Valdés, em 1535, até sua utilização com finalidades visivelmente políticas nestas imagens compartilhadas virtualmente, há um longo percurso que se coloca como impossível quanto a uma reconstituição milimétrica pela História. Por outro lado, as centenas de imagens produzidas e disseminadas nesse ínterim convidam o historiador da arte e da imagem a criar grupos de coesão formal e de sentido discursivo que são proporcionais aos seus recortes culturais dados pelo tempo. Perante os modos possíveis de organização do material aqui levantado, como operar entre imagem e texto nesta análise interessada no percurso cultural das representações da rede de dormir?

INTRODUÇÃO

Dentro do campo da história da arte e da imagem, é possível afirmar que são raríssimos os estudos sobre as redes de dormir; quando estas receberam atenção específica, esta se deu em áreas afins como a antropologia e a história da cultura.¹ A bibliografia dedicada a uma análise das redes de dormir e sua relação com a História do Brasil é, portanto, limitada. Merece atenção uma exposição realizada em 2014, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, intitulada “No balanço da rede”, com curadoria de Denise Mattar IMAGEM 13. O projeto se configurava como uma reunião de redes feitas atualmente em distintas regiões do Brasil e de outros países da América Latina que, somadas à cenografia de Guilherme Isnard, reunia no seu entorno obras de “arte popular” e frisava certo caráter folclórico desses objetos em relação ao percurso histórico do Brasil.²

¹ Refiro-me aqui, por exemplo, a “Caminhos e fronteiras” (1957), de Sérgio Buarque de Holanda, que reserva parte de sua pesquisa às redeiras de São Paulo e também a “Arte indígena no Brasil” (2009) e “A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)” (2007), ambos de autoria de Els Lagrou. Um artigo da historiadora Leila Mezan Algranti, “Origens, expansão e declínio da rede de dormir no Brasil” (1979), publicado no Boletim do Museu da Casa Brasileira, também merece destaque, mesmo que seja devedor da pesquisa de Câmara Cascudo. O mesmo pode ser afirmado sobre o livro “Bilhete de identidade da rede de dormir” (2011), de autoria do português Paulo Moreiras. Um artigo do antropólogo sueco K. G. Lindblom intitulado “The use of the hammock in Africa” (1928), publicado pelo Museu de Etnografia de Estocolmo, chama a atenção devido à sua especificidade de abordagem, assim como o artigo “Brazilian hammocks” (1979), da antropóloga Inga Wiedemann, publicado na revista alemã “Zeitschrift für Ethnologie”, se faz importante devido ao levantamento dos diversos tipos de trançado encontrados nas redes indígenas, além de um levantamento vocabular a respeito. No mais, as redes foram assunto de diferentes áreas como a linguística, a antropologia e a geografia não pela análise da imagem, mas com a intenção de se estudar expressões vocabulares, sua indústria e economia e as estruturas familiares que em seu entorno. Estes pontos de vista foram observados após a consulta das seguintes pesquisas acadêmicas: “A atividade de confecção artesanal de redes-de-dormir – como estratégia de sobrevivência – e a organização do espaço em Pedro II”, dissertação de mestrado de José Luis Lopes Araújo (1985); “As transformações na produção artesanal de redes-de-dormir no Nordeste brasileiro e suas relações com a reprodução do espaço”, tese de doutorado de José Luis Lopes Araújo (1996); “Para um vocabulário semi-sistemático da cultura e da indústria da rede de dormir e um estudo dos movimentos sógnicos constitutivos de sua linguagem”, dissertação de mestrado de Raimundo Ruberval Ferreira (1997); “Famílias do ramo de rede: tecelagem, negócio e viagem no sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte”, dissertação de mestrado de Elisa Ribeiro Alvares da Cunha (2006) e “A rede da rede: trabalho, sociabilidade e territorialidade dos vendedores de redes de dormir de Brejo do Cruz-PB”, dissertação de mestrado de Luciano Vieira Dutra (2007).

² “A exposição reúne 50 redes de várias cidades e estados do país: Amazonas, Ceará, Mato Grosso, Pará, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte, e algumas estrangeiras, da Guatemala, México e Venezuela. A cenografia de Guilherme Isnard optou por uma montagem elegante na qual as redes parecem flutuar. Numa pequena ‘floresta’ encontramos bichos do Brasil: tartaruga, jaguatirica, macaco, ema, teiú, onça, onça-pintada e até alguns ‘importados’ como o faisão e a girafa. As esculturas assinadas por A. Marinheira, Resendio, Roberto de Almeida, R. Vital e Joca, foram selecionadas pelo especialista em arte espontânea, Roberto Rugiero, da Galeria Brasileira”.

A exposição e seu catálogo assumiam uma dívida com duas pesquisas. A primeira delas é “Die Welt der Hängematte” (“A arte da rede de dormir”, em alemão), escrita pelo pesquisador e empresário alemão Josef Köpf (consultor da exposição) e pela etnóloga Annemarie Seiler-Baldinger, publicada em 2005. Trata-se de uma publicação que reúne documentos históricos em que as redes de dormir se fazem presentes, além de articulá-los com relatos de viajantes europeus e sua divulgação em algumas publicações alemãs e estadunidenses. Ao fim da publicação, uma interessante pesquisa sobre o fazer das redes contemporaneamente em diferentes regiões do Brasil e da América Latina é oferecida ao leitor.

Imagem 13 – Fotografia da exposição “No balanço da rede”, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em 2014.



Fonte: MATTAR, Denise. Catálogo da exposição *No balanço da rede*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014, p. 20.

O livro que Denise Mattar e os autores alemães afirmam estar baseados é a publicação feita por Luiz da Câmara Cascudo, em 1959, intitulada “Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica” e publicada pelo Ministério da Educação e Cultura. Dividido em dez capítulos, o texto do historiador e antropólogo nascido em Natal, no

Rio Grande do Norte, reúne vasta documentação sobre as múltiplas histórias das redes de dormir no Brasil. Desde a análise de documentos também produzidos por viajantes europeus no território até estatísticas sobre o uso e fabricação de redes nas diversas regiões do Brasil, Câmara Cascudo constrói uma escrita enciclopédica. A singularidade da presença das redes de dormir na América Latina é acompanhada por uma análise etimológica quanto aos diversos nomes dados a ela por diferentes povos indígenas e reconfigurados nas línguas latinas. Seu livro, mais de cinquenta anos após a sua primeira publicação, segue como obra de referência internacional quanto ao acompanhamento etnográfico e histórico sobre as aparições das redes de dormir; se a análise de documentos visuais é um dos métodos de pesquisa menos utilizados pelo autor, o mesmo não pode ser afirmado quanto ao seu olhar atencioso para a cultura oral, os documentos textuais e a poesia.

Há um mecanismo interpretativo, porém, que está ausente tanto na escrita de Cascudo (a ser destrinchada no segundo capítulo), quanto na curadoria de Denise Mattar: a análise do discurso. Cascudo, assim como seus parceiros intelectuais ativos durante o século XX no Brasil, estava mais preocupado em inventariar a rede em relação à brasilidade e fundar uma noção de cultura popular essencial para o surgimento do regionalismo nordestino. Já na exposição a respeito das redes, mesmo com o distanciamento histórico dado, a cenografia e as amostras de objetos frisavam elementos contidos no discurso de Cascudo e endossavam a complicada circunscrição de uma produção vista ainda como popular em pleno século XXI atravessado pela internet. Quando observamos as imagens da exposição com suas redes que contém identificações geográficas ao lado de animais produzidos por “artistas espontâneos” brasileiros, mais parecemos ter perante aos nossos olhos uma exposição ou feira modernista com pretensão à catalogação dos artefatos do Brasil. A opção expográfica de contar com uma cenografia que imitava elementos da paisagem natural reforçava a ingenuidade da mostra.

O livro de Cascudo e essa exposição estão interessados em acoplar novamente o objeto rede à ideia de Brasil. Esta pesquisa, por outro lado, intenciona dar um passo para trás no que diz respeito a essa associação e refletir sobre como ela se construiu historicamente. Trata-se de um processo de desnaturalização do olhar e de análise dos discursos que geraram um senso comum: quando se fundou a associação entre rede de dormir e Brasil e através de quais falas? Quais foram os

sujeitos que as proclamaram? Quais os seus interesses e qual foi o alcance de sua circulação? Por quais vias esses discursos se perpetuaram até o presente e quais foram suas mutações de atribuição de significado?

É importante lembrarmos de “A ordem do discurso”, célebre aula proferida por Michel Foucault, no Collège de France, em 1970. O autor versa sobre a importância política dos estudos históricos e filosóficos na análise dos discursos que se apresentam de modo supostamente natural e orgânico, mas que em verdade são dotados de intenções e interrupções no percurso do tempo. Segundo suas palavras, “...em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”.³ Nenhuma fala é ingênua e os discursos devem ser tratados, portanto, como “uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade”.⁴

O que Foucault frisa a todo momento em seu texto é a importância da análise do discurso, uma possibilidade de leitura do mundo que “mostra à luz do dia o jogo da rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação. Rarefação e afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante”.⁵ Como desenvolvido por ele anteriormente em “A arqueologia do saber” (1969), o dever do historiador seria o de transformar os documentos em monumentos, destrinchá-los e reagrupá-los em novas narrativas capazes de lançar luz nos estratos geológicos discursivos dos objetos de análise.⁶

³ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 8-9.

⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁶ “... em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. Havia um tempo em que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento” in FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 8.

Essa pesquisa deseja, em diálogo com os anseios de Foucault, analisar os discursos imagéticos criados a partir das iconografias das redes de dormir relacionados às ideias de Brasil, brasileiro e brasilidade. O desejo arqueológico do historiador francês se faz presente aqui e, portanto, não se trata de uma apresentação de documentos visuais, mas de uma escrita que se esforça por realizar análises historiográficas dos mesmos; em outras palavras, se faz essencial a análise acerca das maneiras como as imagens foram inseridas em discursos variados pelos próprios artistas, por intelectuais e, claro, por historiadores. Essa pesquisa se configura como um esforço de olhar para imagens através de pontos de vista por vezes destoantes e também relacioná-las a teias discursivas que podem apontar para direções apostas. Não se busca, portanto, um sentido único para o material analisado, mas sim a sua multiplicidade, contradição e simultaneidade. Apenas com essas ferramentas analíticas em mão se fará possível perceber que a maleabilidade da rede enquanto objeto de repouso (sempre apto a acolher diferentes fisicalidades) é proporcional à maleabilidade dos discursos proferidos a partir de sua imagem.

Partimos do princípio de que a rede de dormir nos exemplos aqui comentados já foi alavancada ao estatuto de mito, cabendo ao historiador trabalhar em prol de sua desmitologização. Como diria Roland Barthes, o mito não é nem mais, nem menos arbitrário do que um ideograma;⁷ todo mito é uma construção erguida pelo humano:

O mundo penetra na linguagem como uma relação dialética de atividades, de atos humanos: sai do mito como um quadro harmonioso de essências. Uma prestidigitação inverteu o real, esvaziou-o de história e encheu-o de natureza, retirou às coisas o seu sentido humano, de modo a fazê-las significar uma insignificância humana. A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante - uma hemorragia, ou, se se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível.⁸

De imagem em imagem, de mitologia em mitologia, a rede se afasta cada vez mais de sua materialidade e é imaginada em associação a essa outra imagem mental que é o Brasil. É essencial para essa investigação, portanto, o conceito

⁷ “Há, aliás, uma comparação que pode exemplificar a significação mítica: ela não é nem mais nem menos arbitrária do que um ideograma. O mito é um sistema ideográfico puro onde as formas são ainda motivadas pelo conceito que representam, sem no entanto cobrirem a totalidade representativa desse conceito” in BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987, p. 148.

⁸ *Ibidem*, p. 163.

desenvolvido pelo historiador Benedict Anderson a respeito das “comunidades imaginadas”. Em uma investigação que versa em sua maior parte sobre a invenção da imprensa, sua popularização e suas consequências para o mundo moderno, Anderson percebe como a palavra escrita e seu alastramento possibilitou que uma consciência nacional surgisse em especial após o século XVIII, sendo capaz de levar a grandes conflitos como as duas guerras mundiais. Ele afirma que a ideia de nação está pautada em três elementos: imaginação, limitação e soberania.⁹

Esses três dados são articulados a fim de se criar uma ficção cultural baseada na ideia de fronteiras (limitação) e do poder do Estado (soberania) que leva, por sua vez, à criação de imagens mentais. Instaure-se, portanto, tendo em mente os textos de Barthes e Foucault, uma mitologia nacional a partir da solidificação de um discurso político que faz com que eu acredite que, por exemplo, sendo nascido no Rio de Janeiro, eu seja tão brasileiro quanto uma pessoa nascida em Porto Alegre ou em Macapá. A cartografia política e uma jurisdição nacional lançam os dados desse jogo, mas é na vivência cotidiana e no “brasil” da informalidade - em oposição ao “Brasil” legal, como sugerido por Roberto DaMatta¹⁰ – que as tensões se dão.

Para que essas comunidades sejam imaginadas é necessário construir laços coletivos através de rituais cívicos e religiosos, sempre embasados na criação de imagens – nascem as tradições e todas elas, como estudado por Eric Hobsbawn, necessitam de ter um ponto de partida, precisam ser inventadas:

⁹ “... proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. (...) Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. (...) Imagina-se a nação limitada porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. (...) Imagina-se a nação soberana porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina” in ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32-34.

¹⁰ “Mas o Brasil com B maiúsculo é algo muito mais complexo. É país, cultura, local geográfico, fronteira e território reconhecidos internacionalmente, e também casa, pedaço de chão calçado com o calor de nossos corpos, lar, memória e consciência de um lugar com o qual se tem uma ligação especial, única, totalmente sagrada. É igualmente um tempo singular cujos eventos são exclusivamente seus, e também temporalidade que pode ser acelerada na festa do carnaval; que pode ser detida na morte e na memória e que pode ser trazida de volta na boa recordação da saudade. Tempo e temporalidade de ritmos localizados e, assim, insubstituíveis. Sociedade onde pessoas seguem certos valores e julgam as ações humanas dentro de um padrão somente seu. Não se trata mais de algo inerte, mas de uma entidade viva, cheia de auto-reflexão e consciência: algo que se soma e se alarga para o futuro e para o passado, num movimento próprio que se chama História” in DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 11-12.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (...) Em outras palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória.¹¹

No título dessa tese optei pelo uso da palavra “construções” em detrimento do termo “invenções”. Para além da crítica feita por Benedict Anderson a respeito do seu uso por outros autores,¹² após muitas reflexões percebi que a imagem mental proporcionada pela ideia de construir um conceito (nesse caso o Brasil como imagem) ia mais de encontro ao percurso dessa análise. Quando se lê a expressão “construções do Brasil”, em primeiro lugar, temos em mente mais do que *um* edifício teórico-mitológico – tratam-se de diferentes arquiteturas, alturas e plantas-baixas de monumentos do Brasil. Enquanto o termo “invenção” parece legar uma imagem mental de algo que foi realizado e já está dado para o público, creio que o uso do substantivo “construção” deixa em aberto se esses edifícios discursivos estão prontos ou não; parece possibilitar um rastro de algo não-finito e em processo, assim como a rede de dormir segue e seguirá dentro das condições possíveis de se imaginar uma comunidade brasileira e se inventar novas tradições da brasilidade – em outras palavras, estereótipos.¹³

Essas construções do Brasil, dentro do âmbito dessa investigação, serão analisadas no que diz respeito às suas possibilidades de serem plasmadas em

¹¹ HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2012, p. 7-8.

¹² “Gellner dizer algo parecido quando decreta, com certa ferocidade, que ‘O nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele *inventa* nações onde elas não existem’. Mas o inconveniente dessa formulação é que Gellner está tão aflito para mostrar que o nacionalismo se mascara sob falsas aparências, que ele identifica ‘invenção’ com ‘contrafação’ e ‘falsidade’, e não com ‘imaginação’ e ‘criação’. Assim, ele sugere, implicitamente, que existem comunidades ‘verdadeiras’ que, num cotejo com as nações, se mostrariam melhores. Na verdade, qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada” in ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 32-33.

¹³ Independentemente dessa opção vocabular, duas publicações recentes produzidas no Brasil me parecem dialogar bastante com o anseio teórico de análise dos discursos, mitologias, tradições e comunidades imaginadas: “A invenção do Nordeste e outras artes”, de Durval Muniz de Albuquerque Junior (tese de doutorado defendida em 1994 e publicada em 1999) e “A invenção de Copacabana”, de Julia O’Donnell (tese de doutorado defendida em 2011 e publicada em 2013).

imagem. Essa última palavra, porém, abre um infinito escopo de associações muito bem recapituladas pelo teórico da cultura visual W. J. T. Mitchell:

Duas coisas devem imediatamente chamar a atenção de qualquer um que tenta tomar uma visão geral do fenômeno chamado pelo nome de imagens. A primeira é simplesmente a enorme variedade de coisas que tem esse nome. Falamos sobre ilustrações, estátuas, ilusões óticas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, espetáculos, projeções, poemas, padrões, memórias e até mesmo ideias como imagens e a completa diversidade dessa lista pareceria fazer impossível qualquer entendimento unificado e sistemático. A segunda coisa que pode nos chamar a atenção é que chamar todas essas coisas pelo nome de “imagem” não necessariamente significa que todas elas tem algo em comum. Talvez seja melhor começar a pensar em imagens como uma família vasta que migrou no tempo e espaço e passou por profundas mutações no processo.¹⁴

Dentro dessa investigação, gostaria de usar a fatídica palavra “imagem” no sentido de fazer referência às imagens dadas a partir da visão. Isso quer dizer que qualquer elemento imagético dado a partir da fruição pelo olhar pode ser integrado e analisado na argumentação. É importante frisar esse dado pois ele mostra como esta tese de doutorado não lida exclusivamente com objetos que possuem o estatuto de arte – por mais que, certamente, como será percebido em sua leitura, a sua maior parte compartilhe desse estatuto sem titubear. Por outro lado, ao trabalhar com imagens de outras esferas como *memes*, caricaturas de jornal, cartazes de filmes, fotografias de jornal, selos e capas de publicações seriadas, esse texto convida a uma ampliação das fronteiras mais tradicionais da história da arte e não nega seu diálogo com os campos dos estudos culturais e da cultura visual. Distinguir objetos de estatuto artístico daqueles que geralmente são vistos como objetos de cultura material é essencial para observar seus distintos discursos, mas este texto se esforça por não ser favorável a uma hierarquia de valores onde a arte é vista como superior ou mais importante do que as imagens que são disseminadas, muitas vezes, de modo massificado. O desejo dessa pesquisa é o da soma e multiplicação

¹⁴ “Two things must immediately strike the notice of anyone who tries to take a general view of the phenomena called by the name of imagery. The first is simply the wide variety of things that go by this name. We speak of pictures, statues, optical illusions, maps, diagrams, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, patterns, memories, and even ideas as images, and the sheer diversity of this list would seem to make any systematic, unified understanding impossible. The second thing that may strike us is that the calling of all these things by the name of ‘image’ does not necessarily mean that they all have something in common. It might be better to begin by thinking of images as a far-flung family which has migrated in time and space and undergone profound mutations in the process” in MITCHELL, W. J. T. *Iconology*. Chicago: Chicago University Press, 1987. p. 9. Tradução livre.

de conhecimento, e não da subtração de materiais vistos preconceitualmente (em chave elitista) como menos importantes devido à sua banalidade.

Faz-se importante frisar também que as redes interessam a essa pesquisa na medida em que elas são capazes de criar discursos acerca do que poderia ser chamado por “identidade brasileira”. É sabido (conforme veremos nos capítulos posteriores) que as redes são uma tecnologia ameríndia e que antes da invasão europeia nas Américas se desconhecia a sua existência. Uma vez que os europeus se impressionaram com sua praticidade quanto à confecção e uso, rapidamente o objeto foi recodificado com a tecnologia de tecelagem encontrada na Espanha e em Portugal e foi alastrado para diferentes partes do mundo. As redes são, segundo termo de Peter Burke, “artefatos híbridos” e passaram por um longo processo de “apropriação cultural” (ou de “sincretismo”, “hibridismo” ou “mistura”) que pode ser notado até os dias de hoje.¹⁵

Chamo a atenção para essa abordagem da pesquisa devido ao fato de que não serão analisadas, por fugirem a esse escopo, as redes conservadas em coleções arqueológicas, etnográficas ou de arte indígena (como pesquisadas no Museu do Índio, no Rio de Janeiro). Devido ao grande número de povos indígenas que habitam o Brasil e às suas diferentes culturas, crenças e usos das redes, seria impossível abordar o lugar do objeto em suas vivências cotidianas – ou se pecaria por escolher um povo em detrimento dos outros, ou se escolheriam vários grupos e, ao final das contas, nenhum deles seria visto em detalhe.

Ademais, consciente de minha formação em história da arte ser totalmente devedora dos cânones e parâmetros do que poderíamos chamar por “arte ocidental” e seu traslado para o território latino-americano, preferi, por enquanto, seguir nesse

¹⁵ “Supõe-se que os conceitos nos ajudem a resolver problemas intelectuais, mas frequentemente criam problemas próprios. No caso da ‘apropriação’, por exemplo, o grande problema é descobrir a lógica da escolha, o fundamento lógico, consciente ou inconsciente, para a seleção de alguns itens e a rejeição de outros. No caso do sincretismo, além da lógica de escolha, o que precisa ser investigado em especial é até que ponto os diferentes elementos são fundidos (como quem já usou mixer de cozinha sabe, há graus de fusão). Quanto ao hibridismo, é um termo escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo. Os conceitos de sincretismo, de mistura e de hibridismo tem também a desvantagem de parecerem excluir o agente individual. ‘Mistura’ soa mecânico. ‘Hibridismo’ evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimens botânicos. Conceitos como ‘apropriação’ e ‘acomodação’ dão maior ênfase ao agente humano e à criatividade, assim como a ideia cada vez mais popular de ‘tradução cultural’, usada para descrever o mecanismo por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas” in BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, p. 54-55.

campo e exercer o meu olhar do modo mais crítico possível. O desejo de estudar culturas ameríndias e observar de modo minucioso como alguns povos se utilizam das redes – tendo como modelo as essenciais pesquisas da antropóloga Els Lagrou a respeito da relação entre “arte” e “agência” para o povo Kaxinawa, do Acre¹⁶ - permanece e se configura como um projeto futuro. No que diz respeito a essa pesquisa, então, a relação entre “rede” e “culturas ameríndias” se faz presente na medida em que as imagens tencionam essa relação e atribuem as representações do objeto a diferentes grupos indígenas ou ao arquétipo racial do “índio brasileiro”. Analisar esses discursos se configura como uma atitude política de olhar de modo detido para falas que na maior parte das vezes se dão em uma via de mão única e que ainda contribuem com as construções de um quase inevitável exotismo acerca das culturas indígenas no Brasil.

Dadas essas opções de abordagem quanto ao *corpus* a ser analisado nessa pesquisa, um outro aspecto precisa também ser refletido: a relação das imagens com os tempos históricos. Uma citação extraída do livro “Perante o tempo: história da arte e o anacronismo das imagens”, publicado em 2000 e de autoria de Georges Didi-Huberman, me parece ir de encontro às análises feitas a respeito dos *memes* e imagens de jornal que contém redes de dormir:

Perante uma imagem – tão recente, tão contemporânea que seja -, o passado não cessa nunca de se reconfigurar, dado que essa imagem apenas se torna pensável em uma construção da memória, quando não da obsessão. Enfim, perante uma imagem temos humildemente de reconhecer

¹⁶ No livro “A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)”, Els Lagrou irá dissertar diversas vezes sobre a importância da cobra para as crenças desse povo indígena. Assim como a cobra aparece em narrativas díspares e sobre diversas formas dentro daquilo que Eduardo Viveiros de Castro chamou por “perspectivismo”, ou seja, nem sempre a cobra é vista como um “animal”, mas sim como diferentes outras coisas (assim como a cobra também nem sempre veria o homem como um “humano”), a associação entre as redes e ela possuem nuances variadas. Faz-se difícil, então, circunscrever de modo preciso o lugar da rede para o povo Kaxinawa visto que tudo depende dos relatos coletados, das faixas etárias daqueles com quem a antropóloga conviveu e do modo como essas informações foram montadas enquanto texto como um quebra-cabeça. De toda maneira, julgo ser importante recordar de algumas de suas palavras a respeito do que poderíamos chamar por uma “agência da arte indígena”: “O tema central que permeia todo o livro é a agência, o poder das imagens (gráficas, poéticas, materiais e corporais) de dar forma a ideias centrais do povo kaxinawa sobre a pessoa humana e suas relações com outras pessoas (humanas e não-humanas) e com o mundo envolvente. A partir de uma análise da relação entre a forma e a ausência da forma, ou entre a criação e a destruição das formas, chego a uma teoria nativa da imagem que se produz na tensão entre imagens incorporadas e desincorporadas, imagens sólidas e imagens fluidas, imagens enraizadas e desenraizadas, visíveis e invisíveis” in LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 28.

o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que perante ela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que perante nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem muitas vezes mais memória e mais futuro do que aquela que a observa.¹⁷

Mesmo com o pequeno distanciamento temporal que tenho em relação a essas imagens já é possível afirmar que elas possuem um lugar preciso dentro do percurso histórico e de memória da iconografia das redes - ao olhar para suas visualidades e estabelecer relações com Debret, por exemplo, reconfiguramos tanto o presente quanto o passado. Por outro lado, quando observamos o “Sábio trabalhando em seu gabinete” quase duzentos anos após sua produção, certamente também o reconfiguramos dentro de nosso arquivo imaginário particular. Imagem e memória são elementos intrínsecos e afeitos ao anacronismo – ao lidarmos com o passado somos sempre atravessados pelo presente e vice-versa.

O levantamento iconográfico que possibilitou essa pesquisa chegou a mais de novecentas imagens que continham redes de dormir e que as associavam de algum modo ao Brasil. Como organizá-las no que diz respeito ao seu extenso percurso temporal? Um caminho seria o de assumir o inevitável anacronismo da minha relação com o passado e estabelecer recortes transversais temáticos. Seria possível, por exemplo, observar como a relação entre as redes e a morte se faz presente em produtores de imagem tão díspares historicamente como Hans Staden, Cândido Portinari e Tunga. Essa perspectiva certamente me afastaria daquilo que Didi-Huberman chamou de o “historiador com fobia do tempo”, ou seja, o historiador que é incapaz de assumir o seu distanciamento temporal das imagens.¹⁸

Essa opção, porém, trazia um problema que pude presenciar *in loco* em algumas falas que pude realizar a respeito da pesquisa: uma vez que analiso muitas imagens e estas foram construídas por discursos muito particulares, tinha a

¹⁷ “Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobreviverá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” in DIDI-HUBERMANN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 39-40. p. 32. Tradução livre.

¹⁸ “Estamos perante o muro como de frente para um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismos. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, as noções históricas tão fundamentais como de “estilo” ou de “época” alcançam rapidamente uma perigosa plasticidade (perigosa apenas para quem quiser que todas as coisas permaneçam em seu lugar para sempre na mesma época: figura bastante inclusive do que chamarei de o ‘historiador fóbico do tempo’” in *Ibidem*, p. 39-40.

impressão de que os ouvintes se sentiam ligeiramente perdidos no decorrer de minha argumentação. Parecia ser necessário que o público tivesse alguma introdução mais sólida e mesmo contextual dos autores que comentava a fim de que as fricções estabelecidas entre as imagens ficassem mais claras.

Tendo em mente que o formato final dessa investigação se dá através do texto, julguei que uma costura não-linear da tese deixaria o leitor possivelmente perdido dentro dos meus anseios quanto à compreensão da pesquisa. Após muito refletir, notei que desejava que o leitor conseguisse observar processos históricos de transferências de imagens que se dão a partir da sucessão de fatos. Apoiar a escrita, então, a partir de temas em detrimento de uma certa linearidade argumentativa poderia tornar a já sinuosa narrativa da representação da rede de dormir em algo mais confuso do que já é – mecanismo esse que certamente seria interessante em uma curadoria, mas que não me agradaria enquanto texto.

Por outro lado, novos riscos acompanham a opção por uma estrutura argumentativa baseada na linearidade temporal. Um deles, conforme estudado por Hans Belting,¹⁹ era de se cair nas armadilhas dos estilos históricos e na crença de que as imagens são fruto exclusivo de seu “contexto histórico” – elemento esse circunscrito por um olhar histórico que sempre é embebido de alguma camada ficcional. Ao olhar para as diversas temporalidades aqui analisadas, a tentação de cair em falas sobre, por exemplo, o “neoclassicismo” de Debret ou a “modernidade” de Vicente do Rego Monteiro foram sentidas e conscientemente contornadas. Mais do que repetir esses discursos sobre os estilos artísticos, essa pesquisa por vezes tenta mostrar – especialmente quanto à ideia de uma “arte moderna brasileira” – como eles foram acoplados às imagens de modo intencional.

O método iconológico proposto por Erwin Panofsky também poderia se configurar como um norteador metodológico para essa pesquisa. Uma vez que havia a intenção de acompanhar as mudanças iconográficas da rede de dormir em um percurso histórico, por que não se utilizar do olhar arqueológico proposto pelo historiador da arte? A resposta se dá através do célebre artigo de sua autoria,

¹⁹ “Hoje poderíamos, portanto, em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” in BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012, p. 8.

“Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença” (1939), quando ele diz que “O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras...”.²⁰ Uma vez que essa pesquisa não pretende se utilizar das imagens como pontos de partida ou chegada rumo aos seus “significados intrínsecos”, certamente a sua capacidade de argumentação erudita baseada em arquivos e rastreamento de referências foi admirada, mas não poderia ser um modelo para as proposições daqui. Intriga-me mais pensar em significados temporários para a imagem, sempre de acordo com outros elementos aos quais ela está articulada em dada tentativa provisória de interpretação.

Seguindo com Panofsky e elegendando outra de suas obras, creio que essa pesquisa está mais interessada na capacidade analítica de seu livro “A caixa de Pandora: aspectos mutáveis de um símbolo mítico”, de 1956, escrito em parceria com sua esposa, Dora Panofsky. Partindo das primeiras aparições do mito de Pandora, os autores elencam oito capítulos em que analisam imagens e representações literárias pontuais do mesmo. Não se trata de uma concepção da iconologia que acredita alcançar um significado preciso, mas sim numa tentativa de demonstrar ao leitor uma variedade dos mesmos a partir do retorno a um mesmo mito. Da chamada “Idade média” (“Pandora na tradição medieval”, o primeiro capítulo) até a produção de imagens no século XIX (“Romantismo classicista e romantismo vitoriano”, o último capítulo), os autores percorrem cronologicamente os rastros de Pandora, mas deixam também ao leitor claros abismos entre os mesmos. Chama a atenção as palavras que abrem a publicação:

Um estranho fascínio envolve uma personagem mitológica que se mantém viva e forte até nossos dias, e que, no decorrer dos séculos, já emprestou seu nome para apelidar rainhas inglesas e policiais franceses, a pedra filosofal e uma gangue de jovens criminosos da Filadélfia. Sucumbindo a esse fascínio, procuramos oferecer não uma monografia completa e

²⁰ “... nossa intuição sintética deve ser corrigida por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos. Isso significa o que se pode chamar de história dos sintomas culturais – ou “símbolos”, no sentido de Ernst Cassirer – em geral. O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação” in PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença” (1939) in *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 63.

acabada sobre Pandora, mas seguir o rastro de alguns problemas específicos aonde quer que eles pudessem nos levar.²¹

Outro elemento que é interessante nessa última citação é o “estranho fascínio” que Pandora exerceu por diversas culturas, histórias e, claro, tipos de imagens diferentes. Não à toa, quando os autores levantam exemplos de usos do seu nome, temos lado a lado a monarquia inglesa e uma gangue dos Estados Unidos. Marginais e representantes oficiais do Estado fizeram uso da figura mitológica. É esse uso amplo, com finalidades discursivas diferentes, e principalmente, colado à vivência cotidiana que interessa à presente pesquisa.

Quanto ao modo de se lidar com as temporalidades nesse texto, decidi, então, “começar do começo” – o que não quer dizer que o primeiro capítulo verse sobre as primeiras imagens produzidas durante o século XVI, mas sim que o nosso ponto de partida é a imagem com a qual me deparei e que possibilitou o desenvolver dessa pesquisa: “Sábio trabalhando em seu gabinete”, de Jean-Baptiste Debret. Pode-se afirmar, por um lado, que a construção temporal da tese tem como ponto de partida um dado autobiográfico do autor – Debret foi o autor que abriu os meus olhos para um recorte mais preciso da preguiça para a iconografia das redes de dormir. Por outro lado, é importante frisar que Debret foi um dos artistas que respondeu de modo intelectualmente mais estruturado e complexo aos anseios por uma organização de imagens que pudessem representar a jovem “nação brasileira”. O artista produziu um extenso número de desenhos, aquarelas e gravuras, e observou (sempre através de sua alteridade cultural) presencialmente o processo de transformação do território de colônia portuguesa para um império independente. Iniciar essa argumentação com Debret contribui, acredito, com o esforço por não se perder de vista o âmago dessa pesquisa: a relação entre as redes de dormir e as construções da identidade brasileira.

Pode-se afirmar, então, que essa investigação está baseada em três colunas centrais às quais gosto de me referir pela palavra “vaivém” – três extensos momentos na História do Brasil que, em como toda sucessão de fatos, estão intrinsecamente conectados. De todo modo, isso não impede que eles possam ser enxergados isoladamente devido às suas peculiaridades artísticas, culturais e

²¹ PANOFKY, Dora; PANOFKY, Erwin. *A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico*. (1956). São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 17.

tecnológicas. Esses três vaivéns entre imagens e temporalidades são constituídos por meio de pequenos movimentos daqui para lá, assim como uma rede balança no espaço devido à presença do corpo humano ou do vento.

O capítulo 1 (ou vaivém) se intitula “Já brasileiros, mas sempre europeus de coração”. A frase foi extraída de Debret a respeito de suas experiências no Brasil e me parece resumir bem a tensão central a esta primeira parte da pesquisa: a relação entre o território do “outro” (o Brasil), e os europeus que aqui estiveram e escreveram a seu respeito. Trata-se, portanto, de uma análise de como o olhar eurocêntrico construiu imagens diretamente proporcionais aos diferentes graus de violência da colonização. A partir dos três livros que compõem a “Viagem histórica e pitoresca ao Brasil” de autoria do francês, outros viajantes, imagens e textos são analisados lado a lado e contribuem com a observação de que as redes foram utilizadas para historicizar as diversas esferas sociais vistas no território brasileiro – as culturas indígenas, a escravidão da população negra e os privilégios dos imigrantes europeus.

Na sequência, analiso a produção de imagens anterior à abertura dos portos e os pontos de semelhança e diferença nessa extensão temporal até a chegada da família real portuguesa em 1808. Estas imagens pretendiam ter o estatuto de documentos visuais do Brasil e a sua circulação, mesmo que restrita devido à ainda crescente popularização da gravura, se dava dentro do território europeu; tratam-se, portanto, de imagens produzidas para suprir a fruição e curiosidade das culturas europeias. Nenhum dos sujeitos dos discursos analisados nasceu no Brasil, mas alguns, conforme o título aqui proposto, se diziam “já brasileiros”, mas seriam incapazes de deixar de ser “europeus de coração”. As redes, portanto, são vistas como um objeto do “outro”, “deles”, ou seja, tanto “dos brasileiros”, quanto daqueles que não são encarados como ocidentais. Mapas, gravuras, livros de viagens e pinturas disseminaram essas falas para as cidades mais metropolitanas da Europa.

O capítulo 2, diferentemente do primeiro, possui uma estrutura mais linear e retoma a análise nos anos posteriores à publicação de Debret, mais precisamente na passagem para a segunda metade do século XIX. Enquanto o primeiro vaivém gira em torno dos séculos da colonização portuguesa e das primeiras décadas do Brasil como um império independente, esse segundo capítulo pode ser relacionado à passagem de império à república, e da transição da capital do Rio de Janeiro para

Brasília. O título desse capítulo, “A rede toma o nosso feitio, contamina-se com os nossos hábitos”, foi extraído da publicação aqui já comentada de autoria de Luís da Câmara Cascudo, o primeiro texto que tenta dar conta das relações entre as redes de dormir e Brasil. A primeira pessoa do plural da frase não é à toa: se Debret enxergava claramente uma relação de diferença entre o “eu” e o “eles”, Cascudo abraçava o leitor e se autoproclamava tão brasileiro quanto aquele que lia, levando a um plural. As análises, portanto, se debruçam sobre as construções realizadas dentro do Brasil a respeito da identidade nacional e quais valores deveriam ser lembrados em uma monarquia tropical que logo se transformaria em uma suposta democracia.

É essencial frisar que esse é o momento do surgimento da litogravura no Brasil e quando as imagens começam a circular no país de modo mais veloz e atingem uma massa que lentamente se alfabetiza. Não se trata mais, portanto, de produzir imagens para um público exterior, mas de deitar no divã nacional e se perguntar perante o espelho: “o que é o Brasil?”. Essa reflexão, porém, como se notará, sempre será devedora das transferências culturais europeias, por mais que os agentes do discurso julguem estar criando os parâmetros para uma “cultura brasileira” com raízes próprias, não devedoras da colonização europeia.

O capítulo se inicia com a importância da caricatura e das revistas ilustradas para uma das associações mais comuns na construção de estereótipos sobre o Brasil a partir das redes: a preguiça. Essa inércia do corpo humano que muitas vezes foi relacionada à ausência de uma índole própria do brasileiro (resultado de seus processos de mestiçagem) caminha de modo paralelo ao imaginário republicano que trazia o indígena como símbolo do Brasil e, muitas vezes, deitado em uma rede. Será Mário de Andrade e seu “Macunaíma” que fará uma fusão antropofágica desses elementos e direcionará os holofotes para a preguiça e as redes como potência nacional.

Paralelamente às discussões que buscam definir uma “arte moderna brasileira” (e por muitas vezes incluem a rede como símbolo das culturas indígenas), é interessante notar que o objeto pouco a pouco deixa de ser associado ao Brasil como um todo e inicia a ser inserido em discursos regionalistas. A rede, então, é o objeto que representaria uma vivência do Nordeste ou da Amazônia regido por uma estrutura social com caráter passadista e saudosista dos tempos coloniais em

oposição a uma imagem do Sudeste do Brasil como o espaço cosmopolita, moderno e desenvolvido economicamente. É durante esse cenário dicotômico de identidade regional que o objeto começará a ser utilizado para representar o Brasil de modo alegórico fora do país – as “redes nordestinas” utilizadas por Lucio Costa na XIII Trienal de Arquitetura de Milão, em 1964, serão vistas apenas com “redes brasileiras”. Anos depois, finalmente o objeto será explorado fora do Brasil, em Nova Iorque, mas sem nenhuma ansiedade identitária através de experiências entre cinema e instalação de autoria de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida. A rede, retomando as palavras de Cascudo, perde lentamente o “nosso feitio” e agora pode ser contaminada pelos hábitos de qualquer um.

O terceiro e último movimento da pesquisa se detém sobre a produção de arte nos últimos vinte anos por artistas brasileiros em um cenário cada vez mais globalizado do sistema da arte contemporânea. De quais modos as redes são usadas por diversos artistas como uma espécie de “passaporte brasileiro” em projetos curatoriais que almejam se apresentar como internacionais? O título desse capítulo advém de uma obra de Tunga apresentada no Museu do Louvre em 2005: “À luz de dois mundos”. Assim como a rede é esse objeto que se verteu em imagem devido ao violento encontro entre Velho Mundo e Novo Mundo, os artistas contemporâneos que se referem a ela se encontram nesse mesmo movimento pendular entre pertencimento e descolamento identitário. Percebeu-se, portanto, que seria possível observar essas obras por meio de dois grandes vaivéns de pesquisas.

Um primeiro, representado por um artista de grande reconhecimento como Ernesto Neto, diz respeito a obras que dialogam com elementos materiais e simbólicos que foram construídos historicamente como sendo a “cultura brasileira”. O caráter participativo de algumas dessas obras é geralmente visto como devedor da herança artística de Hélio Oiticica e Lygia Clark e esses artistas com frequência são convidados para participar de exposições que desejam apresentar a “arte contemporânea brasileira” para o público internacional. Já outros desses artistas são comumente associados às suas regiões de origem, ou seja, a região amazônica (Norte) e o Nordeste, tocando de maneiras diferentes em construções identitárias modernas. Todas essas obras, mesmo que alguns artistas relutem discursivamente, podem ser vistas como imagens de uma identidade estereotipada. A rede, nessa leitura, é enxergada como um símbolo do repouso brasileiro, de uma temporalidade

diferente da europeia e por vezes relacionada às culturas ameríndias e seus rituais religiosos.

O segundo grupo de obras se utiliza da rede através de outras perspectivas que não necessariamente evocam a um pertencimento identitário. Alguns desses artistas, como Frida Baranek e Laura Lima, se interessam pelo aspecto misterioso e plástico que sua forma curvilínea pode trazer para o espectador contemporâneo. Nenhum elemento em suas obras, portanto, clama por uma associação intrínseca ao Brasil. Enquanto isso, artistas como Paulo Nazareth, Marilá Dardot e Marga Puntel parecem se utilizar das redes para estabelecer algumas reflexões críticas sobre o tempo e o trabalho na contemporaneidade. Não se nega a possível associação ao Brasil, mas certamente não se trata de um dado a priori na leitura de suas obras. Por fim, artistas mais jovens como Jaime Lauriano almejam que suas redes pertençam ao Brasil, mas bem longe de qualquer hedonismo tropical: os artefatos são vistos como tramas de violência e extermínio indígena em clara leitura política e plúmbica das histórias do Brasil.

Dando o nó final dessa investigação, não se poderia esquecer de Tunga, o artista que batiza esse último vaivém – “À luz de dois mundos” – e que trabalhou com as redes de diversas maneiras por mais de três décadas de pesquisa. Se iniciamos a tese com um sábio sentado numa rede que tenta estudar o Brasil, mas parece não conseguir resistir ao calor, terminamos com um esqueleto sem cabeça deitado numa rede e onde já não se faz mais possível diferenciar o corpo do colonizador do corpo do colonizado.

Ao observar o todo do texto se percebe um movimento que se inicia de modo não-linear – do início do século XIX, o nosso olhar é lançado para o início do século XVI e, posteriormente, retornamos à segunda metade do século XIX. A partir desse momento (do capítulo 2), a tese se estrutura de modo mais linear e se esforça por estabelecer cruzamentos geográficos para além da então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. O texto tenta colocar o leitor em uma espécie de mapa com múltiplas entradas e saídas circunscritas em períodos temporais que, quando observados de longe, criam zigue-zagues interpretativos dialógicos aos padrões de decoração do processo de produção das próprias redes.

Quando se confecciona uma rede artesanal é preciso respeitar uma série de passos. Inicialmente os redeiros tem de separar os fios de algodão em cabrestilhos

em um instrumento chamado urdideira. Logo após, esses fios são trançados e constituem camadas que na sequência passam pela tecelagem e geram a trama de tecido. Por fim, os punhos da rede são também trançados e costurados. As varandas não são obrigatórias nas redes, mas costumam dar um efeito cromático e escultórico memorável.

Tenho a esperança de que o leitor, assim como na descrição desse processo artesanal histórico e ainda latente no Brasil, leia as próximas páginas e vá tecendo as suas próprias tramas de relações em seus vaivéns mentais e temporais. Que as muitas construções de Brasil aqui analisadas se tornem vizinhas em uma rede que possa ser vista como um labirinto de discursos iconográficos.

1 “JÁ BRASILEIROS, MAS SEMPRE EUROPEUS DE CORAÇÃO”

Imagem 14 – Jean-Baptiste Debret – “Sábio trabalhando em seu gabinete” – 1827



Fonte: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

1.1 “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”

Animados todos por um zelo idêntico e com o entusiasmo dos sábios viajantes que já não temem mais, hoje em dia, enfrentar os azares de uma longa e ainda, muitas vezes, perigosa navegação, deixamos a França, nossa pátria comum, para ir estudar uma natureza inédita e imprimir, nesse mundo novo, as marcas profundas e úteis, espero-o, da presença de artistas franceses.²²

Com estas palavras, Jean-Baptiste Debret, nascido em 1768, em Paris, e falecido na mesma cidade, em 1848, abre o segundo parágrafo da introdução de seu livro “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”. Aluno da Escola de Belas-Artes de Paris, possuía uma forte formação neoclássica e era primo de Jacques-Louis David.

²² DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 23.

Especialista na pintura de gênero histórico, recebeu o prêmio de viagem para Roma em 1791. Sua obra aqui citada, organizada em três volumes lançados comercialmente entre os anos de 1834 e 1839, na França, dizia respeito à sua viagem ao Brasil em 1816 e permanência em continente americano até 1831.

O Rio de Janeiro nesse momento possuía uma peculiaridade digna de nota e que o diferencia de outras cidades latino-americanas: o traslado do colonizador, o futuro D. João VI e sua corte, para a colônia. Em 1808, em fuga das ameaças do poderio militar de Napoleão Bonaparte devido à não participação do governo português no Bloqueio Continental francês contra a Grã-Bretanha, aliada de Portugal, a corte chega ao Brasil. Baseando-se na então capital do Estado do Brasil, a cidade do Rio de Janeiro, são iniciadas uma série de alterações na infraestrutura cultural e política que perpassam diversas áreas do território brasileiro, com atenção especial às reformas na precária capital.

Uma das mais significativas medidas por parte de D. João VI diz respeito à assinatura do Decreto de Abertura dos Portos às Nações Amigas, no mesmo ano de 1808. Se anteriormente tudo que chegava ao Brasil deveria passar pelo reino português, agora os territórios que possuíam uma relação de amizade com Portugal poderiam desembarcar seus produtos e tripulações diretamente nos portos brasileiros. Inicialmente, nações como Inglaterra, Alemanha e Rússia se beneficiaram e, uma vez que Napoleão foi derrotado em 1815, a França também entrou nesse rol. É importante frisar que o decreto e a chegada da família real ao território brasileiro proporcionaram uma circulação nunca antes vista de estrangeiros com as mais distintas atividades. De marinheiros e viajantes que vinham estudar temporariamente o Brasil, passando por aqueles que saíam da Europa em busca de uma melhor oportunidade de vida através da imigração, o Rio de Janeiro se verteu gradativamente em um dos portos centrais das Américas e do mundo.

No que diz respeito à Debret e a chegada da posteriormente batizada “Missão artística francesa”²³, é importante recordar das palavras de Lilia Moritz Schwarcz:

²³ “O fato é que a ‘colônia francesa’ ou a ‘colônia Lebreton’ ganhara – e manteria – o nome de ‘Missão’, e com inicial maiúscula, poucos anos antes, com a publicação do extenso estudo de um descendente direto de Nicolas – Afonso d’Escragolle Taunay -, ‘A Missão Artística de 1816’, na consagrada *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, de 1912” in SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 179.

Hora de dispor as cartas: artistas desempregados ou em vias de perder o emprego; uma moda francesa nas artes; uma monarquia europeia estacionada nas Américas; uma colônia até então fechada aos estrangeiros – sobretudo franceses – e com imensas possibilidades de comércio, mercado e artes, e um príncipe carente de representação oficial. É preciso, pois, combinar isso tudo e ainda adicionar dois elementos: o papel do Brasil no imaginário francês e o fato de nossos viajantes saberem que a língua culta da realeza e de uma parte da elite da corte era justamente o francês. Com todos esses argumentos reunidos, talvez o mais correto seria pensar que, juntando a fome com a vontade de comer, os viajantes decidiram partir: alguns financiados, outros não. Por seu lado, a Coroa só daria seu resguardo e apoio após a notícia da chegada definitiva dos franceses; ou melhor, com o fato consumado.²⁴

Com essa perspectiva, a citação ao heroico texto autobiográfico de Debret ganha outro peso. Desde 1816, entre encomendas de retratos e de pinturas históricas para D. João VI e seu filho, D. Pedro I, Debret constrói cenas da cidade do Rio de Janeiro. O artista realiza uma extensa série de imagens em que se debruça sobre a rotina da capital. As relações de poder, o trabalho, a essencial presença dos africanos escravizados e as comunidades indígenas são alguns dos grandes grupos de imagens que realiza. Com pequenos formatos que não ultrapassavam os trinta centímetros de largura, Debret se utiliza do desenho e das técnicas de aquarela a fim de conseguir recodificar em pequenas narrativas o dia a dia desta parte dos trópicos.

Enquanto isso, ele e outros artistas franceses que se trasladaram para o Brasil em sua companhia, como Grandjean de Montigny, Nicolas-Antoine Taunay e Joachin Lebreton, amadureceram o projeto de criação de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, futura Academia Imperial de Belas-Artes. Se o prédio da mesma foi erguido em 1822, a sua inauguração só se deu em 1826, dez anos após a chegada do grupo. A partir desse ano, por fim, Debret era o responsável pela cadeira de pintura histórica, sendo também o diretor da instituição entre 1828 e 1831, quando retorna à Europa.

Em 1834, na França, reúne cento e cinquenta e três de suas aquarelas e as transforma em litografias, sendo ele mesmo o responsável pela operação dessa técnica. Esta seleção se converte no seu álbum que dissemina pela Europa imagens de um Brasil em pleno processo de expansão e adequação à presença da corte portuguesa somado a um imaginário que enxergava esse território como selvagem e virgem.

²⁴ Ibidem, p. 188.

Debret também se responsabilizou pela análise textual da sociedade brasileira. Tratava-se não de uma viagem qualquer, mas de um deslocamento que, ao ser narrado por suas próprias palavras, ganha tons pitorescos e históricos: mantem-se o tom de contraste entre Europa e América, frisando as peculiaridades locais que eram dignas de “serem pintadas”, mas sempre com um compromisso histórico onde a jovem História do Brasil era comentada através de documentos e o olhar crítico de Debret era exercido.²⁵

Essa marcha civilizatória se encontra na citação de Debret que abre esse capítulo: “imprimir, nesse mundo novo, as marcas profundas e úteis, espero-o, da presença de artistas franceses”. Esse ponto de vista também pode ser encontrado na própria organização do álbum de Debret. Dividido em três volumes, o livro tem uma linearidade discursiva muito clara. O primeiro deles diz respeito às observações do autor quanto aos grupos indígenas que supostamente observou durante sua estadia brasileira e “documentou” através de imagens. Como ele mesmo escreve:

A obra que ofereço ao público é uma descrição fiel do caráter e dos hábitos dos brasileiros em geral. Devo, portanto, a fim de seguir uma ordem lógica, começar pela história do índio selvagem, primeiro habitante desta parte do globo tão admirada pela abundância dos benefícios que a natureza lhe prodigalizou.²⁶

Distintos grupos indígenas se convertem em imagem e texto, havendo também capítulos dedicados exclusivamente aos seus diferentes objetos (como cestos, cerâmicas e armas), além, ao fim do volume, de um mapa do Brasil. O segundo volume apresenta um olhar mais detido sobre a rotina e costumes dos espaços mais metropolitanos do Brasil, próximos à vivência de Debret e centrados, em sua maior parte, no Rio de Janeiro. Ao lermos os títulos das subdivisões feitas pelo artista, percebemos que o volume se inicia por descrições de sua própria

²⁵ “O Debret historiador comparece, então, no momento da elaboração dos textos e organização do material para publicação. Nessa etapa, que é a da explicitação de sua imagem a respeito do Brasil, Debret se esforça por adequar os registros que elaborara às ideias que pretendia defender. Assim, para aquelas imagens que apresentavam características não mais presentes na organização do país, Debret atribuía a função de indicar a superação, de pontuar as mudanças, sinais evidentes do caminho trilhado rumo à civilização” in LIMA, Valéria. *J. B. Debret – historiador e pintor*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, p. 35.

²⁶ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 26.

viagem e das vistas panorâmicas da capital para, na sequência, iniciar uma descrição de espaços privados e públicos na cidade.

Após a seção “Um funcionário a passeio com sua família”, lemos, duas seções depois, “O jantar no Brasil” e, quatro capítulos à frente, “Lojas de barbeiros”. Desse modo, Debret passeia entre a casa e o comércio, entre as salas de jantar e a rua, analisando os comportamentos pendulares entre o civilizado e o selvagem por parte dos brasileiros, esse povo que é “geralmente bom, é dotado de uma vivacidade que se vislumbra nos seus olhos pretos e expressivos, feliz disposição natural que ele aplica com êxito no cultivo das ciências e das artes”.²⁷ Eis, portanto, “o homem que em três séculos viveu toda a civilização da Europa e que, instruído por seu exemplo, poderá brevemente apresentar rivais no talento, assim como a América do Norte lhe apresenta modelos de virtude”.²⁸

Dos cinquenta e três capítulos do segundo livro de Debret, chama a atenção do leitor – e também a do francês – a presença de onze deles terem referências em seus títulos aos negros que habitavam o Brasil. “Negros vendedores de aves”, “Negros de carro” e “O cirurgião negro” são apenas algumas das frases que permeiam o livro e onde, das quarenta e nove pranchas com litogravuras, apenas duas não possuem representações do trabalho em que os protagonistas (quando não os únicos habitantes dessas imagens) são negros.²⁹ Como afirmado também na introdução desse volume por Debret:

Tudo assenta pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda do senhor. (...) Sem o consolo do passado, sem a confiança do futuro, o africano esquece o presente saboreando, à sombra dos algodoads, o caldo da cana-de-açúcar; e como essas plantas cansadas de produzir, acaba definhando a duas mil léguas de sua pátria, sem nenhuma recompensa pelos seus serviços menosprezados.³⁰

²⁷ Ibidem, p. 163.

²⁸ Ibidem, p. 164.

²⁹ Dos três volumes de seu álbum, é neste segundo que Debret insere mais litogravuras. As pranchas às quais me refiro onde não se fazem presentes figuras humanas negras são as relativas a “Vasilhames de madeira” e “Moedas brasileiras”.

³⁰ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 139-140.

Temos, então, um contraste entre os dois primeiros volumes: de um lado, o indígena visto no que restava de seu ambiente “natural”, em uma chave de leitura primitivista, mas também atenta aos indígenas “aculturados”; do outro, descrições do cotidiano da capital do império, onde havia um denso compartilhamento diário do espaço entre negros escravizados, imigrantes europeus e proprietários de estabelecimentos comerciais.³¹ Já o terceiro volume de sua obra se concentra em rituais religiosos (casamentos, enterros e festas públicas), além de descrições de vestuários e cortejos militares.³² Com um menor número de imagens em comparação aos dois volumes anteriores – trinta e duas –, o autor afirma na introdução que “...neste belo país, como em toda parte aliás, os rápidos progressos da civilização modificam dia a dia o caráter primitivo e os hábitos nacionais; o brasileiro sente-se humilhado hoje por ter sido durante tanto tempo o escravo da arbitrariedade e da opressão dos governos portugueses”.³³

Trata-se de uma referência ao grande número de mudanças que Debret e seus colegas franceses observaram na capital do Brasil. Se em 1816, ele chega, coincidentemente, na semana de falecimento da rainha de Portugal, D. Maria I, e trabalha já na coroação de D. João VI, em 1831, ao partir do Brasil, vê um império independente do governo português, com D. Pedro I na liderança e prestes a também retornar a Portugal, abdicando de seu trono para seu filho, D. Pedro II. Nesses quinze anos, portanto, a política brasileira nasce perante Debret e seu olhar ávido pelo processo civilizatório.³⁴

³¹ Segundo o autor, “Depois de ter descrito no primeiro volume a situação dos índios brasileiros, cujo caráter primitivo já foi tratado com irrepreensível exatidão por sábios viajantes europeus, reuni, na segunda parte desta obra, detalhes mais raros e quase ignorados, da atividade do povo civilizado do Brasil, sujeito ao jugo português. Essa atividade que, a princípio, destinando-se a bastar às primeiras necessidades da vida, só diferia da primitiva pelas fórmulas impostas na troca comercial dos produtos indígenas contra instrumentos agrícolas e tecidos grosseiros fabricados na Inglaterra e importados através de Portugal, deveria apresentar mais tarde forte interesse graças a seu desenvolvimento apressado pela grande afluência de estrangeiros” in *Ibidem*, p. 13.

³² “... a terceira parte de que me ocupo agora, a da história política e religiosa sujeita ao reflexo das combinações diplomáticas da Europa, continuamente agitada desde 89, constitui um quadro interessante, rico de episódios coloridos *in loco* e cujo encadeamento contribuirá para restabelecer os traços já quase apagados dos primeiros passos que trouxeram à civilização esse povo recém-regenerado” in *Idem*.

³³ *Idem*.

³⁴ “... se examinamos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a

O que Debret tenta organizar em seu livro, portanto, é um processo de “ocidentalização” do Brasil. Como qualquer tentativa de fazê-lo, era impossível não frisar e demonstrar através de imagens aqueles pontos fora da curva do que seria uma sociedade civilizada segundo a sua experiência na França. Como enxergar aspectos civilizatórios em um território ainda repleto de indígenas e onde a escravidão era uma das colunas do desenvolvimento do país? As palavras de Maria Helena Rouanet a respeito da literatura sobre o Brasil após a abertura dos portos contribuem para uma maior compreensão da estrutura e análise feitas por Debret. Segundo a autora, quanto às referências escritas sobre o país, dois termos caminham lado a lado e denotam tanto o atraso do jovem império em relação à Europa, quanto a sua potência de futuro: “ainda não” e “mas já”.³⁵

1.2 Um sábio, um gabinete e um verbo

Essa tensão entre o “ainda” e o “já”, como notou Vera Beatriz Siqueira, também estava contida na fala de Debret que abre seu relato de viagem: “já não mais temem” e “uma longa e ainda perigosa navegação”. Segundo a pesquisadora: “O já encontra o ainda. A cidade colonial não é apenas inculta, o que seria mesmo um valor para o trabalho missionário dos artistas franceses. Ela é inédita; não fornece sequer a base material ou social para o exercício dessa missão civilizatória”.³⁶ Essa tensão entre o horizonte de expectativa em relação ao Novo

sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas 'mais primitivas'. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de **sua** tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de **sua** cultura científica ou visão do mundo, e muito mais” in ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – volume 1*. São Paulo: Zahar, 1995, p. 23.

³⁵ “... o mesmo olhar que se dirige para as insuficiências nacionais vê e faz questão de ressaltar os progressos que a jovem nação foi capaz de realizar em tão pouco tempo de vida. (...) E, diante da dupla constatação – ainda não, mas já -, os olhares voltam-se pressurosos para o período em que as falhas terão certamente deixado de existir e esses progressos acumulados terão atingido os seus resultados plenos: o futuro” in ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Edições Siciliano, 1991, p. 116-117.

³⁶ SIQUEIRA, Vera Beatriz. “Redescobrir o Rio de Janeiro” In *O Brasil redescoberto* (catálogo). Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999, p. 92.

Mundo e o espaço de experiência de Debret³⁷, pode ser vista como crucial na interpretação da aquarela que é o ponto de partida dessa pesquisa.

Primeiramente, essa imagem se configura como uma exceção. Trata-se de uma aquarela de 1827 que não foi convertida em litogravura. No catálogo raisonné de sua obra³⁸, poucos são os exemplos de aquarelas finalizadas que não foram inseridas em seu álbum futuro. Mais do que isso, Debret não realizou nenhum comentário prolongado, como fez com outras de suas aquarelas não transformadas em gravuras. Nesta o artista apenas escreveu uma frase abaixo da imagem: “Sábio trabalhando em seu gabinete”.

Ao centro da imagem, a figura de um homem cabisbaixo e com uma pena na mão. Sobre suas coxas, uma superfície de madeira e uma série de papéis. Ao chão, ao lado de seus pés, mais papéis parecem ter caído. Ele traça uma estranha vestimenta ao olhar contemporâneo e que Debret irá descrever, em uma de suas gravuras, por “roupão”.³⁹ Eis o nosso sábio de chinelos.

À sua direita, sobre um banco de madeira, mais penas, tinteiros e papel. À sua esquerda, um caderno com anotações e esboços repousa sobre uma cadeira. Na direita, dois pássaros mortos e uma porta de madeira que denota que o homem se encontra encerrado dentro do que pode vir a ser um quarto. Atrás dele, fileiras de livros organizados e resguardados dentro de um móvel.⁴⁰ Do lado esquerdo, um

³⁷ Conferir KOSELLECK, Reinhart. “‘Espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’: duas categorias históricas” in *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 305-327.

³⁸ BANDEIRA, Julio & LAGO, Pedro Corrêa. *Debret e o Brasil – obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2007.

³⁹ Quanto à gravura “O passatempo dos ricos depois do jantar”, onde é perceptível um jovem deitado sobre uma esteira com a mesma roupa do sábio, Debret afirma: “Percebe-se que esse abandono que precede e acompanha o sono de depois do jantar se reflete no traje do dorminhoco, cujos movimentos livres de peias se executam sem cerimônia sob o simples roupão, espécie de ‘peignoir’ de tecido de algodão estampado, que se usa sobre a pele ou com uma calça curta de algodão por cima da qual flutua uma camisa de percal” in DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 201.

⁴⁰ Fernando Morato descreveu e comentou de modo preciso a biblioteca do sábio: “Os livros são os primeiros a chamar a atenção. Além do in-folio que está apoiado na cadeira em frente ao Savant, há os que estão no armário vidrado e também uma quantidade considerável nas estantes ao lado do armário (13 no total, mais por volta de 64 dentro do armário) e dois abertos, um na mesa ao lado da rede e outro na prancheta que se apóia no colo; trata-se de uma quantidade expressiva para o acanhado meio intelectual que existia no Rio de Janeiro de então; basta lembrar que a livraria do cônego inconfidente Luis Pereira da Silva, a maior de Minas Gerais em 1789, contava apenas 270 obras”. Conferir MORADO, Fernando. “São Jerônimo nos trópicos: o Um savant travaillant dans son

pequeno retrato emoldurado, um globo terrestre e um termômetro. O sol ilumina esta cena através de uma janela aberta à esquerda; uma cadeira vazia é mostrada ao espectador. Eis o gabinete de trabalho deste sábio que é cortado de ponta a ponta por um elemento que salta aos olhos: uma rede. Esse objeto, somado à centralidade do corpo do sábio, dá as linhas de força cruciformes da composição.

Imagem 15 – Jean-Baptiste Debret – “Sábio trabalhando em seu gabinete”
(detalhes) – 1827



Fonte: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Ao nos determos em alguns detalhes da imagem, atributos relativos a um ofício que está entre a ciência e as artes visuais são percebidos, tal qual muitas das expedições científicas realizadas no Brasil durante o século XIX. Especial atenção para o caderno que se encontra sobre a cadeira e onde, à direita, em pequeníssimo detalhe, é possível enxergar a forma de um peixe IMAGEM 15. Este elemento, somado às aves sobre a parede, remetem, por exemplo, a estudos de taxonomia.

Além disso, a própria opção por colocar a palavra “gabinete” na única descrição da obra, a insere em uma tradição de imagens de espaços da intelectualidade que é anterior ao século XIX. Elementos de medição do mundo, como o globo terrestre e o termômetro, junto à imagem do amontoamento de livros indicam iconografias que remeterão às profissões de alquimista, astrônomo, bibliotecário, geógrafo e, claro, cientista e artista. Em todas elas se percebe o

isolamento da vida exterior e a dedicação aos estudos; a imagem se restringe ao espaço privado e é dentro dele que se buscará algum sentido para o mundo externo e a existência.⁴¹

Imagem 16 – Albrecht Dürer – “São Jerônimo em seu gabinete” – 1514.



Fonte: Museu Britânico, Londres.

⁴¹ Os dois exemplos aqui sugeridos se caracterizam, porém, por comportamentos distintos por parte dos seus sábios representados. Se em Dürer vemos um São Jerônimo trancafiado e dedicado aos estudos, em um diálogo claro com a gravura "Melencolia I", do mesmo artista e do mesmo ano, com Vermeer a sapiência demanda a vida ativa. Comum aos dois é o enquadramento de seus gabinetes que recordam o de Debret na medida em que a luz entra por janelas sempre enquadradas à esquerda.

Imagem 17 – Johannes Vermeer – “O astrônomo” – 1668.



Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Olhando em detalhe seu rosto IMAGEM 16, é possível afirmar que, talvez, mais do que olhar para baixo, este sábio esteja com seus olhos fechados. No lugar de um momento de escrita atenciosa e reflexiva, esta imagem poderia se tratar da captura de um pequeno vacilo, de um cochilo, de uma desistência do conhecimento. O gesto que sustenta a cabeça desse sábio e que transforma sua mão em uma almofada de carne e osso⁴², também pode aproximar essa imagem de uma larga tradição da representação da melancolia estudada por Erwin Panofsky, Fritz Saxl e Raymond Klibansky.⁴³ Poderíamos, a partir daí, ver este sábio de Debrecht como um possível melancólico - um “homem de exceção”, tal qual dito por Aristóteles⁴⁴, que tenta dissecar o seu entorno através do desenho, da cartografia e do estudo científico, mas é confrontado com sua pequenez.

⁴² Dentro da produção de Debrecht, o mesmo gesto se faz presente na aquarela “Negra vendendo caju”, de 1827. O isolamento da figura humana e a linguagem corporal que pode ser enxergada como prostração aparecem em diversas de suas imagens como na aquarela “Autorretrato em uma estalagem” (1816) e nas gravuras “Loja de barbeiro” e “Loja de carne seca”, ambas publicadas em seu álbum.

⁴³ Conferir KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erin; SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía*. Madri: Alianza Editorial, 1995.

⁴⁴ “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?” in ARISTÓTELES. *O homem gênio e a melancolia: o problema XXX*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 81.

Imagem 18 – Jean-Baptiste Debret – “Sábio trabalhando em seu gabinete” (detalhe)

– 1827



Fonte: Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

Faz-se interessante ler relatos do mesmo período sobre como os habitantes do Rio de Janeiro interpretavam o lugar dos estudiosos na sociedade e essa presença inédita de artistas franceses formados em belas-artes. O cirurgião naval inglês John Macleod, no Brasil por dez dias em 1816 devido a uma missão diplomática, já dizia: “Os habitantes, em geral, são muito indolentes e parecem cultivar um verdadeiro desprezo pela leitura. Um editor de livro, no Brasil, teria uma vida bem miserável”.⁴⁵ O romancista francês Jacques Arago, amigo de Nicolas-Antoine Taunay, publicava em 1822:

Veja o que um dos vossos compatriotas me disse na praça do Rossio:
 - Ele parece entristecido.
 - Pois é, senhor, porque ele é francês.
 - Mas eu já vi alguns bem ricos.
 - Aquele é membro do Instituto; e a ciência não faz fortuna aqui no Rio.

⁴⁵ MACLEOD, John. *Narrative of a voyage, in his majesty's late ship Alcester, to the Yellow Sea, along the coast of Chorea, and through its numerous hitherto undiscovered islands, to the Island of Lewchew; with an account of her shipwreck in the Straits of Gaspar*. Londres: John Murray, 1817 apud FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro joanino: antologia de textos (1809-1818)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p.101.

- Veja um parisiense – juntou ele, apontando com um dedo um jovem elegante que guiava um bonito cabriolé – Aquele lá é rico. Ele não é um dos sábios?
- Não, meu senhor, é o cabeleireiro da corte.
- Ele enriqueceu, então?
- O senhor bem pode notar; e ele tem uma bela mulher também.⁴⁶

Não devemos nos esquecer que esta citação vem de um texto que, como qualquer outro, opta por documentar/monumentalizar o Brasil desta forma. De todo modo, a comparação do verdadeiro sábio que é visto como alguém “triste” por ser “francês” e com destino desafortunado, em contraposição ao cabeleireiro local da corte que parece francês pelo vestuário, é rico e, mais do que isso, porta uma “bela mulher”, diz muito das aparências, dos valores e da reclusão simbólica da sapiência no Rio de Janeiro.

Como também diz Arago em outro trecho de seu relato de viagem: “Tudo acabou no Brasil para os homens de talento que imaginavam ali criar uma nova religião das letras, ciências e artes. Quando raiará para os brasileiros o dia em que compreendam que nesta religião unicamente assentam as glórias da nação?”.⁴⁷ Três anos após visitar Taunay pela primeira vez na Tijuca, em 1820, Arago afirma estar perante um novo Brasil,⁴⁸ mas o estatuto das belas-artes é o mesmo: “O gosto pelas artes, ele [Taunay] me disse, infelizmente é mal conhecido no Rio, e as pinturas e estátuas não são por aqui apreciadas; pior para os brasileiros”.⁴⁹

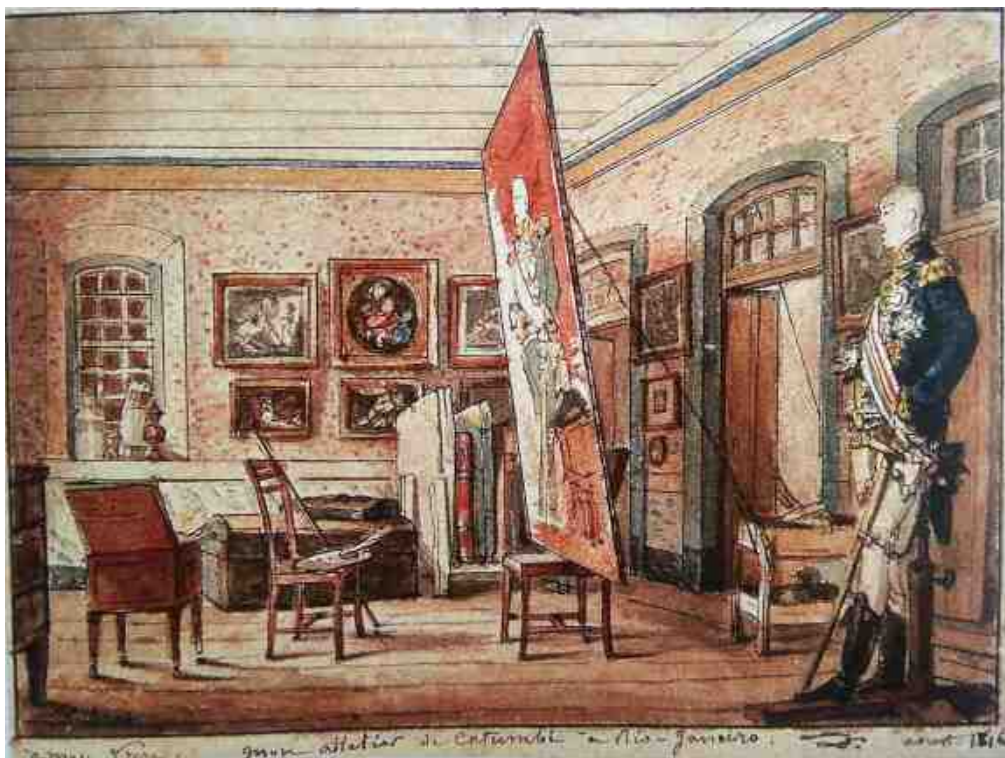
⁴⁶ ARAGO, Jacques. *Promenade autor du monde, pendant les années 1817, 1819 e 1820*, t. 1, p. 65 apud SCHWARCZ, Lília Mortiz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 209-210.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 262.

⁴⁸ “Não é mais o Brasil de 1817, mas o de 1820, que encontrei por aqui. Todas as pessoas que enchem as ruas da cidade são brasileiras; os cultivadores que procuram por riqueza são também brasileiros; os soldados generosos (...) mesmo os comandados por ingleses, são brasileiros” in *Idem*.

⁴⁹ ARAGO, Jacques. *Narrative of a voyage around the world in the Uranie and Physicienne corvettes*, p. 125-127 apud SCHWARCZ, Lília Mortiz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 282.

Imagem 19 – Jean-Baptiste Debret – “Meu ateliê no Catumbi” – 1816



Fonte: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

De todo modo, essa série de documentos que podem ser postos em diálogo com a aquarela de Debret, não dizem respeito à rede de dormir onde o sábio se encontra sentado. Mesmo com duas cadeiras ao seu redor, esse personagem prefere usar uma delas como apoio de suas anotações e se sentar sobre a rede. Assim como na aquarela em que representa o seu ateliê no bairro do Catumbi [IMAGEM 19] (também não transformada em litogravura), onde, na ausência de um cavalete, um retrato do imperador ainda em processo é amarrado por uma corda em um móvel, o improvisado se faz, mais do que visualmente evidente, necessário em uma cidade em que o mobiliário europeu dos artistas (e dos cientistas) era praticamente inexistente.

Devido ao interesse dessa pesquisa em se pensar a dimensão das iconografias da rede de dormir – a partir da aquarela de Debret –, gostaria, portanto, de focar as análises nesse elemento específico. Para tal, se faz necessário extravasar esta imagem de sua autoria e coloca-la em relação tanto com a grande quantidade de imagens produzidas pelo mesmo, quanto com a circulação de visualidades ao seu redor. Lembrando a pesquisa de Luís da Câmara Cascudo a

respeito das origens indígenas das redes de dormir, façamos como Debret aponta em seu álbum e lancemos nosso olhar, inicialmente, para as representações dos nativos brasileiros.

1.3 “...história particular dos selvagens...”

Quanto à história particular dos selvagens, uma circunstância feliz forneceu-me os primeiros materiais: dois dias apenas depois de nossa chegada, fomos dado ver indígenas botocudos recém-trazidos ao Rio de Janeiro por um viajante que me facilitou desenhá-los com cuidado, acrescentando a essa amabilidade informações tão fidedignas quão interessantes acerca dos costumes desses índios entre os quais vivera. O acaso levou-me assim a iniciar, no centro de uma capital civilizada, essa coleção particular dos selvagens, que eu devia acabar nas florestas virgens do Brasil.⁵⁰

Sempre que possível, Debret frisa em seu texto o contato direto que teria estabelecido com distintos grupos indígenas. Poderíamos dividir essas imagens em dois formatos. No primeiro deles encontramos pequenas narrativas acerca de diferentes culturas: Camacãs, Coroados, Bororenos, Bugres, Guaianases, Charruas, Guaicurus e Guaranis. Agrupados na gravura, seus corpos são mostrados entre uma atenção voltada para o contato visual com o leitor do álbum e um engajamento nas ações de diferentes intensidades indicadas por suas histórias. O segundo grupo consiste em catalogações de objetos, moradias e corpos de acordo com seu pertencimento a distintas tribos. A composição com corpos que proporcionam ao leitor uma ideia de unidade cênica é substituída por uma configuração da forma tal qual uma vitrine onde objetos são dispostos.

⁵⁰ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 25.

Imagem 20 – Jean-Baptiste Debret – “Família de um chefe Camacã preparando-se para uma festa” – 1834



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Das trinta e seis pranchas que compõe o primeiro livro do “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”, apenas em duas as redes de dormir se fazem presentes. A terceira prancha do álbum de Debret surge logo no primeiro capítulo relativo aos camacãs e é acompanhada da legenda “Família de um chefe camacã preparando-se para uma festa” IMAGEM 20. Trata-se de uma cena com três camadas de profundidade. Ao fundo, um grupo se organiza em uma espécie de roda, como que em um ritual. Logo no que seria a metade do campo de visão desta imagem, quatro mulheres, também em formato circular, se põem em torno de um grande recipiente com fogo. Mais à frente, próximo do espectador devido à perspectiva, está presente o chefe camacã. Seria possível afirmar que esta terceira parte também se dá de forma ligeiramente circular, sendo o centro ocupado pela figura de uma mulher que amamenta uma criança. Sentada sobre uma rede, ela parece aguardar o momento final do ato de amamentação. Enquanto isso, crianças de diferentes idades rodeiam o chefe e parecem ajuda-lo na preparação para o festejo que, do lado de fora – em

um cruzamento cenográfico entre o espaço de dentro da habitação e o espaço comum a todos da tribo –, já havia começado.

Aparentemente feita de fibras naturais – diferente da rede de nosso sábio, cuja textura se assemelha ao algodão –, é interessante notar como Debret dá destaque à linearidade do objeto a fim de descola-lo do fundo da habitação e da imagem. Não só a rede, mas o instrumento que se assemelha a um chocalho na mão do homem à direita, a bolsa pendurada através de um galho no teto, além de tudo pousado sobre o chão dessa cena, tem uma aplicação de tons e de contornos mais marcantes que, somados à sua maior monumentalidade dada pelas regras da ótica, vão de rápido encontro aos nossos olhos. Não temos espaço para dúvida quanto aos elementos da imagem apresentados por Debret como típicos desse grupo indígena.

No texto deste capítulo, o autor não descreve os costumes da tribo a partir da imagem. Há um descolamento entre imagem e texto, com exceção da presença do cachorro que parece guardar o grupo à esquerda.⁵¹ Debret não sente necessidade, portanto, de confirmar através da escrita sua construção visual da suposta cena do cotidiano indígena, espécie de ilustração em torno da convivência do outro. Há nessa gravura um padrão de agrupamento da família indígena ao redor da rede de dormir constantemente presente no século XIX. A rede se torna o centro da organização familiar e, algumas vezes, o centro da composição da imagem.

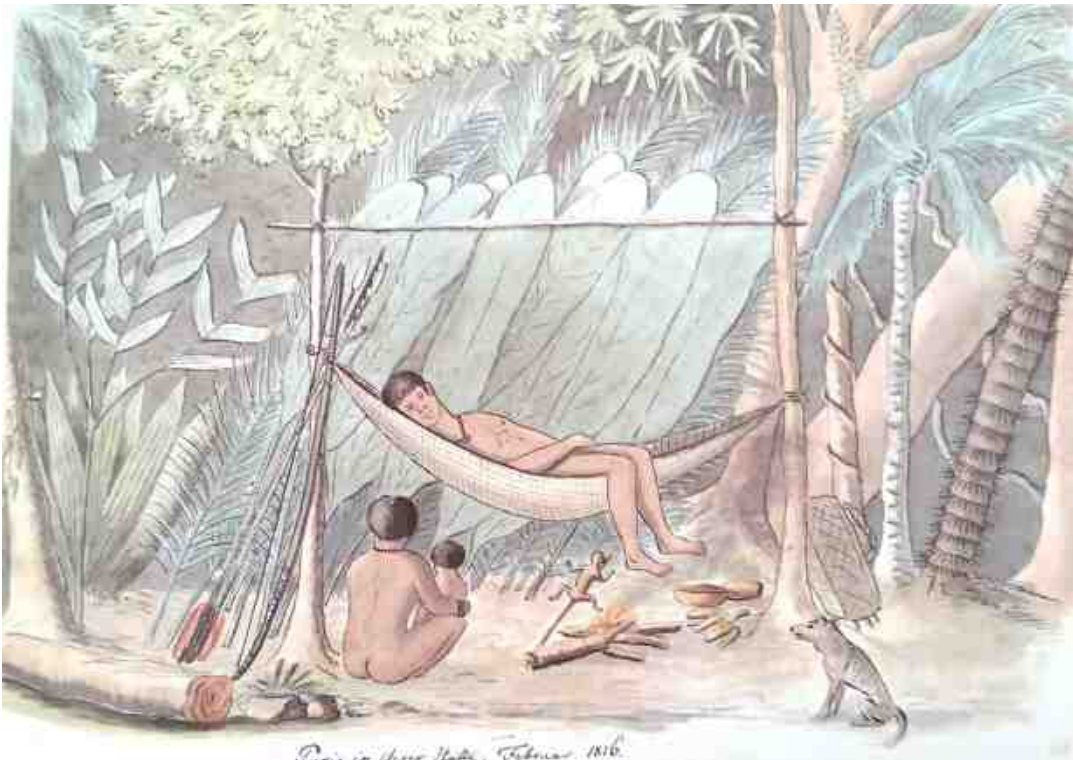
O exemplo mais antigo que pude encontrar nesse sentido foi uma aquarela feita pelo príncipe alemão Maximiliano de Wied-Neuwied, datada de 1816 IMAGEM 21. Presente no Brasil entre 1815 e 1817, viajou do Rio de Janeiro a Salvador e travou contato com distintos grupos indígenas, como os Puris representados em sua imagem.

Maximiliano, assim como outros criadores de imagens que serão exemplificados aqui, não possuía uma formação em belas-artes – filho do príncipe da cidade de Neuwied, era amigo de Alexander von Humboldt, recém-chegado de sua expedição pela América e responsável por publicações científicas a respeito da mesma na primeira década do século XIX. Através desse intercâmbio de ideias, após participar dos conflitos com Napoleão, se prepara para viajar ao Brasil. É

⁵¹ “Cada uma dessas pequenas propriedades é confiada à guarda de cães ensinados, únicos animais domésticos que os camacãs aceitaram em sua companhia a exemplo dos europeus” in DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 50.

possível afirmar que o príncipe era autodidata, bem diferente do caso de Debret. Não só o alemão, mas diversos outros viajantes como Henry Chamberlain (militar) e Henry Koster (agricultor) não estudaram em uma escola de belas-artes, o que é visível em suas imagens no que diz respeito às diferenças de tratamento da forma plástica quando em comparação a Debret.

Imagem 21 – Maximiliano de Wied-Neuwied – “Índios puris em sua cabana” –
1816



Fonte: Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

Parece-me oportuno, então, repensar o uso do termo “artista viajante”, tão rotineiro no que diz respeito à abordagem da produção de imagens no Brasil do século XIX, em especial nesse momento posterior à abertura dos portos. Como afirma a historiadora Claudia Valladão de Mattos,

A primeira característica inerente ao modus operandi desse conceito é que à diferença do discurso sobre a arte na Europa, suprima-se em grande parte uma análise formal das obras e sua relação com as diferentes tradições artísticas europeias. Como consequência, sob a categoria de “artistas

viajantes” passa a caber não só artistas, mas todos aqueles que, por um motivo ou outro, produziram imagens sobre locais distantes.⁵²

Caberá às análises aqui reunidas não terem como ponto de chegada o conceito de “artista viajante” – seja pelo caráter genérico e estilístico do seu uso, seja pelo fato de muitos desses indivíduos não serem artistas. O propósito dessa comparação de imagens é observar as diferenças formais de cada contribuição a esse vocabulário visual das redes de dormir. Desse modo, se faz possível refletir sobre as diferentes respostas imagéticas que são proporcionais aos desejos, formações e finalidades de circulação desses criadores de imagens.

Diferentemente da imagem de Debret, em que temos a figura masculina hercúlea - certamente devido à sua bagagem artística neoclássica –, a aquarela de Maximiliano se caracteriza pela pequenez da figura humana e a timidez de sua forma. Percebe-se também a falta de habilidade no esboço do homem deitado sobre a rede de dormir que, ao virar a sua cabeça em direção ao espectador, demonstra uma clara ineficiência de imitação anatômica por parte do príncipe. O cachorro vigilante de Debret, também de estrutura muscular forte, aqui aparece como um raquítico animal que observa os seus donos. Enquanto a mulher, de costas para o espectador, parece cuidar tanto do seu filho, quanto do macaco que se encontra numa discreta fogueira ao seu lado, o homem, um espelho menos monumental do chefe camacã de Debret, deita sobre a rede e preenche o centro da composição.

Não há nessa imagem a separação hierárquica entre “chefe” e grupo indígena tal como visto em Debret. Aqui os três indígenas representados são parte de um todo em que a mata se expande como pano de fundo da imagem. Mesmo à frente desta e tendo feito alterações na paisagem – vide os troncos de árvore podados a fim de se armar a rede – os humanos aqui representados são também parte desse ambiente. Fica clara uma representação dos nativos brasileiros como o outro – eles fazem parte de uma cultura visual distinta possuidora de regras de convívio particulares. Mais do que isso, são plasticamente distintos daquilo visto na Europa. Se Debret recodifica o corpo nu por um novo olhar greco-romano, Maximiliano proporciona uma imagem formalmente menos marcante, mas cuja potência é,

⁵² MATTOS, Cláudia Valladão de. “Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte” in *Anais do III Encontro de História da arte da UNICAMP*. Campinas: IFCH, 2007, p. 411-412.

justamente, sua anti-monumentalidade. Não há aqui o transplante imediato de uma cultura não-ocidental para as grandes narrativas civilizatórias e o olhar frio e lacônico deste chefe de família pode ser visto como uma metáfora para o próprio modo de se criar imagens por parte do príncipe.

Quando comparamos esta aquarela com sua transposição para a litogravura IMAGEM 22, organizada pelo autor e publicada dentro do livro de título “Viagem ao Brasil nos anos de 1815 a 1817”, em 1820/21, as diferenças formais são claras. Importante afirmar que, diferentemente de Debret, Maximiliano não realizou as gravuras por conta própria, tendo contratado alguns artistas alemães. Como o próprio afirma:

Os desenhos nas chapas de cobre, que acompanham a história da minha viagem ao Brasil, na maioria das vezes foram esboçados no próprio lugar e posteriormente aperfeiçoados... A gravação das chapas foi feita por diversos gravadores: não obstante todo o esforço, mesmo assim, surgiram algumas incorreções.⁵³

O anônimo gravador da imagem desloca a centralidade da rede de dormir levemente para a esquerda e também opta por preencher todos os espaços vazios com representações de mata atlântica, facilmente lidas como uma moldura. O cachorro que observava os seus donos agora está ensimesmado e com uma anatomia mais verossímil. Por fim, a expressão vazia que enfrentava o espectador por parte do homem indígena agora foi redirecionada para sua mulher que também tem seu corpo girado. A definição anatômica desses corpos é mais clara e, assim como em Debret, as linhas destacam a cultura indígena perante a mata fechada. O espaço concebido como selvagem ainda é capaz de proporcionar uma narrativa exótica para o público europeu, mas cujo tema é a família, facilitando a aproximação e persuasão do público.

⁵³ WIED-NEUWIED, Maximiliano, Príncipe de. *Reise nach Brasilien* (Viagem ao Brasil). Vol. 2, p. 382 apud KIRSCHSTEIN-GAMBER, Birgit & LÖSCHNER, Renate. *Viagem ao Brasil do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied. Volume II. Legado do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2001, p. 16.

Imagem 22 – Autor anônimo – “Índios puris em sua cabana” – 1820/21



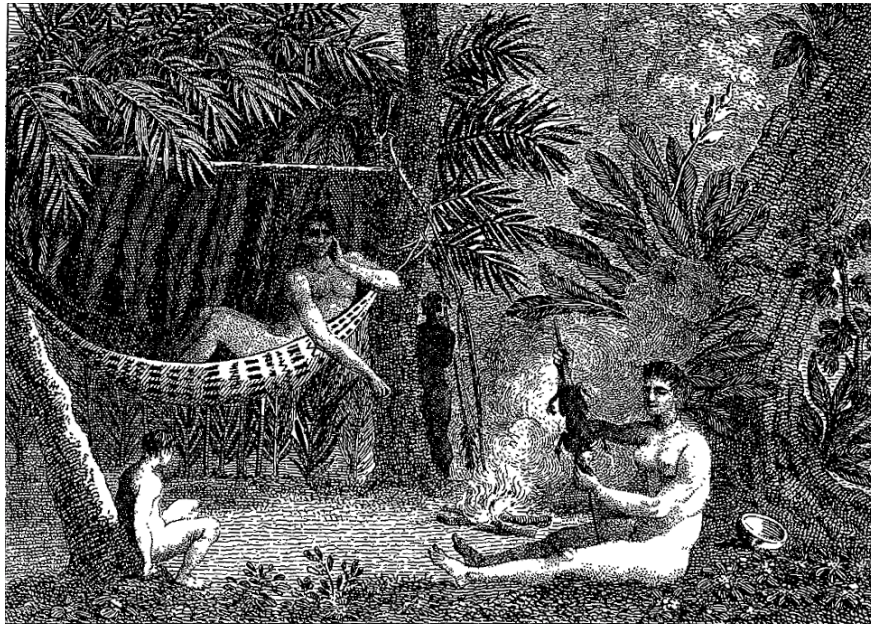
Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

O texto de Maximiliano publicado em seu livro e relativo à essa gravura, parece responder mais à sua aquarela anterior:

Saciada a curiosidade pedimos aos selvagens que nos conduzissem às suas choças. Toda horda partiu e acompanhamo-la a cavalo. O caminho conduzia a um vale que atravessava os canaviais; continuou depois por uma trilha estreita, até que afinal no mais espesso da floresta, encontramos algumas choças denominadas cuari na língua puri. São provavelmente das mais primitivas do mundo. A rede de dormir, tecida de embira fica suspensa entre dois troncos de árvores, aos quais, em cima está amarrada transversalmente com uma corda de cipó, uma viga, contra a qual dispõem obliquamente do lado do vento, grandes palmas, forradas embaixo com folhas de Heliconia ou de patioba e quando perto das plantações, com folhas de bananeiras. Próxima a uma pequena fogueira, vêem-se no chão algumas cabaças e cuias, um pouco de cera, várias miudezas para enfeite, bambus para flechas e pontas de flechas, algumas penas e provisões, tais como bananas e outras frutas. Os arcos e as flechas ficam encostados numa árvore e cachorros esqueléticos lançam-se, latindo ruidosamente, sobre o estrangeiro que penetra nessa solidão. As choças são pequenas e tão expostas de todos os lados, que se o tempo é mau, os escuros moradores procuram proteção comprimindo-se em volta do fogo e agachando-se nas cinzas. Fora daí, o homem se estende à vontade na

rede, enquanto a mulher cuida do fogo e assa a carne, que eles espetam num pau pontudo.⁵⁴

Imagem 23 – Hippolyte Taunay – “Cabana dos Puris” – 1822



(B.R.)

Cabana de Puris.

Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Outra gravura, já num segundo nível de relação com a aquarela de Maximiliano IMAGEM 23, é encontrada na publicação organizada pelo historiador francês Ferdinand Denis e pelo naturalista Hippolyte Taunay intitulada “Le Brésil, ou histoire, moeurs, usages et coutumes des habitans de ce royaume”, de 1822. Percebemos a partir desse deslocamento de formas das imagens de Maximiliano – que criam um arco que vai de Alemanha a França, de 1816 a 1822 – a rapidez na circulação dessas imagens que tanto viajavam para a Europa e supriam as curiosidades sobre o Novo Mundo, quanto circulavam pelo Brasil e eram recorridas por diversos autores.

O surgimento da litografia – a gravura realizada sobre pedra calcária – e sua maior velocidade quanto à finalização da impressão, certamente contribuíram com esse destino múltiplo das imagens. Trata-se também do momento em que surgem os primeiros grandes jornais na Europa e, com o impulso da primeira revolução

⁵⁴ WIED-NEUWIED, Maximiliano, Príncipe de. *Viagem ao Brasil – 1815-1817. Excertos e ilustrações*. São Paulo: Melhoramentos, p. 74.

industrial, a produção de imagens técnicas e sua reprodutibilidade se tornam mais fácil e em progressiva velocidade.⁵⁵

Como bem define Jacques Rancière,

Com efeito, o momento do século XIX em que as imagens da arte se redefiniram na relação móvel da presença bruta com a história numerada é também o tempo em que se criou o grande comércio da imagética coletiva, em que se desenvolveram as formas de uma arte votada a um conjunto de funções simultaneamente dispersas e complementares: dar aos membros de uma ‘sociedade’ com referências indefinidas os meios de se verem e gozarem consigo próprios sob forma de tipos definidos; constituir, em torno dos produtos mercantis, uma auréola de palavras e de imagens que os tornam desejáveis; reunir, graças à imprensa mecânica e ao novo processo da litografia, uma enciclopédia do patrimônio humano comum: formas de vida longínquas, obras de arte, conhecimentos vulgarizados.⁵⁶

A rede de dormir, como todo “conhecimento vulgarizado”, foi incluída em distintas construções formais e discursivas. É na mesma publicação de Denis e Taunay que haverá uma outra gravura em que toda uma família indígena está reunida em torno da rede IMAGEM 24. Não mais espaço de um eleito, mas sim o único mobiliário do espaço familiar, o objeto se faz essencial para se criar uma unidade formal e familiar. A narrativa aqui, porém, diz respeito a um episódio específico dentro de uma família indígena: “Nascimento de um tupinambá”, diz o título da gravura.

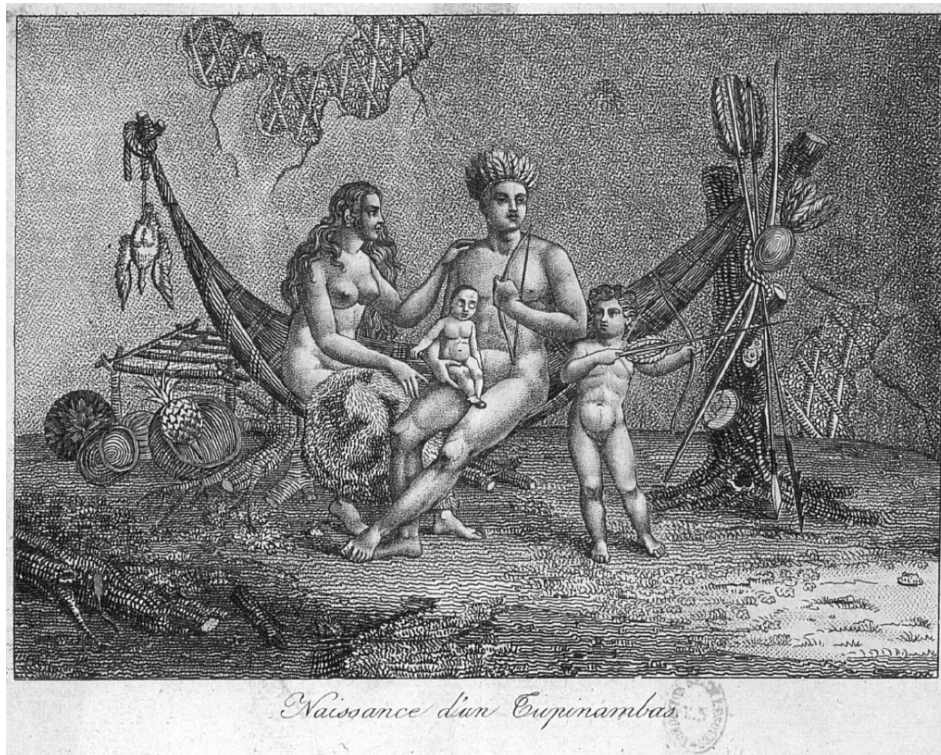
A arquitetura do espaço em que essa família se resguarda é frágil – o espectador vê logo acima deles o contato com natureza afora. Como nas outras imagens que vimos até agora, o olhar de Taunay se preocupa em apontar objetos como flechas, arco, cestaria e a rede de modo à identificação do público. Aqui tudo gira em torno da figura paterna – é ele que segura o seu minúsculo filho, enquanto sua esposa (em rara imagem em que compartilha a mesma rede que seu companheiro) fita o patriarca da família. À direita, demonstrando uma continuidade

⁵⁵ Cabe lembrar o clássico texto de Walter Benjamin a respeito da questão: “Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se à estampa em chapa de cobre e água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX” in BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, p. 25-26.

do ciclo familiar, um menino segura seu arco e flecha e aponta para a mesma direção onde o pai lança seu olhar.

Imagem 24 – Hipolyte Taunay – “Nascimento de um tupinambá” – 1822



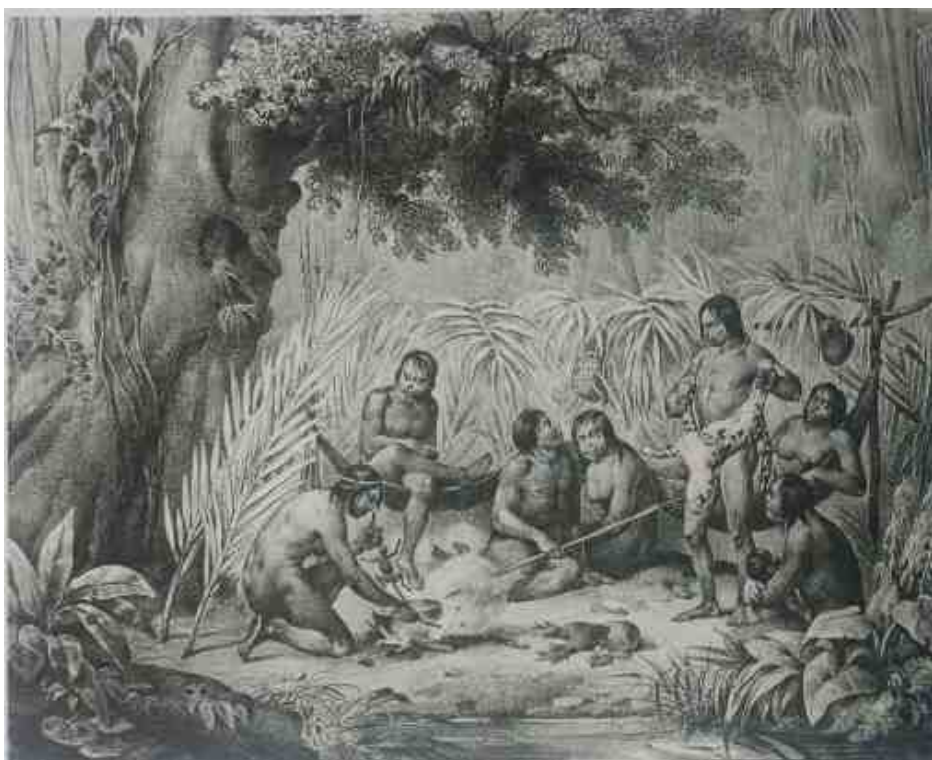
Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Tanto nesta imagem, como naquelas criadas por Debret e Maximiliano, há um caráter icônico da representação dos indígenas. Além de distintos níveis de uma idealização da forma humana relativos ao desejo de documentar o Brasil de modo fidedigno, em todas essas imagens se faz possível circunscrever uma família indígena em torno da rede. É esse objeto que, mais do que a função de dormir ou de repouso, cria uma linha que une diversos pontos que compõe uma imagem das sociedades indígenas isoladas do processo civilizatório de Debret. Esses indivíduos,

segundo essas representações, não foram ainda tirados das “florestas que lhe serviram de berço”, como diz Debret logo no princípio de seu primeiro livro.⁵⁷

Outro dado digno de nota em todas essas imagens é a escala das figuras humanas em relação às dimensões das folhas em que estão contidas. Há uma aproximação proposital do olhar daqueles que fizeram as imagens para que os detalhes dessas existências sejam apreciados pelo público. Devido a isso, todas as redes de dormir reunidas até o momento são fruídas em sua extensão curvilínea. Essa imponência da rede de dormir, porém, não diz respeito a todas as imagens dos indígenas no início do século XIX.

Imagem 25 – Johann Muritz Rugendas – “Índios em sua cabana” – 1835



Fonte: *Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.*

Os índios representados pelo alemão Rugendas IMAGEM 25 já não são nem Camacãs, nem Puris, nem Tupinambás; são apenas, como diz o seu título, “índios

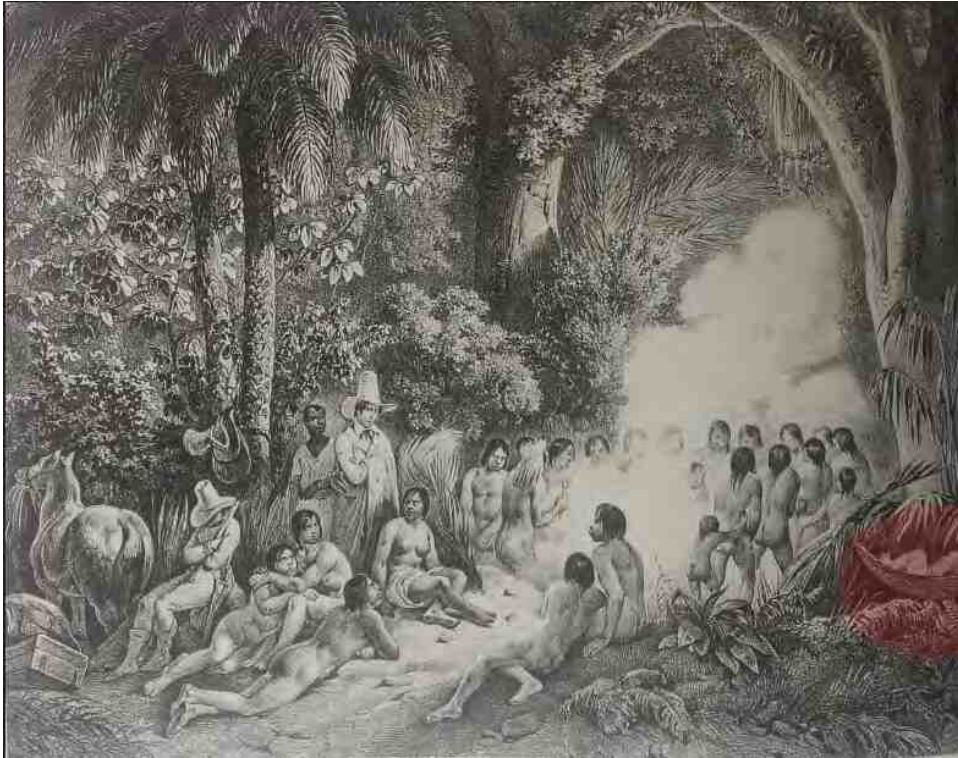
⁵⁷ “... o selvagem comunica seus pensamentos, por meio de um tecido de aproximações e de analogias, cujas combinações, realmente poéticas, revelam um espírito observador e sensações muito delicadas. Seu apego a estas fá-lo apreciar seus hábitos selvagens e temer a civilização que o corrói. Com efeito, tirado das florestas que lhe serviram de berço, amoldado à sociedade europeia, ele se dobra e se resigna, mas somente por algum tempo, sempre saudosos do lugar de seu nascimento; e não demora em fugir, descontente com o destino que lhe quiseram dar e que ele não considera um progresso” in DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 45.

em sua cabana”. Certamente, sendo essa imagem publicada enquanto litogravura em 1835, e sabendo que o artista havia estado no Brasil entre 1821 e 1825, participando de parte da expedição científica do barão russo George Langsdorff, não é difícil suspeitar que ele tenha tido acesso às outras imagens de famílias indígenas. Além do número de figuras humanas a compor a cena extravasar os limites anteriores da pequena família indígena, o seu olhar é mais distanciado do todo, fazendo tanto com que os corpos sejam menores, quanto os objetos manipulados por estes. De todo modo, o macaco cozinhado por uma mulher se faz presente, assim como a mãe que amamenta o seu filho quase de costas para o espectador. Duas redes comportam corpos tanto masculinos, quanto femininos, numa maior variedade de posturas corporais.

Sendo uma representação com mais elementos narrativos, tal distanciamento faz sentido na medida em que se deseja visualizar cada forma em separado. Esse outro modo de aplicação da perspectiva também não deixa de nos mostrar como em muitas das gravuras deste recorte histórico – na verdade, na sua grande maioria – as redes de dormir aparecem como uma espécie de detalhe cenográfico, muitas vezes ao fundo das composições. Basta percorrer a própria produção de Rugendas e outras gravuras também publicadas em seu livro “Viagem pitoresca através do Brasil” para notarmos como as redes ocupam áreas pontuais da imagem a fim de caracterizar uma paisagem tida como selvagem e indígena IMAGEM 26. Nesses exemplos, todos eles representações de contato entre os homens que habitavam as metrópoles e os indígenas locais, o objeto funciona discursivamente como portador de uma identidade não-ocidental. A própria escrita de Rugendas nos faz compreender melhor o que ele chama de “pouca variedade”⁵⁸ na existência dos nativos no Brasil. Não é necessário, então, destaque para seus objetos e nem mesmo, na maior parte das vezes, um esforço por identificar os distintos grupos culturais.

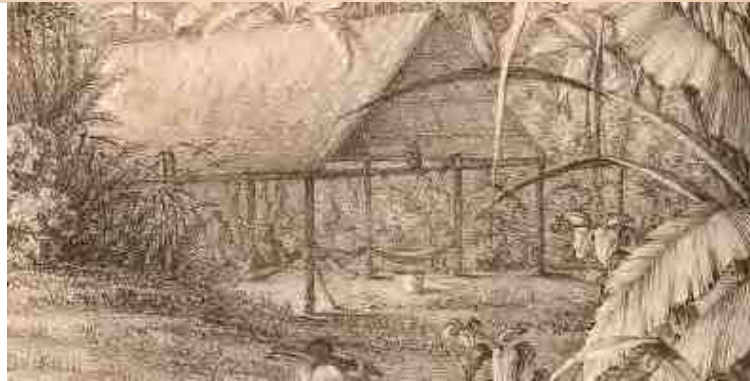
⁵⁸ “Os detalhes deste primeiro caderno desta divisão, acerca da vida doméstica e das necessidades dos selvagens do Brasil, mostram que há pouca variedade na sua existência e por conseguinte pouca matéria para descrição e desenhos. Enquanto existem víveres, os homens, em geral, nada fazem; balançam-se na rede ou preparam suas armas e o pequeno número de utensílios que possuem” in RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1972, p. 93.

Imagem 26 – Johann Muritz Rugendas – “Dança dos Puri” – 1835. [destaque da rede de dormir na imagem]



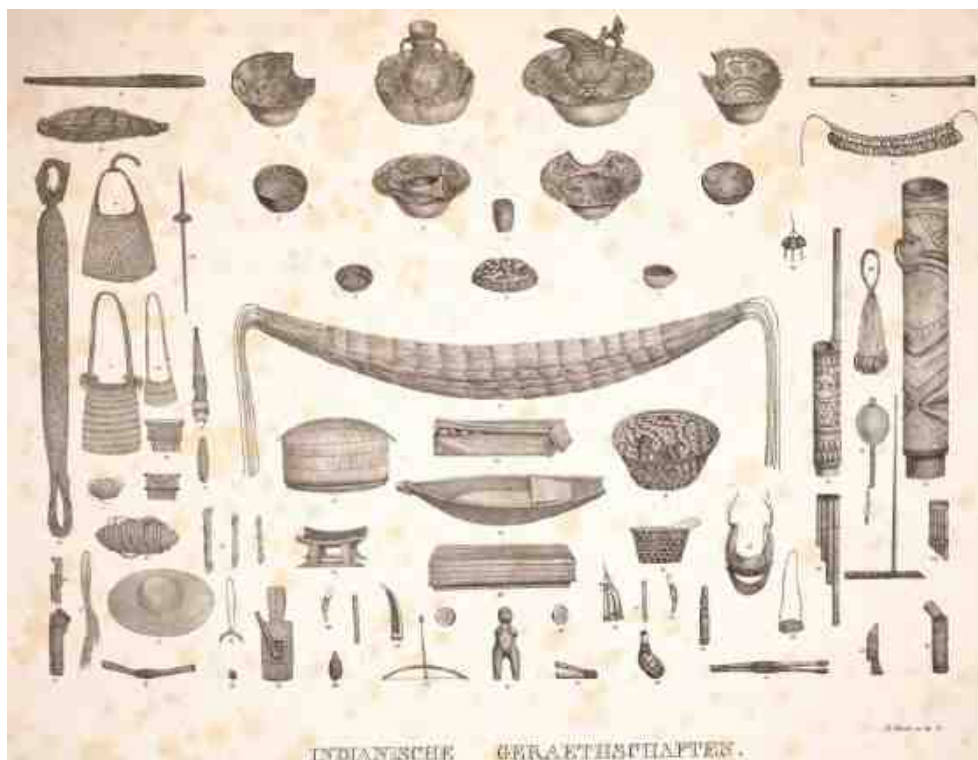
Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 27 – Spix & Martius – “Aldeia dos coroados” – 1822-1831



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 28 – Spix & Martius – “Instrumentos indígenas” – 1822-1831



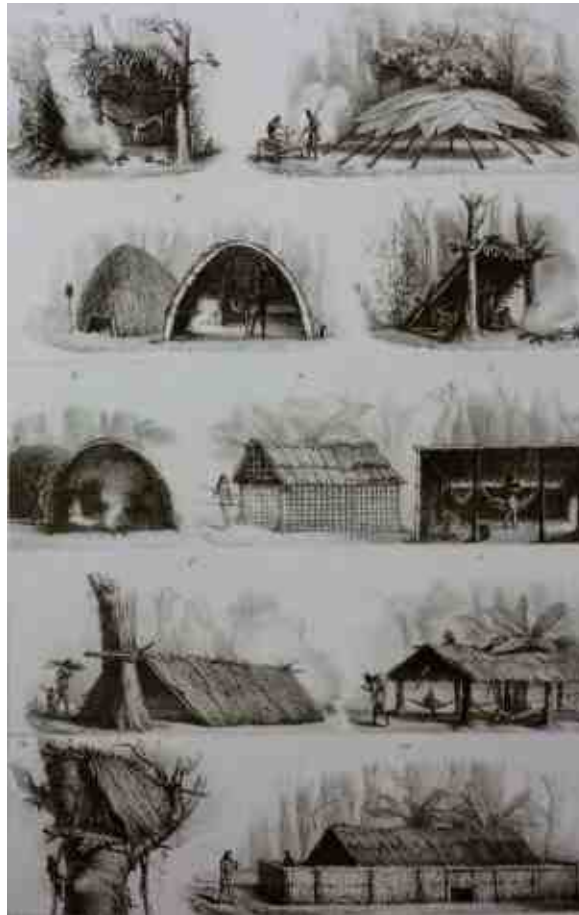
Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Já o interesse dos cientistas Carl von Martius e Johann von Spix (comumente referidos como Spix & Martius) era o de criar imagens dos indígenas em ação, como é visível em “Aldeia dos coroados”, gravura inserida no livro “Viagem pelo Brasil entre os anos de 1817-1820”, publicado entre 1823 e 1831 IMAGEM 27. De modo muito semelhante a Debret (ou o oposto, visto que o livro de Spix & Martius é publicado primeiro) as ações desse grupo – como a caça, o cozinhar e um ritual que se faz em torno de uma fogueira – vem à frente, ao passo que as redes de dormir são um detalhe espacialmente distante. O espectador terá mais clara em sua memória as atividades desse grupo dos coroados do que os objetos de uso familiar.

Na mesma publicação de Spix & Martius, numa seção denominada “Atlas”, há uma gravura em que a rede dormir aparece no centro da composição, mas com destaque semelhante àquilo que a circunda IMAGEM 28. Trata-se de uma imagem que cataloga os diversos objetos encontrados e possivelmente coletados pelos cientistas a fim de estudos antropológicos futuros. Sob a legenda “instrumentos indígenas”, o leitor via diferentes tipos de sacolas, cerâmicas, acessórios para o corpo, tipos de cestarias, dentre outros objetos. Fica clara uma concepção do estudo

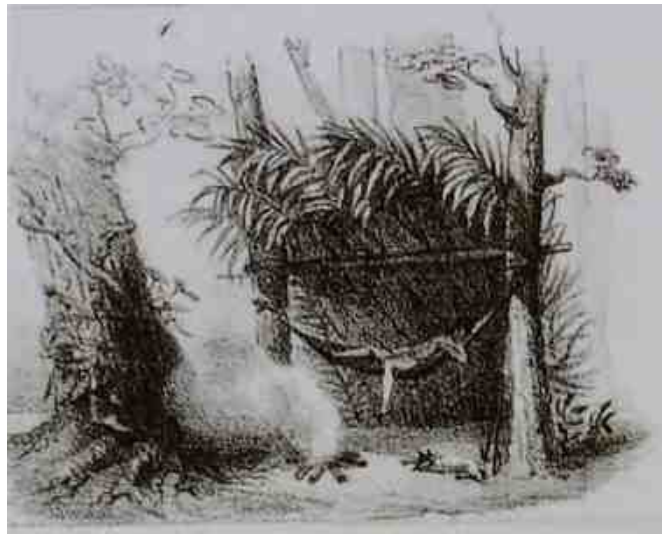
de outras culturas em que não se fazia necessária uma circunscrição de cada uma dessas peças a fim de relacioná-las aos seus distintos usos, simbologias e geografias. Todos são vistos, novamente, através de uma oposição entre a cultura do europeu que observa e do “indígena” que é observado.

Imagem 29 – Jean-Baptiste Debret – “Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas” – 1834



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

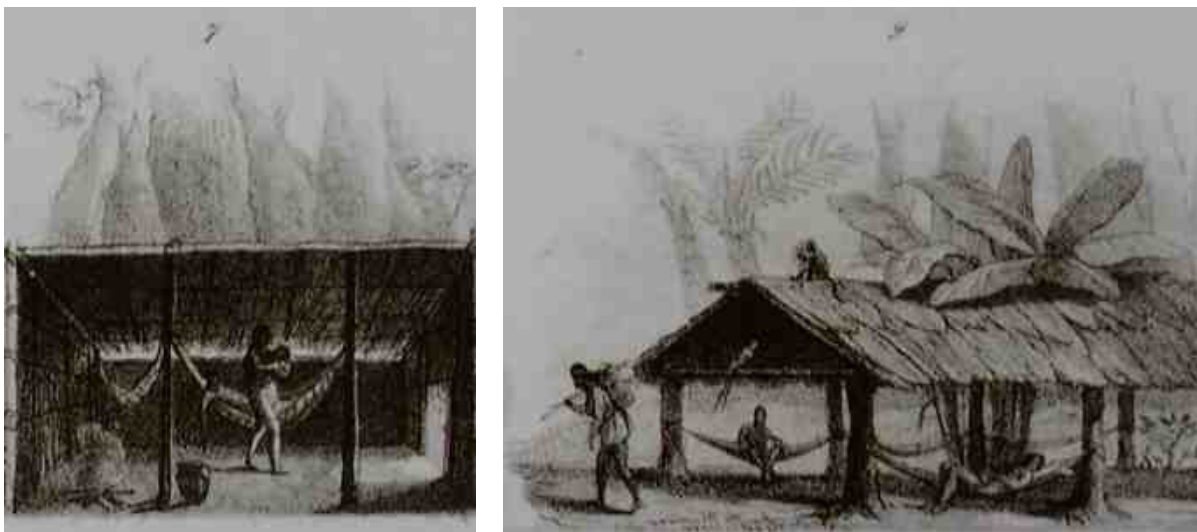
Imagem 30 – Jean-Baptiste Debret – “Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas” (detalhe) – 1834



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 31, 32 e 33 – Jean-Baptiste Debret – “Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas” (detalhes) – 1834





Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Como dito no começo deste capítulo, essa perspectiva mais catalográfica aparece na produção de gravuras de Debret através de uma imagem contida em seu primeiro livro. A vigésima sexta prancha de seu álbum se intitula “Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas” IMAGEM 29 e procura oferecer ao leitor amostras da arquitetura indígena e de suas relações com seus diferentes grupos. Em quatro dessas construções as redes de dormir estão presentes.

A de número um IMAGEM 30 talvez seja uma das mais interessantes não só dessa prancha, mas da publicação de Debret, por deixar clara a sua dívida com o príncipe Maximiliano. Além de formalmente a postura da figura indígena deitada na rede ser semelhante à litogravura do alemão, ao descrevê-la Debret a atribui também aos Puris: “Abrigo dos índios Puris, denominado em sua língua ‘cuari’; sua estrutura muito simples sustenta uma camada interior de folhas de patioba (palmeira de folhas lisas) ou de helicônia (planta gigantesca) recoberta por várias camadas de folhas de grandes palmeiras-coco. A rede é feita de fibras de embira”.⁵⁹ Esse relato demonstra a importância e o alcance das imagens de Maximiliano.

A rede da choça de número três IMAGEM 31 é de uma forma estranha quando comparada aos exemplos que vimos até o momento. Ao descrevê-la, o francês diz que “A rede é feita de um pedaço de casca de árvore e as canoas de que se servem esses selvagens são do mesmo estilo”, trazendo à uma tona uma materialidade da rede não encontrada em outras imagens do período. Na sétima

⁵⁹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 104.

imagem IMAGEM 32, uma mulher amamentando parece caminhar por dentro de uma cabana semelhante àquela do mestre camacã.

Por fim, é a cabana de número nove IMAGEM 33 que demonstra uma tensão tanto na forma, quanto na representação social. Debret diz:

Mais arejada, esta outra cabana é construída pelos Coroados. Esse tipo de construção, adotado pelos brasileiros para abrigar as mercadorias das caravanas, chama-se em português “rancho”: encontra-se em todas as estradas frequentadas e se localiza ao lado de uma venda a cujo dono sempre pertence.⁶⁰

Ao observamos a pequena imagem, alguns detalhes chamam a atenção. Em primeiro lugar, a figura sentada sobre a rede à esquerda possui barba, enquanto a direita claramente está vestida com uma calça comprida. Poderíamos concluir que se trata da representação, assim como dito por Debret, de um rancho onde o “brasileiro” (não o nativo, mas o fruto das miscigenações) era o protagonista. Trata-se, então, de uma imagem que demonstra a recodificação feita no Brasil da arquitetura indígena. De algo típico dos coroados, agora era algo típico dos brasileiros. Enquanto sobre a parte de cima da cabana se vê um macaco e um papagaio – o que traz um contraste interessante com a fogueira da primeira imagem da prancha, advinda do cozimento de um macaco sugerido por Maximiliano -, um homem negro caminha rumo ao lado esquerdo da imagem carregando um peso sobre suas costas. O refastelar horizontal do homem à direita contrasta muito claramente com a verticalidade (ligeiramente curvada pelo peso) desse homem que, possivelmente, é um negro escravizado. Temos aqui, por fim, também uma tensão no que diz respeito a distintas relações de trabalho e, talvez, da hierarquia entre dominador e dominado, entre aquele que pode descansar do sol dentro dessa cabana e aquele que deve levar o sol à pina sobre seu corpo e trabalhar para o outro.

Voltando a Spix & Martius, esse contato e apropriação entre distintas culturas também aparece de diversos modos (não apenas através da rede de dormir) na gravura intitulada “Imagens da vida humana” IMAGEM 34. À direita, temos um cruzar de vidas que não parece em nada amistoso IMAGEM 35. Um homem com traje europeizante adentra uma choça portando uma arma e tem na sua companhia dois

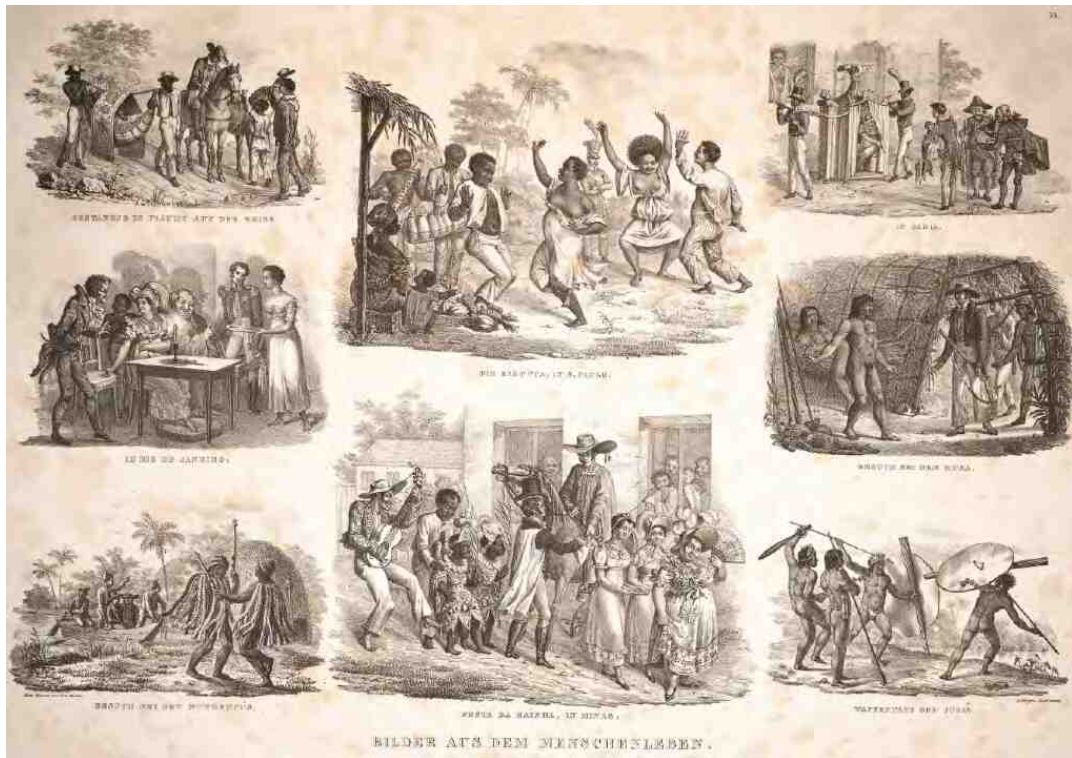
⁶⁰ Ibidem, p. 106.

índios aculturados. Dentro da construção, um casal indígena nu reage: a mulher, com uma expressão claramente amedrontada, observa de dentro de sua rede, mas sem expor o corpo nu ao olhar masculino, ao passo que seu companheiro vai de encontro físico aos três interventores de seu espaço privado. O contraste entre nudez e corpo vestido, cultura indígena e um Brasil em ebulição civilizatória é bem claro e endossado, ironicamente, pela legenda de Spix & Martius: “visita aos índios mura”. Qual a densidade desse encontro?

Esta é a mesma indagação que tenho quanto a outro grupo de imagens feitas cerca de quarenta anos após estas gravuras. Também de autoria de um alemão, Albert Frisch, elas se diferenciam, de antemão, pela técnica: a fotografia. Integrante da expedição à Amazônia organizada pelo engenheiro Franz Keller-Leuzinger⁶¹ durante a década de 1860, Frisch fotografa diversos indígenas que residem próximos aos rios Amazonas, Madeira, Negro, Solimões e Taruma. Diferentemente da técnica da litogravura aqui analisada, ainda devedora de desenhos e aquarelas que poderiam ser feitos, por exemplo, de memória ou mesmo copiados de outros artistas, a fotografia demanda não apenas a presença física dos fotografados, mas sua interação com a câmera.

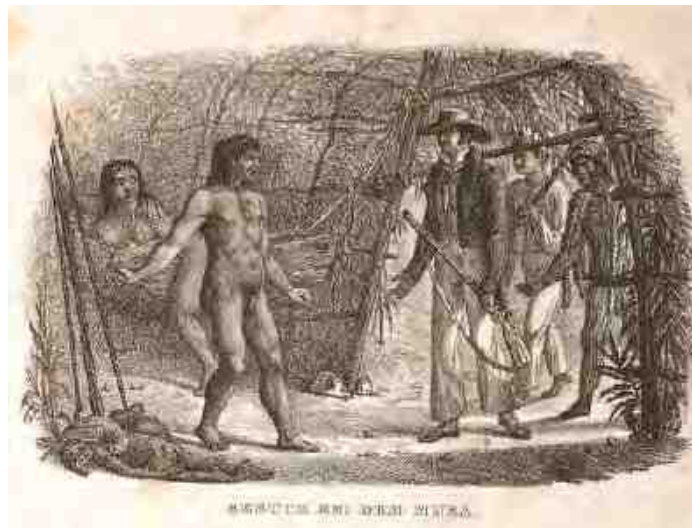
⁶¹ Casado com a filha de Georg Leuzinger, proprietário da Casa Leuzinger, estabelecimento comercial no Rio de Janeiro especializado nas impressões e realizações de gravuras e fotografias. Franz Keller-Leuzinger se torna o diretor do espaço em 1860. Conferir VASQUEZ, Pedro Karp. “A. Frisch, ladrão de almas na Amazônia Imperial” in *Piracema – arte e cultura*. Rio de Janeiro: FUNARTE, n. 1, ano 1, 1993, p. 90-95.

Imagem 34 – Spix & Martius – “Imagens da vida humana” – 1822-1831



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 35 – Spix & Martius – “Imagens da vida humana” (detalhe) – 1822-1831



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 36 – Albert Frisch – “Pescadores na margem do rio Amazonas” – 1865



Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Imagem 37 – Albert Frisch – “Família de índios Ticuna no interior da maloca” – 1865



Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Imagem 38 – Albert Frisch – “Família de barqueiros bolivianos no rio Madeira” –
1867



Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Imagem 39 – Albert Frisch – “Família de barqueiros bolivianos no rio Madeira” –
1867



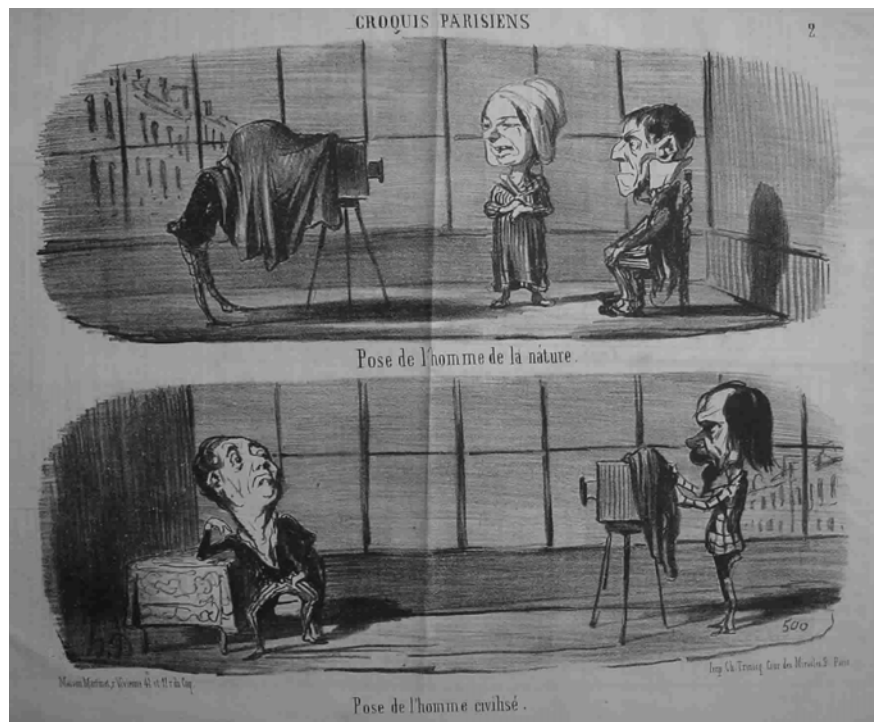
Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Especialmente no que diz respeito a esse momento histórico, com a fotografia tendo pouco mais de trinta anos de existência, as técnicas de captura da imagem ainda se faziam perante poses que tinham durações estendidas. Além disso, é necessário imaginar que os indígenas fotografados por Frisch nunca haviam passado por essa experiência tão bem problematizada por Honoré Daumier IMAGEM 40 em uma gravura da época. Frisch é considerado, justamente, o primeiro “fotógrafo viajante” a registrar imagens da Amazônia.⁶²

Comercializadas pela Casa Leuzinger como cartões, as redes de dormir se fazem presentes em quatro dessas fotografias. Em uma delas IMAGEM 36, assim como no que pudemos ver com Spix & Martius e Rugendas, elas compõem um cenário paisagístico, mostrando ao olhar curioso o objeto pitoresco usado pelos indígenas. Nas outras três, porém, novamente o objeto serve como elemento formal para o núcleo familiar. A família de índios Ticuna IMAGEM 37 se utiliza não apenas dela, mas das colunas de madeira que dão sustentação à sua cabana e permitem que o objeto seja armado, para encostar seus corpos. Nesse momento da história da fotografia, por muitas vezes eram improvisados esses modos de disposição do corpo para que o fotografado ficasse o mais inerte possível.

⁶² Importante apontar que essa série de fotografias foi premiada na Exposição Universal de Paris, em 1867, dando ao Brasil sua primeira menção honrosa internacional. Conferir GÂMBERA, José Leonardo Homem de Mello. “Fotografia na Amazônia brasileira: considerações sobre o pioneirismo de Christoph Albert Frisch (1840-1918) in *Pós*. Volume 20, número 34. São Paulo: USP, 2013.

Imagem 40 – Honoré Daumier – “Pose do homem natural / pode do homem civilizado” (da série “Croquis parisienses”) – 1853



Fonte: Minneapolis Institute of Art, Estados Unidos.

Fitar a câmera também era um dado raro visto à falta de espaço de experiência quanto à consciência da pose fotográfica. Três desse quatro indígenas tem as expressões tão vagas como aquela da aquarela de Maximiliano. A única que repete a ação daquele índio Puri e enfrenta o espectador, possivelmente devido a um reflexo solar, além da ainda precária técnica de revelação da imagem, tem os olhos estourados pela luminosidade.⁶³ Seu rosto, agora com feições quase paranormais, somado à necessidade de ter de esconder seus mamilos com a mão e os braços, certamente causavam um efeito exotizante aos compradores dessas imagens na distante cidade do Rio de Janeiro.

A tensão desses corpos se faz ainda mais clara em duas fotografias IMAGEM 38 e 39 que dizem respeito não a indígenas do Brasil, mas daqueles bolivianos que vivem nas cercanias do Rio Madeira e que, trabalhando como pescadores, certamente formam uma imagem estranha ao conjunto fotográfico de Frisch. A

⁶³ Eduardo Viveiros de Castro, em depoimento oral dado ao Instituto Moreira Salles, afirma que crê que se trate de uma imagem de uma família – pai à direita, esposa, sogra e uma segunda esposa (ou filha) estariam aí enquadrados. Conferir: <https://vimeo.com/18791722> [acessado em 02 de maio de 2015].

anatomia desses trabalhadores, algo tão explorado no que diz respeito à nudez dos indígenas no Brasil, agora é envelopada por roupas largas que causam uma impressão igualmente pitoresca à cena. A rede de dormir aqui, novamente, é apoio ao corpo, linha de ligação entre essas pessoas e, claro, dado antropológico para o público da capital da corte.

Após realizar essas análises, gostaria de voltar à frase de Debret citada na abertura desse texto: “Quanto à história particular dos selvagens” – qual particularidade? Certamente que os conceitos de antropologia e História para Debret eram de gritante diferença com nossos usos contemporâneos – vide o uso do termo “selvagens” em sua frase –, mas isso não impede que essa análise de imagens demonstre que de “particular” esse grupo de representações das culturas indígenas no Brasil possui muito pouco. Seja através da aquarela, da gravura ou da fotografia, os indígenas ocupam posições geográfico-culturais temporárias, podendo migrar de uma tribo específica para a alcunha genérica “indígenas”, pelo fato de não serem ocidentais.

Integrando esse tópico discursivo, servindo como suporte ao corpo, majoritariamente dos homens indígenas, mas também sendo acessada como apoio fotográfico ou leito móvel para os ranchos, lá estão as redes. Oriundas de culturas indígenas e materiais distintos, já se faz perceptível a partir dessas imagens o seu trânsito rápido e multifacetado no que diz respeito às imagens dos nativos brasileiros posteriores à abertura dos portos.

Para prosseguir na nossa viagem pelas páginas de Jean-Baptiste Debret, precisaremos retornar às “imagens da vida humana” de Spix & Martius e olhar com mais atenção aquele “Sertanejo no Piauí em viagem” IMAGEM 40

Imagem 40 – Spix & Martius – “Imagens da vida humana” – 1822-1831
(detalhe)



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

1.4 Do Piauí ao Rio de Janeiro

“Sertanejo”, segundo o dicionário Houaiss, é aquele “relativo ao, originário ou próprio do sertão” ou, também, o “que se situa no interior, que está longe da costa”.⁶⁴ Spix & Martius iniciaram sua viagem pelo Brasil em 1817, a partir do Rio de Janeiro rumo à Amazônia, onde pousaram em 1820. No ano de 1819, portanto, estavam na chamada capitania do Piauí. Este é o protagonista do título da gravura aqui reproduzida – um habitante do sertão em viagem. Ao olharmos o modo como organizam a cena, alguns elementos excedem a afirmação do texto na imagem.

Três corpos negros trajando branco são apresentados. À direita, uma criança negra se direciona para o homem sobre um cavalo – este seria o sertanejo da

⁶⁴ HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009.

imagem. No maior dos dois cavalos, esse homem porta um chapéu e tem uma postura imponente. À sua esquerda, porém, destituídos da descrição textual, seguem dois homens negros que levam uma rede sobre suas costas. Esta não se trata mais de um objeto de repouso preso entre dois pontos, mas um meio de transporte carregado. As redes eram objetos rotineiros das pessoas carregadas por negros escravizados. Mesmo protegidos por chapéus, como visto nessa imagem, são eles que recebem o calor do sol sobre o seu corpo, ao passo que dentro desses transportes iam outros “sertanejos” protegidos por cortinas chamadas por Luís da Câmara Cascudo de serpentinas.⁶⁵

Imagem 41 – Henry Koster – “Um fazendeiro e sua esposa em viagem” – 1816



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

⁶⁵ “Ainda em 1696 Froger, companheiro de De Gennes, encontra na Cidade do Salvador a rede coberta com um dossel bordado, levada por dois africanos o regular meio de transporte urbano da sociedade mais alta. Dezoito anos depois Frezier as descrevia na capital do Brasil português, com almofadas e cortinas vistosas, tendo o nome de Serpentinhas. No Rio de Janeiro as Serpentinhas tráfegaram abundantes até meados do século XVIII. Eram comuns no Nordeste e mesmo depois da primeira década do século XIX Henry Koster registrava-as e fazia desenhá-las, transportando a senhora de um fazendeiro dirigindo-se à cidade. Faziam parte da paisagem citadina e rural” in CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica* (1959). São Paulo: Global, 2003, p. 29.

Imagem 42 – Henry Koster – “Uma senhora indo a visitas” – 1816



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Henry Koster, citado por Câmara Cascudo, possui oito estampas publicadas em seu livro “Travels in Brazil”, publicado em Londres, em 1816. Como já dito, o inglês não era artista de formação, mas um agricultor que estabeleceu amplo contato com o Brasil, precisamente com a região do atual estado de Pernambuco, em diversas idas e vindas entre 1809 e 1811, 1811 e 1815 e, finalmente, entre 1817 e 1820, ano de seu sepultamento em Recife. Suas gravuras, segundo o prefácio do próprio Koster, não são de sua autoria⁶⁶, mas podemos encontrar uma imagem semelhante àquela de Spix & Martius dentro do décimo oitavo capítulo IMAGEM 41, intitulado, “A população livre”. O inglês, diferentemente de Debret, não comenta de modo analítico em seu texto as imagens publicadas.

⁶⁶ “Os desenhos das gravuras foram executadas por um dos meus parentes próximos, segundo meus esboços e descrições que lhe forneci” in KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. 12ª edição. São Paulo: ABC Editora, 2003, p. 11.

De todo modo, as relações de poder dadas a partir de distintas raças, conforme comentadas no texto de Koster⁶⁷, são perceptíveis também nesta imagem. Assim como o sertanejo dos cientistas alemães, novamente o patriarca se encontra sobre um cavalo e, ao seu redor, três negros escravizados: dois a sustentar a rede ricamente adornada e uma mulher a levar um objeto sobre sua cabeça. Escondida sob as serpentinas, mas apontada no título da gravura – “Um fazendeiro e sua esposa em viagem” –, repousa a mulher do proprietário de terras.

É interessante comparar a ausência desse corpo feminino com a presença significativa de outro no mesmo livro de Koster IMAGEM 42. No décimo capítulo, intitulado “O autor sai de Gravessand e chega a Pernambuco”, o inglês comenta sobre seu retorno pela segunda vez a Recife e espanto perante as diversas alterações na cidade:

Os homens que antigamente compareciam todos vestidos de preto, com fivelas de ouro e tricórnio, não faziam grande questão em substituí-los pelas calças de nanquim, meia-botas e chapéus redondos. Mesmo a sela, alta e pesada, estava menos usada, e apresentava feitiço mais moderno. As cadeirinhas, em que as senhoras iam à igreja ou pagar visitas de suas relações, tinham forma mais elegante, e os carregadores se vestiam mais ricamente. Não deviam deixar de atrair a atenção dos estrangeiros pelas fardas vistosas, elmos emplumados e as pernas nuas. O desenho junto representa um desses grupos.⁶⁸

A gravura referida é “Uma senhora indo a visitas”. No lugar da extensão horizontal da paisagem que visava representar a geografia mais distante das então grandes cidades brasileiras – referidas como sertão ou interior do Brasil –, eis a cidade de Recife em perspectiva e com sua arquitetura preenchida por varandas. A fazendeira que se esconde do sol, possivelmente recostada na superfície mole da rede, por sua vez dá espaço a “uma senhora” (“a lady”, na versão em inglês) maquiada e que coloca seu rosto fora de sua cadeira deixando à mostra um leque em sua elegante mão. Mesmo com a referida pompa das vestimentas daqueles que carregam essa dama, chama a atenção a permanência do contato direto desses

⁶⁷ “A população livre no Brasil é constituída presentemente de europeus, brasileiros, isto é, a raça mestiça de brancos e pretos, e todas as variedades que se podem nascer desses ramos; mamalucos, isto é, mestiços de brancos e indígenas, com todas as suas variantes, indígenas em estado de domesticidade, que são chamados geralmente ‘caboclos’, e os que ainda se conservam na vida selvagem e que são comumente denominados ‘Tapuias’; negros nascidos no Brasil e os africanos alforriados, finalmente os *Mestizos*, casta de indígenas e negros. Dos escravos falarei depois mais amplamente. São africanos, negros crioulos, mulatos e mestiços” in *Ibidem*, p. 475.

⁶⁸ KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. 12ª edição. São Paulo: ABC Editora, 2003, p. 259.

corpos negros com o chão, trazendo à tona as claras contradições entre ostentação e dominação no Brasil. Advindos das fazendas ou de dentro dos centros urbanos do Brasil, esses meios de transporte e comodidade dos proprietários de terra eram sempre sustentados pelos corpos de homens negros.

Para além desse dado iconográfico, há aqui uma diferença essencial quanto aos grupos sociais que essas duas imagens representam: sua posição evolutiva naquele processo civilizatório do Brasil, tal qual observado por Debret. As imagens de sertanejos e/ou fazendeiros, certamente, diziam respeito a uma concepção de Brasil entre o civilizado e o natural, daqueles homens e mulheres que tinham de se deslocar por consideráveis distâncias afim de chegar até os centros urbanos; importante notar como as imagens de Koster e Spix & Martius possuem “viagem” em seus títulos, denotando a relação de distância geográfica subentendida nas imagens. Sua menos privilegiada posição geográfica e cultural se faz presente não só no protagonismo da rede e na ausência de outros meios de transporte - como as cadeirinhas de arruar e as seges –, mas também pelo modo como os negros ao seu redor se vestem.

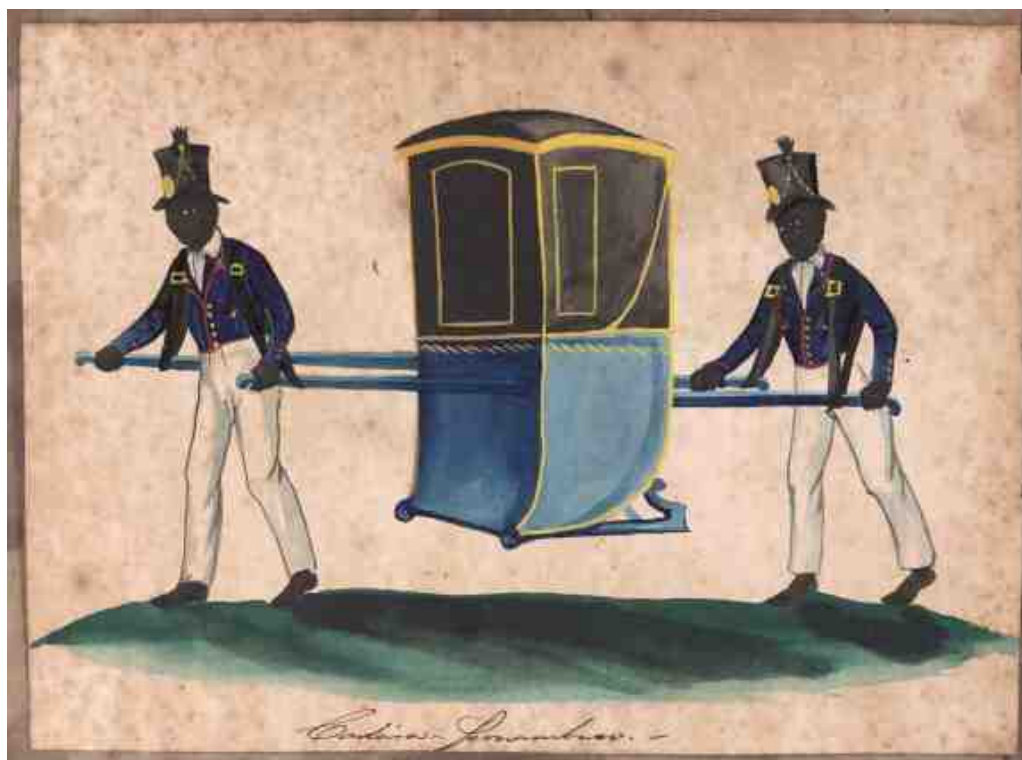
As imagens de H. Lewis IMAGENS 43 e 44, figura de biografia desconhecida e cuja obra está toda resguardada no acervo da Biblioteca Nacional, foram realizadas em 1848, mas apontam para as mesmas direções das gravuras de Koster e Spix & Martius. Sobre um rascunho ínfimo de paisagem, os homens que transportam uma senhora bem trajada dentro de uma rede possuem roupas mais humildes quando comparadas a aqueles que carregam uma cadeira de arruar que mais se assemelha a uma caixa fechada.

Imagem 43 – H. Lewis – “Tipivão: Pernambuco” – 1848



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 44 – H. Lewis – “Cadeira: Pernambuco” – 1848



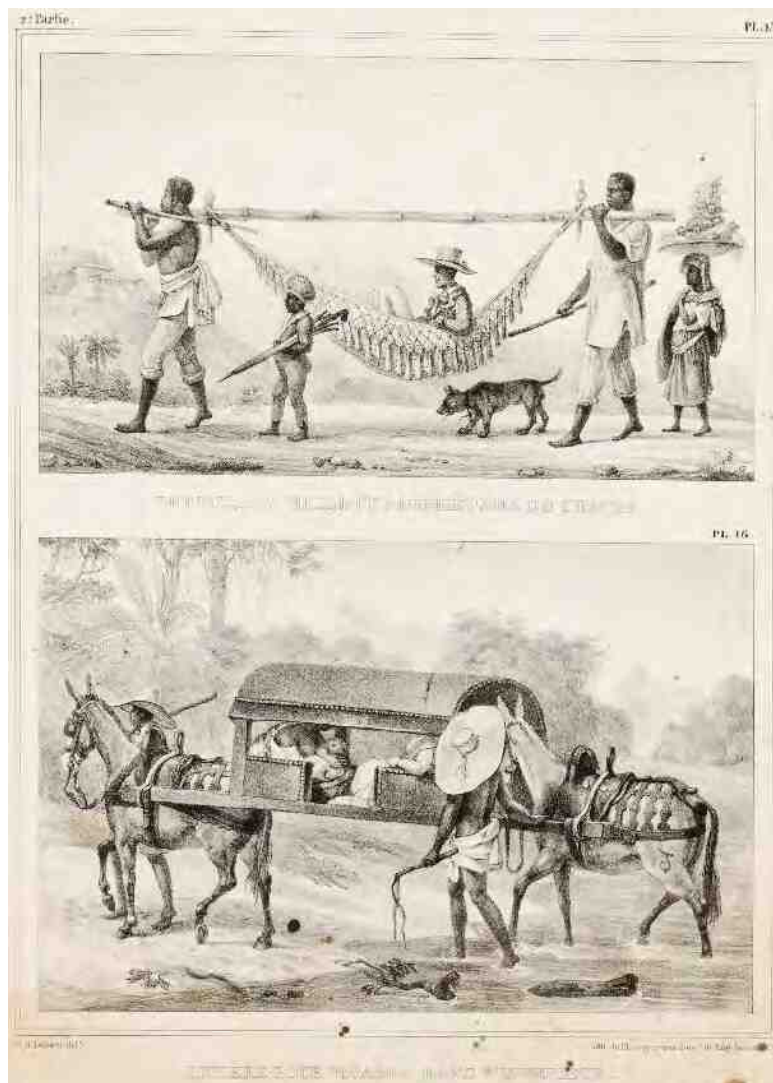
Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Longe de padrões acadêmicos no que diz respeito à anatomia, ao caráter narrativo e à integração dessas figuras no espaço plástico, essas imagens intrigam o nosso olhar e convidam a estudos posteriores que se debrucem sobre toda a série feita por Lewis também no estado de Pernambuco.⁶⁹

E como Jean-Baptiste Debret pensou esses distintos usos da rede como meio de transporte dos homens abastados? Viajemos, portanto, do Piauí para Recife e daí para a capital do Império do Brasil. É no segundo livro de Debret, publicado em 1835, que teremos suas primeiras imagens das redes de dormir fora de um contexto indígena IMAGEM 45. Após cerca de catorze imagens em que Debret mostra um pouco da rotina da cidade do Rio de Janeiro, ele descreve “O regresso de um proprietário de chácara”:

⁶⁹ Tratam-se de quinze aquarelas atribuídas ao autor H. Lewis. Todas possuem representações de Pernambuco e indicações textuais de seus temas como “Seller fish”, “Matuto” e “Fisher man”, denotando que o autor, possivelmente, era inglês.

Imagem 45 – Jean Baptiste-Debret – “O regresso de um proprietário / Liteira para viajar no interior” – 1835



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Ao aspecto exterior do viajante carregado na rede, o brasileiro reconhece o honesto negociante de fazendas que, debaixo da sua simplicidade, esconde um rico capitalista, herdeiro de antiga família, cujo luxo louvável consiste em ter escravos bem apessoados, gordos e limpíssimos. A indumentária do negro se compõe, com efeito, nas propriedades rurais menores, de um calção e de uma camisa de algodão branco que deve manter limpos, lavando-os ele próprio. (...) O esmero em que se compraz o amor-próprio do brasileiro que viaja, pode ser observado aqui no rebuscamento dos acessórios, na qualidade da rede e na indumentária da escolta e do negrinho que carrega o indispensável guarda-sol; com efeito, o boné de pelo, o colete e a calça azul constituem a mais bela libré que possa usar um criado dessa espécie, o qual anda sempre descalço. Trata-se aqui de um crioulo de dez anos, adido ao serviço particular do senhor, escravo mimado e batido, e por sua vez tirano do cãozinho que caminha à sombra da rede.⁷⁰

⁷⁰ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 228-229.

A partir da centralidade deste corpo bem vestido e que se acomoda de modo despojado sobre a rede, se percebem as distintas etapas da vida dos negros escravizados ao redor do proprietário de chácaras. Crianças e adultos seguem na mesma direção nessa espécie de procissão do “caminho de São Cristóvão, de Mata Porcos, de Engenho Novo, do Morro de Nossa Senhora da Glória, do Catete ou da linda enseada de Botafogo”.⁷¹ A chácara é uma “simples propriedade de recreio onde se cultivam frutas, legumes e flores e necessariamente alguns pés de café”, de menor importância quando comparada, sempre segundo Debret, com “a roça, o engenho e a estância”.⁷²

A imagem, de todo modo, não perde a oportunidade de inserir o agricultor brasileiro nesse lugar privilegiado de repouso ostensivo sem perder o seu “aspecto rude adquirido na direção de seus trabalhos agrícolas”.⁷³ Esta imagem faz um contraste com a gravura que o artista opta por inserir logo abaixo e se intitula “Liteira para viajar no interior”. Tal qual os contrastes apontados entre redes e cadeirinhas na cidade de Recife, as liteiras também denotam maior poder econômico e são descritas não em relação aos proprietários de chácaras, mas aos senhores de engenho: “Reconhece-se no Rio de Janeiro a casa de comércio do antigo e rico negociante brasileiro, proprietário de engenho, pela liteira parada ao portão ou num recanto escuro da loja”.⁷⁴ O peso dos corpos em repouso sai das costas dos negros e é jogado sobre cavalos que são vigiados, de todo modo, por estes.

Esse conjunto de imagens segue na esteira daquela imagem feita por Debret relativa ao rancho indígena; a mesma problematização formal entre horizontalidade do corpo reclinado e verticalidade do corpo que caminha cansado é perceptível. Constatamos, enfim, que as redes deixam ser objetos “de dormir” e ganham outros usos e conotações. Certamente que dentro delas os corpos ainda podiam ser tomados pelo cansaço e pelo sono tão comentados por diversos viajantes⁷⁵, mas

⁷¹ Idem, p. 226.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 231.

⁷⁵ Poucas descrições dos efeitos do calor no Brasil me parecem tão ricas no fluxo entre construção imagética pelo viés do texto e sensações físicas do que aquela do argentino Domingo Sarmiento, em

nessas imagens aqui reunidas, há a função primeira de serem meios de transporte. Saindo de cena os grupos indígenas responsáveis pela criação desses artefatos, estão sobre os holofotes jogos de poder e de privilégios sociais que denotam o sistema escravocrata no Brasil.

É com o mesmo Debret que percebemos outra iconografia da rede como meio de transporte. Não há, porém, uma sugestão de trânsito entre interior e urbe, mas uma transitoriedade entre os dois extremos do ser humano: a vida e a morte. Essas imagens mantêm a presença negra a carregar as redes, mas no lugar do serviço forçado, denotam a proximidade entre carregadores e carregados. IMAGEM 46

Imagem 46 – Jean Baptiste-Debret – Carnet da Biblioteca Nacional da França (fólio 42) – 1817-1839



Fonte: Biblioteca Nacional da França, Paris.

1849: "Hoy me pone al fin la pluma en la mano una de aquellas sensaciones que exitan la efervescencia del ánimo i superan al decaimiento de los miembros. Cuando el sol asoma su disco colosal en el horizonte, sábelo el que duerme en el apartado i oscuro retrete del interior de los edificios. Dormido, siente uno moverse el aire en olas tibias que se vienen empujando, ormiguarle la sangre, dilatarse los poros para convertirse en fuentes de donde fluyen mares; i a las locas ideas que revuelve la imajinacion, se suceden movimientos estraños, como de luces que se apagan, como de fantasmas que huyen o se evaporan, como de pesos que van acumulándose sobre los miembros i estorbando el movimiento, com un alargarse al parecer de las fibras cada vez mas i mas, hasta que a la sensacion de la fuerza se ha sustituido la languidez, la muerte en vida del cuerpo i la enervacion del espíritu. Esto es el despertar del trópico..." in SARMIENTO, Domingo. *Viajes en Europa, Africa y América*. Santiago: Julio Belin, 1849, p. 60.

Imagem 47 – Jean Baptiste-Debret – “Enterro de uma negra / enterro do filho de um rei negro” – 1839



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Em uma das folhas de seu caderno de desenhos datado entre 1817 e 1839, mantido na Biblioteca Nacional da França, dentre os diversos estudos de vestuário e de objetos utilizados pelos negros, Debret faz ao pé de uma das páginas aquilo que parece ser o rascunho de uma procissão fúnebre. Três grupos de homens rumam em direção à margem direita do papel, sendo que aqueles das duas pontas da composição possuem um corpo amarrado em um grande tronco de madeira. Semidespidos, a cor negra de seus rostos e bustos contrasta com o fundo do papel e percebemos serem traslados de corpos negros envoltos em esteiras e/ou folhas de bananeira.⁷⁶ O próprio peso do corpo humano, somado ao movimento desse caminhar, cria uma curva na composição e remete aos meios de transporte aqui analisados.

⁷⁶ Na gravura inserida em seu terceiro livro e intitulada “Diversos tipos de esquifes”, Debret insere duas imagens semelhantes ao modo como esses corpos presentes no desenho foram amortalhados: “O número 8 mostra o corpo de um escravo preto, humildemente enrolado na esteira que lhe serviu de leito até a morte e que ora se transforma em seu caixão. Finalmente o nº 9 revela a miséria do mais indigente lavrador, reduzido a enterrar o seu escravo envolto em folhas de bananeira amarradas com tiras de pau-pita” in DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 244.

A precariedade dessa pequena cena faz contraponto a um par de gravuras inserido no terceiro livro do álbum de Debret. Na sua reunião de imagens sobre os ritos de passagem no Rio de Janeiro, após mostrar ao leitor a entrada de uma igreja para o batismo, o velório de um cavaleiro de Cristo, uma extrema unção e um casamento entre escravos, o artista apresenta esse díptico IMAGEM 47 composto por “Enterro de uma negra” e “Enterro do filho de um rei negro”.

A primeira imagem não mostra explicitamente o corpo morto dessa mulher. O cadáver é transportado dentro de uma rede, coberto por um pano mortuário e está fadado ao seu repouso absoluto. Como o próprio artista escreve a respeito de um dos cantos entoados pela cultura moçambicana no Rio de Janeiro: “nós estamos chorando o nosso parente, não enxerguemos mais; vai embaixo da terra até o dia do juízo, hei de século seculorum amem”⁷⁷. Trata-se de uma recodificação do ritual e das palavras proferidas pelo cristianismo – “In saecula saeculorum” – somada a tambores, palmas e festejos relativos à nação africana daquela a ser enterrada.⁷⁸

Enquanto isso, a cena que vem logo abaixo se trata da representação de uma realeza africana em solo carioca, merecedora, por isso, de grande cortejo em via pública. Em situação distinta ao amontoado de pessoas à porta da igreja acima, esta segunda imagem possui um ponto de vista mais aberto horizontalmente onde as figuras humanas não são asfixiadas pela verticalidade das construções do Rio de Janeiro. Novamente o corpo morto é bloqueado na imagem, mas desta vez por um tecido que ostenta uma monumental cruz. Seguindo o texto do artista francês:

A procissão é aberta pelo mestre de cerimônias. Este sai da casa do defunto fazendo recuar a grandes bengaladas a multidão negra que obstrui a passagem; erguem-se o negro fogueteiro soltando bombas e rojões e três ou quatro negros volteadores dando saltos mortais ou fazendo mil outras cabriolas para animar a cena.⁷⁹

⁷⁷ Idem, p. 205.

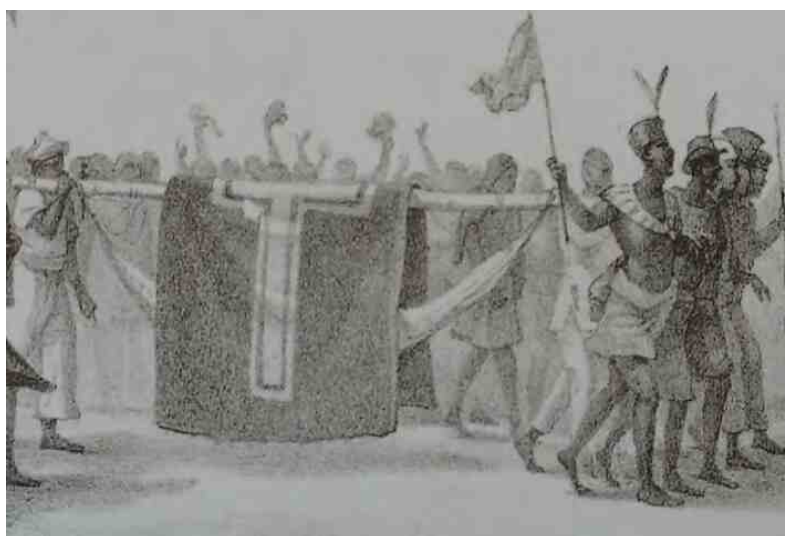
⁷⁸ Como aponta João José Reis: “Não faltou latim nesse ritual agora sincrético. Um sincretismo percussivo também misturava o som dos sinos ao do tambor. Nada de velas, caixão, padres, orquestras, mas ainda assim um enterro pomposo a seu modo” in REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 160.

⁷⁹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 208.

De acordo com o historiador João José Reis: “... a escravidão não eliminou na comunidade africana daqui as hierarquias trazidas da África. Objeto de muita reverência em vida, os fidalgos africanos no exílio brasileiro recebiam funerais de dignitários”.⁸⁰ Do mesmo modo que é possível distinguir as classes sociais através da comparação da rede com carroças e cadeirinhas, essa cena de enterro faz com que percebamos sua realeza em comparação ao enterro publicado logo acima.

Comparemos em detalhe duas imagens aqui vistas e seus modos de omitir os corpos carregados por negros. A orientação narrativa da esquerda para a direita é um dos poucos traços de aproximação entre as imagens de Debret e Koster. IMAGEM 48 A primeira se refere ao Rio de Janeiro e a segunda a Recife, havendo entre elas mais de vinte anos de distância de suas respectivas publicações.

Imagem 48 – Jean Baptiste-Debret – “Enterro do filho de um rei negro” / Henry Koster – “Um fazendeiro e sua esposa em viagem” (detalhes)



⁸⁰ REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 161.



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo; Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O corpo da esposa do fazendeiro em viagem se esconde do sol dos trópicos, astro que brilha especialmente nos descampados que conectavam os latifundiários às áreas centrais de Recife. No espaço de imaginação dado ao espectador quanto às formas desse corpo, o gravurista presenteia nossos olhos com padrões geométricos que dão o tom luxuoso a essa rede de transporte através de sua serpentina. Já com Debret, a serpentina é funerária, mas igualmente luxuosa – não se trata de um enterro qualquer, mas o de um filho de rei africano. A cena publicada em Koster enfoca as figuras humanas e o caráter icônico da pequena narrativa destacada do fundo dessa paisagem natural. Já Debret, na tentativa de transformar em imagem uma cena repleta de vivacidade, anima os distintos campos da composição com os integrantes dessa peculiar festividade fúnebre, proporcionando ao espectador uma maior pompa no modo de vestir dos homens que carregam o defunto do que nos serviços do fazendeiro de Pernambuco.

Percebe-se através dessa comparação que, no que diz respeito aos viajantes criadores de imagens no Brasil, as redes sempre denotam distintas posições sociais através de seu uso. O fato de um traslado ser relativo ao enterro de um jovem negro escravizado e o outro a um fazendeiro (um homem livre) não impede que possamos afirmar que o luxo se faz mais presente na despedida do corpo do que no percurso do casal rico.

É a escrita de Debret, todavia, que nos traz de volta à fatalidade da escravidão no Brasil:

Durante a cerimônia do enterro o estrondo das bombas, o ruído das palmas, a harmonia surda dos instrumentos africanos, acompanham os cantos dos nacionais, de ambos os sexos e todas as idades, reunidos na praça diante do pórtico da igreja. Finalmente, terminada a cerimônia, os soldados da polícia dispersam a chibatadas os últimos grupos de vadios, para que tudo termine dentro das normas brasileiras.⁸¹

Festeja-se em torno dessa rede por poucas horas. Enterrado o corpo, rapidamente as “normas brasileiras” são invocadas por meio da violência – ao passo que a família de fazendeiros de Henry Koster caminha por extensas horas e chega ao seio de sua propriedade privada. A tradição de imagens que representam o “enterro de negros” está longe de um ar festivo, mas sempre aponta para a centralidade da rede de sono eterno. O militar inglês Henry Chamberlain, por exemplo, vive no Brasil entre 1819 e 1820 e publica em 1822 o primeiro álbum de imagens relativo a capital do Império, “Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro”.

Imagem 49 – Henry Chamberlain – “A rede” – 1822



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

⁸¹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 208.

Imagem 50 – Henry Chamberlain – “Enterro de negro” – 1822



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Filho do cônsul-geral da Inglaterra no Brasil, Chamberlain realiza imagens que tentam documentar o que viu no Novo Mundo e, posteriormente, escreve curtos textos em que comenta as mesmas. Como dizem os editores, “As descrições interessam particularmente a todos os que desejam conhecer os hábitos e os costumes daquele estranho país”.⁸² Diferentemente do projeto histórico de Debret, a organização do livro de Chamberlain se dá de modo mais pendular entre imagens de paisagens cariocas a tipos humanos encontrados na cidade. Da Igreja de Nossa Senhora da Glória, o leitor vê imagens panorâmicas da cidade e, na sequência, imagens da “família brasileira”. É a sétima gravura que já nos apresenta “a rede” IMAGEM 49, conforme diz sua descrição. Segundo Chamberlain:

Feita comumente de malhas de algodão, de várias cores e adornada com franjas, a rede servia para a condução, por escravos, de damas de classe

⁸² CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1943, p. 18.

média. É guarnecida com uma almofada para encosto e uma coberta ou cortina listrada de cores berrantes, jogada por cima do bambu em que é dependurada. Quando a dama quer parar, os carregadores enterram os paus de suporte no chão, apoiando as pontas de bambu nas forquilhas de ferro, providas para tal fim nas extremidades, até que a patroa resolva prosseguir. Elas são carregadas numa marcha de quatro ou cinco milhas à hora. Raramente vista na cidade, hoje em dia, a rede é no entanto comum nos arrabaldes e no interior e muito usada entre as mulheres da nação cigana, que se encontram em muitas partes do Brasil.⁸³

O cuidado com a maquiagem e a vestimenta da senhora que é carregada pelos negros comentados por Chamberlain reflete na decoração de sua rede e nos vestuários destes que a carregam. Ao seu redor, recortes do comércio no Rio de Janeiro e uma casa que fica “no caminho da cidade a Botafogo”, região famosa por suas chácaras. Já ao final do livro, após apresentar uma série de imagens relativas ao cotidiano dos negros no Rio de Janeiro – “Mercado de escravos”, “Pretos de ganho”, “Escravos doentes”, “Escravos condenados às galés” e “Condenados levando mantimentos para a prisão” –, Chamberlain também traz uma imagem intitulada “Enterro de negro” IMAGEM 50, a última antes do mapa do Rio de Janeiro que encerra a publicação.

Esta gravura mostra a maneira pela qual os negros mortos são levados ao cemitério destinado ao seu enterramento – o cemitério da Misericórdia. O cadáver é costurado dentro de um saco rude e depois colocado em uma rede, pendurada por uma vara, e coberto com um cobertor velho. Assim é carregado para a fossa, por dois negros, sem cerimônia nem lágrimas. Murmura-se uma prece diante do cadáver. E a terra é jogada por um dos carregadores enquanto o outro, com os pés e um pedaço de pau, soca a terra sobre o corpo. Isso feito, vão-se embora. Eis o enterro simples de um negro.⁸⁴

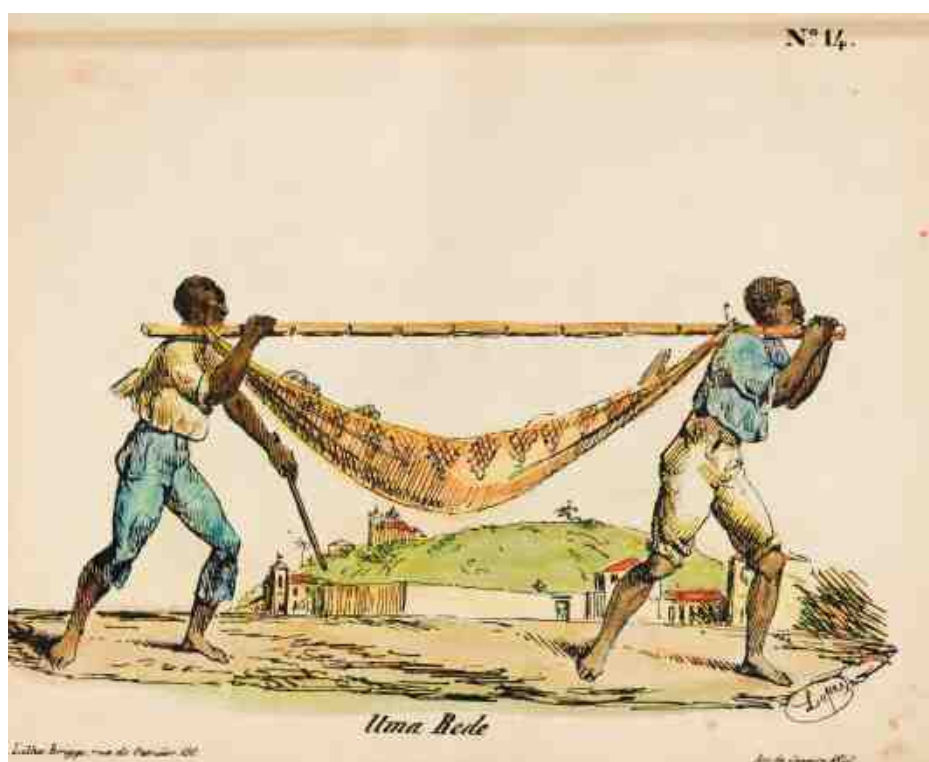
Ao compararmos estas duas únicas redes de sua publicação, novamente surge a oposição entre presença e ausência do corpo. Se a rede anterior tem um edifício ao fundo, aqui, nessa cena em que a morte é personagem principal, esse cortejo é emoldurado pelos contornos montanhosos do Rio de Janeiro. Saem dos corpos daqueles que carregam o morto qualquer vestígio de ostentação do vestuário e mesmo as outras figuras que compõe o fundo da narrativa são colocadas de modo mais simplório e cromaticamente menos potente.

⁸³ Ibidem, p. 49.

⁸⁴ CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1943, p. 181.

Vinte anos depois, as imagens de enterros de negros seguem presentes no imaginário em torno do Rio de Janeiro. Artistas pouco estudados como o argentino Federico Briggs e Joaquim Lopes Cabral Teive IMAGENS 51 e 52 publicaram imagens na década de 1840 que possuem também um caráter mais icônico e menos narrativo. Curiosamente, em ambas as imagens não é afirmado que se trata do enterro de um homem negro, mas apenas se diz “uma rede”. Esse artefato, como denota o título da publicação de Briggs, de 1845, era inserido no rol dos “souvenires brasileiros”.⁸⁵ A crueza dessas imagens ecoa aquilo que Debret diz, também em 1839, sobre esse tipo de cortejo fúnebre IMAGEM 53: “... o cortejo mais simples organiza-se colocando-se o corpo numa rede e fazendo-o transportar por dois negros de ganho, o que pode custar no máximo dois francos”.⁸⁶

Imagem 51 – Joaquim Lopes Cabral Teive (atribuído a) – “Uma rede” – 1840

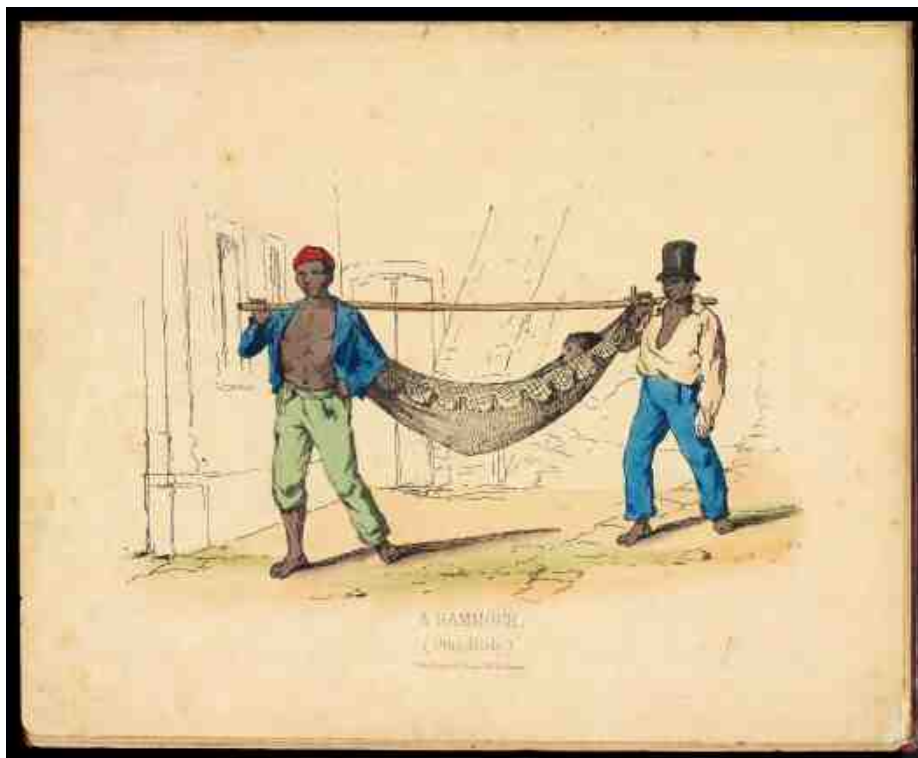


Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

⁸⁵ O título do livro era “Brazilian souvenir: a selection of the most peculiar costumes of the Brazils”.

⁸⁶ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 258.

Imagem 52 – Federico Guillermo Briggs – “Uma rede” – 1845



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Independentemente da hierarquia social daqueles que eram enterrados a partir da rede de dormir, nunca seriam possuidores do mesmo estatuto que os separava dos homens livres – fazendeiros ou sertanejos. Essas redes, portanto, quando inseridas no espaço público das cidades em pleno processo de modernização no Brasil, eram capazes de agregar contrastantes discursos formais, políticos e sociais nessa relação entre imagem e texto.

1.5 Trabalho dentro da rede

O “Sábio trabalhando em seu gabinete” nos fez percorrer um trajeto entre imagens, textos e tentativas de interpretação a partir da produção, em sua maioria, de imagens na primeira metade do século XIX. O sábio de Debret não está nem inserido dentro da mata, nem é transportado através da rede no espaço público. Conforme aquilo que o artista escreveu, ele está “trabalhando em seu gabinete”.

Essa descrição dá uma das potências e singularidades da aquarela de Debret; poderíamos compará-la a todas essas imagens das quais nos aproximamos agora, mas em nenhuma delas o trabalho se dá de dentro da rede.⁸⁷

Imagem 53 – Jean Baptiste-Debret – “Cortejos fúnebres” – 1839



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Ainda é possível aproximar a aquarela de Debret das poucas imagens em que as redes de dormir aparecem dentro de espaços privados nas metrópoles brasileiras. Diferentemente de suas aparições nas arquiteturas indígenas, essas poucas gravuras denotam a importância e disseminação das redes como mobiliário urbano, novamente, das mais distintas classes sociais. “Família pobre em sua casa” IMAGEM 54, de 1835, inserida no segundo livro da obra de Debret, apresenta uma grande rede em uma das paredes da residência. Segundo o mesmo:

Modelo da mais mesquinha residência brasileira, o interior da casa da pobre viúva se compõe de duas peças de tamanho diferente; a menor, no fundo,

⁸⁷ A situação de trabalho mais próxima às redes de dormir dentre as imagens e documentos aqui exemplificados diz respeito aos negros de ganho que trabalhavam transportando mortos. De todo modo, não se trata de ter a superfície da rede como um espaço de trabalho individual, mas sim de encará-la como meio de locomoção através da verticalidade de seus corpos, colocando-os numa situação e também numa composição formal distinta daquilo que apresenta a aquarela de Debret.

deve ter servido de cozinha a julgar pelo fogão hoje inútil; a maior, única habitada, tem apenas, sobre o chão úmido, um estrado velho e quase podre, sobre o qual está sentada a velha mãe, ocupada em fiar algodão, último recurso compatível com sua idade. Soalho móvel, serve, de noite, de leito para a negra que nele estende sua esteira. A rede, suspensa durante o dia para não impedir a passagem, é descida à noite, para servir de leito comum às duas senhoras.⁸⁸

Mesmo sendo uma família decadente, sempre “se encontra o velho escravo ainda válido”⁸⁹, como diz o autor. Mais do que isso, nessas imagens também se encontra a clara distinção entre o espaço do proprietário da residência (a rede de dormir que serve para mãe e filha), e aquele destinado ao outro, o negro subserviente aos seus donos: o chão.

Imagem 54 – Jean Baptiste-Debret – “Família pobre em sua casa” – 1835



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁸⁸ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 304-306.

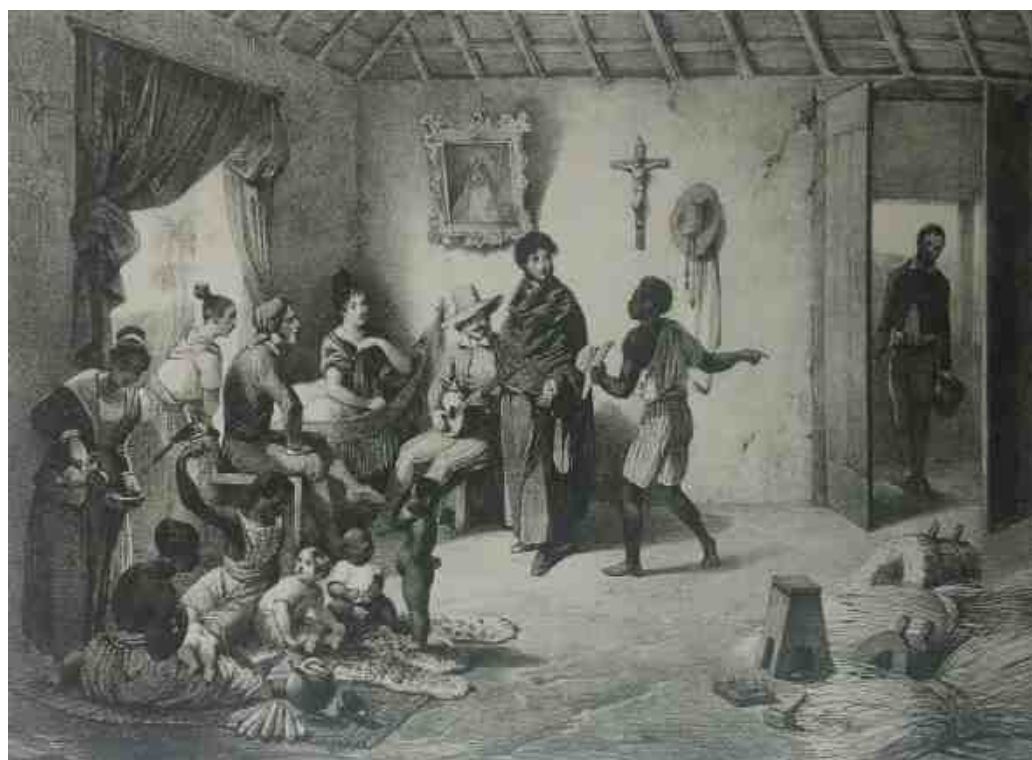
⁸⁹ *Ibidem*, p. 304.

Imagem 55 – Joaquim Cândido Guillobel – “Interior de uma casa do baixo povo” –
1820



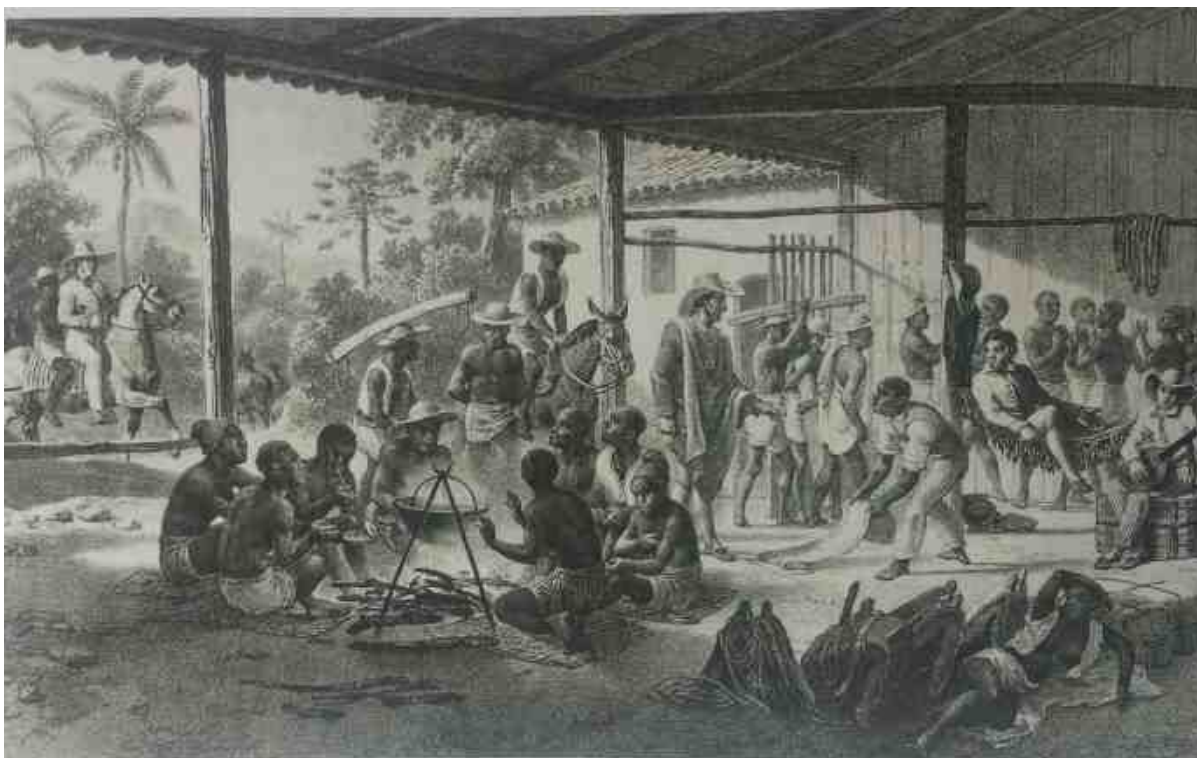
Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 56 – Johann Moritz Rugendas – “Família de fazendeiros” – 1835



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 57 – Johan Moritz Rugendas – “Transporte de uma leva de negros” – 1835



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Já a imagem de Joaquim Cândido Guillobel IMAGEM 55, militar português que chega no Rio de Janeiro em 1808 e organiza um álbum com aquarelas sobre a vida na capitania do Maranhão (1820), é um exemplar particular. Nela, um grupo de negros que integram o chamado “baixo povo” se recolhem semidespidos em suas redes de dormir e aproveitam para pitar seus cachimbos. Eis, talvez, a única imagem em que temos como protagonistas uma família de negros dentro de um espaço privado no Brasil. Sabe-se a importância de Guillobel para a produção posterior de imagens de Debret e Rugendas, porém essa imagem nunca foi acionada por nenhum dos dois artistas.⁹⁰

As relações de poder novamente são perceptíveis nas gravuras deste último que trazem uma “Família de fazendeiros” e o “Transporte de uma leva de negros” IMAGENS 56 e 57. Nesta, um homem deita sobre uma rede e ao seu lado um companheiro toca violão. Enquanto isso, ao redor deles, um ambiente de entrada e saída de negros escravizados, de pé ou deitados diretamente no chão. Na outra

⁹⁰ Conferir SELA, Eneida Maria Mercadante. *Desvendando figurinhas: um olhar histórico para as aquarelas de Guillobel*. Dissertação de mestrado apresentada na UNICAMP, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, no Departamento de História, em 2001.

imagem, também temos o interior de uma casa, mas seus proprietários são uma família de fazendeiros. Também em uma situação de festa e confraternização, os negros que habitam a residência se colocam sobre o chão, ao passo que uma senhora ganha destaque e repousa seu corpo sobre uma rede. O espaço de intercâmbio cultural se faz visível a partir de uma criança branca, possível filho dos fazendeiros que dão o título à gravura, que brinca junto a um grupo de crianças negras. No primeiro quarto do século XIX, a rede era, portanto, essencial mobiliário das casas brasileiras.⁹¹

Olhar o “Sábio trabalhando em seu gabinete” é contemplar essas muitas histórias das imagens relativas ao Brasil. A “rede de dormir” aqui tem um uso distinto do próprio nome que a descreve e foi tão bem estudado por Câmara Cascudo. Poderíamos ver uma cadeira, poderia ser uma imagem de um sábio sentado no chão, mas temos esta figura solitária que concentra o peso de seu corpo ao centro dessa curva. Não se trata de uma rede indígena feita de fibras, mas é inevitável que as distintas culturas indígenas aqui se façam presentes de modo fantasmático. Seu uso também não diz respeito ao caráter fatalista dos enterros de negros tão observados nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, mas os olhos fechados ou abaixados desse sábio e sua proximidade à melancolia não nos faz reter da memória esse outro costume. Por fim, muito menos seria um meio de transporte estacionado dentro das quatro paredes de uma casa.

Se os sábios ainda não tinham seu lugar ocupado dentro de uma percepção pública, ao menos já estavam, assim como Debret, no território americano. Mas haveria espaço para “homens de exceção” no Brasil? Seria possível que os sábios transladados da Europa fossem capazes de “trabalhar”, segundo o verbo proposto pelo próprio Debret, no Brasil? Como enfrentar a natureza inédita do Brasil? Como não observar esse singular homem - o único cujo discurso articula de modo tão claro sapiência, trabalho, gabinete e rede nas primeiras décadas do século XIX – como o

⁹¹ “Se em meados do século XVIII, tanto em São Paulo como em outras localidades, as camas começam a aparecer com maior frequência, como se pode notar nos inventários dos inconfidentes, cabe lembrar que, até o século XIX convive-se com redes, catres e jiraus (uma espécie de divã feito de pranchões erguidos algumas polegadas acima do chão). O famoso episódio da história paulistana sobre a cama de Gonçalo Pires, que para nós mais parece uma anedota, revela que em 1620 a vila de São Paulo não dispunha de uma cama digna de dar repouso ao ouvidor que estava para chegar” in ALGRANTI, Leila Mezan. “Famílias e vida doméstica” in MELLO E SOUZA, Laura de (Org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 107.

modelo do sábio transportado para um território em que o seu *modus operandi* de trabalho não é o suficiente para que ele obtenha sucesso?

Seja ele um artista ou cientista, o Brasil e as Américas oferecem desafios intelectuais que este modelo de sábio advindo da tradição clássica, tão bem representado por São Jerônimo no cristianismo e por Leonardo da Vinci como indivíduo, não é capaz de resolver. O objeto onde esse homem provavelmente dorme, é o mesmo de onde trabalha. Esse dado da narrativa visual pode nos sugerir um comprometimento existencial com o estudo e com o pertencimento desse indivíduo ao Brasil. A ansiedade pelo conhecimento faz com que não se saia dessa superfície e o trocar de turnos entre trabalhar e descansar sejam incessantes.

Pensando de modo mais amplo, essa imagem pode ser encarada como uma metáfora da própria situação vivida pelo Brasil em 1827, ano de sua realização. Já transformado em um Império independente de Portugal, o território se encontrava também entre a modernização efervescente devedora da cultura europeia e uma série de tradições culturais já estabelecidas e representadas pela rede de dormir. É neste balanço entre o “nosso” e o dos “outros” que as concepções de uma “cultura brasileira” começam a surgir de modo mais claro. Não me parece também ser uma coincidência o fato de que essa imagem foi escolhida como a capa do primeiro volume da série de livros “História da vida privada no Brasil”, editados pela Companhia das Letras. Esse sábio ensimesmado sobre a rede, artefato associado tanto à vida externa quanto ao espaço doméstico, também coloca em xeque noções essenciais à cultura brasileira de domesticidade e vida pública, privacidade e o espaço da rua.

Resta-nos perguntar: mas por que Debret não transformou essa imagem em uma litogravura e inseriu em seu álbum? A resposta se faz impossível, mas podemos suspeitar que essa narrativa não se encaixava no projeto civilizatório de seu livro. Se enxergarmos nessa aquarela um autorretrato do artista, essa passagem para a litografia desconstruiria o caráter heroico de sua própria viagem e não se apresentaria nem como curiosidade exótica, nem como imagem edificante de um país com potência para se tornar uma grande nação. No mais, a especificidade e dubiedade que esse jogo entre imagem e palavra trazem, certamente destoam do projeto maior de Debret de reunir cenas que ilustrassem o Brasil para os franceses. Esse sábio, nessa perspectiva, mais deforma uma invenção do Brasil feita por

Debret – assim como seu corpo amarrota a cada movimento a malha da rede de dormir – do que informa de modo coeso a respeito desse lugar tão distante.⁹²

Parece-me importante lembrar aqui, portanto, o último parágrafo de Debret na seção “Descrição da viagem”, parte do começo de seu segundo livro:

Foi o sinal de um desembarque parcial. Com efeito, os artistas **já brasileiros**, mas sempre **franceses de coração**, deixaram sozinhos o navio, na impaciência de contemplar as novidades dessa **nova pátria** e abordaram no cais do Largo do Palácio a 26 de março de 1816, às seis horas e meia da tarde.⁹³

Debret sabia que nunca deixaria de ser “francês de coração”, mas no seu desejo por compartilhar com o público o quanto ele tinha de “já brasileiro”, devia suspeitar que esse sábio não era exatamente o esperado “dessa nova pátria”. Uma rede de dormir que era objeto de sustentação para um sábio é exemplo claro de uma junção de “diferentes temporalidades” de culturas, geografias e imagens. Mais seguro discursivamente seria, e assim foi feito, não publicar essa imagem em seu álbum.

⁹² Como comenta Lilia Moritz Schwarcz: “A viagem anuncia, portanto, uma trajetória rumo a espaços e tempos descontínuos. A consciência de ‘estar diferente’ destaca o incomum, aguça o olhar para o que é particular e nesse caso pode anunciar, ainda, o conflito entre diferentes temporalidades” in SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 304.

⁹³ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 173. Grifos meus.

Imagem 58 – Carlos Julião – “Transporte em rede realizado por dois nativos aculturados” – século XVIII.



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O artista francês e os demais estrangeiros presentes em território brasileiro durante a primeira metade do século XIX não foram, contudo, os primeiros a articular a tensão entre serem “já brasileiros”, mas sempre “europeus de coração”. Se nos determos sobre as imagens relativas ao Brasil anteriores à abertura dos portos em 1808, semelhanças iconográficas com aquelas até aqui analisadas se farão presentes, como na aquarela de Carlos Julião IMAGEM 58, onde dois “nativos aculturados” transportam uma mulher dentro de uma rede com serpentina. Se formalmente a imagem é semelhante às gravuras de Henry Koster e Debret, a presença de Julião no Brasil se deu através de outras vias.

Além disso, se seguirmos retornando no tempo entre o século XVIII e o XVI, encontraremos outras iconografias para as redes que, além de terem desaparecido nesse intervalo até 1808, possivelmente foram materiais de leitura e consulta dos produtores de imagem até aqui analisados. Retomemos, então, a primeira descrição textual das redes no Brasil e analisemos aquelas imagens que antecipam a

produção de Debret e tecem outros tipos de tramas para a construção do Brasil por uma perspectiva eurocêntrica.

1.6 “...de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam...”

Cabe iniciar este levantamento de fontes a partir do primeiro relato escrito sobre o Brasil, ou seja, a carta de 01 de maio de 1500, escrita na Bahia, de autoria de Pero Vaz de Caminha. Nascia a primeira descrição das redes de dormir no solo brasileiro:

E o Capitão mandou àquele degredado, Afonso Ribeiro, e a outros dois degredados, que se fossem andar e misturar com eles; e o mesmo disse a Diogo Dias, por ser homem alegre, com quem eles muito folgavam. Aos degredados ordenou que ficassem lá esta noite. Foram-se todos para lá, e andaram entre eles. Conforme depois contaram, caminharam por bem uma légua e meia até uma povoação composta de nove ou dez casas, as quais eram tão compridas como a nossa nau-capitânia. Eram de razoável altura, de boas madeiras as ilhargas e cobertas de palhas. Todas se compunham de um só espaço, sem repartição de cômodos, com muitos esteios internos; e de esteio em esteio estava uma rede, atada com cabos em cada esteio, altas, em que dormiam. Debaixo dela, para se aquecerem, faziam seus fogos. E tinha cada casa duas portas pequenas, uma em cada extremidade. E diziam que em cada casa se recolhiam trinta ou quarenta pessoas, e que assim os encontraram.⁹⁴

Mesmo sem ter circulado devido ao conteúdo sigiloso da carta, nesse trecho estão contidos elementos constantes à grande parte das primeiras descrições sobre o Brasil e seus povos nativos. Caminha realça a relação entre objeto (rede de dormir) e arquitetura, comentando como essas estavam presas a partir dos esteios que sustentavam as casas. O tamanho comprido dessas arquiteturas proporcionava uma espacialização das redes que, além dividir o espaço como paredes construídas, possibilitava que diferentes indivíduos e até famílias compartilhassem a mesma habitação. Some a essas palavras a descrição em torno do uso do fogo abaixo das redes e aí estão alguns dos elementos centrais das primeiras descrições dos indígenas.

⁹⁴ CASTRO, Sílvia (org.) *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 106.

Se primeiro Caminha relata a descrição feita pelos “degredados” portugueses em torno do que era a arquitetura encontrada no Brasil, na sequência irá descrever o acolhimento feito a dois indígenas para que visitassem a sua embarcação:

Quando Sancho de Tovas se recolheu à nau, alguns queriam vir com ele, porém foram aceitos somente dois mancebos, bem dispostos e homens de prol. Mandou-os esta noite muito bem pensar e tratar. Comeram toda a ração que lhes deram; e mandou fazer-lhes camas de lençóis, como ele mesmo disse. Dormiram e folgaram aquela noite.⁹⁵

Se os portugueses ainda não haviam dormido nas redes, o mesmo não pode ser dito dos nativos que já passavam por uma primeira experiência em camas cobertas de lençóis.⁹⁶ Há aí, sempre a partir de uma perspectiva narrativa do europeu para com o Novo Mundo, um processo de curiosidade e intercâmbio cultural de via de mão dupla.⁹⁷ Nesse processo de aproximação de uma cultura diferente, o autor da carta – apenas disseminada no século XIX – também se tornou o responsável por immortalizar um termo que perpassará todos os futuros relatos de portugueses sobre o Brasil: a palavra “rede”. Como levanta Câmara Cascudo, na língua espanhola, enquanto isso, se utiliza a palavra “hamaca”. Este termo – que seria advindo do modo como os nativos da região do Caribe chamavam suas redes – foi disseminado e adaptado às mais diversas línguas ocidentais: “hamac” (francês), “amaca” (italiano), “hammock” (inglês), “hängematte” (alemão) e “hangmat” (holandês).⁹⁸

Apenas nos territórios em que a presença portuguesa teve impacto se utiliza a palavra “rede” para designar aquele objeto que os grupos indígenas encontrados no

⁹⁵ Ibidem, p. 109.

⁹⁶ Logo na sequência da escrita de Caminha, há uma segunda referência à presença indígena dentro dos leitos portugueses: “Dos dois que o capitão trazia, um era um dos hóspedes que lhe haviam trazido à primeira vez quando aqui chegamos, o qual hoje veio aqui vestido com a sua camisa, e com ele um seu irmão; e foram esta noite muito bem agasalhados, tanto de comida como de cama, de colchões e lençóis, para os mais amansar” in Ibidem, p. 112.

⁹⁷ “A descoberta da América foi, assim, um longo período de contemplação mútua, um desfile de modas de lado a lado do oceano, cada povo admirando ou achando cômicos os adereços dos outros. (...) Curiosidade, divertimento e vaidade são expressões do desejo humano em qualquer latitude e em qualquer cultura, e estas irmanavam descobridores e descobertos” in PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Alegres trópicos: Gonneville, Thevet e Léry” in *Revista USP*. São Paulo: Edusp, 1996, número 30, p. 88-89.

⁹⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. São Paulo: Global, 2003, p. 88-89.

Brasil – em especial os tupinambás – chamavam por “ini” de acordo com relatos desde o século XVI.⁹⁹ Interessante notar como a língua espanhola adaptou um termo originário do território para o seu falar, ao passo que no caso português o leito indígena foi associado a um objeto mais rotineiro à sua experiência – a rede de pesca – fazendo uma substituição vocabular. Os trajetos linguísticos são distintos, mas incapazes (especialmente no caso da língua portuguesa) de ofuscar o ato de apropriação daquele que coloniza.

No que diz respeito às escritas em português posteriores a Pero Vaz de Caminha, é notável a constância das referências às redes como objeto que compunha a rotina da população encontrada no Brasil. De Padre Manuel da Nóbrega¹⁰⁰ a Frei Vicente do Salvador¹⁰¹, passando por Pero de Magalhães Gândavo¹⁰², Fernão Cardim¹⁰³ e Gabriel Soares de Souza¹⁰⁴ - todos presentes no

⁹⁹ Ambas as referências vêm das experiências na chamada França Antártica, documentada através dos textos de André Thevet e Jean de Léry, a serem analisados nas próximas páginas. Claude d'Abbeville, também francês e presente na missão francesa no Maranhão, no início do século XVII, também escreve a respeito: “Seus móveis caseiros são as redes de algodão a que chamam *ini*. Prendem-nas pelas extremidades, com cordas retorcidas, também de algodão, que amarram a pedaços de pau para esse fim colocados nas choupanas. Cada um tem a sua rede; a mulher tem a sua ao lado da de seu marido, e nunca se vêem dois homens deitados na mesma rede”. D'ABBEVILLE, Claude. *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão*. São Paulo: EDUSP, 1975, p. 225.

¹⁰⁰ “Aqueles com quem temos comunicação até agora são de duas castas: uns se chamam tupiniquins e os outros tupinambás. Estes tem casas de palmas mui grandes, e tais que nelas habitariam cinquenta índios casados, com suas mulheres e filhos. Dormem todos em redes de algodão, junto do fogo, que durante toda a noite tem aceso, assim pelo frio, porque andam nus, como também pelos demônios que dizem fugir do fogo, e por esta causa trazem tições à noite, quando saem”. NÓBREGA, Padre Manuel da. “Informação das partes do Brasil” in HUE, Sheila Moura. *Primeiras cartas do Brasil (1551-1555)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, p. 35.

¹⁰¹ “A noite toda tem fogo para se aquecerem, porque dormem em redes no ar e não tem cobertores nem vestido, mas dormem nus marido e mulher na mesma rede, cada um com os pés para a cabeça do outro, exceto os principais que, como tem muitas mulheres, dormem só nas suas redes, e dali quando querem se vão deitar com a que lhes parece, sem se pejarem de que os vejam”. SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil: 1500-1627*. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 79.

¹⁰² “A maior parte das camas do Brasil são redes, as quaes armão numa casa com duas cordas e lanção-se nellas a dormir. Este costume tomarão os índios da terra”. GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1980, p. 44.

¹⁰³ “Do modo que tem de dormir. Todo esse gentio tem por cama umas redes de algodão, e ficam nelas dormindo no ar; estas fazem lavradas, e como no ar, e não tem outros cobertores nem roupa, sempre no Verão e Inverno tem fogo debaixo: não madrugam muito, agasalham-se com cedo e, pelas madrugadas há um principal em suas OCAS que deitado na rede por espaço de meia hora lhes prega, e admoesta que vão trabalhar como fizeram seus antepassados, e distribui-lhes o tempo, dizendo-lhes as cousas que hão-de fazer, e depois de alevantado continua a pregação, correndo a povoação toda”. CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2009, p. 178-179.

¹⁰⁴ “A mulher verdadeira dos tupinambás é a primeira que o homem teve e conversou, e não tem em seus casamentos outra cerimônia mais que dar o pai a filha a seu genro, e como tem ajuntamento

território brasileiro para funções religiosas, administrativas ou comerciais entre os séculos XVI e XVII –, a rede sempre esteve presente.

A atenção dada por Caminha para o espaço de repouso dos nativos brasileiros foi, pouco a pouco, ampliada e ganhando mais tonalidades. O modo como Fernão Cardim divide seu texto em 1601 já demonstra isso. Se a parte especificamente referente às redes de dormir se intitula “Do modo que tem de dormir”, as posteriores referências aos objetos aparecem nas seções “Das casas”, “Da criação dos filhos”¹⁰⁵ e “Dos seus enterramentos”¹⁰⁶. Ao observar a produção dessa série de escritores portugueses, é possível perceber como as redes eram vistas nos ritos de passagem e sociabilidade dos indígenas: o nascimento, a alimentação, o repouso diário, a relação com a arquitetura, o matrimônio e a morte.

A existência desses textos não denota, porém, que existisse uma vasta bibliografia na época em Portugal sobre o Brasil. Conforme estudado por Jean Marcel França, Portugal era uma das regiões europeias a menos editar textos sobre a América recém-descoberta. Esse dado dizia respeito não apenas a textos escritos por portugueses, quanto também a traduções das narrativas de viajantes espanhóis, alemães, franceses ou holandeses. Como diz o historiador:

natural, ficam casados; e os índios principais tem mais de uma mulher, e o que mais mulheres tem, se tem por mais honrado e estimado; mais elas dão todas a obediência à mais antiga, e todas a servem, a qual tem armado sua rede junto da do marido, e entre uma e outra tem sempre fogo aceso; e as outras mulheres tem as suas redes, em que dormem, mais afastadas, e fogo entre cada duas redes; e quando o marido se quer ajuntar com qualquer delas, vai-se lançar com ela na rede, onde se detém só aquele espaço deste contentamento, e torna-se para o seu lugar; e sempre há entre estas mulheres ciúmes, mormente a mulher primeira; porque pela maior parte são mais velhas que as outras, e de menos gentileza, o qual ajuntamento é público diante de todos”. SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: EDUSP, 1971, p. 304.

¹⁰⁵ “Da criação dos filhos. As mulheres parindo, e parem no chão, não levantam a criança, mas levanta-a o pai, ou alguma pessoa que tomam por seu compadre, e na amizade ficam como os compadres entre os Cristãos; o pai lhe corta a vide com os dentes, ou com duas pedras, dando com uma na outra, e logo se põe a jejuar até que lhe cai o umbigo, que é de ordinário até oito dias, e até que não lhe caia não deixam o jejum, e em lhe caindo, se é macho lhe faz um arco com flechas, e lho ata no punho de rede, e no outro punho muitos molhos de ervas, que são os contrários que seu filho há de matar e comer, e acabadas estas cerimônias fazeminhos com que alegram a todos”. CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2009, p. 180-181.

¹⁰⁶ “Dos seus enterramentos. São muito maviosos e principalmente em chorar os mortos, e logo como algum morre os parentes se lançam sobre ele na rede e tão depressa que às vezes os afogam antes de morrer, parecendo-lhes que está morto, e os que se não podem deitar com o morto na rede se deitam no chão dando grandes baques, que parece milagre não acabarem com o mesmo morto, e destes baques e choros ficam tão cortados que às vezes morrem”. *Ibidem*, p. 187.

Tamanho 'laconismo' lusitano acerca do Brasil, uma constante durante o primeiro século que se seguiu à viagem de Cabral, não abrandou com o tempo, ao contrário, ao longo do seiscentos e do setecentos, Portugal notabilizou-se muito mais pelo que deixou de publicar e traduzir sobre suas possessões americanas do que pelas contribuições que deu ao lento processo de construção do Brasil pelo Velho Mundo. Os lusitanos, durante tão extenso período, não publicaram uma única narrativa sobre o país que tenha ultrapassado os limites do pequeno reino e conquistado o público europeu.¹⁰⁷

Essa ausência foi estimulada, certamente, tanto pelo analfabetismo da população portuguesa, quanto pela tentativa de não divulgar muitas informações sobre o Brasil que pudessem vir a estimular invasões semelhantes àquela feita pelos franceses em meados do século XVI e, posteriormente, pelos holandeses no século XVII. Vale lembrar, nesse sentido, que em 1591 foi instaurada uma lei que proibia a circulação de navios estrangeiros na América portuguesa, iniciando um processo de clausura do território brasileiro que só será desestruturado com a abertura dos portos em 1808.¹⁰⁸ Dos autores aqui citados, apenas Pero de Magalhães Gandavo viu seu texto ser publicado em vida, em 1576 – e mesmo assim, como repercussões apenas em Portugal. Todos os outros autores tiveram de aguardar que historiadores brasileiros do século XIX, almejando compreender a História de uma nação recentemente independente de Portugal – como Francisco Adolfo de Varnhagen –, buscassem seus manuscritos em Portugal e os editorassem.

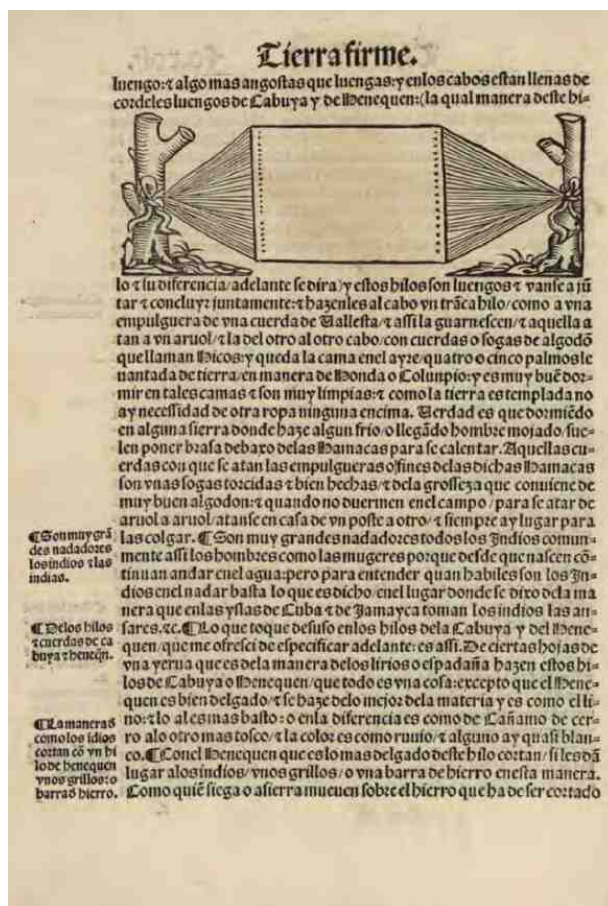
Se a circulação de textos sobre o Novo Mundo era pequena e praticamente restrita aos integrantes da corte portuguesa durante o século XVI, menor ainda era o trânsito de imagens nestas publicações. O livro de Gandavo, por exemplo, continha a portada ilustrada, as letras capitais de cada capítulo decoradas e apenas duas xilogravuras. A rede, então, além de suas aparições breves na escassa bibliografia portuguesa do período, também não foi transformada em visualidade por nenhum

¹⁰⁷ FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*. São Paulo: UNESP, 2012, p. 96-97.

¹⁰⁸ “Destarte, a partir do último quartel do quinhentos, as menções ao Brasil presentes nas narrativas de viagem – salvo, repito, umas poucas obras derivadas da França Equinocial e do Brasil holandês – passam a ter um padrão que somente deixará de vigorar no ocaso da primeira década do oitocentos, quando D. João VI, premido pelos acontecimentos, abre o Brasil à visitação dos estrangeiros. Durante esse longo período, quase dois séculos e meio, as menções ao país nos relatos de viagem serão breves, geralmente descreverão uma, duas, no máximo três cidades brasileiras, incidirão majoritariamente sobre regiões do litoral da colônia, farão diminutas referências e serão pouco simpáticas aos índios, trarão muitas informações marítimas e militares sobre os portos portugueses, concederão um enorme espaço às riquezas que eram ou que poderiam ser extraídas do país e, sobretudo, dedicarão especial atenção ao mundo, físico e moral, que os colonos lusitanos estavam edificando no Novo Mundo”. *Ibidem*, p. 112.

desses autores. Para enxergá-la pela primeira vez enquanto iconografia, é preciso folhear publicações espanholas e francesas.

Imagem 59 - Gonzalo Fernández de Oviedo – “Sumario de la natural historia de las Indias” – 1526.



Fonte: Biblioteca Nacional de España, Madri.

1.7 Da América ao Brasil

A primeira publicação da imagem de uma rede de dormir se deve ao espanhol Gonzalo Fernández de Oviedo. Nascido em Madri e com uma carreira militar que o havia levado a viver alguns anos na Itália, em 1513 viaja ao Panamá e trabalha como escrivão. Entre idas e vindas, estima-se que tenha visitado a região do Caribe por mais de cinco vezes, vivendo por mais de dez anos no território americano. Em 1526, publica um dos primeiros relatos acerca do Novo Mundo intitulado “Sumário

de la natural historia de las Indias”. Essa palavra “sumário” à frente se deve ao fato de que, em 1535 e 1547, prepara duas edições ampliadas de seu texto, sendo que sua versão final intitulada “Historia general de las Indias” apenas será resgatada e publicada em 1851.

A imagem de abertura do livro – após a portada e as letras capitais – é a da rede de dormir IMAGEM 59. Oviedo a descreve em uma seção intitulada “Las camas en que duermen los indios”:

As camas nas quais dormem chamam-se hamacas, que são umas mantas de algodão muito bem tecidas e de boas e lindas telas, e delgadas algumas delas, de duas varas e de três de comprimento, e um pouco mais estreitas do que compridas, e nos extremos estão cheias de cordas de pita e de "henequén"¹⁰⁹ (cuja característica e diferença mais adiante será dita), e estes fios são compridos e juntam-se e concluem juntamente, e fazem-lhes no extremo um nó, como a uma "empulguera"¹¹⁰ de uma corda de besta, e assim a enfeitam, e aquela atam numa árvore, e a do outro lado ao outro extremo, com cordas e sogas de algodão, que chamam "hicos"¹¹¹, e fica a cama no ar, quatro ou cinco palmos sobre o chão, à maneira de uma funda ou um balanço; e é muito bom dormir em tais camas, e são muito limpas; e como a terra é morna, não há necessidade de outra roupa por cima. Verdade é que durmindo em alguma serra mais fria, ou chegando o homem molhado, costumam colocar uma brasa embaixo das "hamacas" para esquentar-se. Aquelas cordas com as quais atam-se as "empulgueras" ou extremos das "hamacas" são sogas torcidas e bem feitas e do grossor que convém, de algodão muito bom; e quando não dormem no campo, para atar-se de árvore em árvore, atam-se em casa de um poste ao outro, e sempre há lugar para pendurá-las.¹¹²

¹⁰⁹ Variedade da pita.

¹¹⁰ Parte de uma besta (instrumento de arco e flecha).

¹¹¹ Cordas que seguram a rede.

¹¹² “Las camas en que duermen se llaman hamacas, que son unas mantas de algodón muy bien tejidas y de buenas y lindas telas, y delgadas algunas de ellas, de dos varas y de tres en luengo, y algo más angostas que luengas, y en los cabos están llenas de cordeles de cabuya y de henequén (la cual manera de este hilo y su diferencia adelante se dirá), y estos hilos son luengos y vanse a juntar y concluir juntamente, y hácenles al cabo un tranchilo, como a una empulgura de una cuerda de ballesta, y así la guarnecen, y aquélla atan a un árbol, y la del otro al otro cabo, con cuerdas o sogas de algodón, que llaman hicos, y queda la cama en el aire, cuatro o cinco palmos levantada de tierra, en manera de honda o columpio; y es muy buen dormir en tales camas, y son muy limpias; y como la tierra es templada, no hay necesidad de otra ropa ninguna encima. Verdad es que durmiendo en alguna sierra donde hace algún frío, o llegando hombre mojado, suelen poner brasa debajo de las hamacas para se calentar. Aquellas cuerdas con que se atan las empulgueras o fines de las dichas hamacas son unas sogas torcidas y bien hechas y de la grosseza que conviene, de muy buen algodón; y cuando no duermen en el campo, para se atar de árbol en árbol, átanse en casa de un poste a otro, y siempre hay lugar para las colgar” in OVIEDO, Gonzalo Fernández de. *Sumario de la natural historia de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 138. Tradução de Alberto Chillón.

O texto com pretensões históricas de Oviedo, quando comparado à missiva de Caminha, nos faz notar a diferença quanto ao detalhamento do material da rede, suas técnicas de amarração e a semelhança quanto à presença do fogo no seu uso. Como toda a publicação de Oviedo, a preocupação central é a de transmitir informações pelo viés do texto e não das imagens. Na parte de cima da página há a inclusão de uma rede de dormir solitária, sem a presença de nenhum nativo, assim como em todo o livro nenhuma figura humana é representada.

Trata-se de uma apresentação do objeto numa relação direta com a natureza e o espaço externo; é uma rede de dormir suspensa a partir de amarrados feitos em dois troncos de árvores. Sem grandes tratamentos realísticos, a imagem feita por autor desconhecido (talvez a partir de um esboço do próprio Oviedo) apresenta dois pontos perspectivos diferentes. Ao afirmar que “fica a cama no ar, quatro ou cinco palmos sobre o chão, à maneira de uma funda ou um balanço”, fica um pouco mais clara para o leitor a opção por mostrar a imagem a partir de um ponto de vista semelhante a um grande estilingue.

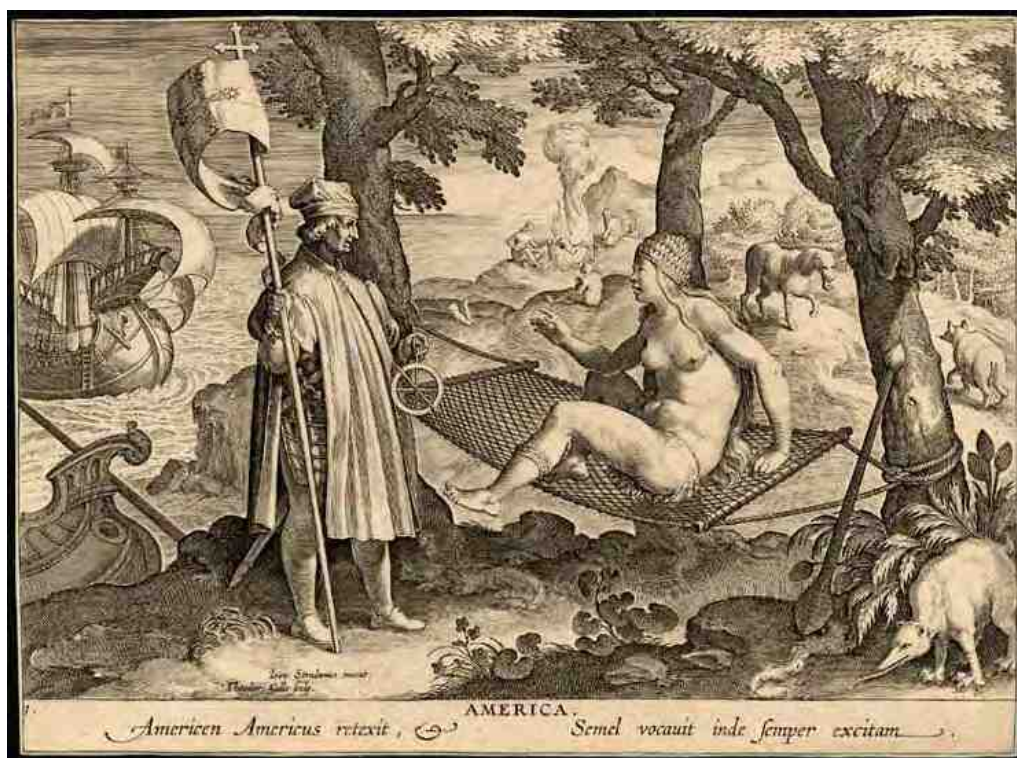
Ao compararmos essa iconografia com as que percorremos durante o século XIX, chama a atenção o fato de não parecer uma rede em formato curvilíneo, tal qual uma gota. Mas seria essa rede em formato retilíneo, com a tensão de seu tramado estabelecida por dois pedaços de madeira um em cada lado, ou o caráter imitativo da imagem deixaria a desejar e causaria essa dubiedade no nosso olhar? Não existe nada no texto de 1526 que aponte para essa leitura.

De todo modo, é esse formato mais retilíneo de rede que aparece em gravuras que associam o objeto a imagens do Novo Mundo. Um dos exemplos com maior circulação durante o século XVI foi a publicação intitulada “Nova Reperta” (“novas descobertas” em latim), organizada pelo artista flamenco Jan van der Straet (Giovanni Stradano) e os poetas Luigi e Ludovico Alamanni. A obra foi publicada no final da década de 1580, em Florença, e contava com dezenove gravuras que mostravam descobertas recentes tidas como importantes para a cultura europeia e que eram tão diversas como a América, a produção de azeite e a gravura em cobre.

A primeira imagem da publicação é logo a que tem Amerigo Vespucci e a América como protagonistas IMAGEM 60. A proposição visual de Straet se faz muito clara e se configura como uma potente alegoria da descoberta. À esquerda figura o navegador italiano que chega ao Novo Mundo em 1499 e que se torna célebre por

suas teorias de que esses territórios não eram parte das Índias Orientais. Deitada numa rede semelhante àquela encontrada em Oviedo, com um tratamento perspectivo embebido na cultura visual do Renascimento na Itália, América é apresentada antropomorficamente como uma mulher no lado direito da composição.

Imagem 60 – Jan van der Straet (Giovanni Stradano) – “America” em “Nova Reperta” – década de 1580



Fonte: MET Museum, Nova Iorque.

Ler essa imagem da esquerda para a direita não nos deixa com muitas dúvidas. As embarcações de Vespucci dão o tom da chegada do navegador e de seu encontro com objetos até então desconhecidos na Europa. A nudez desta mulher, a decoração em sua cabeça, além da ibirapema à direita, aponta para a representação do corpo das populações nativas. Mais do que isso, um tamanduá no canto direito, um bicho preguiça subindo uma árvore e uma cena de canibalismo ao fundo dão o tom entre o exótico e o sanguinolento desse encontro de culturas.

A frase abaixo da imagem contribui com nossa interpretação: “Amerigo redescobre a América, ele a chamou uma vez, mas desde então ela sempre esteve

acordada”.¹¹³ A partir desse ponto de vista, interpretamos que, desde a chegada, os indígenas nunca mais estiveram no seu sono ignorante e agora seriam guiados pela sapiência civilizatória europeia. O nome “Amerigo” foi o responsável por intitular todo o território por América devido à publicação de um mapa pelo alemão Martin Waldseemüller, em 1507. Desde então, fazendo um *pendant* com os outros continentes e seus nomes femininos – a África, a Ásia e a Europa –, havia também a América, facilmente transformada em alegoria através do corpo feminino e de sua nudez não-ocidental. A rede de dormir, portanto, é o elemento iconográfico de onde América teve de se levantar e de se retirar da companhia da natureza para enfrentar os estranhos homens que invadiam com suas caravelas, compassos e outros instrumentos de dominação e medição da experiência humana.

Diferentemente dos escritos de Oviedo, feitos a partir de sua experiência *in loco* no Panamá, a imagem produzida por Straet era feita à distância, desde a Europa e através do contato que os artistas tiveram com os relatos de viajantes e suas gravuras. Em um importante artigo, Lia Markey argumenta que alguns elementos iconográficos dessa imagem, tais como a própria rede e a ibirapema, eram encontrados na coleção de curiosidades de Ferdinando I, o grão-duque da Toscana no período de impressão da gravura. Além disso, em toda a série “Nova Reperta”, o único navegador retratado é Amerigo Vespucci que, não por coincidência, era florentino. Segundo Markey, essa construção heroica de sua figura, somada a um esquecimento voluntário do protagonismo das viagens de Cristóvão Colombo, tinha uma finalidade propagandística quanto à construção de uma identidade florentina.¹¹⁴

¹¹³ Segundo Lia Markey, no desenho preparatório para a gravura, no verso do papel, essa frase já estaria presente. Logo abaixo dela, possivelmente com a grafia de Luigi Alamanni, estavam presentes versos das “Odes”, de Horácio e dos “Fastos”, de Ovídio. Ambas as citações literárias eram fragmentos sobre as relações entre a Europa e as conquistas territoriais. Conferir: MARKEY, Lia. “Stradano’s allegorical invention of the Americas in the late sixteenth-century Florence” in *Renaissance Quarterly*. Volume 65, número 2, p. 385-442.

¹¹⁴ “A ênfase aqui é evidentemente no florentino Vespucci. Esses trabalhos, produzidos aproximadamente um século depois do encontro inicial, ainda concebem, portanto, as Américas como uma invenção florentina conectada ao poeta Dante, mesmo que Florença tivesse pouco ou nenhuma relação direta com as Américas na sequência das viagens de Vespucci” in MARKEY, Lia. “Stradano’s allegorical invention of the Americas in the late sixteenth-century Florence” in *Renaissance Quarterly*. Volume 65, número 2, p. 439. Tradução livre.

Imagem 61 – Abraham Ortelius – “Theatrum orbis terrus” – 1570



Fonte: Koninklijke Bibliotheek, Amsterdã.

Mais de uma década antes da publicação de Jan van der Straet, outra publicação foi rapidamente disseminada no nascente mercado editorial europeu. Trata-se de um dos primeiros atlas modernos a reunir mapas de diferentes autores capazes de dimensionar o que se acreditava ser a totalidade geográfica do mundo. Organizada pelo flamenco Abraham Ortelius, o que nos interessa aqui é a imagem escolhida como portada da publicação.

“Theatrum orbis terrarum” (em latim, “Teatro do mundo”) tem seu título estampado ao centro da composição IMAGEM 61. Quatro figuras femininas ocupam as bordas do papel. Acima, com uma espada na mão e o símbolo da igreja ao lado, está a alegoria da Europa. À esquerda, com trajes coloridos, a alegoria da Ásia faz contraponto à negritude e semi-nudez da alegoria da África. Pousada diretamente sobre o chão e com uma postura corporal semelhante àquela encontrada na gravura de Straet se encontra a figura da América. O toucado na cabeça, o acessório na perna e a distribuição da posição dos braços – um para a frente e outro para baixo – parecem ecoar na América despertada por Vespucci. Além disso, a ibirapema é

sustentada por seu corpo e o canibalismo se faz presente através da cabeça que apresenta ao leitor. A rede de dormir, por fim, é representada de modo curvilíneo e funciona como pano de fundo para a extensão de seu corpo nu.

Não é difícil de se suspeitar que esse atlas fosse de conhecimento do círculo florentino responsável pela “Nova Reperta”, assim como é provável que os mesmos tivessem conhecimento da publicação de Oviedo. Bom exemplo dessa proximidade entre as fontes analisadas é encontrado no texto de abertura desse atlas em sua primeira edição latina, de autoria do humanista flamenco Adolf van Meetkerck. Em suas linhas estão contidos alguns elementos que podem ser observados na imagem da América de Straet:

A ninfa que você vê na parte inferior é chamada América. Ultimamente, o audacioso Vespucci, viajando pelo mar, capturou-a com força e abraçou a ninfa com terno amor. Mas ela esqueceu, assim como esqueceu qualquer sentido de vergonha. Então, ela está sentada completamente nua, exceto que ela entrelaça o cabelo com uma corda de penas que marca a testa com uma jóia e alguns pequenos sinos [chocalho] envolvem suas bem-proporcionadas pernas. Na sua mão direita, ela segura um tacape de madeira [ibirapema], com o qual ela mata os obesos e gordos prisioneiros de guerra. Ela torra seus corpos, os rasga em pedaços trêmulos em fumegantes chamas ou os cozinha em um panela de cobre quente ou, caso o frenesi da fome torture mais, ela devora os seus membros, ainda crus e frescos, pingando com fluido preto. Os membros, ainda quentes, tremem sob seus dentes. Ela se alimenta da carne e do sangue negro destes desgraçados, o que é um crime horrível de se ver e horrível de se relacionar. Que impiedosa barbárie isso significa! Que desprezo pelos poderes supremos! Na sua mão esquerda você vê uma cabeça, mutilada por um assassinato recente. Aí você também vê um arco e velozes flechas com as quais, dobrando as pontas do arco através de uma corda, ela está acostumada a infligir feridas e levar os homens a uma morte certa. Em pouco tempo, cansada de caçar homens, ela deseja entregar o seu corpo ao sono. Ela monta uma cama tecida com largas malhas exatamente como uma rede que é fixada nos dois lados em troncos; nessa textura, ela repousa sua cabeça e membros.¹¹⁵

¹¹⁵ “The nymph you see at the bottom is called America. Lately, the audacious Vespucci, travelling by sea, captured her with force and embraced the nymph with tender love. But she forgot herself as well as any chaste sense of shame. So, she is sitting completely naked, except that she entwines the hair with a feathered string, that she marks the forehead with a jewel, and that some little bells enfold her well-proportioned calves. In her right hand, she holds a wooden club, with which she kills the obese and fattened prisoners of war. She roasts their bodies, torn to quivering pieces, in smouldering flames, or she boils them in a hot copper kettle, or, should ever the frenzy of the hunger torture more, she devours the limbs, still raw and freshly slain, dripping with black fluid. The limbs, still warm, quiver under the teeth. She feeds on the flesh and on the black blood of these wretches, which is a crime horrible to see and horrible to relate. What barbarous impiety does this mean! What contempt of supreme powers! In her left hand you see a head, mutilated by recent murder. There you can also see the bow and the swift arrows, with which, bending the horns of the bow by drawing the string, she is accustomed to inflict stabbing wounds and a certain death to men. Before long, tired with man-hunt, she wishes to abandon her body to sleep. She mounts a bed, woven with wide meshes exactly like a net, which has been fixed on both sides to a stake; in this texture, she reclines her head and limbs”. MEETKERCK, Adolf van. “Explanation of the frontispiece” apud WATERSCHOOT, Werner. “The title-

A tensão que dá o tom da composição de Straet entre o navegador viril audacioso e a América recostada de modo plácido é também evocada no texto de Meetkerck; o modo como o autor descreve esta mulher faz dela uma espécie de pathos personificado que responde aos europeus ansiosos por domar seu corpo e o território em que repousava. De todo modo, a Europa personificada segue soberana e acima das representações da África, América e Ásia. Se a Europa estava entronizada e fitava o leitor de cima para baixo, com tons de autoridade, a América se apoiava no chão e tinha uma expressão cabisbaixa e lânguida.

É possível localizar algumas referências visuais da portada de Ortelius a partir de um comentário que o próprio faz em seu atlas a respeito das autoridades intelectuais que o fizeram conhecer mais sobre a América. Para o historiador Werner Waterschoot, a publicação de Hans Staden¹¹⁶ seria essencial para se compreender a alegoria proposta por Ortelius especialmente devido a dois detalhes iconográficos sobre os quais apenas o viajante alemão teria publicado até então: os chocalhos presos na perna direita da América e sua ibirapema.¹¹⁷

page of Ortelius's *Theatrum Orbis Terrarum*" in *Quaerendo*. Número 9. Leiden: Brill, p. 61. Tradução livre.

¹¹⁶ “No seu próprio comentário sobre o mapa do Novo Mundo, ele enumera muitas autoridades no assunto. O último nome de toda a série, ‘Ioannes Stadenis’, indica o verdadeiro informante de Ortelius. Hans Staden, um nativo de Homberg, na Alemanha, foi por nove meses um prisioneiro dos índios Tupinambás no Brasil” WATERSCHOOT, Werner. “The title-page of Ortelius's *Theatrum Orbis Terrarum*” in *Quaerendo*. Número 9. Leiden: Brill, p. 52. Tradução livre.

¹¹⁷ “Dois outros atributos, que foram explicados satisfatoriamente apenas por Staden, provam que seu trabalho foi a real fonte de Ortelius: os sinos [chocalhos] na perna direita da América e – acima de tudo – seu tacape [ibirapema]. A corda com sinos não é nenhum ornamento fortuito, mas parte de um traje cerimonial: logo que Staden chega em Ubatuba, o vilarejo dos Tupinambás, ele é vestido com um disco de penas chamado Arasoya, atrás de sua cabeça, e com uma corda com chocalho, a Maraka, em torno de uma perna. Logo, as mulheres da aldeia o forçam a acompanhar seu canto e dança: ele tem de sincronizar seu chocalho com o ritmo de seus movimentos. O tacape não é uma arma usual como o arco; é um instrumento de ritual, a Ibirapema, exclusivamente destinada para matar o prisioneiro durante a cerimônia solene. Um dia antes do sacrifício, a Ibirapema é pintada e decorada, particularmente com franjas feitas de penas. Para a noite seguinte, a Ibirapema é pendurada em uma cabine vazia e adorada pelos índios. No outro dia, entre outras cerimônias, o tacape é trazido para fora em grande estado e entregue ao cacique, que o apresenta ao guerreiro selecionado para a execução. A vítima é matada com um golpe na parte detrás da cabeça. A representação da Ibirapema na portada do *Theatrum* é inspirada em uma ilustração da edição de Plantin, de 1588: a pesada parte de cima do tacape e, particularmente, as franjas com penas derivam desse modelo. Como Plantin vendeu uma cópia dessa edição para Ortelius no dia 14 de julho, não faz surpresa que o relacionamento entre os atributos da América e o relato de Staden seja tão próximo” WATERSCHOOT, Werner. “The title-page of Ortelius's *Theatrum Orbis Terrarum*” in *Quaerendo*. Número 9. Leiden: Brill, p. 53. Tradução livre.

1.8 Da violência ao silêncio: a ciranda das alteridades

O livro de Hans Staden foi publicado pela primeira vez em 1557 e se configurou rapidamente como grande sucesso editorial.¹¹⁸ Assim como o texto de Oviedo, se trata de uma publicação feita a partir do contato direto entre escritor e Novo Mundo, onde as imagens publicadas também não possuem uma autoria definida, possivelmente baseadas em esboços feitos pelo próprio autor. Duas diferenças são essenciais: primeiramente, Staden era um mercenário alemão que tentou obter sucesso financeiro no Brasil e foi raptado, situação muito distinta daquela de administrador e escrivão da corte espanhola ocupada por Oviedo. Em segundo lugar, a narrativa de Staden não se propõe a historicizar a experiência europeia na América de modo analítico, mas, no sentido contrário, o autor assume seu lugar dramático e frágil numa narrativa que compartilha com o leitor uma atrapalhada passagem pelo Brasil, escancarando seus preconceitos, medos e arrependimentos de sua peculiar convivência com os Tupinambás.

Logo na portada IMAGEM 62 a relação entre imagem e texto que perpassa toda a publicação fica clara; eis um exemplar dos “selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos”¹¹⁹ que, deitado dentro de uma rede, morde um pé humano. Ao lado de seu aparente conforto, pedaços de madeira formam uma grelha que recebe mais pedaços de carne humana torrados por um fogo logo abaixo. Se entre os primeiros autores portugueses o fogo era utilizado para espantar o frio e animais diversos, Staden associa esses dois costumes numa imagem singular: ao mesmo tempo em que os nativos se acomodam nas redes, utilizam esse fogo ao lado para cozinhar a carne humana após (não percamos de vista o machado ao lado do fogo) o assassinato de seus inimigos. A partir dessa imagem, violência,

¹¹⁸ “A obra de Staden foi a primeira a aparecer e é difícil superestimar a sua influência e popularidade, apesar de sua precisão ainda ser debatida. Exemplo emocionante da ‘literatura de sobrevivência’, cobre o período em que o autor, luterano alemão e soldado mercenário, foi cativo dos Tupinambá. Considerados o tema e o tratamento da narrativa, não surpreende que se tenha tornado um best-seller europeu, imediatamente traduzido para várias línguas” BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem*. Rio de Janeiro: Capivara, 2010, p. 77.

¹¹⁹ O título da publicação dá o tom de seu tom narrativo: “História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hassen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com esta impressão”.

alimentação e repouso estão diretamente ligados e não há trilha interpretativa para o leitor que o leve a algo distante da documentação da selvageria.

Imagem 62 – Hans Staden – “História verídica e descrição de uma terra de selvagens...”- portada - 1557



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Quando lemos a narrativa de Staden e buscamos outras aparições tão impactantes das redes, pouco sucesso obtemos. No que diz respeito à primeira parte do livro, aquele em que o autor narra sua “história verídica” de rapto por mais de nove meses em Ubatuba pelos Tupinambás, se percebe que as redes ocupam – assim como nas imagens aqui analisadas do século XIX – um lugar de composição cenográfica de um espaço não-ocidental. De todo modo, a grelha ao lado da rede se institui como uma norma – seja acompanhada de carne humana ou de peixes. Isso é perceptível, por exemplo, nas imagens dos capítulos de número quatro (“Como se apresentava a fortificação dos selvagens e como nos deram combate”) e quarenta e um (“Como os selvagens foram à guerra e me levaram com eles, e o que ocorreu durante a expedição”). IMAGENS 75 e 76.

Já a imagem do capítulo 34 (“Como o adoecido chefe Nhaêpepô-oaçu voltou para casa”) IMAGEM 65 apresenta um enterro onde os integrantes do grupo indígena têm seus corpos embalados dentro de redes, algo constante nas narrativas da época. Enquanto a rede do capítulo 39 (“Como os selvagens tinham em seu poder um escravo que sempre me caluniava e desejava que me matassem logo”) abriga Carijó, um escravo dos Tupinambás que foi comido logo que ficou adoentado, a do capítulo 20 (“O que ocorreu durante o percurso até a terra dos Tupinambás”) mostra o próprio Staden dentro da rede com sua longa barba aguardando o seu futuro ainda incerto.¹²⁰ IMAGENS 66 e 67

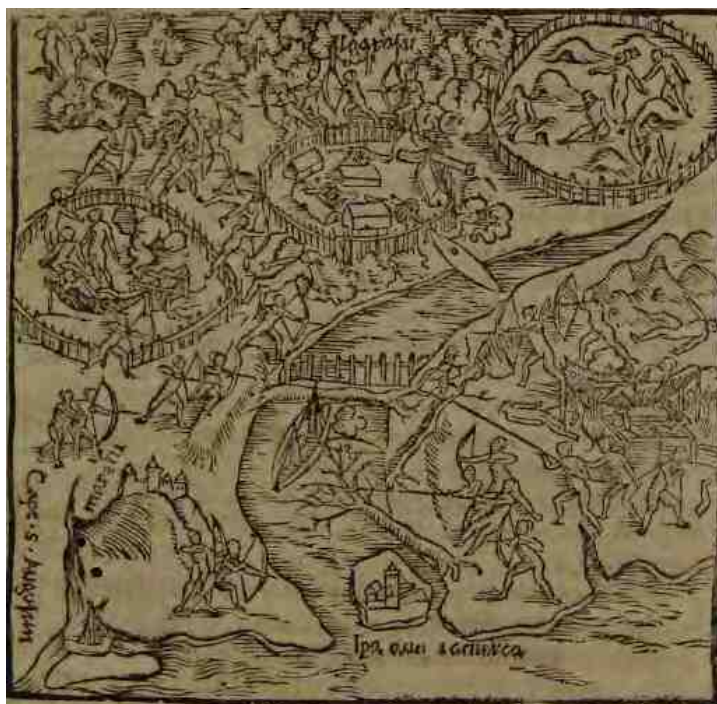
É na segunda parte da publicação, intitulada “Breve relato verídico sobre os modos e costumes dos Tupinambás”, que há uma rede de dormir semelhante à encontrada em Oviedo. IMAGEM 68 Intitulando o capítulo por “Onde eles dormem”, o autor descreve seu uso:

Eles dormem numas coisas, redes, que chamam de ini na língua deles, e que são feitas de algodão. Amarram-nas acima do chão em duas estacas. À noite, mantém um fogo aceso e não gostam de sair sem fogo de suas cabanas, no escuro, para fazerem suas necessidades. Isso por tanto temerem o diabo, que chamam de Anhangá e que frequentemente acreditam ver.¹²¹

¹²⁰ “Então chegaram à conclusão de que não seria bom passar a noite na ilha e acampar, e atravessaram para a terra firme. Já era noite quando chegamos. Havia naquele lugar cabanas que tinham sido construídas anteriormente. Puxaram as canoas para fora da água, fizeram fogo e me estenderam nas proximidades. Eu devia dormir numa rede, o que eles chamam de ini. São as camas deles. Amarram-nas pelas extremidades em dois postes sobre o solo, ou em duas árvores, quando estão na floresta. Por uma das pontas, amarraram numa árvore a corda que eu tinha no pescoço. À noite ficaram deitados à minha volta e me ridicularizaram e chamaram na língua deles: ‘Chê reimbaba indé’, que significa: ‘Você é meu animal aprisionado’”. STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 65-66.

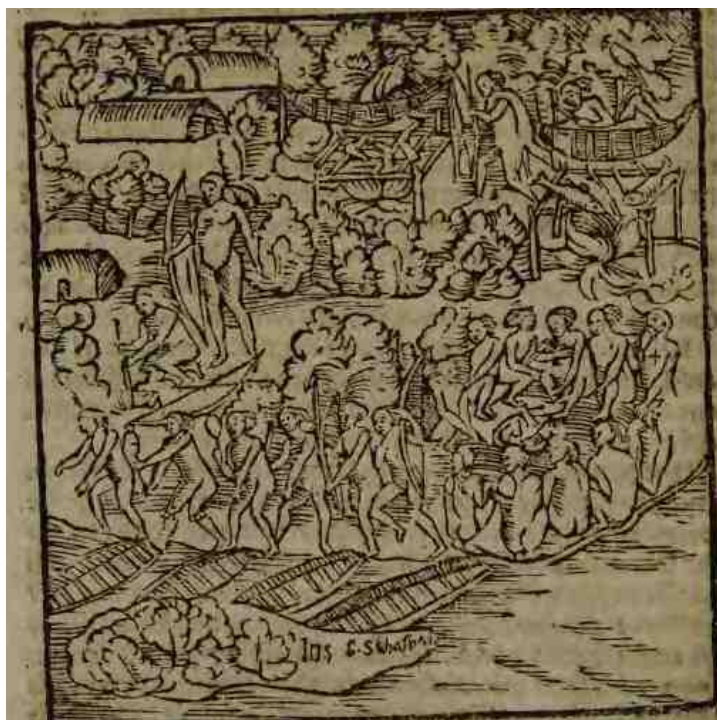
¹²¹ STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 138.

Imagem 63 – Hans Staden – “História verídica e descrição de uma terra de selvagens...”- capítulo 4 - 1557



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 64 – Hans Staden – “História verídica e descrição de uma terra de selvagens...”- capítulo 41 - 1557



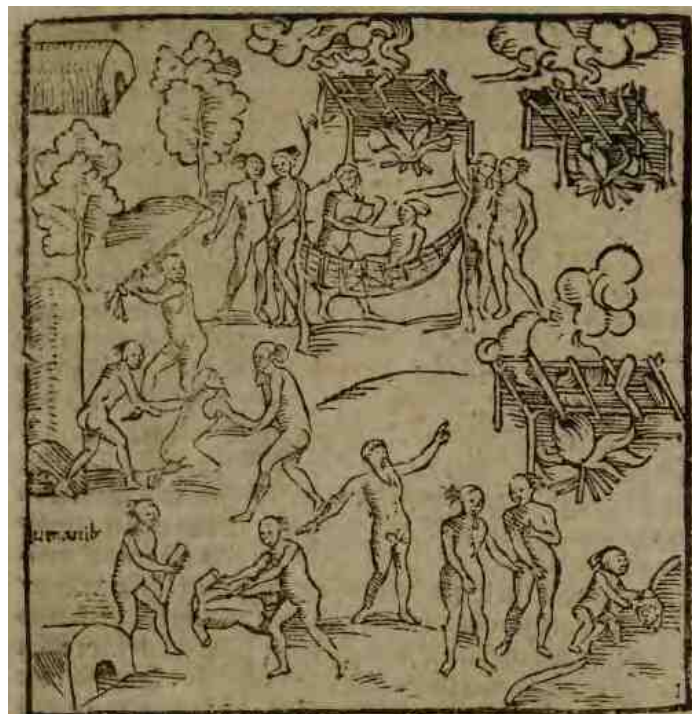
Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 65 – Hans Staden – “História verídica e descrição de uma terra de selvagens...”- capítulo 34 - 1557



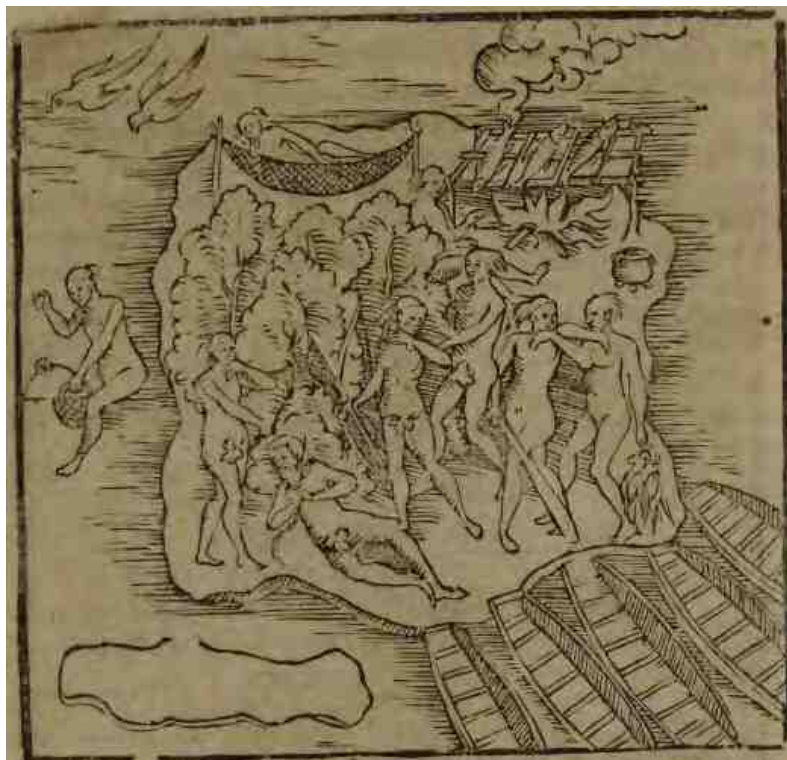
Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 66 – Hans Staden – “História verídica e descrição de uma terra de selvagens...”- capítulo 20 - 1557



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 67 – Hans Staden – “História verídica e descrição de uma terra de selvagens...”- capítulo 20 - 1557



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 68 – Hans Staden – “História verídica e descrição de uma terra de selvagens...”- 1557



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Na primeira imagem de seu livro, um mapa da costa brasileira, Staden faz uma descrição textual onde usa uma frase bem adequada à recepção de sua narrativa: “Isto da melhor maneira que me foi possível recordar / De modo que possa ser compreendido por qualquer pessoa de inteligência mediana”. Suas palavras e imagens tiveram um alcance extenso e, certamente, foram compreendidas por públicos de diferentes estratos sociais, origens geográficas e gerações. Seu livro se configurou como a primeira grande publicação ilustrada sobre o Brasil, sendo responsável por inventar uma série de iconografias que seriam associadas dali para frente com certas ideias em torno da especificidade da construção iconográfica do que viria a ser o Brasil.

O alcance de seu texto é tão amplo que se recodificaria em uma série de ilustrações produzidas por um dos maiores ícones do modernismo brasileiro, Cândido Portinari, além de ser base para dois longas-metragens brasileiros.¹²² Mas o alemão não estava sozinho dentro do gênero literário dos relatos de viagem ao Novo Mundo e nem mesmo era o pioneiro na realização de imagens que inseriam as redes como artefatos brasileiros.

A primeira associação entre o território brasileiro e as redes está contida em um mapa de 1538, de autoria da escola de cartografia de Dieppe, na França. IMAGEM 69 Representando a extensão do Brasil entre Pernambuco e o Uruguai, se acredita que tenha sido produzido a partir da parceria entre cartógrafos portugueses e franceses, sendo um presente oferecido ao futuro Henrique II da França, numa tentativa de incentivar a exploração do território americano.¹²³ Logo à direita, vemos uma sucessão de seis redes azuis penduradas na parte alta de um grupo de árvores. À sua esquerda, dois grupos de índios batalham numa oposição entre arcos, flechas e tacapes. Abaixo, homens trajados como europeus acompanham e comandam índios na retirada de pau-brasil.

¹²² Refiro-me aqui à “Como era gostoso o meu francês”, de 1971, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e “Hans Staden”, de 1999, dirigido por Luiz Alberto Pereira.

¹²³ ALMEIDA, André Ferrand de. “Mapa da costa do Brasil entre Pernambuco e o Rio da Prata” in *Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, p. 187.

Imagem 69 – Escola de Dieppe – “Atlas náutico” - 1538



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Os incentivos à presença francesa no Brasil prosseguiram por mais de uma década e se encontram muito bem representados por uma peculiar festa realizada em Rouen, em 1550. Devido à entrada do casal real na cidade, foi organizado um grande cortejo com diversas partes. Em uma delas, espécie de clímax da festividade, foi reencenada uma paisagem aos modos do Brasil. Para tal missão quase carnavalesca, cerca de cinquenta autênticos tupinambás que haviam sido levados do Brasil participaram, além de mais duzentos e cinquenta franceses fantasiados. Animais exóticos, plantas nunca antes vistas na Europa e objetos vistos como típicos do Novo Mundo também deram o tom da celebração. Assim como no mapa de 1538, uma batalha indígena foi encenada, além de cenas que mostravam a retirada do pau-brasil.

Imagem 70 – Autor desconhecido – “É a narração da ordem suntuosa...” – 1551



Fonte: Bibliothèque National de France, Paris.

Tamanho foi o sucesso da festa que em 1551 foi publicado um extenso relato a seu respeito, portando vinte e nove gravuras.¹²⁴ Naquela imagem relativa à “festa brasileira de Rouen” (como posteriormente o evento foi chamado por Ferdinand

¹²⁴ O título em português: “É a narração da ordem suntuosa dos espetáculos agradáveis, e magníficos teatros, erigidos e exibidos pelos cidadãos de Ruão, cidade metropolitana da Normandia, à sacra Majestade do Cristianíssimo Rei da França, Henrique II, seu soberano senhor, e à ilustríssima senhora, D. Catarina de Médicis, a Rainha sua esposa, por ocasião de seu triunfal, feliz e recente advento a essa cidade, que foi nos dias primeiro e dois de outubro, quarta e quinta-feira, de mil quinhentos e cinquenta. E, para maior compreensão desse tão excelente triunfo, as figuras e retratos dos principais ornamentos deste, aí estão apostos, cada um no seu lugar, como se poderá ver pelo discorrer da história. Com privilégio do Rei”.

Denis¹²⁵) se vê à esquerda da composição a rede de dormir, também comentada na escrita.¹²⁶ IMAGEM 70 Dentro dela, um homem e uma mulher são figurados deitados nus, alastrando esta iconografia no território francês. Essa teatralização do Novo Mundo, segundo Luiz Fabiano Tavares, também pode ser interpretada por uma perspectiva territorial:

Em seu último ato avançavam dois navios, um normando e outro português. Numa miniatura representando os festejos é possível ver essas embarcações ostentando escudos com as quinas de Portugal e com os lírios da França. Após uma troca de canhoneadas, a embarcação francesa lançava seus ganchos contra a caravela lusitana. Os marinheiros franceses então abordavam o navio inimigo, seguindo-se um combate tão vivaz que, segundo o autor da *Déduction*, parecia real, a ponto de algumas pessoas temerem que os marinheiros se ferissem de verdade. A naumaquia terminava com a vitória francesa, enquanto o navio lusitano incendiado se desmantelava fragorosamente e seus marujos lançavam-se à água.¹²⁷

Em 1555, finalmente Henrique II ordena a criação de uma expedição que terá a liderança de Nicolas de Villegagnon e contará com a ajuda de armadores da região de Dieppe. Posteriormente batizada por França Antártica, a colônia francesa

¹²⁵ Importante citar a discussão levantada pelo historiador Luiz Fabiano de Freitas Tavares: “No entanto, o triunfo de Henrique II em Rouen foi realmente uma ‘festa brasileira’? Vale observar que o anônimo autor do relato publicado pelos livreiros Hoy et du Gord não concede aos tupinambás lugar de destaque em sua descrição dos festejos; de fato, conclui com um epigrama onde os selvagens são enumerados sem qualquer privilégio entre os elementos do triunfo: ‘Ninfas, tritões, selvagens e peixes, / agradáveis acordes de instrumentos e canções, / semelhante a todos os triunfos dos césaes, / carros, elefantes, troféus, escudos, / teatros, parques e os triunfantes arcos”. TAVARES, Luiz Fabiano de Freitas. *O novo mundo na França – discursos e poderes (c. 1530- c. 1630)*, p. 25. Tese de doutorado apresentada na UFF, no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, no Departamento de História, em 2014.

¹²⁶ “... eles estavam afeiçoados e aparelhados à moda dos selvagens da América, donde se traz o pau-brasil; destes havia bem cinquenta naturais, selvagens recentemente importados do país, e que tinham, além dos outros simulados para ornamentar suas faces, as bochechas, os lábios e as orelhas furados e insertados de pedrinhas longas, da extensão de um dedo, polidas e arredondadas, cor de esmalte branco e verde-esmeralda: os mais da companhia, tendo frequentado o país, falavam tão bem a língua e expremiam tão naturalmente os gestos e feições dos selvagens, como se fossem nativos do mesmo. Uns se afadigavam com atirar de arco aos pássaros, lançando tão corretamente suas flechas de bambu, ou caniço, que na arte sagitária ultrapassavam Meriones, o grego, e Pândaro, o troiano. Outros corriam em pós das macacas, depressa como os trogloditas atrás da caça. Alguns se balouçavam nas suas redes, sutilmente trançadas de fio de algodão, presa cada extremidade ao cimo de alguma árvore; ou então se repousam à sombra de qualquer alcatifada moita”. Autor anônimo apud DENIS, Ferdinand. *Uma festa brasileira celebrada em Ruão em 1550, seguido de um fragmento do século XVI que trata da teogonia dos antigos povos do Brasil e das poesias em língua tupi de Cristovão Valente*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011, p. 38-39.

¹²⁷ TAVARES, Luiz Fabiano de Freitas. *O novo mundo na França – discursos e poderes (c. 1530- c. 1630)*, p. 33. Tese de doutorado apresentada na UFF, no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, no Departamento de História, em 2014.

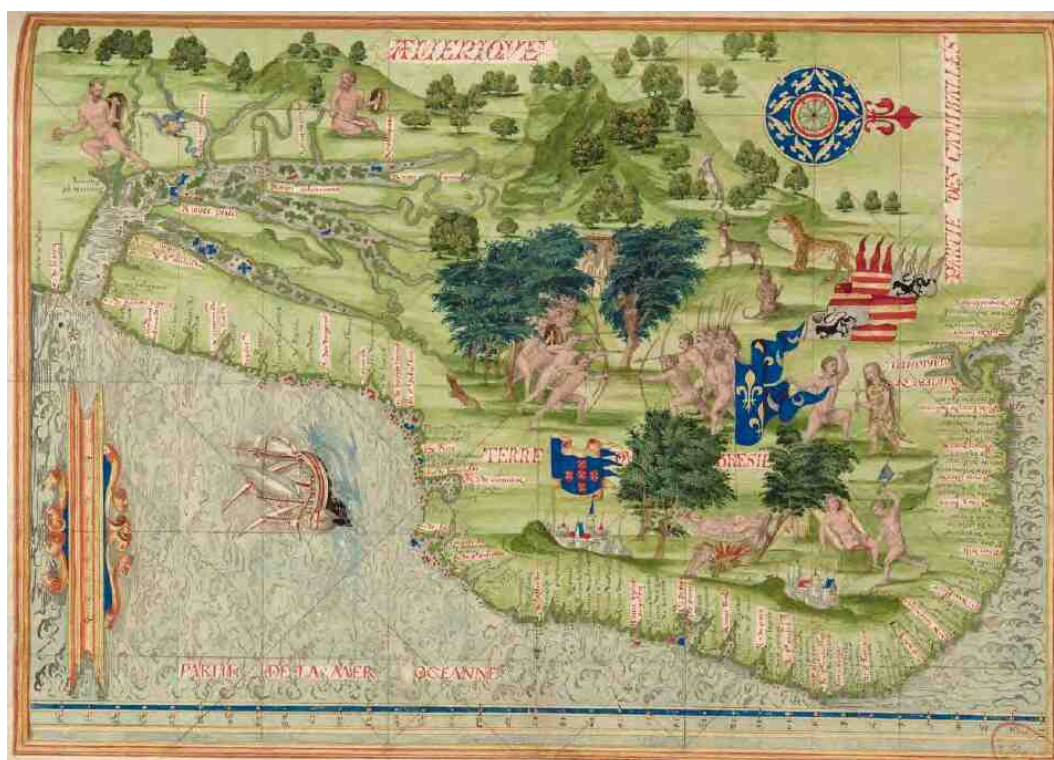
estava baseada na atual região do Rio de Janeiro, próxima da Baía de Guanabara. Nessa primeira viagem, o frade franciscano e escritor André Thevet acompanha a comitiva. Logo retornando à França, publica em 1557 o texto “As singularidades da França Antártica”. O rigor de Villegagnon traz diversos problemas administrativos para sua pequena França tropical e, perante ameaças de rebeliões, o líder opta por convocar um grupo de huguenotes enviados por João Calvino, líder da reforma protestante, a ajudar seu projeto no Brasil.¹²⁸ Nesse segundo grupo estava Jean de Léry, pastor calvinista e escritor que publica em 1578 a sua versão da narrativa sobre a presença francesa no Brasil, “Viagem à terra do Brasil”. O infeliz encontro entre huguenotes e católicos no Brasil apenas agrava a situação interna da colônia que, atacada pelos portugueses, dissipa a França Antártica em 1560 e definitivamente expulsa os franceses em 1567.

Esse período de cinco anos foi o bastante para que três grupos distintos de imagens fossem criados por franceses acerca do Brasil. Logo entre 1555 e 1556, o cartógrafo Guillaume Le Testu, também da escola de Dieppe, integrante da expedição de Villegagnon, finalizou seu grande atlas, “Cosmografia universal” [IMAGEM 71]. No fôlio de número quarenta e cinco, Testu faz uma representação da América onde se encontra localizado no mapa a “Terra do Brasil” e sua proximidade com a “Parte dos canibais”.

Há aqui uma série de semelhanças com as duas imagens francesas da celebração em Rouen e do outro mapa feito em Dieppe. A cena de batalha entre distintos grupos indígenas se configura formalmente tal qual no primeiro mapa, com ambos se colocando um de frente ao outro. O canibalismo ausente lá, aqui se faz essencial – logo à direita acompanhamos a cena de um homem com um machado cortando a perna de um inimigo deitado numa espécie de mesa sacrificial. À sua esquerda, aquele elemento, por sua vez, visto na gravura de Rouen: uma rede de dormir compartilhada por um índio e uma índia, onde cada um está em um sentido diferente.

¹²⁸ “... o Cavaleiro de Malta exerce uma verdadeira ditadura no interior de sua colônia, provocando o descontentamento de vários colonos e agravando as divergências religiosas já existentes. Complôs e rebeliões acabam deflagrando-se, levando Villegagnon, no início do ano de 1556, a escrever a Calvino, seu condiscípulo da Faculdade de Direito de Orléans, pedindo-lhe que envie ao Rio de Janeiro um contingente de partidários da fé retomada, a fim de encontrar uma solução para os conflitos que solapam de dentro a colônia”. DAHER, Andrea. *O Brasil francês: as singularidades da França Equinocial, 1612-1615*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 36.

Imagem 71 – Guillaume Le Testu – “Cosmografia universal” - 1555-1556



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Outro dado que chama a atenção nessa imagem é, novamente, nos depararmos com a associação entre repouso do corpo dos nativos do Brasil, alimentação e antropofagia. Eis que aquele mesmo fogo que possibilitava o churrasco sugerido por Staden aqui aparece de modo mais precário, mas igualmente com finalidades de cozimento; vê-se o que parece ser a perna já mutilada do corpo estendido à direita queimando abaixo da rede e presa a um tronco de árvore. É importante constatar como o imaginário da relação entre América e canibalismo já se encontrava disseminado a ponto de dois indivíduos que não

tiveram contato direto e possuíam destoantes experiências e modelos de criação plástica chegarem a resultados tão dialógicos.¹²⁹

Já a contribuição de André Thevet, se por um lado era visualmente menos violenta, por outro teve um impacto de público possivelmente equiparável ao de Staden. Além de publicar seu “As singularidades da França Antártica” no mesmo ano do alemão, em 1557, retornou ao tema na sua “Cosmografia universal”, de 1575. Também traduzido para diversas línguas e acompanhado de quarenta e uma gravuras, o primeiro texto de Thevet, recheado de pessimismo e percepções do pecado nos nativos brasileiros, possui um tom menos aventuroso do que a narrativa de Staden. Se Staden esteve prisioneiro por nove meses, Thevet esteve por apenas dez semanas entre partida e regresso devido a uma doença no Brasil contraída.

No capítulo 30 (“Dos alimentos e bebidas dos selvagens”), todo o grupo de indígenas tem suas ações dadas a partir da rede. IMAGEM 72 Mais à frente, para representar as demonstrações de afeto dos indígenas quando um visitante chegava, publica no capítulo 43 (“Das mortugabas e da benevolência com que os selvagens tratam os estrangeiros”) outra imagem do acolhimento através da rede dentro de um espaço fechado. IMAGEM 73 Por fim, no capítulo 46 (“Das doenças mais frequentes na América e do método que usam os selvagens para curá-las”), associa o espaço íntimo da rede com a doença e a cura. IMAGEM 74

¹²⁹ Indícios de canibalismo também são encontrados nas publicações de André Thevet e Jean de Léry. Se no primeiro a mesma grelha de Staden é representada (mas não associada à rede), em Léry o a antropofagia é indicada através de pedaços de corpos humanos figurados em uma de suas alegorias da América.

Imagem 72 – André Thevet – “As singularidades da França Antártica” – capítulo 30 -
1557



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

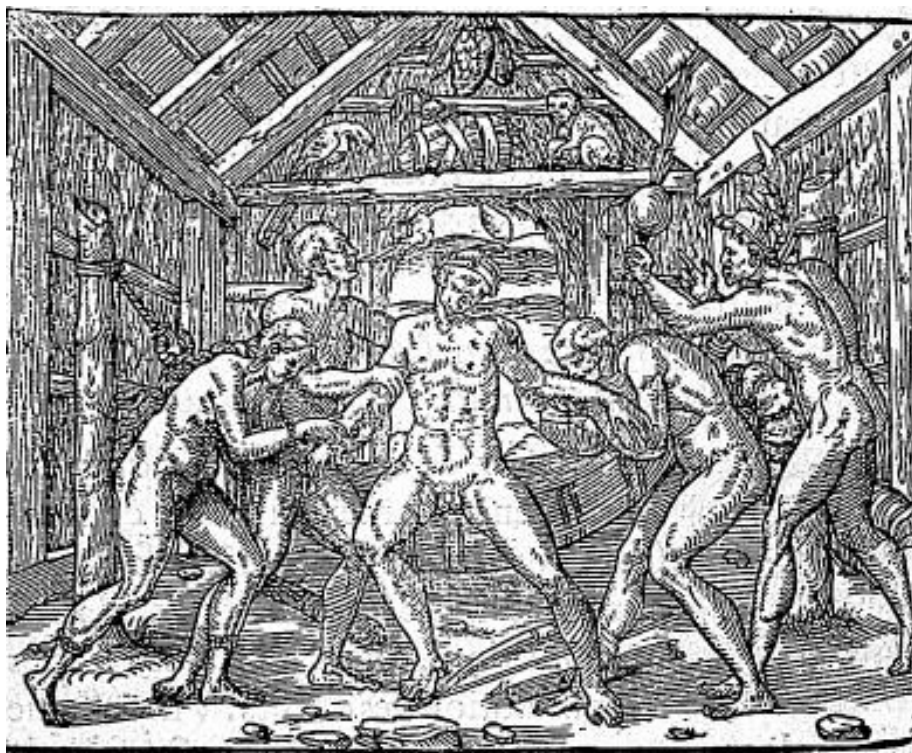
Imagem 73 – André Thevet – “As singularidades da França Antártica” – capítulo 43 -
1557



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 74 – André Thevet – “As singularidades da França Antártica” – capítulo 46 -

1557



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Essas imagens levavam ao conhecimento do leitor europeu detalhes quanto à habitação, o vestuário e alguns costumes dos nativos brasileiros. Horizontais e com diversos planos compositivos dados a partir da paisagem e dos aparatos comentados em seu próprio texto, estas gravuras fazem coro a algumas observações feitas em torno dos hábitos dos Tupinambás por Staden e na literatura portuguesa do período.¹³⁰ É importante, com fins comparativos devido à proximidade da publicação e à observação em torno do mesmo grupo indígena, lembrarmos da observação de Rebecca Parker Brienen a respeito das duas muito diferentes formas plásticas de Staden e Thevet: “Como cosmógrafo da corte francesa, Thevet teve

¹³⁰ “Nas aldeias dos selvagens, portanto, vivem diversas famílias sob um mesmo teto, possuindo cada uma seu espaço reservado. Dentro ficam suas redes, suspensas a sólidos e resistentes pilares, alinhadas uma ao lado das outras. Estas redes são feitas de bom algodão, extraído de certa planta muito abundante nessa terra. Trata-se de uma árvore pequena, da altura de um homem, de frutos semelhantes a grandes botões, como os do carvalho. É bem diferente dos algodoeiros de Chipre, de Malta e da Síria. Nessas redes, que não são mais grossas que os nossos lençóis, deitam-se eles inteiramente nus, do modo como habitualmente vivem. Chamam à rede de *ini*, e ao algodão de que ela é feita, de *manigô*. As mulheres mantêm continuamente acesas pequenas fogueiras de ambos os lados da rede do chefe da família, pois as noites daí são relativamente frias”. THEVET, André. *As singularidades de França Antártica*. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 143.

acesso a artistas melhores [quanto à sua capacidade mimética] que Staden. Os corpos elegantes, ainda que um pouco alongados, dos índios que figuram em seu texto marcam um acentuado contraste com as representações mais rudimentares do livro de Staden”.¹³¹

Por fim, Jean de Léry, o protestante que habitou o Rio de Janeiro por alguns meses entre 1557 e 1558, apenas conseguiu publicar seu texto “Viagem à terra do Brasil” em 1578. O tamanho da publicação era mais modesto do que o livro do oficial de estado Thevet; Léry publicou apenas cinco gravuras. Distinta das construções narrativas horizontais e detalhadas do outro livro francês, na narrativa de Léry as imagens ocupam um lugar mais emblemático, monumental quanto à escala do corpo humano e, por consequência, mais demonstrativo do que narrativo.

Imagem 75 – Jean de Léry – “Viagem à terra do Brasil”- capítulo 8 - 1578



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

¹³¹ BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem*. Rio de Janeiro: Capivara, 2010, p. 78.

Imagem 76 – Jean de Léry – “Viagem à terra do Brasil”- capítulo 18 - 1578



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 77 – Jean de Léry – “Viagem à terra do Brasil”- capítulo 10 - 1578



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

O ponto de vista narrativo de Léry é mais aberto às alteridades e menos propenso ao julgamento imediato dos hábitos dos povos encontrados no Brasil. É ele que lembrando da chegada ao Brasil, comenta: “Aí amarramos as nossas redes para dormirmos à moda da América, suspensos no ar”¹³², ou seja, no último quarto do século XVI, dormir em uma rede já era rapidamente identificado com um costume americano. Quanto à transformação da rede em imagem, isso se dá pela primeira vez no oitavo capítulo do texto (“Índole, força, estatura, nudez, disposição e ornatos dos homens e mulheres brasileiros, habitantes da América, entre os quais permaneci quase um ano”) IMAGEM 75, onde se vê uma família Tupinambá reunida com diversos aparatos identificáveis à disposição do olhar do leitor. Esses elementos são descritos pelo próprio Léry:

Em verdade, para completar o quadro, deveis colocar junto a esses tupinambás uma de suas mulheres, com o filho preso a uma cinta de algodão e abraçando-lhe as ilhargas com as pernas. Ao lado deles ponde ainda um leito de algodão feito com rede de pescaria e suspensa no ar. E acrescentai o fruto chamado ananás, que mais tarde descreverei que é um dos melhores da terra.¹³³

Sem interesse em configurar a inserção desses corpos em um espaço geográfico específico, Léry organiza tal qual uma vitrine os elementos que representariam o Brasil e a América em um formato que dialoga de perto com a emblemática (representada por Cesare Ripa e seu “Iconologia”, de 1593) e com os álbuns de vestuários (como Cesare Vecellio e seu “Degli habiti antichi e moderni, de 1590). Encontramos já aqui um modelo plástico de catalogação dos tipos humanos e etnográficos – um estereótipo – que seria caro a artistas de diferentes gerações como Albert Eckhout, Carlos Julião e mesmo Jean-Baptiste Debret.

As redes de dormir posteriores, mesmo que formalmente semelhantes quanto à verticalidade da composição, apresentam situações narrativas diferentes. No capítulo 18 (“O que podemos chamar leis e policiamento entre os selvagens; modo por que tratam os visitantes amigos; prantos e discursos festivos das mulheres por ocasião das boas-vindas”) IMAGEM 76, novamente se faz presente o costume dos Tupinambás de receberem convidados com prantos. A composição formal dessa

¹³² LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2007, p. 86.

¹³³ Ibidem, p. 117-118.

gravura – com a rede de dormir dividindo-a em duas partes e com a postura da lamentação da mulher à esquerda abaixo com um homem na parte de cima – é ligeiramente alterada para se compor a gravura do capítulo 19 (“De como tratam os selvagens os seus doentes, dos funerais e sepulturas e do modo de chorar os seus defuntos”) IMAGEM 77. As boas vindas se transformam em despedida e outras duas mulheres se colocam atrás da rede de dormir, lamentando a morte e, já na imaginação do observador, preparando seu corpo a ser enterrado dentro do próprio objeto em que um dia o morto repousou.

É no livro de Jean de Léry, que está presente um dos maiores elogios à tecnologia indígena das redes de dormir. Trata-se de um interessante e longo relato de contemplação, admiração e exportação da técnica para o território europeu que nos dá a certeza de que nem só de sangue e catequização foi feito esse casamento forçado entre a América e a Europa.

Já em vários lugares desta narrativa afirmo que poucos são os seus trastes, mas, para não deixar de mencionar tudo que sei a respeito da economia de nossos selvagens, quero descrever aqui o método observado pelas mulheres na fiação do algodão. Igualmente direi como com ele fazem cordões e sobretudo redes. Depois de tirar o algodão dos capulhos, estendem-no com os dedos sem o cardar e o amontoam no chão ou sobre qualquer objeto; como não usam rocas semelhantes às européias prendem os fios à parte mais comprida de um pau redondo (fuso) da grossura de um dedo e de um pé de comprimento mais ou menos com uma espécie de pino de madeira da mesma grossura colocado de través; rolam depois esse pau sobre as coxas e torcem, soltando-o da mão como fazem as fiandeiras com as maçarocas, e o volteiam no meio da casa ou em qualquer outro lugar, obtendo desse modo não só fios grosseiros para redes mas também delgadíssimos e bem trabalhados. Trouxe eu para a França certa porção desse fio, de tão boa qualidade que a todos parecia de seda o gibão branco que mandei fazer com ele. Para a fabricação das redes, a que os selvagens chamam inis, usam as mulheres teares de madeira, que não são horizontais nem tão complicados quanto os dos nossos tecelões, mas perpendiculares e da altura delas; depois de as unirem a seu modo tecem as redes a começar pela parte inferior do tear. Certas redes são feitas à maneira de rendas ou de redes de pescar, outras têm as malhas serradas como o brim grosso. Tem elas em geral quatro, cinco ou seis pés de comprimento por uma braça mais ou menos de largura; trazem nas pontas argolas por onde passam as cordas com que os selvagens as amarram a dois postes fronteiros, expressamente fincados no chão para esse fim. E carregam os selvagens consigo essas redes tanto nas guerras como nas caçadas ou pescarias à beira-mar ou nos rios, suspendendo-as aos troncos das árvores para dormirem. Quando sujas pela fumaça dos fogos que acendem dentro de suas casas, ou por qualquer outro motivo, colhem as mulheres americanas certo fruto silvestre semelhante a uma abóbora, porém muito mais volumoso; cortam-no em pedaços, esmagam-no dentro d'água em qualquer vasilha de barro e batem-no com pauzinhos; assim se forma grande quantidade de espuma que lhe serve de sabão e que deixa as redes alvas como neve. Que tais redes são cômodas o dirão todos os que as experimentaram, principalmente no verão. E não foi sem razão que na

minha história de Sancerre eu as preconizei para os soldados de guarda, porque são muito melhores do que os enxergões nos quais sujam a roupa, se enchem de piolhos e de onde se erguem com as costelas magoadas pelas armas que trazem sempre à cinta. Com efeito, adotamos esse tipo de redes em Sancerre, fazendo-as com os nossos lençóis, durante todo o cerco que durou quase um ano.¹³⁴

Mesmo com essas publicações ilustradas analisadas, além dos cento e vinte relatos de menor tamanho compilados por Jean Marcel França¹³⁵, estatisticamente haveria em circulação na Europa nesse mesmo período cerca de quatro vezes mais publicações sobre a Ásia.¹³⁶ Segundo o mesmo historiador, “... do descobrimento ao ocaso do século XVIII, tenham sido publicados 5562 livros de viagem na Europa – 456 no século XVI, 1566 no século XVII e 3540 no século XVIII – dos quais cerca de 25% diziam respeito à América”.¹³⁷ Como o interesse dessa pesquisa é a análise de visualidades que incluam especificamente as redes, esse quantitativo cai e nos leva aos exemplos aqui apontados. Este recorte, porém, não nos impede de perceber um fenômeno essencial para o objetivo dessa pesquisa: a rápida disseminação de formas plásticas sobre o Brasil e a capacidade de transitarem entre diferentes geografias e temporalidades. Um importante exemplo desse fenômeno que demonstra como já existia uma espécie de globalização das imagens na segunda metade do século XVI, é o esforço editorial de Theodor De Bry. Gravurista e editor, o flamenco inicia em 1590, oito anos antes de sua morte, a publicação de uma grande série de livros intitulada “As grandes viagens”, também conhecida por “A descoberta da América”. Nunca tendo viajado até o Novo Mundo, De Bry se configura como um dos muitos casos de indivíduos versados nas artes literárias e visuais, capaz de se apropriar de imagens e histórias as configurando em outro contexto.¹³⁸

¹³⁴ LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2007, p. 230-231.

¹³⁵ Conferir FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591-1808)*. São Paulo: Unesp, 2012.

¹³⁶ “... a construção e a absorção da ideia de Novo Mundo pelos europeus deu-se de maneira extremamente lenta e gradativa. Ilustrativo de tal lentidão é a pouquíssima atenção que as novas terras mereceram dos escritos especializados da época. Estima-se, e este é um dado a se ter em conta, que, entre 1492 e 1618, as obras geográficas editadas em francês tragam quatro vezes mais referências à Turquia e à Ásia do que à América”. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591-1808)*. São Paulo: Unesp, 2012, p. 22.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 45.

¹³⁸ A esse respeito, o historiador da arte Henry Keazor, comentando o quarto livro organizado por ele, parece resumir muito bem a questão: “So, in volume IV, he only did what he had already done to a

O terceiro livro organizado pelo artista foi publicado em 1592 e era uma adaptação da narrativa de Hans Staden. Esse fato por si só já é digno de atenção pois denota o alcance, quase quarenta anos depois de sua primeira publicação, das impressões de Staden. O que De Bry faz, na maior parte das gravuras, é retomar as composições esquemáticas do criador das imagens da publicação alemã e adaptá-las a uma anatomia, como aponta Henry Keazor, devedora da disseminação das formas michelangelescas.¹³⁹

Das únicas quatro imagens em que se fazem presentes as redes, é também na referente ao capítulo 34 de Staden (“Como o adoecido chefe Nhaêpepô-oaçu voltou para casa”) que devemos nos debruçar um pouco mais. IMAGEM 78 Trata-se da descrição visual desde a doença que abateu parte da família do chefe até o seu enterro. Conforme disse, a imagem chama a atenção por Staden apresentar o modo como alguns indígenas eram enterrados enrolados em suas redes. Além do tratamento perspectivo da cena ter sido radicalmente transformado – de um ponto de vista aéreo, para uma visão dada de modo mais teatral – e da anatomia hercúlea das figuras humanas também merecerem destaque, é a comparação entre essa imagem e as aqui analisadas do século XVI que a torna singular.

lesser extent in his former *America* publications: he borrowed, melded, arranged and adapted. And, as before, De Bry only occasionally indicated the authorship of entire scenes he took or adapted for his *America* volumes”. KENZOR, Henry. “Theodore De Bry’s images for *America*” in *Print quarterly*. Volume XV. Londres: 1998, pág 135.

¹³⁹ “É o uso de figuras maneiristas por De Bry que explica porque essas ilustrações (...) amplamente difundiram a crença de que a América era povoada por uma raça que mal se distinguia, fisicamente, dos gregos antigos”. Ibidem, p. 145. Tradução livre.

Imagem 78 –Theodor de Bry – livro 3 das “Grandes viagens” – capítulo 34 – 1592



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 79 –sobreposição das citadas gravuras publicadas nos livros de Theodore de Bry, Hans Staden e Jean de Léry



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

IMAGEM 79 Assim como uma fotomontagem, De Bry combina os elementos formais que o interessam a fim de condensar a narrativa. Percebe-se, então, como a publicação de Jean de Léry foi importante para ele; mais da metade da composição advém de uma distribuição de corpos encontrados na imagem relativa à recepção aos convidados e também à morte no livro do francês. A perspicácia de sua cirurgia formal é tão milimétrica que é possível colar quase que perfeitamente sobre a imagem de 1592 aquelas de Léry. À direita, acima, o flamenco recria a cena do enterro a partir de Staden. Dois livros de viagem se recodificam numa terceira publicação e o público europeu trava contato com uma imagem que é reflexo de distintas intenções, numa espécie de pequeno caleidoscópio. Se o caminho de ida era de Portugal ao Brasil, os caminhos de volta à Europa irão proporcionar novos retornos num movimento contínuo e crescente, diretamente proporcional ao crescimento da imprensa.

O que esses relatos e imagens tem em comum é o seu enfoque nos grupos indígenas encontrados no Brasil. Com narrativas majoritariamente sobre os Tupinambás - que possivelmente habitavam a região que vai dos atuais estados do Rio de Janeiro e São Paulo, além da área do Rio São Francisco ao Recôncavo Baiano –, os olhares europeus se preocupavam em informar e analisar seus modos de viver, permitindo que a América iniciasse seu processo de conhecimento popular. Uma mudança de enfoque por parte dos textos e das imagens será enxergada apenas a partir do século seguinte, em especial – lembrando do bloqueio náutico estabelecido por Portugal a estrangeiros no Brasil – devido à invasão holandesa em Pernambuco. Segundo Jean Marcel França, “... o índio e seu mundo, personagens principais dos relatos quinhentistas e mesmo de uns poucos escritos do alvorecer do seiscentos, passam à condição de figurantes, cedendo lugar para os colonos e para as cidades que estes estavam edificando pela costa”.¹⁴⁰

¹⁴⁰ FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591-1808)*. São Paulo: Unesp, 2012, p. 192.

Imagem 80 – Caspar von Schmalkalden – “Um brasileiro” – 1642-43



Fonte: Rijksmuseum, Amsterdã.

Mudanças de ponto de vista já são perceptíveis em uma imagem de meados do século XVII IMAGEM 80 de autoria do alemão Caspar von Schmalkalden, soldado que fazia parte da tripulação enviada ao Brasil em 1642 pela Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, união de mercadores holandeses que administravam as especiarias exportadas do Brasil. A presença holandesa no território brasileiro remete a invasões datadas de 1598, 1614 (ambas na região do Rio de Janeiro) e 1624, em Salvador, na Bahia. Finalmente obtendo maior sucesso em 1630, rapidamente os holandeses tentaram instaurar um comércio de exportação de açúcar para a Europa, enfrentando resistência do governo português até 1637, quando saem vitoriosos e Maurício de Nassau é convocado para administrar a região. A presença deste segue até 1644 quando os senhores de engenho da região se revoltam e levam à expulsão definitiva dos holandeses em 1654.

O governo de Nassau se caracterizou tanto por uma exploração sistemática das terras do Brasil através da utilização de mão de obra escrava, quanto pela valorização dada à produção de imagens, mapas e publicações sobre as

descobertas do Novo Mundo. Mais do que um simples explorador da região de Recife, Nassau era visto como um apaixonado pelo caráter exótico do Brasil.¹⁴¹ É desse contato entre diferentes culturas que nasce um diário de viagem acerca do Brasil e de autoria de Schmalkalden.

A figura central dessa aquarela remete ao inventário etnográfico de Jean de Léry. O protagonista da imagem segura um arco e flecha que possuem dimensões um tanto quanto grandes em relação à estrutura frágil de seu corpo. Ao fundo, duas redes de dormir rascunham a paisagem e, em uma delas, há a representação de duas figuras que compartilham o seu espaço simultaneamente. Visto de baixo para cima e com a postura das pernas em contraposto, eis um claro encontro de uma visualidade embebida na tradição clássica e a tentativa de documentação daquilo visto nos trópicos.

O texto alemão na imagem de Schmalkalden contribui com outras camadas de interpretação: “Um brasileiro. Nós nascemos com coragem natural. A quem nosso arco é dirigido, o inimigo estará perdido”. Mas o que era ser “brasileiro” na década de 1640, em Pernambuco? Certamente, comparando o vestuário desse homem com aqueles vistos nas publicações sobre os Tupinambás, se tratava de outra utilização da palavra. Rebecca Parker Brienen esclarece a respeito de seu uso:

... *Brasilianen* são as pessoas que passaram ao domínio holandês, e as *aldeias*, aquilo que chama de “aldeias dos *Brasilianen*”, o local onde estes recebem a instrução religiosa. Mais dados são fornecidos em um panfleto escrito em 1639 por Vincent Joachim Soler, um ministro calvinista no Brasil, que afirmava existirem treze *aldeias* sob jurisdição holandesa, reunindo vinte mil almas indígenas, embora seja provável que tenha superestimado o número. Nelas, os *Brasilianen* eram batizados, casados e adotavam nomes cristãos.¹⁴²

¹⁴¹ “O Recife exerceu um fascínio todo especial sobre Nassau. Ao regressar à Holanda o conde levou consigo, além de um mobiliário talhado em marfim em Pernambuco, um apreciável acervo de móveis e obras de arte assinadas pelos artistas de sua comitiva. Da relação de seus pertences se depreende seu gosto por ‘curiosidades’ da terra pernambucana, pois estão relacionados entre seus objetos toros de jacarandá torneados, pranchas de pau-santo, pau-violeta e diversos tipos de madeiras de lei; bem como curiosidades não muito comuns para um observador europeu: sete botijas de farinha de mandioca, 103 barriletes de frutas confeitadas; quatro barris contendo conchas e seixos do cabo de Santo Agostinho. Em sua ‘cabana’ de Berg um Tal, o então príncipe João Maurício de Nassau conservava um baú com recordações do Brasil, criava um papagaio e costumava dormir em ‘uma rede de pano de linho brasileiro bordado e guarnecido de amarelo’”. SILVA, Leonardo Dantas. “O Brasil nassoviano” in *O Brasil e os holandeses*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p. 13.

¹⁴² BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem*. Rio de Janeiro: Capivara, 2010, p. 83.

Uma das mais recorrentes características desses “brasileiros” (“*brasilianen*”, em holandês) era o ato de cobrir a nudez com roupas brancas¹⁴³, assim como visto na aquarela. Percebe-se, então, por mais que o texto na imagem aponte para o caráter guerreiro dos nativos do Brasil, como se trata da representação de um comportamento ocidentalizado desses novos cristãos de Pernambuco. Não necessariamente, aliás, se trata da imagem de um indígena, sendo possível aproximá-lo também dos chamados mamelucos, filhos de mães indígenas com pais europeus.

É outro integrante do governo de Nassau, Zacharias Wagener, que também realiza uma imagem que recodifica as iconografias quinhentistas acerca do que poderia ser o Brasil. IMAGEM 81 Wagener, também alemão, possuía uma formação em desenho de mapas e trabalhava na Companhia Holandesa das Índias Ocidentais desde 1634. Entre esse ano e 1641 produziu um livro de viagens intitulado “*Thierbuch*” (“livro dos animais”, em holandês). Com mais de cem fólios, a maior parte de seus desenhos mostrava os animais e tipos vegetais encontrados no Brasil. Ao fim, Wagener criou uma série de aquarelas que apontavam um pouco da rotina holandesa em Pernambuco.

¹⁴³ “Talvez o mais significativo fato seja o dos *Brasilianen* cobrirem a nudez com roupas: as mulheres, com vestidos longos de algodão; os homens, com calças e casacos”. *Ibidem*, p. 84.

Imagem 81 – Zacharias Wagener – sem título – c. 1641



Fonte: Kupferstich-Kabinet, Dresden.

Em um dos últimos fólhos do álbum – um dos poucos sem título –, Wagener cria uma aquarela que, mesmo sem circular fora de Dresden depois de 1641, vai de encontro às imagens do século XIX; a iconografia da mulher branca carregada por dois negros escravizados, protegida do sol por sua serpentina. Diferentemente, por outro lado, de ver o artefato como exclusivo do uso dos indígenas na esteira da tradição do século XVI, eis uma das primeiras aparições das redes em que seu uso é dado por outros estratos socioculturais. Segundo o próprio autor:

As esposas e crianças dos notáveis e ricos portugueses são transportados nessa maneira, por dois fortes escravos, para as casas de seus amigos ou para a igreja; eles suspendem os belos tecidos de veludo ou damasco sobre uma vara de modo que o sol não os queime fortemente. Eles também trazem atrás deles uma variedade de frutas deliciosas como presente para aqueles que eles desejam visitar.¹⁴⁴

¹⁴⁴ “The wives and children of notable and wealthy Portuguese are transported in this manner, by two strong slaves, to the houses of their friends or to church; they hang the beautiful cloths of velvet or damask over poles so that the sun does not burn them strongly. They also take behind them a variety and tasty fruits as a present for those that they wish to visit” in WAGENER, Zacharias. *Thierbuch*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997, p. 190. Tradução livre.

É esse lugar como meio de acesso à partida e à chegada, esse “visitar”, que parece saltar aos olhos ao observarmos as imagens do chamado “Brasil holandês”. Quando nosso olhar passeia pelas paisagens de Frans Post – artista convidado por Nassau a registrar a natureza do Brasil –, e entramos pelos seus caminhos de leves subidas e descidas, geralmente acompanhados de animais exóticos e solitários abacaxis que saltam da vegetação que está entre a imitação e a fabulação, esbarramos com suas diminutas figuras humanas. Umas mais próximas de nosso lugar físico como espectador, outras quase imperceptíveis, todas denotam tanto a monumentalidade do território brasileiro, quanto a distância do artista para com o espaço que tentava mensurar. Post, ao colocar o Brasil em uma perspectiva própria, não era capaz de evitar a distância de sua cultura visual com o que aqui foi encontrado.

No meio do caminho de Post existiam muitas redes – mais de vinte, segundo seu catálogo *raisonné*.¹⁴⁵ IMAGENS 82, 83 e 84 Longes da proximidade formal oferecida pelo interesse em tipos de Wagener e Schmalkalden, mas igualmente contrárias à sua inserção em rituais indígenas, essas imagens convidam a uma contemplação do silêncio. Sem a constituição clara das metrópoles, numa encruzilhada entre plantações de açúcar e ruínas de igrejas, Post possivelmente é um dos pintores que mais se aproxima de uma Arcádia tropical. Mesmo as cruéis relações de poder através da escravidão que suas imagens trazem são silenciadas e nosso olhar se põe a acompanhar por essas janelas as figurinhas desaparecerem rumo ao horizonte.

É nessa perspectiva que me parece ser possível observar poeticamente as redes de Post; do mesmo modo que essas pessoas caminham para dentro de suas composições, a iconografia da rede de dormir também foi adentrando o território brasileiro e se constituindo como parte essencial de um DNA cultural. Não é preciso mais, na perspectiva de Post, colocar as redes em primeiro plano; elas já estiveram nesse lugar e agora compõem uma “paisagem brasileira” contribuindo com sua cor branca de algodão cru perante os tons dourados e esverdeados que o público

¹⁴⁵ Em outras palavras, existem mais de vinte pinturas atribuídas a Frans Post em que as redes se fazem presentes em trajetos dentro da paisagem. Conferir LAGO, Pedro & Bia Corrêa (Org.). *Frans Post (1612-1680): obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

holandês esperava ver do calor dos trópicos – até desaparecerem, até se verterem em algo menor do que a cabeça de um alfinete.

O silêncio de algumas imagens de outro importante artista presente no Brasil, Albert Eckhout, é tamanho, que apenas um olhar atento perceberá que o primeiro objeto levado à esquerda na cesta de sua “Mulher brasileira” IMAGEM 85 é uma rede. Do mesmo modo, ao fundo da composição, próximo à residência do senhor de engenho, redes presas nas árvores sustentam corpos de outras mulheres brasileiras.¹⁴⁶

Imagem 82 – Frans Post – “Muro de convento” – 1645-1660



Fonte: Instituto Ricardo Brennand, Recife.

¹⁴⁶ “Os BRASILIANEN do artista ficam totalmente fora da tradição visual para os indígenas do Novo Mundo. Eckhout respondeu à situação criando-lhes um novo tipo - o BRASILIAN -, que só existia no contexto colonial. As suas pinturas, aliás, podem ter promovido a incorporação dos BRASILIANEN - naturalizando-lhes a existência e assegurando-lhes um lugar dentro da ordem mundial holandesa tal como em Recife e em Mauritsstad (Cidade Maurícia)”. BRIENEN, Rebecca Parker. *Albertk Eckhout: visões do paraíso selvagem*. Rio de Janeiro: Capivara, 2010, p. 86.

Imagem 83 – Frans Post – “Paisagem de várzea com engenho” – 1661-1669



Fonte: Rijksmuseum, Amsterdã.

Imagem 84 – Frans Post – “Paisagem de várzea com engenho” – c. 1652





Fonte: Rijksmuseum, Amsterdã.

Imagem 85 – Albert Eckhout – “Mulher brasileira” - 1641



Fonte: Museu Nacional da Dinamarca, Copenhagen.

Esse jogo perspectivo entre o muito próximo e o distante, é o *modus operandi* pelo qual esses criadores de imagens em torno do Brasil operam. É no fluxo entre aquilo que o corpo humano apresenta como emblema e o que é detalhe de pano de fundo, que a criação de significados e significantes está pautada. Este ziguezague da violência ao silêncio dá o tom da iconografia das redes de dormir nessa ciranda de alteridades anteriores às imagens de Jean-Baptiste Debret. Essas imagens me parecem exemplares para se refletir em torno daquilo que Flavia Tatsch chama por “circularidade das imagens”. Esse trânsito de formas chega a um momento em que o imaginário sobre um lugar distante se torna uma espécie de senso comum: “o Novo Mundo precisava ser colocado em gravura para poder também ser imaginado e incorporado ao mundo europeu, mas a imaginação precede a gravura e depois se nutre dela, numa circularidade de causa-efeito admirável”.¹⁴⁷

Não é de estranhar, portanto, que quando o engenheiro militar português Carlos Julião – um dos poucos produtores de imagens acerca do Brasil no século XVIII – recebe a incumbência de realizar um panorama do Império Ultramarino Português, se valha também da rede de dormir. IMAGEM 86 A imagem traz vistas de quatro cidades que estavam sob possessão portuguesa no período: Goa e Diu, na Índia; o Rio de Janeiro, já capital da América portuguesa; e a Ilha de Moçambique. Para conseguir diferenciar as geografias não apenas pela sua silhueta, mas também pelos seus tipos culturais, Julião faz um desenho quase ao centro da composição que descreve como “Rede em que se transportao os Americanos para as suas chácaras, ou fazendas”.¹⁴⁸

Na sua vontade de classificar o mundo, Julião reúne na mesma imagem tudo aquilo que não adveio de apenas um lugar: a Europa. Territórios dominados eram reduzidos à estranheza de seus costumes e aos seus promissores contornos com acesso ao oceano. Mas esse não é o mesmo mecanismo de segmentação, ilustração e dominação comum a toda a produção europeia de imagens sobre o

¹⁴⁷ TATSCH, Flavia Galli. *A construção da imagem visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI*, p. 175. Tese de doutorado apresentada na UNICAMP, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, no Departamento de História, em 2011.

¹⁴⁸ Conferir SILVA, Valéria Piccoli Gabriel da. *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*. Tese de doutorado apresentada na USP, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em 2010.

Brasil desde 1500? Não foi sobre essa mesma rede da alteridade que a equação entre espaço e imagem foi construída via Atlântico?

Imagem 86 – Carlos Julião – “Configuração da entrada da barra de Goa...” - circa 1779



Fonte: Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar, Lisboa.

1.9 À indiana

Imagem 87 – Autor desconhecido – salva de prata dourada – 1575-1625



Fonte: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

Em artigo de Jessica Keating e Lia Markey, são analisados os inventários da coleção dos Habsburgo em Praga e Viena, além da coleção Médicis em Florença. Conclui-se que o colecionismo de objetos não-ocidentais por parte destas famílias – tais quais as redes de dormir –, por diversas vezes era acompanhado de uma classificação específica: *dell'indie* ou *indianisch*. Segundo sua argumentação:

Nessas coleções, os artefatos do Novo Mundo e da Ásia eram misturados com outras formas de exotismo (saleiros de marfim luso-africanos, sapatos turcos, tapetes persas e armaduras japonesas) que os colecionadores imaginavam que eram emblemáticos de certas culturas. Objetos dessas diversas fontes eram todos, vez ou outra, chamados de “Indiana”. Por exemplo, em dois inventários que listam a entrada e saída de bens na coleção do cardeal Ferdinando de’ Medici, em Rome, de 1571 a 158, os termos *indiana*, *ala indiana* e *dell'indie* eram usados de forma variada para definir objetos das Américas, Índia e Ásia. Uma variante desses termos era também empregada pelos inventariantes das coleções principescas alemãs. No inventário de 1607-1611 do gabinete de curiosidade do imperador Rudolf

II, em Praga, numerosas entradas descrevem objetos do Novo Mundo, China, Índia e África como Indianisch.¹⁴⁹

A palavra “Índia”, segundo as autoras, vem do grego antigo e significa “do rio Indus”. Posteriormente, as pessoas nascidas na região foram conhecidas por “hindus” e “indianos”. Diversos dicionários do século XVI apresentam a palavra “Índia” como associação a lugares distantes e exóticos. É esse uso do termo que fez, por exemplo, com que Oviedo intitulasse suas publicações sempre através da referência geográfica “Índias”, mesmo com o aumento da utilização da palavra “América”, para se referir ao novo continente.

É interessante notar que não apenas os artefatos encontrados no Brasil foram classificados na Europa por “indianos” ao lado de objetos “asiáticos” e “africanos”, como a própria rede habitou iconografias que lançavam olhares sobre diversas “Índias”. Sabendo da extensão territorial do Império Português durante o século XVI – do Brasil ao Japão, com territórios abertos para o Atlântico, Índico e Pacífico –, estas iconografias são dialógicas à velocidade com que objetos e imaginários “à indiana” trafegaram. Sendo as redes de dormir uma tecnologia indígena das Américas, podemos suspeitar de que tenham sido fisicamente transportadas para esses espaços ou plasmadas em imagem, tal qual as criações de De Bry, devido ao senso comum sobre os lugares que não eram a Europa.

Uma salva de prata dourada IMAGEM 87, com datação estimada entre o último quartel do século XVI e o primeiro do século posterior, é conservada na coleção do Palácio da Ajuda, em Lisboa. Segundo Jean-Michel Massing, esta já foi identificada como “indo-portuguesa” em 1882 e como “africana” ou “asiática” em

¹⁴⁹ “In these collections, New World and Asian artefacts mingled with other forms of exotica (Sapi ivory salt cellars, Turkish shoes, Persian rugs, and Japanese armour) that collectors imagined were emblematic of certain cultures. Objects from these diverse sources were all, at one time or another, called ‘Indian.’ For instance, in two inventories tracking the entry and exit of goods in Cardinal Ferdinando de’ Medici’s collection in Rome from 1571 to 1588, the terms *Indiana*, *alla Indiana*, and *dell’Indie* were used variously to define objects from the Americas, India, and Asia. A variant of these terms was also employed by inventorytakers of German princely collections. In the 1607-1611 inventory of Emperor Rudolph II’s *Kunstammer* in Prague, numerous entries describe objects from the New World, China, India, and Africa as *Indianisch*” in KEATING, Jessica & MARKEY, Lia. “‘Indian’ objects in Medici and Austrian-Habsburg inventories” in *Journal of the history of collections*. Volume 23, número 2. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 283. Tradução livre.

1991. Trata-se, segundo sua pesquisa, da primeira associação das redes de dormir a territórios não-americanos.¹⁵⁰



Apresentando um símbolo do brasão português ao centro do objeto, no segmento logo acima do mesmo facilmente se identifica uma figura deitada dentro de uma rede protegida do sol e carregada por duas figuras de cada lado. Quando nosso olhar circula as diversas cenas contidas na salva, recebemos estímulos de distintos elementos iconográficos; quanto à vegetação, vemos abacaxis e árvores que lembram as palmeiras ou tamareiras. Animais variados como um coelho, alces, cachorros, tigres, elefantes e pássaros também percorrem o espaço da salva. Cenas de caça e agricultura com pessoas seminuas, objetos sendo carregados sobre a cabeça, lanças e arcos também se fazem claros. Nessa espécie de grande inventário de muitas “Índias” que podem remeter especialmente à África e à América – mas sem excluir a possibilidade de ser uma referência à Ásia – qual caminho interpretativo levar? Justificar ser uma representação da África devido aos traços faciais dessas figuras humanas? Ou, como faz Massing, suspeitar que algumas dessas árvores sejam talipotés, encontradas especialmente no Sri Lanka?

¹⁵⁰ Conferir MASSING, Jean-Michel. “Salva” in *Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, p. 93. Conferir também MASSING, Jean-Michel. *From the ‘age of discovery’ to the age of abolition: Europe and the World Beyond*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

Com tantas dúvidas, uma observação me parece ser importante e não articulada pelo autor: estaria a figura levada na rede portando uma espécie de calçado comprido? Ao observar o todo da composição, não encontrando outra das figuras em semelhante vestuário, me pergunto: seria este um “imperador africano” (conforme a ficha catalográfica do Palácio da Ajuda) ou mesmo um homem europeu sendo carregado, mais uma vez, pelos braços que sustentavam o Império Português?

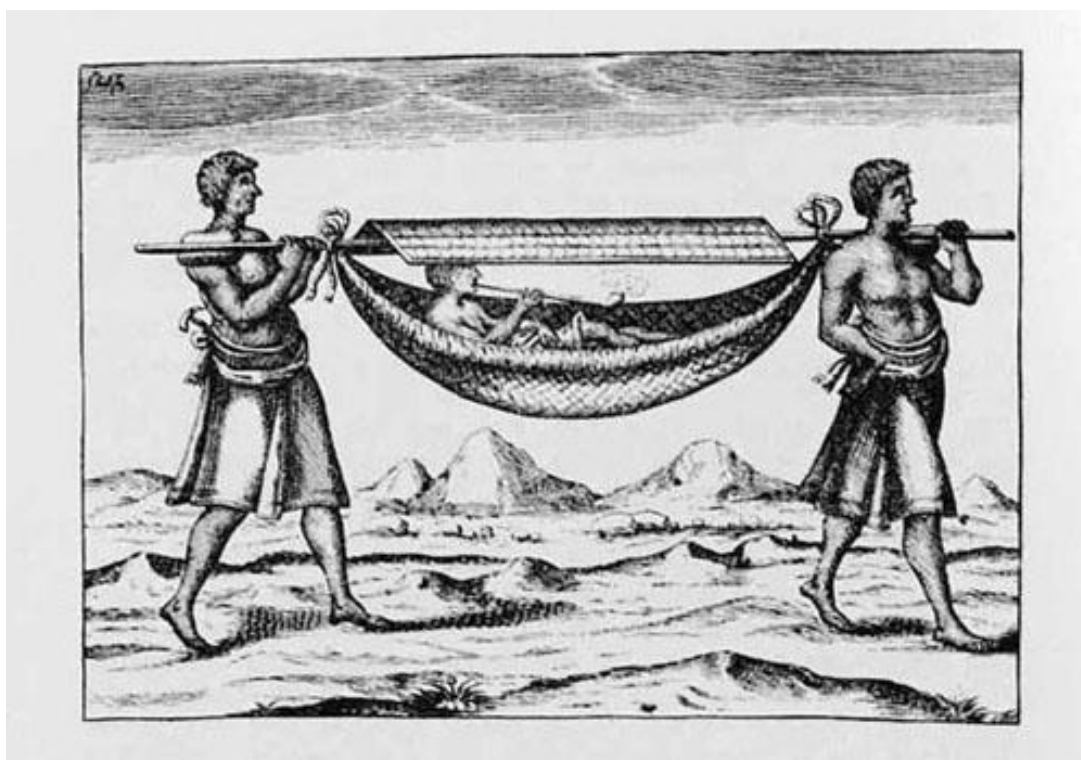
Sem respostas, me resta observar a salva ao lado de outras disseminações das redes para além do território americano, como a imagem representando o Congo feita por Natale Bonifacio, em 1591 IMAGEM 88 ou a gravura de Fortunato da Alemandini, também representando o Congo – e possivelmente baseada em Bonifacio –, de 1687 IMAGEM 89. Já em outro material, a tapeçaria, a Manufacture Nationale des Gobelins IMAGEM 90 irá estampar suas largas e coloridas imagens de um lugar entre a América e a África – certamente não-ocidental, conforme o desejo pelo exótico pedia.

Imagem 88 – Natale Bonifacio – em “Relatione del reame di Congo”, de Filippo Pigafetta – 1591



Fonte: Newberry Library, Chicago.

Imagem 89 – Fortunato da Alemandini – “Um homem importante sendo carregado numa rede” – 1687



Fonte: Newberry Library, Chicago.

Imagem 90 – Manufacture des Gobelins – “Os dois touros” – 1723



Fonte: Museu de Arte de São Paulo.

Imagem 91 – Hipolyte Taunay – “Morte de um tupinambá” – 1822



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Não surpreende, por fim, que quando os enciclopédicos Ferdinand Denis e Hippolyte Taunay, na sua já citada obra sobre a História do Brasil, publicada em 1822, desejam imprimir uma gravura representando a morte de um Tupinambá, recorram a Jean de Léry e criem, novamente, uma inevitável imagem à indiana. De Índia em Índia, assim nasce a rede de dormir e sua vinculação genética ao Brasil – e vice-versa. Por mais que, conforme veremos nos próximos capítulos, os chamados artistas e intelectuais modernistas busquem as “raízes do Brasil” e uma cultura por vezes “genuína”, não conseguimos escapar do fato de que quem plantou esse tronco cultural destruindo o pau-brasil, exterminando culturas nativas e torturando a mão-de-obra afro-brasileira foram pessoas advindas desse continente que chamamos por “Europa” com seus ideais de civilização, cultura letrada e progresso – aquela mesma palavra que faz par com “ordem” na bandeira do Brasil.¹⁵¹

¹⁵¹ “Poder-se-ia ainda ir um pouco mais adiante e lembrar-lhe, também, o quanto aquele contraponto, demarcado nas xenonarrativas, entre a natureza exuberante e pródiga dos trópicos e a baixa qualidade dos seus habitantes marcou, profunda e persistentemente, a imagem que os brasileiros, a partir das primeiras décadas do século XIX, passaram a construir de si próprios e do seu país. Lembrar-lhe ainda que as tais ‘imagens do Brasil’ que vimos antes, imagens pouco edificantes, podem ser encontradas por aqui, contemporaneamente, um pouco por todo lado, por vezes com os sinais invertidos – o negativo das narrativas, lido como positividade -, como na obra de Oswald de

Lembrando as palavras de Debret, até meados do século XIX, a rede de dormir possui um percurso iconográfico “já brasileiro, mas sempre europeu de coração” – assim como aquele sábio eternamente trancafiado em seu gabinete de estudos que, na tentativa de falar sobre o outro, acaba por escancarar a si mesmo. É como sabiamente escreve Jean-Jacques Rousseau em seu “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”, publicado em 1755:

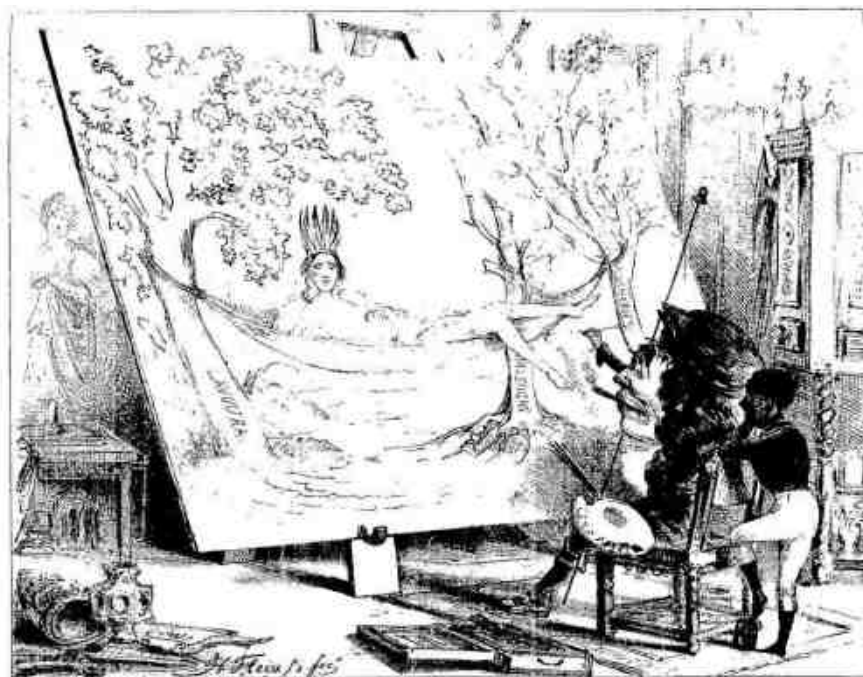
Suponhamos um Montesquieu, um Buffon, um Diderot, um DuRoi, um d'Alembert, um Condillac ou homens dessa têmpera, viajando para instruir seus compatriotas, observando e descrevendo, como o sabem, a Turquia, o Egito, a Barbária, o Império de Marrocos, a Guiné, o país dos Cafres, o interior da África e suas costas orientais, as Malabares, o Mogol, os rios do Ganges, os reinos do Sião, de Pegu e de Ava, a China, a Tartária e, sobretudo, o Japão; depois, no outro hemisfério, o México, o Peru, o Chile, as Terras Magelânicas, sem esquecer os patagões verdadeiros ou falsos, o Tucumã, Paraguai, se fosse possível, o Brasil e, por fim, as Caraíbas, a Flórida e todas as regiões selvagens. Seria a viagem mais importante de todas e a que se deveria fazer com o maior cuidado. Suponhamos que esses novos Hércules, de volta das jornadas maravilhosas, escrevessem depois, à vontade, a história natural, a moral e a política do que tivessem visto: veríamos nós mesmos sair de sua pena um mundo novo e aprenderíamos assim a conhecer o nosso.¹⁵²

Andrade, por vezes com laivos de exotismo ingênuo, como nos romances de Jorge Amado, por vezes, ainda, como índices de uma sociedade singular, como nos afamados estudos de Gilberto Freyre. Em suma, lembrar-lhe como a própria cultura brasileira ainda está impregnada dessas imagens, ou melhor, dessas ‘verdades’ lentamente construídas pelos europeus nas outrora popularíssimas narrativas de viagem, e que também as ações e as expectativas dos brasileiros em relação a si próprios e ao país ressentem-se até hoje do seu poder. Afinal, para retornarmos ao sofista Górgias, citado na introdução, ‘o discurso é um senhor soberano que, com um corpo diminuto e quase imperceptível, leva a cabo ações divinas’”. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*. São Paulo: UNESP, 2012, p. 285-286.

¹⁵² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755). São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 316-317.

2 “A REDE TOMA O NOSSO FEITIO, CONTAMINA-SE COM OS NOSSOS HÁBITOS”

Imagem 92 – Heinrich Fleiuss – Semana Illustrada, Rio de Janeiro, n. 15, p. 120 – 1861



— Esta quadra é para a exposição de Assembléa Geral. Sabes o que representa?
 — Não, não.
 — Pois não, querido: É o Brasil consumido por tres grandes vícios — a agricultura, o comércio e a industria. Porém o commercio tem muitas falhas e poucos frutos, e a industria está completamente morta. Só a agricultura prospera, mas sem Deus nem a um corpo sem braços.

Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

2.1 “*Ridendo castigat mores*”

No capítulo anterior, acompanhamos as trilhas iconográficas da rede de dormir tendo como ponto de partida a produção de imagens sobre o Brasil após a abertura dos portos em 1808 e, posteriormente, enfocando nos séculos anteriores ao traslado da família real portuguesa ao Rio de Janeiro. Foram reunidas imagens que, podem ser interpretadas como esforços de documentação acerca de seu uso. O presente capítulo se inicia pela análise de imagens que foram produzidas contemporaneamente às já comentadas fotografias de Albert Frisch. Diferentemente

destas, as primeiras imagens que serão aqui analisadas não visavam documentar o Brasil. Por outro lado, assim como essas fotografias, eram imagens de alcance popular e acesso fácil à crescente população letrada do país.

Para compreender esses pontos, melhor seria observarmos a primeira imagem desse grupo iconográfico. IMAGEM 92 Trata-se de uma gravura realizada pelo artista alemão Heinrich Fleiuss e publicada no periódico *Semana Illustrada*, em março de 1861. Um homem de medidas desproporcionais pinta a figura de um índio reclinado em uma rede de dormir. Logo atrás do pintor, uma criança negra observa sua atividade. Tanto o indígena, quanto o negro repousam suas cabeças sobre as mãos, em atitudes entre a contemplação detida do último e a aparente inércia do outro. A rede central à pintura representada se encontra amarrada em três diferentes troncos – um diz “Lavoura”, o outro “Industria” e o terceiro “Commercio”.

Logo abaixo da imagem, os personagens comentam a situação:

- Este quadro é para a exposição da Assembléia Geral. Sabes o que representa?
- Não, sinhô.
- Pois ouve, moleque. É o Brazil sustentado por tres grandes troncos – a agricultura, commercio e industria. Porém o commercio tem muitas folhas e poucos fructos, e a industria está completamente secca. Só a agricultura floresce, mas sabe Deus como – é um corpo sem braços.

Importante lembrar que desde a Independência do Brasil em 1822 e, posteriormente, com o texto publicado por Von Martius acerca de “Como se deve escrever a História do Brasil”, em 1845, figuras de indígenas foram associadas por diversas vezes à construção de uma alegoria identitária da nação.¹⁵³ Nesse sentido, lhe serviu muito bem a fisicalidade do indígena para relacioná-lo tanto à identidade nacional, quanto para também criar uma alegoria da inércia brasileira.

Esta crítica pode ser melhor compreendida quando a atuação do periódico de Heinrich Fleiuss é analisada de modo mais amplo. A *Semana Illustrada* surgiu poucos meses antes dessa imagem, em dezembro de 1860, e se configura na História do periodismo no Brasil como uma das primeiras publicações dedicadas à

¹⁵³ Para mais informações, conferir CHILLÓN, Alberto Martín. “Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista” in *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, número 1, jan/jun, 2015. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uahl/amc.htm>>. Consultado em 25 de janeiro de 2016.

caricatura e charge social.¹⁵⁴ A criação do periódico se deu através da parceria firmada entre Karl Linde e os irmãos Karl e Heinrich Fleiuss, três imigrantes da Alemanha que chegaram ao Rio de Janeiro em torno de 1858, portando uma carta de recomendação do aqui já referido Karl von Martius. Após abrirem um espaço de ensino de gravura chamado Instituto Artístico, já no ano seguinte conseguiram se organizar instrumentalmente e fundar o periódico.¹⁵⁵

Conforme a primeira edição da revista estampava em sua portada, os organizadores eram partidários da máxima “ridendo castigat mores”, ou seja, “rindo, castiga os costumes”. Atribuída ao poeta francês Jean de Santeul, ativo durante o século XVII, a frase é aplicada para se referir à possibilidade do humor revisar e criticar costumes sociais. É rindo dos vícios e os expondo à esfera pública que uma sociedade pode tentar aprender com os mesmos. Conforme afirma a pesquisadora Karen de Souza,

Seria um jornal ilustrado com o intuito de desenvolver o gosto pelas belas-
artes – 'tão amesquinhas ainda' – tendendo a um 'fim moralizador de pôr
em evidência certos hábitos, certos tropeços que encravam a roda do
progresso'. Para isso, o gênero escolhido era a crítica bem manejada, sem
atacar personalidades, apontando somente 'os vícios, os preconceitos, os
maus hábitos, os abusos que convém abolir como prejudiciais à sociedade
em geral e ao homem em particular'. Ao perceberem tanto a delicadeza
quanto a veracidade da censura, homem e sociedade ririam, procurando
emendar-se. Desse modo, a técnica comum às 'mais insignificantes cidades
do velho mundo' chegava ao país, contando principalmente com a
coadjuvação do público para manter-se.¹⁵⁶

As citações inseridas na argumentação da pesquisadora vem do anúncio do lançamento da *Semana Illustrada*, publicado dentro do Jornal do Commercio. A partir dos termos utilizados pelos autores, é nítido o contínuo interesse – tal qual observamos nas opiniões de Debret sobre o Brasil – em tentar dissipar aqueles “certos tropeços que encravam a roda do progresso”. O processo civilizatório é um objetivo claro da publicação e o riso contido na crítica que se dá pela imagem responderia de modo imediato ao “ridendo castigat mores” desejado.

¹⁵⁴ Conferir LIMA, Hernan. *História da caricatura no Brasil*. Segundo volume. Rio de Janeiro: Livrario José Olympio Editora, 1963. Conferir também MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

¹⁵⁵ SOUZA, Karen Fernanda Rodrigues de. *As cores do traço: paternalismo, raça e identidade nacional na Semana Illustrada (1860-1876)*. Dissertação de mestrado apresentada na UNICAMP, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, no Departamento de História, em 2006. Págs.13-14.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 17.

Para facilitar a compreensão do público em torno desse objetivo, o semanário costumava ser conduzido pela participação dos dois personagens presentes na imagem aqui analisada, ou seja, o Dr. Semana e o Moleque. Só em seus nomes já há uma clara oposição que diz muito da percepção social dos alemães organizadores da publicação sobre o Brasil: de um lado, o doutor que possui um nome de periódico (Semana) e, no pólo inverso, aquele que apenas é chamado pejorativamente por sua faixa etária, um moleque. Esse contraste também é notável em suas composições físicas, de vestuário e moral. Tratava-se de uma relação de poder entre senhor e negro escravizado, mas onde o doutor dessa equação sempre se colocava a ouvir de modo curioso as percepções do mundo por parte de seu moleque. Após as escutas, rapidamente o Dr. Semana colocava o moleque em sua inferior posição na cadeia social, de modo doutrinário e agindo como uma espécie de espelho comportamental a ser aplicado de modo cético em um país tropical sem grandes perspectivas de futuro. Poderíamos, então, enxergar o Dr. Semana como uma representação do europeu em choque, mas também superior em relação às desigualdades sociais do Brasil.¹⁵⁷

Esse distanciamento se faz claro em outra imagem que também apresenta uma rede de dormir e foi publicada em 1863. IMAGEM 93 Lê-se:

- O que estás escrevendo?
- Uma circular aos futuros eleitos da côrte, recommendando a candidatura de Vmce.
- Estás tolo, moleque?
- É boa! Pois todo o mundo quer ser deputado e o meu nhonhô não o hade ser tambem! Serviços por serviços, a Semana tem sahido todos os sabbados com muita regularidade... Abaixo o Saldanha! abaixo o Octaviano! abaixo todos, e viva o meu nhonhô!

Enquanto o Moleque trabalha em prol de uma fantasiosa campanha de seu “nhonhô”, o Dr. Semana se refastela na rede de dormir, pita o seu cachimbo e observa a inutilidade da escrita de seu servo. A rede contribui enquanto elemento

¹⁵⁷ Como também aponta Karen de Souza, “Contudo, a figura do Dr. Semana trazia com frequência um ar de superioridade frente ao Moleque, apresentando-se assim como uma espécie de educador deste. Tal qual o Brasil – de que afirmava ser legítimo cidadão – o Moleque era ainda muito jovem e, por isso, precisava constantemente do 'nhonhô' para afastar-se dos perigos causados por sua imaturidade. Nesse sentido, o Dr. Semana era um verdadeiro mestre que, em sua infinita sabedoria, aceitava o papel de educador não somente do seu Moleque, mas da própria elite nacional – que deveria aprender, com seu olhar estrangeiro, a superar a visão tacanha e atrasada que a caracterizava. Através desta cuidadosa construção narrativa e ideológica, a Semana apresentava aos leitores seu projeto para o país, em uma intervenção que tinha barbarismo dos senhores arcaicos o seu principal alvo” in SOUZA, Karen Fernanda Rodrigues de. Op. cit., p.126-127.

compositivo das metáforas de um Império independente, mas atrasado e cuja solução é causar o riso do leitor a fim de alertá-lo quanto ao estado das coisas. Estas duas gravuras possuem um forte contraste com as imagens anteriores analisadas devido à sua circulação dentro do território brasileiro, se diferenciando de modo importante das publicações que eram produzidas com a finalidade de exportação de uma cultura visual *brasileira*. Ao lidarmos com a produção de Heinrich Fleiuss, estamos à frente do nascimento da imprensa moderna no Brasil e da velocidade com que publicações surgiam e desapareciam, assim como as opiniões emitidas sobre o Império.¹⁵⁸

O maior aperfeiçoamento tecnológico permitia agora que publicações como a *Semana Ilustrada* fossem produzidas no Rio de Janeiro e circulassem por todo o território brasileiro, dando continuidade ao *boom* de imagens estabelecido pelo surgimento da litografia e sua disseminação na Europa. Esta sensação de maior velocidade cotidiana também contribui com que, pouco a pouco, as redes de dormir sejam alçadas à categoria de objeto antiquado e distante do almejado estatuto de civilização brasileira. Voltando à imagem anterior, se nota que o embate entre posições socioculturais não se dá de modo violento, mas através da suposta cordialidade da intimidade no Brasil, dissecada por Sérgio Buarque de Holanda e revista por gerações mais recentes de historiadores.¹⁵⁹ É justamente essa ausência de violência física entre os personagens que possibilitava aos leitores da década de 1860 serem afetados e atingirem o efeito desejado das charges sociais da *Semana Ilustrada*.

¹⁵⁸ “No Brasil, no período estudado, esse papel de metrópole-modelo recai sem dúvida sobre o Rio de Janeiro, sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel de capital da República, tornando-a no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima” in SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio” in SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil: República*. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 522.

¹⁵⁹ Conferir HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Imagem 93 – Heinrich Fleiuss – *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 131, p. 1041 –

1863



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Se o riso vem ou não, conforme nos ensinou Gombrich¹⁶⁰, se trata de uma questão relativa à recepção individual das imagens. De todo modo, o fato das narrativas serem pautadas e construídas de modo dicotômico, diz muito sobre a potência discursiva da caricatura e o modo como a psicologia da recepção dos espectadores opera. Segundo o mesmo autor:

O sistema coordenado no qual arranjamos um lugar para essas forças e acontecimentos existe por assim dizer pronto em nossas mentes. Vimos que as metáforas da linguagem tem relação com isso. Contrastes como claro e escuro, belo e feio, grande e pequeno, que constituem as coordenadas do universo mítico do cartunista, não seriam tão eficazes se todos não estivéssemos inclinados a categorizar o mundo que nos rodeia em tais metáforas emocionais básicas.¹⁶¹

¹⁶⁰ “O humor não é uma arma necessária no arsenal do cartunista. Se rimos ou não, isso vai depender da seriedade do problema. Se os cartuns serão ou não eficientes como propaganda e nos farão mudar de opinião, isso é também uma pergunta mais fácil de formular do que de responder. O que faz o chamado cartum editorial é fornecer algum tipo de foco momentâneo” in GOMBRICH, E. H. “O arsenal do caricaturista” in GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 131.

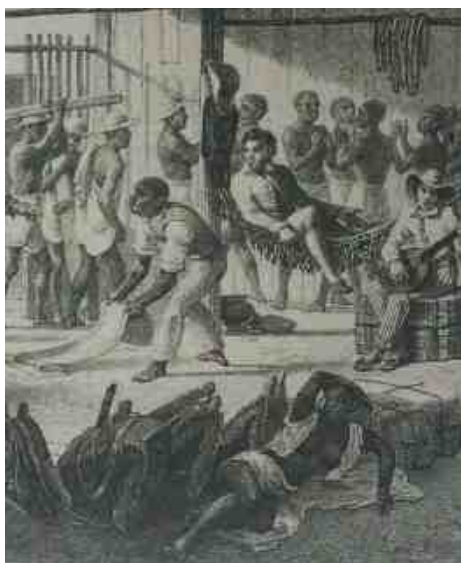
¹⁶¹ *Ibidem*, p. 139.

Entre os brancos e os negros, dos senhores para os escravizados, as situações satíricas de Fleiuss eram tecidas a cada domingo com seu periódico. É um exercício curioso comparar esta composição do alemão com uma imagem aqui já analisada de Rugendas, o “Transporte de leva de negros”, de 1835. IMAGEM 94. As dicotomias sociais são claras, mas os tratamentos dados são proporcionalmente diferentes ao espaço em que cada uma dessas cenas se desenrola. Se em Rugendas se trata de uma cena no porto, onde o capataz observa os negros escravizados ao seu redor de dentro de sua rede, ou seja, em uma postura ativa e ao mesmo tempo vigilante, o mesmo não pode ser dito do Dr. Semana que se refastela de dentro do espaço de sua residência, observando que o corpo ativo ali é justamente o do Moleque.

Mesmo a anatomia distorcida que compõe o corpo do Dr. Semana é incapaz de afastar o tom professoral de suas observações que perpassam a *Semana Illustrada*. E não poderíamos associar, talvez, o grande tamanho de sua cabeça com uma pretensão a uma capacidade intelectual superior aos brasileiros que o rodeavam? Esse personagem incitador de situações risíveis, mas incapaz de rir de si mesmo, possui um eco do sábio descrito por Baudelaire em seu texto sobre a essência do riso – é aquele que “teme o riso, como ele teme os espetáculos mundanos”.¹⁶²

¹⁶² “O Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do conjunto de fórmulas divino, não ri e só se abandona ao riso tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso, como ele teme os espetáculos mundanos, a concupiscência. Ele se detém às bordas do riso, como às bordas da tentação. Há, pois, segundo o Sábio, uma certa contradição secreta entre seu caráter de sábio e o caráter primordial do riso. (...) Aos olhos d'Aquele que tudo sabe e que tudo pode, o cômico não existe” in BAUDELAIRE, Charles. “A essência do riso” in BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 35-37.

Imagem 94 – Johan Moritz Rugendas – “Transporte de uma leva de negros” – 1835
(detalhe)



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Heinrich Fleiuss – Semana Illustrada, Rio de Janeiro, n. 131, p. 1041 – 1863
(detalhe)



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Isso é notável em outra gravura IMAGEM 94 em que o personagem escuta os despautérios de seu moleque novamente munido de um sorriso cínico e cachimbo em sua rede. No diálogo, fica claro que o Moleque persiste na vida ativa ao passo que o Dr. Semana continua em sua atividade de analista do Brasil:

- Que vás fazer com esse revolver?
- Preparo-me, nhonhô, para quando for atacado também por algum yankee; esta é a resposta mais franca e positiva.
- Não achas melhor uma boa cabeçada?

A rede, na perspectiva de Fleiuss, é tanto o espaço em que seu sábio doutor provoca o Moleque, quanto também o objeto utilizado para se apontar comportamentos desleixados por parte da sociedade brasileira. Ela será associada, por exemplo, à inércia de um filho que conta a seu pai que não contraiu novas dívidas, mas também não pagou as anteriores IMAGEM 95, além de também ser o leito de uma mulher que ordena que seu escravo exerça a atividade de enxotar um gato IMAGEM 96. Já em outras gravuras o objeto será associado à vaidade feminina da busca por cabelos tão longos que poderiam se transformar em redes para seus corpos IMAGEM 97 ou à preguiça dos estudantes que não resistiria a uma parede que pudesse servir de apoio à sua preguiça IMAGEM 98.

Imagem 94 – Heinrich Fleiuss – Semana Illustrada, Rio de Janeiro, n. 376, p. 3001 –

1867



— Que vás fazer com esse revolver?
 — Preparo-me, nhonhô, para quando for atacado também por algum yankee; esta é a resposta mais franca e positiva.
 — Não achas melhor uma boa cabeçada?

Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Uma ilustração de 1873 IMAGEM 99 demonstra bem o estado em que a percepção sobre as redes chegou. Aconselha-se que se deite nelas em caso de modorras antes do jantar, mas no mesmo conjunto de imagens que narram as intituladas “Instrucções sanitarias do Dr. Semana”, fica claro o conselho de dormir

sobre uma cama. O espaço discursivo dado a rede de dormir, portanto, sempre gira em torno de um desvio – seja ele para um rápido cochilo durante o dia (quase um ato de trapacear a ordem diária do trabalho) ou para um comportamento associado a um arquétipo – visto as narrativas que envolvem figuras como as do estudante, do jovem ocioso e da mulher vaidosa. Deitam nelas aqueles que sabem armá-las e essa sapiência está contida tanto naqueles que detém o poder discursivo (como o Dr. Semana), quanto nos indivíduos preguiçosos, vadios e/ou espertos – ou, conforme listou Luís da Câmara Cascudo, esses desviados chamados por “cabras de rede suja” ou “sujeitos de rede rasgada”.¹⁶³

Imagem 95 – Heinrich Fleiuss – *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 171, p. 1364 –

1863



Tio. — Não me juraste de não fazer mais dividas, quando ha tres mezes, te dei dinheiro para pagar tudo quanto devias?
Sobrinho. — É verdade, meu tio, e cumpri o meu juramento. Desde então não contrahi mais divida alguma, somente deixei de pagar as que eu tinha.

Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

163 “A rede dava ao vocabulário popular imagens classificativas. O *cabra da rede suja* era o preguiçoso, pusilânime, parasita. O *sujeito de rede rasgada* o destemido, afoito, airado, boêmio, topando toda parada, sem temor e respeito aos tabus sociais”. Cabe lembrar também a definição de Cascudo para a expressão “saber armar a rede”: “Fulano *sabe armar a rede*, anúncio de sabedoria, de segurança nos empreendimentos, manter-se na posição conquistada” in CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. São Paulo, Global, 2003, p. 116-117.

Imagem 96 – Heinrich Fleiuss – Semana Illustrada, Rio de Janeiro, n. 459, p. 3668 –
1869



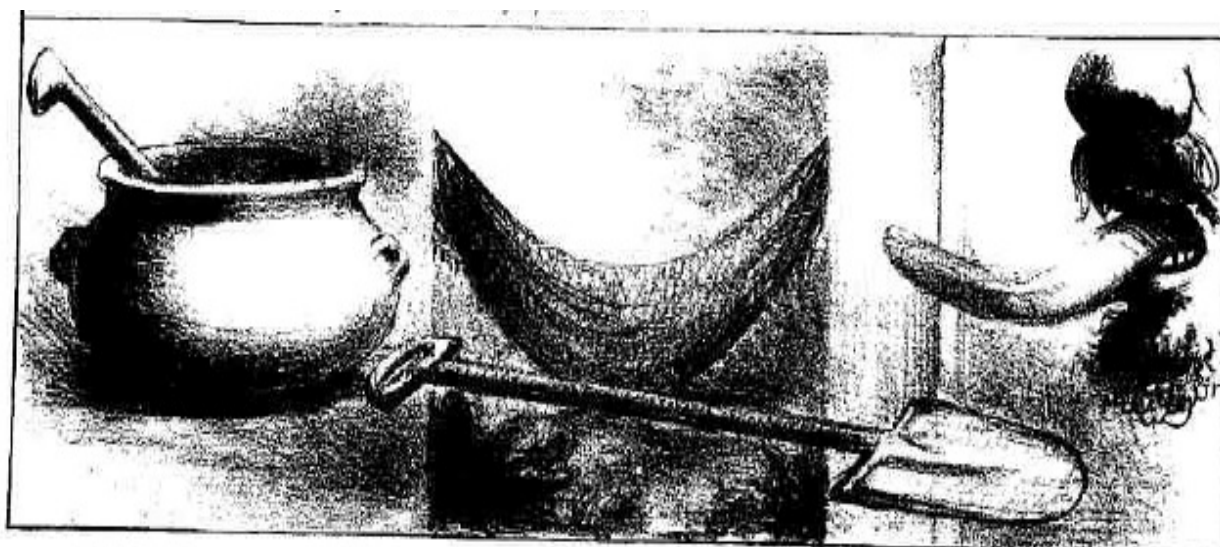
Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 97 – Heinrich Fleiuss – Semana Illustrada, Rio de Janeiro, n. 768, p. 6140 –
1875



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 98 – Heinrich Fleiuss – Semana Illustrada, Rio de Janeiro, n. 770, p. 6156 – 1875



— Qual é a pá que serve para frigar?
— A pá—nella!

— Qual é a pá que serve à preguiça
dos estudantes?
— A pá—rede!

— Qual é a pá com a qual nos mas-
sam os deputados?
— A pá—lastra!

Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 99 – Heinrich Fleiuss – Semana Illustrada, Rio de Janeiro, n. 634, p. 5068-5069 – 1873



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 100 – Heinrich Fleiuss – *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 167, p. 1336
– 1863



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A rede, nas imagens que representam o seu uso, deixa de ser regra comportamental no Brasil e é associada a um estado de exceção, sendo associada, desde então, a uma série de discursos maniqueístas. Um raro exemplo dessa utilização e raro dentro da produção de Fleiuss foi publicado em 1863. IMAGEM 100 Tal raridade diz respeito à explícita crítica realizada ao senado brasileiro, algo não encontrado com frequência em suas imagens e interpretado posteriormente como reflexo de uma postura conservadora e partidária das decisões políticas do então imperador D. Pedro II.¹⁶⁴ Cerca de onze senadores descansam perante o leitor da *Semana Illustrada*. Empoleirados através de uma sobreposição de redes, eles tem à sua frente o Dr. Semana a folhear um jornal e, do outro lado, o Moleque que, segundo texto abaixo da imagem, entoava uma canção. A legenda diz:

164 “A arte de Henrique Fleiuss era ainda por cima conservadora por excelência, não somente por sua formação humanística, mas também, o que não é menos importante, pela sua própria situação pessoal no Brasil, intimamente ligado, como vimos, à vida palaciana” in LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Segundo volume. Rio de Janeiro: J. Olympio Editora, 1963, p. 748

Dormithea vitalícia

A estampa acima mostra a perspectiva de um salão mandado preparar pelo Dr. Semana, que aproveita este ensejo para agradecer ao Sr. commendador Lagos a sua prestante coadjuvação, fornecendo gratis as redes que figurarão na sua bella exposição dos productos cearenses. Apesar de não lhe encommendarem o sermão, o Moleque da 'Semana' que, como todos sabem, pecca por muito abelhudo, encarregou-se de embalançar as redes dos velhos dormentes, o que faz cantando:

Só dorme na cama / O baixo empregado, / Mas dorme na rede / Quem é do senado.
 Senhora Sant'Anna, / Senhor S. Joaquim, / No primeiro do mez / Lembrai-vos de mim.
 Socega senador / Dorme descansado / Não receies perder / O teu ordenado.

O Senado, portanto, é transfigurado em uma grande “dormithea vitalicia”. Este é o espaço em que os sossegados senadores dormem descansados e nem temem por perder seus ordenados. Aquele que profere estas palavras, o Moleque, percebe que não adianta chamar pelos políticos para receber algum benefício relativo ao seu serviço de ninar esses governantes – mais vale clamar pelos nomes de Sant'Anna e São Joaquim. Enquanto ele convoca santos cristãos, os senadores são apresentados através de um verso em latim, acima da imagem, tal qual uma portada de livro: “Deus nobis haec otia fecit”, ou seja, “Deus nos concedeu este descanso” - o sexto verso da primeira parte das *Éclogas*, de Virgílio, entoado por Melibeu a Títilo e interpretado como um elogio da vida campestre.

O Dr. Semana não emite opiniões a respeito dos senadores, mas traz para si a autoria da organização desse redário¹⁶⁵ e atribui rapidamente as opiniões tecidas sobre os políticos ao caráter “abelhudo” de seu Moleque. Nesta imagem há, novamente, uma crítica ao caráter lento da administração do Brasil. Eis a rede de dormir associada a essa posição desviante – hierarquicamente superior nesse caso – daquele que tem o poder de dormir nela e não na cama do “baixo empregado”.

165 Importante destacar a frase de agradecimento ao Comendador Lagos – trata-se de referência a Manoel Ferreira Lagos (1816/1817-1871), médico formado no Rio de Janeiro e que trabalhou desde 1854 como chefe da Seção de Zoologia do Museu Nacional. Entre 1859 e 1861 integrou a Comissão Científica de Exploração que visava estudar a região do Ceará. Ao retornar ao Rio de Janeiro, organizou uma amostra de produtos encontrados na região, também em 1861, dentro da I Exposição Industrial realizada em setembro. É interessante constatar, portanto, que possivelmente a referência de Fleiuss aos produtos cearenses diz respeito à repercussão dessa seção da feira organizada por Lagos. Mais do que isso, há um primeiro indício da associação entre rede de dormir e Nordeste, a ser analisado com mais profundidade nas páginas que se seguem. Fica o interesse em se investigar posteriormente os objetos selecionados por Lagos para vir a representar o Ceará nessa exposição de 1861 e que podem contribuir com os estudos acerca da “invenção do Nordeste”. Mais informações em verbete biográfico de José Fernando Pacheco: <http://www.ceo.org.br/historia/manoel.htm> [visitado em 08 de fevereiro de 2016].

O Dr. Semana certamente também não se encontrava em estatuto baixo na sociedade brasileira. Essa constatação já se fazia notável nas imagens analisadas aqui (imagens 2 e 4), mas nenhuma publicação de Heinrich Fleiuss demonstra essa autoimagem de modo tão claro quanto uma gravura que estampava a capa da *Semana Illustrada* em 1º de novembro de 1868. IMAGEM 101

Quatro anos antes da promulgação da Lei do Ventre Livre, responsável pela liberdade dos filhos de negros escravizados nascidos desde então, Fleiuss cria uma imagem que pode ser interpretada como um elogio à ausência de trabalho braçal por parte dos detentores de mão-de-obra escrava. Novamente deitado em sua rede a fumar, o Dr. Semana não está acompanhado por um moleque apenas, mas agora tem a seu serviço cinco outros personagens que, pela subserviência e cor negra de suas peles, poderiam também vir a ter seus nomes próprios por Moleque. Os versos que acompanham a imagem dão o tom da forma e narrativa da gravura:

Um me traz agua gelada, / outro me resguarda a tez; / esta enxota a
mosquitada, / aquelle rega-me os pés.
Os insectos zumbidores / podem zumbir a fartar; / póde o sol os seus
furores / contra mim descadear;
e, como não sou herege, / venha o diabo tambem; / minha sombra me
protege, / vivo alegre e passo bem.

Imagem 101 – Heinrich Fleiuss – Semana Illustrada, Rio de Janeiro, n. 412, p. 3289

– 1868



Um me traz agua gelada,
outro me resguarda a tez;
esta enxota a mosquitada,
aquele rega-me os pés.

Os insectos zumbidores
podem zumbir a fartar;
pode o açl os seus furores
contra mim descadear;

e, como não sou herege,
voula o diabo tambem;
minha sombra me protege,
vivo alegre e passo bem.

Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

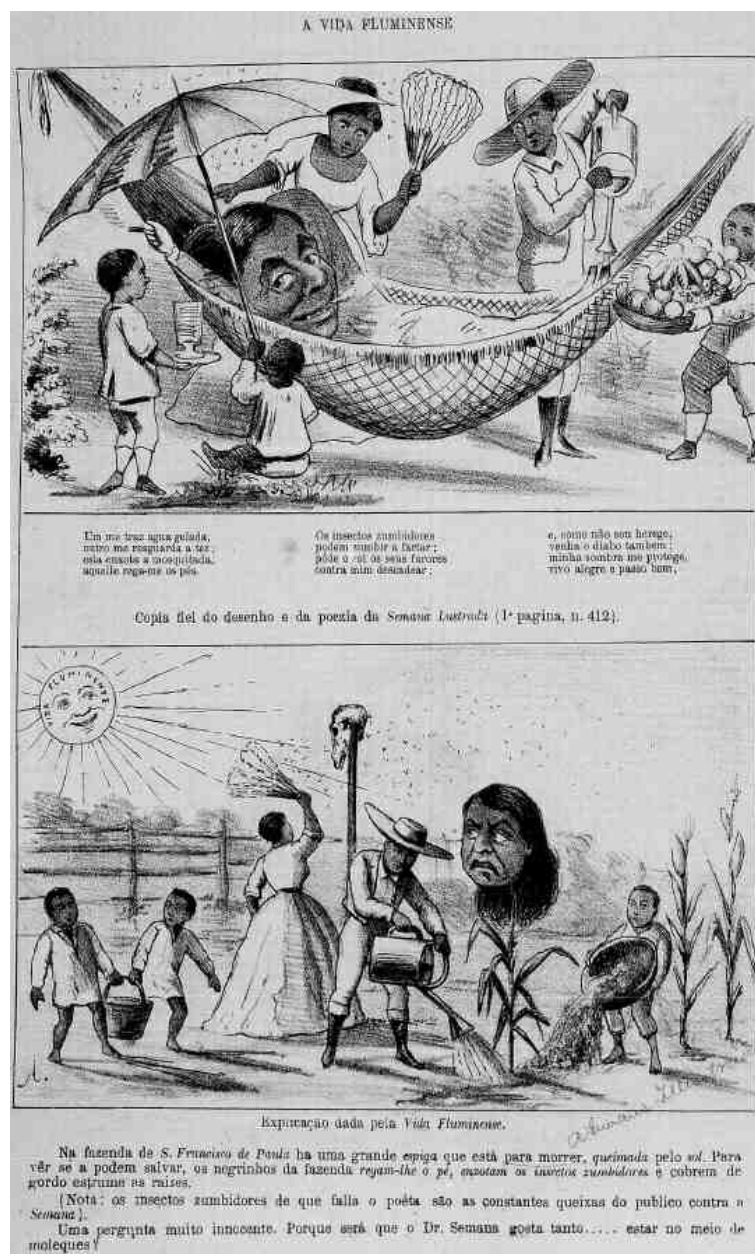
Eis a sequência de acontecimentos nessa narrativa visual, da esquerda para a direita, da criança pequena com a água gelada para aquela mais velha que molha seus pés. À direita, ausente dos versos publicados, uma criança traz um cesto de frutas e faz lembrar algo das feições mais habituais do Moleque. Como o próprio Dr. Semana diz em seu texto, “minha sombra me protege, / vivo alegre e passo bem”, ou seja, através das regalias do poder sobre um grupo de pessoas que faz a manutenção de seu bem-estar, nem mesmo os insetos e o sol juntos podem atrapalhar o seu descanso ao ar livre.

Há um detalhe nessa imagem que a diferencia de modo importante das outras representações do corpo do Dr. Semana sobre a rede: o olhar. Ao passo que nas outras gravuras o seu olhar sempre se deteve nas ações do Moleque ao seu lado, crível por serem atos de diálogo entre ambos, aqui ele é o centro das atenções não apenas do leitor do periódico, mas das outras figuras humanas que agem dentro da composição.

Proferindo palavras diretas para o leitor, o olhar do Dr. Semana não fita diretamente o espectador, mas se põe de soslaio, em uma atitude trocista de quem

sabe que goza de privilégios perante os negros ao seu redor, mas que ao mesmo tempo não poupa esforços em aproveitar o seu ócio a partir do cansaço forçado dos outros. A comodidade da postura do Dr. Semana é tamanha – vide o modo como seu braço se flexiona para trás de sua cabeça – que o personagem não necessita se dar ao trabalho de virar sua cabeça para o público; basta esse soslaio e a fumaça que sai de seus lábios para não termos dúvida sobre o lugar social de cada um nesse estrato da sociedade no Rio de Janeiro da época.

Imagem 102 – Angelo Agostini – A Vida Fluminense, Rio de Janeiro, n. 46, p. 544 – 1868



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Poderíamos nos perguntar, afinal: qual o espaço para o riso nessa imagem que incentiva o humor a partir da constatação da escravidão? Boa resposta para essa inquietude latente à produção caricatural¹⁶⁶ é dada por Baudelaire: “O cômico, a potência do riso, se encontra no ridente e de forma alguma no objeto do riso”.¹⁶⁷ Henrich Fleiuss aponta para a escravidão no Brasil, gargalha e aguarda pelo acompanhamento do público leitor da *Semana Illustrada*.

Fleiuss não contava que essa gravura repercutiria na mídia brasileira e seria rechaçada por outro caricaturista; como ensina o ditado popular, “quando se aponta o dedo para alguém, sempre há três voltados para si” - e, neste caso, a lei do retorno agiu apenas duas semanas após sua publicação. IMAGEM 102 No dia 14 de novembro, Angelo Agostini publicava na metade de cima da última página de seu periódico *A Vida Fluminense* uma “copia fiel do desenho e da poesia” de Fleiuss. Logo abaixo, o autor compartilhava a sua versão da gravura a partir do texto publicado na *Semana Illustrada*. A imagem também era acompanhada por um novo texto:

Explicação dada pela *Vida Fluminense*.

Na fazenda de S. Francisco de Paula ha uma grande espiga que está para morrer, queimada pelo sol. Para vêr se a podem salvar, os negrinhos da fazenda regam-lhe o pé, enxotam os insectos zumbidores e cobrem de gordo estrume as raízes.

(Nota: os insectos zumbidores de que falla o poeta são as constantes queixas do publico contra a Semana).

Uma pergunta muito innocente. Porque será que o Dr. Semana gosta tanto... estar no meio de moleques?

Na perspectiva de Agostini, o Dr. Semana é nada mais do que uma espiga de milho. Os negros ao seu redor trabalham na tentativa de mantê-lo vivo – trata-se de um personagem que apenas se mantém devido à manutenção da escravidão no

166 Basta recordamos do recente atentado terrorista ao periódico de caricaturas Charlie Hebdo, em Paris. Para além do repúdio ao assassinato em massa ocorrido, diversos intelectuais se pronunciaram de modo crítico perante a violência das imagens que também visavam rir feitas por artistas franceses a respeito das culturas islâmicas. Segundo Boaventura de Sousa Santos, “... o *Charlie Hebdo* não reconhecia limites para insultar os muçulmanos, mesmo que muitos dos *cartoons* fossem propaganda racista e alimentasse a onda islamofóbica e anti-imigrante que avassala a França e a Europa em geral” in “Charlie Hebdo: uma reflexão diifícil”. *Público*. 14 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/mundo/noticia/charlie-hebdo-uma-reflexao-dificil-1681949> [acessado em 08 de fevereiro de 2016].

167 BAUDELAIRE, Charles. “A essência do riso” in BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 48.

Brasil. Se os insetos são as queixas do público, o sol aqui tem um nome escrito ao seu redor e este é *Vida Fluminense* – ou seja, a publicação responsável pelas queimaduras e inevitável destruição da *Semana Illustrada*. Ao final do texto, uma pergunta provocativa incita o riso ao leitor ao associar o afeto do Dr. Semana por seu Moleque não apenas a uma relação de poder, mas possivelmente de pedofilia. Ficava escancarada a postura de oposição que o periódico de Angelo Agostini fazia frente a produção de Heinrich Fleiuss. Mas a que se deve essa postura de combate intelectual nos meios de comunicação que nasciam no Brasil?

Há um texto autobiográfico de Agostini publicado no último número de seu periódico *Don Quixote*, em setembro de 1903, que torna mais claro o seu percurso profissional e postura política:

O jornal é feito para os assignantes. Não tem cor politica, como nunca tive desde que trabalho em jornaes. Trata dos acontecimentos importantes, como sempre o fez, em illustrações e caricaturas, dá os retratos dos mortos notaveis. Trata das questões geraes, desejando sempre o bem do paiz, censura ou louva os que o merecem; sempre foi esse o meu systema. Pelos jornaes que leio é que trato dos assumptos, e isto data do anno de 1865 até hoje 1903.

Depois do jornal o “Diabo Coxo” e o “Cabrião” que fiz em S. Paulo, vim para o Rio de Janeiro.

Aqui fundei a “Vida Fluminense” com Almeida Augusto de Castro em 1867.

Depois fiz o “Mosquito” com Manoel Carneiro no tempo do bravo Ludgero, Chefe de Polícia.

A “Revista Illustrada” de 1876 a 1889 onde tanto combati em favor da abolição, a ponto de perder quasi todos os assignantes do interior e das fazendas e onde deixei Pereira Netto substituir-me, o que fez perfeitamente, e o Don Quixote de 1895 até hoje.¹⁶⁸

Nascido na Itália, Angelo Agostini residiu durante sua primeira juventude em Paris e teria chegado ao Brasil em 1859, quando teria aproximadamente dezessete anos. Conforme seu relato expõe, foi o criador dos periódicos *Diabo Coxo* (1864-65) e *Cabrião* (1866-67), em São Paulo. Em 1867, muda-se para o Rio de Janeiro e se torna diretor artístico da *Vida Fluminense* (1868-1876) entre 1868 e 1871. Passa, no ano seguinte, para a redação do *Mosquito* (1869-1877) e lá permanece até o seu término, concomitantemente à criação do seu periódico, a *Revista Illustrada* (1876-1898). Por fim, desde 1895 a 1903, Agostini funda e dirige *Don Quixote*, sua última

¹⁶⁸ AGOSTINI, Angelo. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 163, ano IX, p. 2-3, 15 set. 1903 apud SILVA, Rosângela de Jesus. *O Brasil de Angelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista (1864-1910)*, p. 11. Tese de doutorado apresentada na UNICAMP, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, no Departamento de História, em 2010.

empreitada como artista-editor e que se sucede à venda da *Revista Illustrada* em 1899.¹⁶⁹

O percurso de Agostini, portanto, se difere daquele da *Semana Illustrada* seja pelo grande número de publicações que fundou e contribuiu, seja pela sua chegada mais jovem e permanência extensa no Brasil. Além disso, o artista nunca teve uma entrada política dentro do círculo do então imperador D. Pedro II, sempre se colocando de modo ácido em relação às decisões deste. Este é o autor que batalhou pela abolição, indo em uma trilha oposta a Fleiuss e justificando sua gravura que parodiava a imagem do alemão.

O artista também estava em busca de um processo civilizatório, mas este não se daria a partir da manutenção da sociedade escravocrata do Brasil recém-independente; fazia-se necessário reformular as bases da sociedade brasileira, eliminando de antemão a escravidão e buscando ferramentas que proporcionassem um almejo de igualdade no futuro da nação, tais como a educação, a saúde pública, o acesso à cultura e o estudo da História. Sua atuação como criador de imagens visava provocar tais mudanças. Como o próprio afirmou, "... onde as nossas vantagens deixam inteiramente a perder de vista as do apreciado collega, é quanto ao meio de expor os assumptos, mettendo-os pelos olhos a dentro do publico, em desenhos, que elle aprecia infinitamente, mais do que a letra de forma".¹⁷⁰

Essa apreciação da imagem, portanto, nunca poderia vir a ser apolítica. Ria-se não mais através daquele ponto de vista superior do Dr. Semana, do alto de sua rede, mas sim de dentro dos absurdos de uma sociedade carioca que fazia vista grossa às suas desigualdades sociais justamente para não ter que frear seu processo de modernização unilateral e elitista.¹⁷¹ Seu compromisso era com a simetria da então jovem república brasileira:

¹⁶⁹ Para informações detalhadas acerca da participação de Agostini nos periódicos do Rio de Janeiro e São Paulo, consultar SILVA, Rosangela de Jesus. *O Brasil de Angelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista (1864-1910)*. Tese de doutorado apresentada na UNICAMP, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, no Departamento de História, em 2010.

¹⁷⁰ "A TIRAGEM da Revista". *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 441, ano XI, p. 3, 1881 apud SILVA, Rosangela de Jesus. *O Brasil de Angelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista (1864-1910)*, p. 23. Tese de doutorado apresentada na UNICAMP, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, no Departamento de História, em 2010.

¹⁷¹ Em 1882, o periódico francês *Messenger du Brésil* analisou as imagens de Agostini e este traduziu o texto para publicar na *Revista Illustrada*: "A caricatura tem isso de bom: é uma satyra que todo o mundo comprehende; é repentina, palpa-se, faz rir ás gargalhadas toda uma cidade, a allusão é comprehendida com avidéz pelo passante. Os desenhos de Angelo tem isto de particular: fazer rir e

Eu, ou antes o Don Quixote, não faz política, considera esta uma verdadeira praga.
 Também não representa partido algum; representa-se a si mesmo, e já não é pouco, pois que assume toda a responsabilidade de seus actos.
 Tem um programma.... ah! Isto elle tem! Simples, mas grandioso: A prosperidade do Brazil.
 Também tem sua bandeira, a bandeira mais bella: a bandeira nacional!¹⁷²

E qual o lugar das redes de dormir dentro de seu discurso visual? Certamente destoante dos usos até então comentados quanto à *Semana Illustrada*. Oito anos após a primeira imagem aqui analisada de Fleiuss, Agostini se vale também da alegoria da árvore e seus galhos para refletir sobre o estado administrativo em que se encontrava o Brasil. IMAGEM 103 Na imagem são confrontadas duas paisagens. À direita, uma alegoria que pode ser associada às nações que surgiam após a dominação espanhola, como a Argentina e o Uruguai. Contribui com essa leitura o fato de que a árvore ao centro, solitária, mas com folhagem vigorosa, tenha escrita sobre o seu tronco “Rio da Prata”, área de encontro entre os dois países. Ao fundo passa um trem e o regador que um trabalhador representado utiliza para dar água para a árvore possui escrito “estrada de ferro”. À direita, um poço para retirar mais água se intitula “emigração culto livre” e outro regador do outro lado diz “indústria culto livre”.

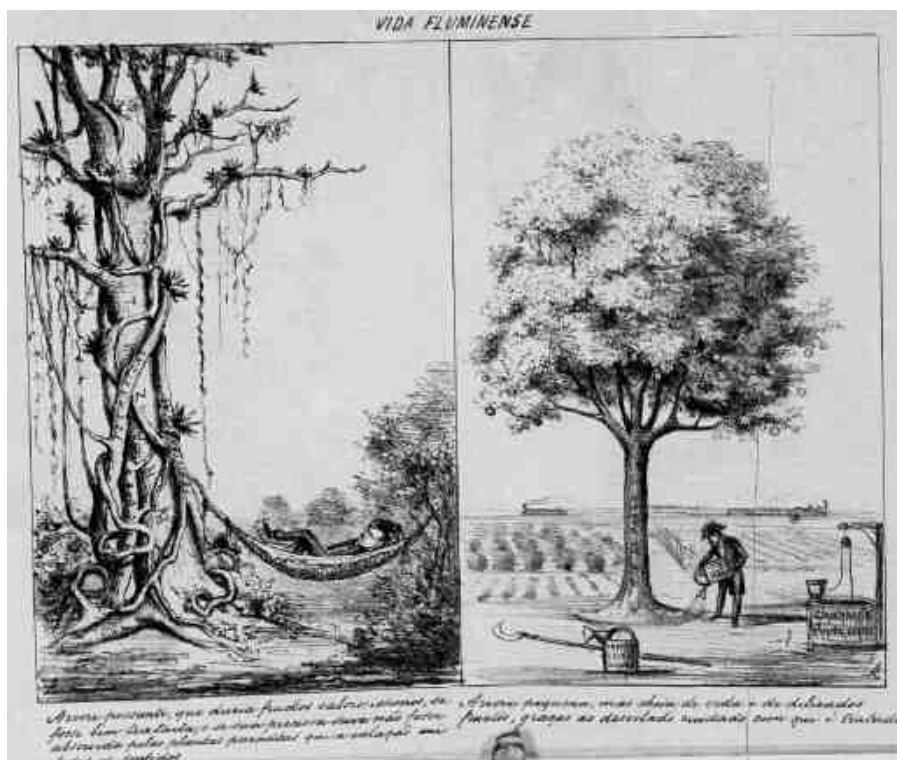
Esses são os elementos que ecoam a escrita à direita, logo abaixo desta imagem: “Arvore pequena, mas cheia de vida e de delicados fructos, graças ao desvelado cuidado com que é tratada”. Já o texto à esquerda apresenta outro tipo de descrição paisagística: “Arvore possante, que daria fructos saborosissimos, se fosse bem tratada, e se sua preciosa seiva não fosse absorvida pelas plantas parasitas que a enlação em todos os sentidos”. Quando comparamos as imagens, fica clara a mensagem – de que adianta o Brasil ser “gigante pela própria natureza” (segundo nosso hino nacional escrito em 1909) se não há nenhuma vida ativa a cuidar da mesma? Do que adianta, então, o sábio letrado (indicado pelo seu uso de óculos e terno) permanecer deitado enquanto ervas daninhas tão graves como a escravidão e

reflectir ao mesmo tempo. (...) Endiabradamente satyrico, elle apanha com um maravilhoso instincto os pequenos través de cada um. Certos homens políticos podem sempre olhando o seu retrato descobrir o que tem de ridículo”. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 302, ano VII, p. 6, 1882. Texto assinado por Fantasio apud SILVA, Rosangela de Jesus. *Ibidem*, p. 121-122.

172 “PONTOS nos ii”. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 12, ano I, p. 2, 1895 apud SILVA, Rosangela de Jesus. *Ibidem*, p. 82.

o funcionalismo, além das eleições que ainda não eram livres e partidos políticos escassos impedem qualquer crescimento orgânico do país? Todos esses nomes de mazelas são dados pelo próprio Agostini e batizam partes desse grande tronco que quase extravasa os limites do periódico e se chama Brasil.

Imagem 103 – Angelo Agostini – A Vida Fluminense, Rio de Janeiro, n. 103, p. 1089-1090 – 1869



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Aqueles que são representados deitados em redes por Agostini, assim como aqueles de Fleiuss, também tem uma posição desviante da massa brasileira. A diferença entre suas abordagens se dá no fato de que enquanto o alemão convidava ao riso perante a constatação dos costumes do Brasil, Angelo Agostini, indo de encontro ao título de uma de suas publicações (*O Mosquito*) aferroava essa mesma sociedade e convocava os leitores a rirem até que o som de suas vozes fizesse com que esses absurdos tivessem que se levantar de suas redes – como fez em sua exemplar luta contra a escravidão. Era desejo de Agostini de que seus leitores se transformassem numa nuvem de mosquitos e juntos a ele fizessem suas críticas na esfera pública.

Imagem 104 – Angelo Agostini – O Mosquito, Rio de Janeiro, n. 192, p. 5 – 1873



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Não surpreende, portanto, que a maioria das vezes em que a rede de dormir se faz presente em suas páginas, esta traz em seu interior sempre uma figura representativa da esfera do poder público. Seja alguém do poder religioso¹⁷³ IMAGEM 104, do poder monárquico¹⁷⁴ IMAGEM 105 ou republicano¹⁷⁵ IMAGEM 106, suas falas sempre apontarão para um comportamento preguiçoso e irresponsável. Já nos momentos em que o frequente narrador (um mariola, segundo o autor) tem voz, essa sempre é de lamento perante a impossibilidade de vencer sozinho as adversidades estatais do Brasil. Na ausência de solução, só resta deitar na rede, esperar o tempo passar e o pior chegar.¹⁷⁶ IMAGENS 107 e 108

173 No lado inferior direito da gravura: “Extrema unção / - Mas, Snr. a pessoa é pobre e neste lugar é difícil achar carro... / - Pois eu não sacramento sem carro; quem é pobre não tem vícios”.

174 “- Não vais a Camara hoje? / - Para que? Os cinquenta baguinhos correm da mesma maneira...”.

175 “A razão: Os Exc.^{mos} pais da patria gozam do dolce far niente em suas casas, e com a consciencia tranquilla de que não perdem seu tempo”.

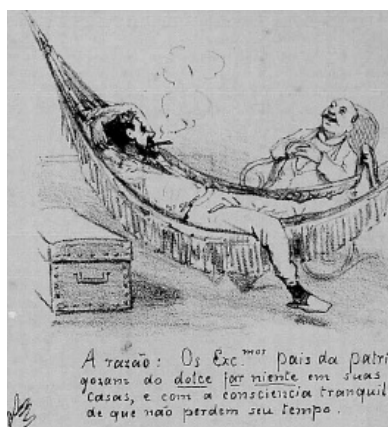
176 Na imagem 17: “O dia 25 foi santo, portanto dia de descanso. A religião antes de tudo. Também foi dia do juramento da Constituição. Mais uma razão para ficar descansado sobre a religião política e

Imagem 105 – Angelo Agostini – Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 63, p. 4 – 1877



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 106 – Angelo Agostini – Don Quixote, Rio de Janeiro, n. 62, p. 4-5 – 1896

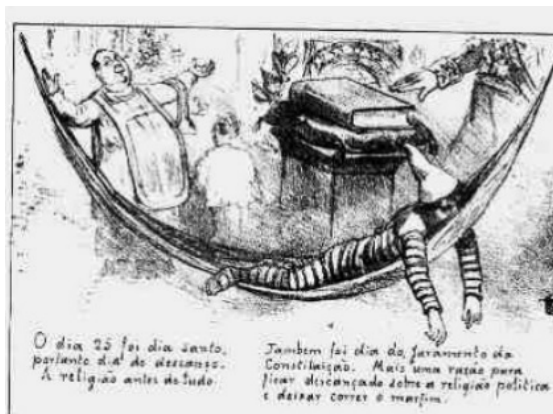


Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

deixar correr o marfim". Na imagem 18: "Iamos tratar da política da Camara do Senado, quando sentimo-nos repentinamente tão enjoados, que ficamos por muitos dias sob um tremendo ataque de estupidez! E como o nosso espirito fugiu, entregamo-nos corpo e alma á preguiça, o unico animal que mais de accordo está com o actual estado politico e social".

Imagem 107 – Angelo Agostini – Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 292, p. 4-5 –

1882



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Esta imagem, em conjunto com uma gravura de 1875 de Fleiuss IMAGEM 108, são as primeiras referências literais à associação entre o objeto rede de dormir e a palavra “preguiça”. Por mais que essa associação seja feita a partir da análise das narrativas visuais deste capítulo, Fleiuss cita a “preguiça dos estudantes” e Agostini, ainda mais, coloca seu mariola metamorfoseado em burro e abraçado a um bicho-preguiça. Na redoma do preguiçoso, a figura humana desse malandro¹⁷⁷ falastrão naturalmente se transforma neste animal trabalhador, mas com estatuto diminuto no Brasil.

Ainda observando essa última composição, é importante tomar nota de que esta forma adotada por Agostini para abrir a edição da *Revista Illustrada* foi recorrente na sua trajetória. Já presente na capa de *O Mosquito*¹⁷⁸ IMAGEM 109, em três capas da *Revista Illustrada*¹⁷⁹ IMAGENS 110, 111 e 112 e em uma de *O*

¹⁷⁷ Sobre o arquétipo do malandro, construção cultural ao qual retornarei por algumas vezes no decorrer do texto, é importante relembrar as palavras de Roberto DaMatta: “... o malandro recobre um espaço social igualmente complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade que, afinal, pode ser realizado por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do malandro, assim, vai numa gradação da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal ou bandido. (...) o malandro corre o risco de virar o marginal pleno, deixando assim de fazer dos interstícios do sistema, onde vive comprometido no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem” in DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 168-169.

¹⁷⁸ “Snres assinantes, tenham paciência, mas... as novidades são poucas e o calor é muito!!!”

¹⁷⁹ Na imagem 20: “Querem que sejamos bravos, furiosos, damnados... pois sim, não vêem que havemos de marrar com um calor capas de derreter os nossos chifres? Nada... touradas no Rio de

*Mosquito*¹⁸⁰ IMAGEM 113, estas imagens, diferentemente das anteriores, não estabelecem críticas sociais a partir da rede, mas apresentam ao leitor a associação entre o calor e o tédio.

No argumento desses personagens entregues à rede, a reclamação costumeira do calor que afetava a cidade do Rio de Janeiro. Uma cidade tropical impossibilitaria, por exemplo, uma atividade tradicionalmente europeia como as touradas. A população deveria se satisfazer com a possibilidade de deitar nas suas redes e aproveitar o tempo livre resultante das alterações tecnológicas proporcionadas pela vida moderna. Já no final do século XIX, com a industrialização do Brasil em onda crescente, a percepção da passagem do tempo se torna recorrente e com isso se acentua a sensação de tédio na vivência cotidiana. O Brasil ainda agrícola de meados do século XIX, em cem anos se transformaria na terra de grandes promessas industriais.¹⁸¹ Ademais dessa interpretação, é importante lembrar das crônicas costumeiras do século XIX em que os autores comentavam ironicamente a falta de assuntos de algumas semanas. Segundo Sidney Chalhoub,¹⁸² não era algo fácil gerar conteúdos semanais a fim de entreter os leitores e assegurar suas assinaturas.

Janeiro, só assim, numa boa rêde”. Na imagem 21: “Ha certos excessos cujo resulto é... não sei se me entendem...”. E a imagem 22: “Em falta de assumpto para encher esta pagina... vai a nossa mui amada pessoa”.

180 “- Uff! Que calor! Que mosquitos! E que falta de assumptos!”

181 Como afirma Nicolau Sevcenko: “O salto direto de uma população majoritariamente analfabeta no início do século para uma ordem cultural centrada nos estímulos sensoriais das imagens e dos sons tecnicamente ampliados, fornece uma indicação da trajetória da sociedade brasileira nesse período de mudanças intensas e rápidas. Expostas de um lado às pressões de um mercado intrusivo e de outro às intervenções das elites dirigentes, empenhadas em modelar as formas e expressões da vida social, as pessoas e grupos se viram forçados a mudar, ajustar e reajustar seus modos de vida, ideias e valores sucessivas vezes. Suas vidas privadas foram fortemente afetadas pelas turbulências históricas do que foi chamada ‘a era dos extremos’. Nesse contexto, a introdução da televisão em 1950 viria dar o toque final, o golpe de graça” in SEVCENKO, Nicolau. “Introdução” in SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil: República*. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 38-39.

182 “Os cronistas do século XIX, inventores de um gênero literário de história longa, alegavam muita vez falta de assunto para dar início gracioso, às vezes mal-ajambrado, ao texto que era a sua obrigação da semana, da quinzena. Arte difícil, a de puxar o fio da conversa sobre um cotidiano de mazelas sempre iguais, esperanças que tais, piadas de antanho. Versejador contumaz, o Malvólio de Machado de Assis, na *Gazeta de Holanda*, inicia assim a sua queixa: ‘Muito custa uma notícia! / Que officio! E nada aparece. / Que canseira e que perícia! / Que andar desde que amanhece!’; na quadra seguinte, já vai direto às ventas do desavisado: ‘E tu, leitor sem entranhas / Exige mais, e não vês / Como perdemos as banhas / Em te dar tudo o que lês’; e arremata: ‘Ês assim como um janota / De maneiras superfinas, / Que não sabe o preço da bota / Com que cativa as meninas’ (segunda crônica da série, em 5 de novembro de 1886)” in CHALHOUB, Sidney. “Prefácio” in BALABAN, Marcelo.

Imagem 108 – Angelo Agostini – Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 318, p. 1 –
1882



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 109 – Angelo Agostini – A Vida Fluminense, Rio de Janeiro, n. 163, p. 1 –
1872



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 110 – Angelo Agostini – Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 47, p. 1 – 1876



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 111 – Angelo Agostini – Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 163, p. 1 –
1879



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 112 – Angelo Agostini – Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 368, p. 1 –
1884



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 113 – Angelo Agostini – Don Quixote, Rio de Janeiro, n. 192, p. 111 – 1900



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O lugar de protagonismo das redes de dormir nessas imagens que ocupavam toda a dimensão das capas dos periódicos de Agostini é digno de atenção e ímpar dentro da produção de imagens durante o século XIX. Mais do que isso, há aí uma diferença crucial no modo como esses objetos são apresentados: o artista não se utiliza da rede como alegoria à inércia de agentes sociais. Nestas gravuras, as redes não são espaços destinados a um grupo social específico, mas sim uma condição praticamente inevitável da rotina em uma cidade tão calorenta. Essas gravuras podem ser vistas como um reflexo da falta de assuntos que vez ou outra acometia o processo criativo de Agostini – nem só de ferroadas de mosquito vive um artista.

O destaque dado a essas narrativas me faz levantar uma pergunta relevante para essa investigação: poderíamos interpretar essas imagens como elogios ao repouso – ou, pensando em outro termo, elogios à preguiça? Recordo imediatamente do texto de Paul Lafargue, “O elogio à preguiça”, publicado em 1880, ou seja, contemporaneamente à produção de Agostini. Nele o autor critica com

veemência o desenfreado processo das duas revoluções industriais na Europa e as jornadas de trabalho que chegavam a afetar crianças, mulheres e homens por mais de doze horas por dia. Dirigindo-se aos trabalhadores, ele diz: “Trabalhem, trabalhem, proletários, para aumentar a riqueza social e suas misérias individuais, trabalhem, trabalhem para que, ficando mais pobres, tenham mais razões para trabalhar e tornarem-se miseráveis. Essa é a lei inexorável da produção capitalista”.¹⁸³

Lafargue tece grandes elogios à filosofia do fazer durante a Antiguidade e repete aquelas mesmas frases de Virgílio utilizadas por Heinrich Fleiuss.¹⁸⁴ Oponente voraz do ritmo imposto pela ansiedade capitalista às relações humanas, ao final de sua publicação se dirige à preguiça em tom desesperado. Não haveria mais espaço para o ócio e tudo na convivência se resultou em negócio:

Como Cristo, dolente personificação da escravidão antiga, os homens, mulheres e crianças do proletariado sobem penosamente, há um século, o duro calvário da dor; há um século, o trabalho forçado quebra seus ossos, mata suas carnes, esmaga seus nervos; há um século, a fome retorce suas entranhas e alucina suas mentes!.... Preguiça, tenha piedade de nossa longa miséria! Preguiça, mãe das artes e das virtudes nobres, seja o bálsamo das angústias humanas!¹⁸⁵

Mesmo ciente das diversas críticas ao trabalho e à escravidão feitas por Angelo Agostini, ler essas imagens como diretamente partidárias do “direito à preguiça” seria uma atitude precipitada. De todo modo, ao averiguar sua singularidade no panorama da iconografia relativa ao Brasil, abrir essa outra porta interpretativa é importante e capaz de estabelecer relações futuras com outras imagens e discursos que enxergam essa entrega do corpo humano ao calor e ao repouso como algo não negativo e pleno de potência criativa e vital.

183 LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 80.

184 “Os filósofos da Antiguidade ensinavam o desprezo ao trabalho, esta degradação do homem livre; os poetas cantavam a preguiça, este presente dos deuses: OH! MELIBEU, UM DEUS NOS DEU ESTA OCIOSIDADE! (BUCÓLICAS, Virgílio)” in LAFARGUE, Paul. *Ibidem*, p. 65.

185 LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 112.

Como já comentado, em 1903 o periódico *Don Quixote*, o último organizado por Angelo Agostini, é encerrado e o autor falece em 1910.¹⁸⁶ Cinco anos depois, quando o escritor e crítico de arte Monteiro Lobato publicou um artigo intitulado “A caricatura no Brasil”, sua memória foi favorável e nostálgica quanto a Agostini e partidária do esquecimento de Fleiuss, sequer referido em seu texto – nesta disputa no campo do periodismo, quem riu por último, riu melhor e na perspectiva do ativismo político. A *Revista Illustrada*, segundo Lobato, era tradição nas leituras de fazendeiros em suas redes, se informando sobre o Brasil, assim como em 1915 já se informavam a partir do cinema. As caricaturas de Agostini seriam, poderíamos dizer, o “cinema de rede” de muitas casas do Brasil.¹⁸⁷

Parece-me ficar claro, após a análise da produção de Fleiuss e Agostini que, mesmo com suas diferenças, ambos representaram a rede de dormir de maneira semelhante quanto ao seu potencial alegórico. Percebe-se, portanto, conforme anunciado no início desse capítulo, que esses objetos não seguiriam a ser inseridos apenas em discursos visuais que pretendiam documentar o Brasil, mas também se configuraram como essenciais para se iniciar o processo de inventar um imaginário para a nascente nação brasileira.

Exemplo desse processo da assimilação de uma identidade nacional é a própria biografia de Angelo Agostini.¹⁸⁸ Residente no Brasil desde sua juventude, ele

186 Além das gravuras de Agostini aqui analisadas, as capas do periódico *O Mosquito*, de autoria do artista português Bordalo Pinheiro, contavam com uma decoração que, semelhante às *grottescas* italianas, apresentavam pessoas deitadas em redes, dentro de paisagens naturais, lendo jornais.

187 “Não havia casa em que não penetrasse a REVISTA, e tanto deliciava as cidades como as fazendas. Quando típico de cor local era o fazendeiro que chegava cansado da roça, apeava, entregava o cavalo a um negro, entrava, sentava-se na rede, pedir café à mulatinha e abria a REVISTA. Os desenhos bem-acabados, muito ao sabor da sua cultura e gosto, desfiavam antes seus olhos os acontecimentos políticos da quinzena. O rosto do fazendeiro iluminava-se de saudáveis risos: ‘É um danado este sujeito!’, dizia ele de Agostini. E ali na rede ele ‘via’ o Império como nós hoje vemos a História no cinema. Via Dom Pedro II de chambre, a espiar o céu pelo telescópio; um ministro entreabre o reposteiro e mete a cara para falar de negócios públicos; o Imperador, sem desfitar as estrelas, resmunga enfadado: ‘Já sei! Já sei!’. O fazendeiro gozava-se” in LOBATO, Monteiro. “A caricatura no Brasil” in *Ideias de Jeca Tatu*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008, p. 34-35.

188 “(...) Nabuco tem um alto lance de emoção: ‘Um sentimento nesta ocasião me enche o peito. É não poder dar o nome de compatriota a quem tanto fez em prol da dignidade e do bom nome desta pátria. Mas Angelo Agostini deve lembrar-se de que está no Brasil desde criança e que esta é a sua pátria’. E, voltando-se para o velho companheiro de lutas: ‘Angelo, eu falo em nome de todos os corações brasileiros. A minha voz é a voz de toda esta imensa pátria. Tu, que aceitaste as amarguras da luta abolicionista, aceita agora as responsabilidades ou as glórias da abolição’. Angelo Agostini diz então que, há muito, é brasileiro pelo coração. E, se ainda não havia se naturalizado, era para que não se pensasse, nos embates da propaganda, que o fazia por medo ou por fraqueza. Agora, porém,

só opta pela cidadania brasileira uma vez que a escravidão é abolida – ou seja, apenas tomará legalmente a identidade brasileira para si quando esta representá-lo eticamente e politicamente, denotando que anteriormente não se enxergava enquanto tal. Dentre os artistas analisados até o momento, todos estrangeiros, Agostini é o único que se naturaliza brasileiro.

A “identidade brasileira”, portanto, é um fenômeno maleável e inventado durante o século XIX, capaz de criar identificações narcísicas e até mesmo rejeições veementes – e o mesmo pode ser afirmado quanto à produção de imagens em torno do Brasil desde então. Uma vez que o Brasil se torna independente de Portugal e, posteriormente, uma república, é chegado o momento de intelectuais e artistas pensarem a respeito de quais imagens serão capazes de traduzir valores construtivos e destrutivos para um caráter nacional – dentre suas iconografias, ali estava a rede de dormir.

2.2 Modernidades simultâneas: Vicente do Rego Monteiro e Manoel Santiago

Imagem 114 – fotógrafo não identificado - Vicente do Rego Monteiro em sua exposição no saguão do Theatro Trianon, no Rio de Janeiro, em 1921



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

que a campanha estava vencida, agora que não havia mais riscos a arcar, declarava alto e bom som que iria naturalizar-se brasileiro – o determinou um delírio de palmas, uma chuva de flores jogadas de toda parte sobre ele.” in LIMA, Hernan. *História da caricatura no Brasil*. Segundo volume. Rio de Janeiro: Livrario José Olympio Editora, 1963. Conferir também MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012, p. 794.

Um bom exemplo das discussões sobre a relação entre arte e identidade nacional é encontrado na produção de imagens e discursos críticos nas primeiras décadas do século XX no Brasil. Além de estarem em gestação as diferentes noções do que poderia vir a ser a “brasilidade”, também era assunto latente os parâmetros para a definição de uma “arte moderna brasileira”, ou seja, uma produção de arte que apresentasse alternativas à recorrente associação entre a Escola Nacional de Belas-Artes (renomeada em 1890 após a instauração da república) e a produção tachada por “arte acadêmica”. Pode-se afirmar, então, que diferentes processos de institucionalização da “arte moderna brasileira” se deram de modo simultâneo e as obras de Vicente do Rego Monteiro e Manoel Santiago, produzidas na década de 1920, são exemplares dessa coexistência.

O crítico de arte Ronald de Carvalho, ao visitar a exposição e o espetáculo de dança organizados por Rego Monteiro no Theatro Trianon, no Rio de Janeiro, em 1921, não esconde seu encantamento:

Por que não aproveitam os nossos artistas os motivos ornamentais da fauna, da flora, e da riqueza indumentária nacional? Seria, sem dúvida, erro imperdoável, abandonar a lição, fundi-la, ajustá-la ao nosso ambiente seria criar o que todos nós desejamos, isto é, uma arte verdadeiramente brasileira. Por enquanto, prosseguimos, aqui, a obra de europeus que somos (...) Precisamos, nesse passo, voltar as costas ao litoral, e olhar rosto a rosto a imensidade silenciosa dos sertões. Não está, ali, todo o Brasil, mas está ali um Brasil poderoso e deslumbrante que ainda não conhecemos. (...) Ele preferiu o ineditismo das nossas lendas selvagens, com a sua poesia estranha e a sua indumentária esquisita. (...) Na sua exposição, o que mais interessa é a contribuição do pintor para os efeitos de uma grande arte cênica, de caráter profundamente nacional. A série de bailados que lhe sugeriram as fábulas selvagens, como a do Curupira e o Caçador, a de Pahy-Tumaré e a das Ikamiabas, mereceria ser aproveitada por um dos nossos musicistas, como Villa-Lobos. Com aqueles cenários e a curiosíssima indumentária que desenhou Rego Monteiro, poderíamos ter alguns bailados admiráveis. Aproveitando-se os motivos musicais dos nossos selvagens, encarecidos não faz muito por Villa-Lobos em uma entrevista cheia de bom senso, combinando essas melodias bárbaras com as decorações de Rego Monteiro, muito lucraria a nossa arte.¹⁸⁹

Como se vê em fotografia do evento IMAGEM 114, o artista de chapéu e gravata expôs uma grande quantidade de desenhos e aquarelas em pequeno formato, sendo muitas delas esboços para o espetáculo de bailado indígena também

189 CARVALHO, Ronald de. apud ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro, artista e poeta, 1899-1970*. São Paulo: Empresa das Artes, p. 93-98.

apresentado. Ao se deparar com um bloco de imagens integralmente relacionado à cultura indígena no Brasil, Ronald de Carvalho enxerga ali uma “arte verdadeiramente brasileira”. Essa temática seria uma saída para “a obra de europeus que somos” e poderia dar o tom da necessidade de “olhar rosto a rosto a imensidade silenciosa dos sertões” em busca do “Brasil poderoso e deslumbrante que ainda não conhecemos”. O artista brasileiro, por fim, estaria mais próximo da brasilidade ao optar pela “poesia estranha e a sua indumentária esquisita” dos indígenas em vez de adaptar suas culturas a uma linguagem plástica acadêmica, algo representado por Victor Meirelles (“Iracema”, de 1861) e Rodolfo de Amêdo (“O último tamoio”, 1883).¹⁹⁰

O texto de Carvalho se encontra em diálogo com publicações anteriores igualmente preocupadas com o estatuto da “arte brasileira”. Conforme estudado por Rafael Cardoso em artigo em torno da “brasilidade da arte brasileira”,¹⁹¹ autores de gerações anteriores como Gonzaga Duque (através de seu livro “A arte brasileira”, de 1888) já haviam problematizado essa noção. Para Duque, por exemplo, não se poderia falar em uma escola nacional de arte devido ao caráter necessariamente “cosmopolita” da formação do Brasil.¹⁹² Já em um texto mais próximo da geração de

190 As palavras do crítico de arte Ribeiro Couto dialogam com Ronald de Carvalho e demonstram percepções semelhantes: “Ora, aí está, é um 'novo'. O sr. Vicente do Rego Monteiro dá a impressão de que seria incaapz, por atitude do seu temperamento, de copiar uma paisagenzinha onde o mar batesse nuns copiadíssimos rochedos e de por depois, embaixo, como título: 'Marinha'. Não. Ele quer o novo, o inédito, e para isso vai até à mentira. Os seus índios são perfeitamente mentirosos. Por isso mesmo é que são encantadores. É, aliás, o primeiro artista brasileiro, que eu saiba, a aplicar motivos indígenas em decorações (...) O sr. Vicente do Rego Monteiro nunca poderá ser aplaudido pelas massas, o que é pena para as massas” COUTO, Ribeiro apud ZANINI, Walter. Op. cit, p. 80.

191 Importante frisar que, nesse mesmo artigo, Rafael Cardoso inicia a problematização da “arte brasileira” através de um texto de 1855, de Manuel de Araújo Porto Alegre, artista, professor da Academia Imperial de Belas-Artes e historiador da arte.

192 “A Academia de Belas-Artes tratando de reunir algumas obras dos artistas desse e de posteriores períodos, catalogou-as sob o nome genérico e pomposo de Escola Brasileira! Parece incompreensível semelhante classificação. (...) Onde o Y-Juca-Pirama, os Timbiras, a Marabá, o Guarani, Mimosa e Mauro? Onde as cenas tão comoventes da Cachoeira de Paulo Afonso e do Guarani, as descrições tão verdadeiras dos poemetos de Varella, os personagens tão simpáticos de Bernardo Guimarães e Souza, os tipos comuns e bem delineados de Francisco de Almeida e Macedo? Onde a vida dos nossos tropeiros, a representação das cenas da roça, da existência das fazendas, dos costumes dos escravos? Onde os assuntos da nossa história, aqueles assuntos que mais intimamente nos falam da formação da nossa pátria, os episódios da independência, a revolução de Tiradentes? Inúteis indagações. Conclui-se, pois, que a esta arte faltam feição nativa e originalidade, primordiais qualidades para a fundação de uma nova escola. Vejamos agora um outro ponto: Se a nossa arte não tem uma estética nem no seu ensinamento existem tradições, como admitir a existência de uma Escola Brasileira? Salvo se confunde sob o nome de escola a reunião de todas as manifestações individuais que representam a arte de um povo, como praticou e claramente explicou Eduardo Chesneau tratando da pintura inglesa; mesmo sob esse ponto de vista, aliás pouco

Rego Monteiro e Carvalho, datado de 1915, Oswald de Andrade, escritor e poeta célebre pelo seu “Manifesto antropófago” (1928), estabelece duras críticas aos “pensionistas do Estado” que retornam ao Brasil e estranham a paisagem local:

Agita-se em São Paulo um movimento desusado de artistas pintores. São os nossos pensionistas do Estado que a guerra obrigou a deixar a vida pitoresca dos ateliers e dos quartiers, a despreocupada existência de estudantes ricos, a quem não falta socorro mensal do que faria a alegria e o consolo de duas famílias inteiras. (...)

Diante da paisagem o nosso homem choca-se então positivamente: - Oh! Isto não é paisagem! Que horror, olhe aquele maço de coqueiros quebrando a linha de conjunto! (...)

No entanto, daí quanta sugestão exuberante, violentamente emotiva, não poderia dar a temperamentos de escolha a chance de criar uma grande escola de pintura nacional. (...)

Que se convença eles, os nossos futuros pintores, de que não precisamos emprestar a vida própria a cada arte de país europeu para termos uma arte também. Pelo contrário, esforço deve haver para que, depois dos anos de aprendizagem técnica que o governo lhes concede, eles se desembarquem das recordações de motivos picturais que tiveram, das sugestões de arte local que sofreram.

E, incorporados ao nosso meio, à nossa vida, é dever deles tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que os circundam a arte nossa que se afirme, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade.¹⁹³

Em sua defesa de uma iconografia “nossa”, ou seja, “brasileira”, Oswald não explicita a necessidade de se buscar temáticas originárias e indígenas do Brasil, tal qual feito por Ronald de Carvalho. De todo modo, quando no mesmo texto o escritor afirma que Almeida Junior foi o “precursor, encaminhador e modelo” da “possibilidade de uma pintura nacional”, fica claro que Oswald buscava também artistas que lançassem o seu olhar na direção contrária ao litoral e, mais ainda, como é o caso da biografia de Almeida Junior, fossem oriundos dessas mesmas regiões.¹⁹⁴ Os anseios dos críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro, portanto, são

sustentável, não pode existir uma escola brasileira porque a feição que caracteriza a nossa arte é o cosmopolitismo, e um país para ter uma escola precisa, antes de tudo, de uma arte nacional” in DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. São Paulo: Império do Livro, 2012, sem página.

193 ANDRADE, Oswald. “Em prol de uma pintura nacional” in *O pirralho*. São Paulo: 2 de janeiro de 1915, p. 7-9.

194 “Creio que a questão da possibilidade de uma pintura nacional foi em São Paulo mesmo resolvida por Almeida Junior, que se pode muito bem adotar como precursor, encaminhador e modelo. Os seus quadros, se bem que não tragam a marca duma personalidade genial, estupenda, fora de crítica, são ainda o que podemos apresentar de mais nosso como exemplo de cultura aproveitada e arte ensaiada” in ANDRADE, Oswald de. *Ibidem*.

dialógicos e vão de encontro a uma análise feita por Jorge Coli a respeito das visadas que essa primeira geração do século XX lançou sobre a recente história da arte no Brasil:

O olhar projetado pelo século XX sobre a cultura do período que o antecedeu, seja ele 'acadêmico' ou 'moderno', atravessava, quase sempre, óculos nacionalistas. Trata-se de uma espécie de curto-circuito, já que muito da arte do século XIX contribuiu para a formação dessa mitologia histórica brasileira. Por exemplo, os historiadores publicam, em 1817, a carta de Caminha. Nesse momento, ela adquire existência – é a invenção do verdadeiro. Viria legitimar, do ponto de vista da história, o romantismo indianista. Esse romantismo, a sério ou pela caricatura, pelo avesso ou pelo direito, projetar-se-ia como essência de uma brasilidade no nosso século, indo da moda marajoara-art déco a “Macunaíma”.¹⁹⁵

A produção inicial de Vicente do Rego Monteiro também não fugiria desse “romantismo nacionalista”, conforme comentado por Coli. Nascido em 1899, em Recife, o artista reside com sua família entre 1911 e 1915 em Paris, onde matricula-se em aulas de artes plásticas durante a adolescência. De volta ao Brasil, faz sua primeira individual em sua cidade natal, em 1919, e fixa residência no Rio de Janeiro.¹⁹⁶ Essa última exposição voltada aos “temas nacionais” foi mostrada primeiramente em Recife e, na sequência, passou pelo Rio de Janeiro e São Paulo, ambos em 1921. Segundo Jorge Schwartz, Rego Monteiro teria se dedicado no ano anterior aos estudos das coleções de cerâmica da Ilha de Marajó (Pará), contidas no Museu Nacional (criado em 1818 e transferido para a Quinta da Boa Vista em 1892), no Rio de Janeiro, além da leitura das publicações do botânico Barbosa Rodrigues e do escritor Couto de Magalhães, ambos estudiosos da Amazônia.¹⁹⁷

Das cerca de setenta obras mostradas no Rio de Janeiro, menos da metade foi conservada em acervos públicos ou particulares. Parece claro, de todo modo, o projeto iconográfico por parte de Vicente do Rego Monteiro. Dentre as imagens expostas, estavam desenhos de figurinos e dos cenários aparentemente utilizados no bailado apresentado no Rio de Janeiro e que também pode ter sido base dos

195 COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC SP, 2005, p. 21.

196 “Já em 1920, expos 43 desenhos e aquarelas inspirados nas lendas amazônicas e outros temas nacionais – como as cabeças de negras –, que revelam influências dos balés russos, da arte oriental e de Gustav Klimt” in ANDRADE, Gênese. *Vicente do Rego Monteiro*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2013, p. 19.

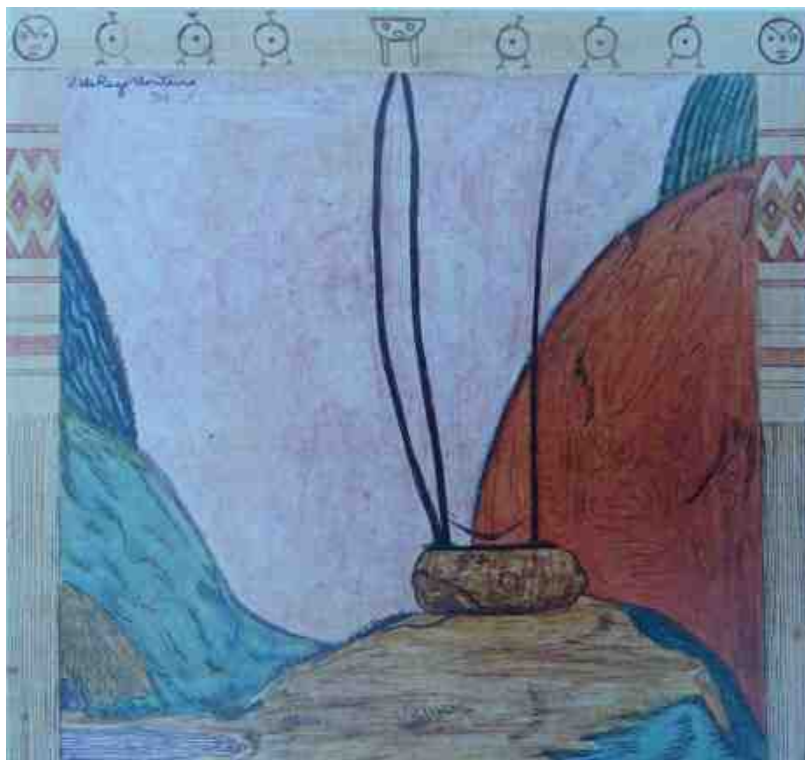
197 SCHWARTZ, Jorge. Rego Monteiro, antropófago? In: TENÓRIO, Waldecy; MARTINS FILHO, Plínio (Org.). *João Alexandre Barbosa: o leitor insone*. São Paulo: Edusp, 2014. p. 280.

espetáculos de dança do bailarino François Malkovskvy apresentados em Paris entre 1923 e 1925.¹⁹⁸

Uma dessas obras, “Cenário para o bailado da Lua-laci” IMAGEM 115 chama a atenção devido ao seu forte contraste de cores. A composição assimétrica da paisagem apresenta ao espectador, na moldura da imagem, representações de desenhos encontrados em cerâmicas e relevos marajoaras. Logo na parte superior, círculos insinuam formas antropomórficas e máscaras. Já ao lado, padrões geométricos coloridos semelhantes aos encontrados em urnas funerárias emolduram o cenário. Quase ao centro da composição, há uma rede de dormir aparentemente solitária quanto à presença física em seu interior, mas rodeada por uma paisagem montanhosa entre tons de verde e vermelho, com um amplo céu ao fundo. Sendo esse um estudo para cenário, faz-se compreensível o aparente silêncio da composição.

Imagem 115 – Vicente do Rego Monteiro – “Cenário para o bailado da Lua-laci” –

1921



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

198 “As lendas indígenas foram também tema de três espetáculos de dança do bailarino e coreógrafo François Malkovskvy (1889-1982). Rego Monteiro desenhou os figurinos de “Légende Iani (bas Amazone)”, apresentado no Comédie des Champs-Élysées, no dia 23 de março de 1923, e desenhou os figurinos, as máscaras e fez o programa de “Légendes...”, apresentado no Théâtre Femina, nos dias 5 e 12 de maio de 1925” in ANDRADE, Gênese. Op. Cit., p. 22.

Imagem 116 – Vicente do Rego Monteiro – “A rede do amor culpado (bailado da lua)” – 1920



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Imagem 117 – Vicente do Rego Monteiro – “O nascimento de Mani” – 1921



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Segundo publicação posterior do autor, a imagem diz respeito a uma narrativa sobre o nascimento da Lua, fruto da relação de amor entre dois irmãos.¹⁹⁹ A irmã, impedida de amar seu irmão, um dia o visita durante a noite em sua rede.²⁰⁰ A aquarela mostra, portanto, o cenário onde as ações centrais da narrativa se desenrolaram. Esse amor incestuoso também foi ilustrado por Rego Monteiro e deu origem à aquarela “A rede do amor culpado” IMAGEM 116, também presente em sua exposição de 1921. A figura humana se faz presente de modo central à imagem, sustentada pela rede de dormir, o objeto em que os atos sexuais entre a família foram consumados. Estando o irmão a dormir em uma colina, se compreende que o artista tente criar uma sensação de ponto de vista alto na composição. Chama a atenção, novamente, a capacidade cromática do artista onde os corpos dos irmãos possuem tons de pele esverdeados em contraste com seus cabelos muito pretos. Os traços orientais de seus rostos também se fazem gritantes – no caso da cabeça feminina, se percebe um coque orientalista sustentado, curiosamente, por duas penas associadas à cultura indígena.

O mesmo pode ser percebido em “O nascimento de Mani” IMAGEM 117, a terceira e última de suas imagens presentes nessa exposição em que se identifica uma rede de dormir. Essa narrativa, também detalhada pelo autor, diz respeito ao lugar central da mandioca na alimentação de alguns grupos indígenas no Brasil.²⁰¹

Ao centro da composição, a mãe de Mani levanta para os céus seu alvo corpo recém-nascido. Ao seu redor, acompanhando a narrativa, um grupo de cerca

¹⁹⁹ “Uma noite, entretanto, seu amor a incendiava tanto que não pode mais resistir. Dirige-se então à colina, entra na rede do irmão e passa a noite em seus braços” in DUCHARTRE, Pierre-Louis. *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*. Paris: Tolmer, 1923, sem página.

²⁰⁰ Diversas noites de amor se sucedem e, um dia, o irmão curioso com a identidade de sua amante, finge dormir. Uma vez que ela entra em sua rede, o irmão mancha o seu rosto com uma tinta que continha em sua mão. Quando a irmã vê o seu reflexo em um rio, fica assustada e percebe que a relação incestuosa pode ser descoberta. Decide, então, amarrar diversas flechas e fazer uma grande linha até o céu (uma espécie de grande escada), para onde sobe e lá permanece solitariamente, visitando seu irmão toda noite e observando o seu reflexo manchado no rio.

²⁰¹ Diz-se que, ao saber que sua filha estava grávida, o chefe de uma tribo desejou matar o autor de tal violação. Após muito insistir que não havia tido nenhuma relação sexual, este resolve assassinar sua filha. Em um sonho, porém, um homem branco diz a ele que não matasse a moça devido à sua inocência. Ao dar à luz, conforme demonstrado na imagem, a tribo contempla uma menina branca que surpreende pelo contraste com a pele de todo o grupo. Batizada por Mani, a criança que andou e falou precocemente, morre no aniversário de um ano de modo inesperado. Enterrada no quintal onde nasceu, rapidamente nascem galhos e frutos que, quando comidos, embriagavam os pássaros. Intrigados com essa situação nova, o grupo decide cavar o chão e se depara com uma raiz branca que suspeitam ser o corpo transfigurado de Mani. Comem o seu corpo e, desde então, chamam o fruto de “Mani-oca”, ou seja, a casa de Mani. Conferir DUCHARTE, Pierre-Louis. *Ibidem*.

de dezesseis indígenas expõe sua nudez parcial ao espectador. Se nossa atenção se detiver apenas em suas expressões faciais, essas fisionomias parecem em claro diálogo com outras tradições visuais, como as apreciadas, por exemplo, na produção do artista japonês Utagawa Kunisada IMAGEM 118, célebre pelo seu detalhado uso da técnica da xilogravura. Assim como nas imagens relativas ao nascimento da Lua, ao redor da imagem se encontram imitações de elementos decorativos da cerâmica marajoara pesquisada por Rego Monteiro. O desenho da rede de dormir que perpassa toda a imagem se assemelha também àquela representada na outra lenda indígena.

Há nessas imagens uma clara junção de alteridades, ou seja, uma união de tradições visuais indígenas e supostamente locais com um interesse do artista pelo orientalismo em voga na Europa e já anunciado nas produções de nomes díspares como Gauguin, Matisse e Van Gogh. Foi essa estranheza formal e temática, certamente de impacto para a cultura visual dos críticos de arte no Brasil de então, que chamou a atenção elogiosa de Ronald de Carvalho – eis “o ineditismo das nossas lendas selvagens, com a sua poesia estranha e a sua indumentária esquisita”.

Imagem 118 – Utagawa Kunisada – “Tokiwa Gozen e seus filhos” – 1844-46



Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdã.

Após essas exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo – onde trava contato com Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Victor Brecheret, deixando obras que serão mostradas posteriormente na Semana de Arte Moderna de 1922, sem a presença do artista –, Rego Monteiro retorna a Paris e entre 1923 publica “Légendes, croyances et talismãs des indiens de l'Amazonie” - o mesmo título do bailado apresentado no Rio de Janeiro - pela editora francesa Tolmer.²⁰² No prefácio do livro, Rego Monteiro dá indícios da iconografia a ser apresentada e, mais do que isso, de sua compreensão de pertencimento a uma identidade nacional:

A imaginação europeia assusta-se e recua no limiar dessas imensas regiões onde a natureza parece ter-se deleitado com as invenções mais loucas e mais desmedidas; tão loucas, tão desmedidas que a própria alma do indígena não cessa de se comover e de tremer diante de terrores que o hábito deveria apaziguar. (...)

Levantou-se nas cerâmicas, muitas destas bastante antigas, uma centena de caracteres simbólicos ou suas variantes, cujo sentido é pouco conhecido. Os índios empregam também sinais simbólicos, ainda mais difíceis de decifrar para um cérebro europeu, na medida em que são bem simples. Assim sendo, um grupo de índios tupis, que roubara uma cadela prenha, indicava a um outro grupo que caminhava atrás que o animal havia parido seis filhotes, deixando no chão um pedaço de galho, cercado de seis pedacinhos do mesmo galho. As vinhetas que ilustram esse livro darão uma ideia bem precisa das invenções gráficas dos índios. Foram recolhidas em potes, urnas funerárias, nos curiosíssimos tapa-sexos de terracota usados pelas índias, e que são frequentemente recobertos de desenhos entalhados.

É o que bastaria para nos fazer gostar dessas lendas de um colorido e de uma poesia tão direta, ingênua e penetrante, em que, por nossa vez, nos pomos a sonhar, muito longe de nossas fronteiras habituais.²⁰³

Rego Monteiro aponta a cultura indígena como um desafio intrigante à compreensão da “imaginação europeia” e, para tal, se utiliza de termos grandiloquentes para sua descrição como “imensas regiões” e “invenções mais loucas e mais desmedidas”. Na sequência, ressalta o contraste gráfico entre a

202 Cabe lembrar dos estudos recentes de Jorge Schwartz a respeito da autoria do livro: “A questão autoral de 'Légendes...' despertou a minha curiosidade. Embora os créditos mencionem 'Adaptações de P. L. Duchartre, Ilustrações de V. de Rego Monteiro', algumas considerações se fazem necessárias. Nada, absolutamente, na bibliografia do crítico francês Duchartre indica interesse, ou aproximação sequer, ao primitivismo, seja do universo brasileiro, seja do ameríndio; pelo contrário, sua bibliografia remete à cultura europeia em geral e à francesa em particular, de onde ficam excluídas as vanguardas. (...) É para nós inexplicável a co-autoria dada por Rego Monteiro ao amigo francês, que teve, sim, o mérito de apresentá-lo ao editor Tolmer de Paris, permitindo assim a feitura do magnífico livro de artista” in SCHWARTZ, Jorge. Op. Cit, p. 286-287.

203 REGO MONTEIRO, Vicente. “Prefácio” in DUCHARTRE, Pierre-Louis. Op. Cit., sem página.

produção de cerâmica que pode analisar no Museu Histórico Nacional e aquela da cultura eurocêntrica, afirmando que são “ainda mais difíceis de decifrar para um cérebro europeu, na medida em que são bem simples” e que as vinhetas do livro compartilharão esse grafismo com o público europeu. A última frase do prefácio se faz interessante devido à dubiedade da afirmação de Rego Monteiro de que essas lendas coloridas possuem uma “poesia tão direta, ingênua e penetrante, em que, por nossa vez, nos pomos a sonhar, muito longe de nossas fronteiras habituais” - essas tais fronteiras na primeira pessoa do plural são relativas aos europeus em si ou a uma consciência que o artista tem de que também não faz parte e não vivenciou existencialmente a suposta “ingenuidade” da cultura indígena?

Esse aspecto de dúvida é exemplar na abordagem do artista que parece se encontrar entre a identificação espelhar com a cultura indígena e o estranhamento daquele que a estudou de dentro dos museus de antropologia, distante do contato efetivo com seus agentes e sua cultura oral.²⁰⁴ É importante frisar também o modo como o artista homogeniza os diversos grupos indígenas que habitam a Amazônia atrás do uso de termos como aquele encontrado no título de sua publicação, “os índios da Amazônia”. Parece-me ser possível afirmar, portanto, que dentro da ótica de Vicente do Rego Monteiro, a distância entre Paris e o Japão é proporcional à distância entre o Rio de Janeiro e a Ilha de Marajó – ou seja, colocando de outra maneira a frase, há também um forte orientalismo e primitivismo no seu olhar para com os “índios da Amazônia”.²⁰⁵

204 “Não consta, nas cronologias consultadas, que o pintor pernambucano tivesse visitado os locais de origem na Ilha de Marajó: suas descobertas derivam principalmente de pesquisas realizadas na coleção marajoara do Museu Histórico da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro e também no Museu de Etnografia de Paris, o Trocadéro. É a versão tupiniquim dos roteiros museográficos à procura do ‘primitivo’ que a vanguarda europeia trilhou ao visitar os museus etnográficos de Hamburgo, Dresden, Berlim e Paris” in SCHWARTZ, Jorge. Op. Cit, p. 279.

205 “Por que o ‘primitivo’, ou as ‘artes primeiras’ (denominação francesa mais recente, considerada politicamente correta) transformam-se no canto da sereia da modernidade? Por que Paris se converte no centro de produção da estética ameríndia de Rego Monteiro, da afro-brasileira de Tarsila do Amaral, ou de boa parte da pintura afro-uruguaia de Pedro Figari e mesmo da estética ortogonal de origem incaica de Joaquín Torres-García ou asteca de Diego Rivera? Já sabemos que aquilo que os europeus procuraram com ávido olhar na África, na Oceania ou na Polinésia, os nossos artistas extraíram do próprio passado, das geografias e dos imaginários de origem. ‘Bárbaro e nosso’, como diria Oswald de Andrade, ao propor uma poética de exportação, e não de importação como criativa resposta de labas ao movimento centrífugo e etnocêntrico das vanguardas europeias. Seja como resistência à onda modernólatra decorrente da cultura pós-industrial, seja como rechaço formal ao figurativismo, a essencialidade do primitivismo responde de maneira formidável às novas exigências da arte” in *Ibidem*, p. 278.

Imagem 119 – Vicente do Rego Monteiro – “Légendes, Croyances et Talismãs des Indiens de l’Amazonie” – 1923



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 120 – Vicente do Rego Monteiro – “Légendes, Croyances et Talismãs des Indiens de l’Amazonie” – 1923



Ainsi elle forme un trait immense par où elle monte au ciel et devient Lune.
Son frère venant la voir le jour suivant et ne la trouvant pas fut pris d'une si grande douleur qu'il se transforma en un grand oiseau, le Mutun, dont le plumage est noir et le bec rouge.
Depuis lors, la jeune Indienne devenue lune erre dans l'espace, malade d'amour et de solitude.
Chaque nuit elle vient se mirer dans les eaux tranquilles des lacs, dans les vagues de la mer, pour voir si son visage est toujours tacheté de suie.

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

As ilustrações das lendas descritas no livro são recodificações das pinturas apresentadas na exposição do Rio de Janeiro²⁰⁶, onde o artista trabalha novamente as questões cromáticas e de figura e fundo das imagens. O protagonismo indígena da publicação chamou a atenção de diversos críticos franceses. IMAGENS 119 e 120 O periódico *The Paris Times* dirá que:

Esses desenhos em vermelho e preto de execução muito hábil sob uma aparência de simplicidade expressamente conduzida para acompanhar os textos de um sabor arcaico são por inteiro representativos de Monteiro, que desejou transmitir de uma maneira gráfica moderna o que eram os antigos índios, atingindo seus objetivos.²⁰⁷

Na perspectiva do crítico francês, Rego Monteiro reunia o moderno e o arcaico, uma linguagem gráfica dialógica com a europeia e uma temática local, “brasileira”, em sua publicação. É curioso acompanhar o percurso crítico de Rego e notar como suas formas plásticas foram sendo interpretadas, tal qual um pêndulo, entre a figura do “brasileiro na Europa” (como o *Paris Times* faz) e o “europeu no Brasil”. Em 1919, um crítico a comentar sua primeira exposição em Recife, dirá que “V. do Rego Monteiro não é de modo nenhum um artista nacional, antes se poderá dizer dele que é um artista puramente francês”²⁰⁸ Gilberto Freyre, nessa mesma trilha, dirá que “Era sob sugestões orientais [de um então emergente pintor japonês: Foujita] que Vicente, irredutivelmente brasileiro, e como brasileiro, bem eurotropical, estava pintando. Pintando em seda. Um paradoxo e até uma contradição”.²⁰⁹

Gilberto Freyre sempre expressou ressalvas claras com a produção de Rego Monteiro que julgava ser “europeia” em demasia – onde “europeu” denota plasticamente “moderno”, ou seja, não imitativo. Em texto posterior ao seu falecimento, afirmava que

206 “Em 16 de julho de 1968, Rego Monteiro, instalado em Brasília, enviou uma carta a Pietro Maria Bardi, na qual afirmava: 'Da minha exposição (1921) no Rio de Janeiro, no saguão Trianon, av. Rio Branco, trouxe 39 quadros, pequeno formato, que deram lugar à edição em Paris, em 1923, do livro “Légendes...”” in ANDRADE, Gênese. Op. Cit, p. 38.

207 ZANINI, Walter. Op. Cit., p. 142.

208 Ibidem, p. 61.

209 SCHWARTZ, Jorge. “Apresentação” in SCHWARTZ, Jorge. (Org.) *Do Amazonas a Paris: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2005, v. 2, sem página.

... na sua pintura tipos negros ou mestiços de mulher e de homem – só apareceram por exotismo (...). As figuras exoticamente brasileiras que pintava quase como se fosse um europeu atraído pelo que fosse bizarramente brasileiro eram indígenas (...). Exotismo tocado de um pouco-só de brasileirismo. Tropicalismo desprendido de convicções nacionais.²¹⁰

Anos depois, Jorge Schwartz irá se colocar de modo contrário a essa interpretação, alegando que

Rego Monteiro atuou na contramão da típica importação do exótico, como acontecera com grande parte dos artistas e dos escritores europeus que, cansados de uma Europa civilizada e pós-industrial, procuraram inspiração nas culturas “selvagens” e “primitivas” da África, da Polinésia e da Oceania, na rota inaugurada por Paul Gauguin em 1891.²¹¹

Se o artista era brasileiro e, certamente, não teve de importar o exótico, não poderíamos afirmar que, por outro lado, ele exportou a exótica Amazônica para a Europa? E não teria ele também importado uma construção formal encontrada em sua vivência em Paris? Mas, ao mesmo tempo, seria esse processo de recodificação de linguagem e encontro com a temática “brasileira” algo tão simples, com tão “pouco-só de brasileirismo”, conforme definido por Freyre? Na dúvida que esse movimento pendular interpretativo proporciona, cabe voltar às palavras do próprio artista sobre a sua exposição de 1921 no Rio de Janeiro:

Mas quando fiz aquilo, a não ser pelo artigo de Ronald de Carvalho, o Brasil me ignorou. Recusaram-me tudo e segui para a Europa, onde foi me concedido mais do que qualquer dos maiores e mais merecedores poderia esperar. Às vezes chego a dizer que foi abençoado meu difícil começo no Brasil.²¹²

É nesse tom de lamentação quanto ao Brasil que, possivelmente, Vicente do Rego Monteiro passou os seguintes anos na Europa, apenas retornando ao Brasil em 1930 e vivendo entre aqui e lá até a década de 1950. Nesse arco temporal, os “índios da Amazônia” desapareceram de seu interesse plástico e

210 ZANINI, Walter. Op. Cit, p. 115.

211 SCHWARTZ, Jorge. “Apresentação” in SCHWARTZ, Jorge. (Org.) *Do Amazonas a Paris: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2005, v. 2, sem página.

212 ZANINI, Walter. Ibidem, p. 99.

temático, mas, após seu falecimento, tendem a ser considerados pela crítica e história da arte a produção mais potente de sua carreira.

Independentemente de seu desapontamento com o meio artístico brasileiro e, para além de seu pertencimento e/ou descolamento da “cultura local” e da “cultura europeia”, Rego Monteiro já havia plasmado em imagem uma conjugação crível do que poderia ser a “arte moderna brasileira” a partir das culturas indígenas amazonenses. Nessas imagens, conforme vimos, ali estava a rede de dormir inserida, aos poucos, em um discurso artístico que buscava um Brasil primitivo, arcaico, onde sequer a presença ocidental tinha espaço e o cotidiano indígena era supostamente intocado pela invasão das Américas. Essas redes, portanto, eram os leitos de uma Arcádia tropical que tinha um pé na modernidade e outro pé em um passado remoto.

Poderíamos, então, alçar Rego Monteiro ao posto de único artista brasileiro representante de um modernismo que se dá a partir de uma “linguagem indianista de vanguarda”, conforme alguns estudiosos o fizeram?²¹³ A resposta merece cuidado e análise, já que na mesma década de 1920, em Paris, habitava outro artista brasileiro que também não advinha do Rio de Janeiro ou São Paulo, mas era originário de Manaus, coração da imaginada Amazônia de Rego Monteiro. Esse artista possuía inquietações tematicamente dialógicas, mas plasticamente destoantes – este é Manoel Santiago.²¹⁴

Nascido em 1897, o artista se muda para Belém do Pará com sua família em 1903, onde foi aluno de Theodoro Braga, um dos mais respeitados artistas na cidade e que havia se formado na Escola Nacional de Belas-Artes. Braga, assim como posteriormente Santiago, se interessava pela escrita em torno da cultura no Brasil - precisamente da região Norte do país - e publica, em 1934, o livro “A arte no

213 “Chama muito a atenção que, nos estudos canônicos sobre primitivismo e abstração na América Latina, o Brasil tenha sido sistematicamente excluído das visões panorâmicas ou continentais, ignorando a tradição indígena da Ilha do Marajó, para o qual se voltou Vicente do Rego Monteiro. Ele foi o único artista brasileiro capaz de produzir uma linguagem indianista de vanguarda” in SCHWARTZ, Jorge. Rego Monteiro, antropófago? In: TENÓRIO, Waldecy; MARTINS FILHO, Plínio (Org.). *João Alexandre Barbosa: o leitor insone*. São Paulo: Edusp, 2014. p. 279.

214 “Para Frederico Morais (1981), o pintor Rego Monteiro não pode ser considerado um precursor, pois outros pintores antes dele, como é o caso de Manoel Santiago, já haviam abordado em seus quadros as lendas amazônicas” in ATIK, Maria Luiz Guarnieri. *Vicente do Rego Monteiro, um brasileiro da França*. São Paulo: Edições Mackenzie, 2004, p. 118.

Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos”, através do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

Seu interesse nas temáticas que diziam respeito ao Brasil e à identidade amazônica se faz perceptível em uma série de aquarelas também da década de 1920 onde as lendas do Curupira, do Pira-y-auára, da Pororoca e do Saci Pererê eram representadas. Na única das imagens em que figura uma rede de dormir [IMAGEM 121], relativa às narrativas da mulher indígena que se apaixona por um Boto (Pira-y-auára ou Piraiauara), é notável a fatura mimética de Braga e seu diálogo com as gerações anteriores da produção de belas-arts no Rio de Janeiro. Se, certamente, não se trata de uma imagem monumental (pela opção da aquarela e de seu tamanho em torno de um papel A4), o contorno preto do desenho do corpo, a utilização de cores que simulam uma figura iluminada pelo fogo e a relação desta com o fundo a inserem em uma plasticidade distinta da produção, por exemplo, de Rego Monteiro.

Theodoro Braga ganhou o prêmio de viagem ao exterior em 1899 e residiu em Paris até 1905. Podemos considerá-lo integrante da geração anterior à Manoel Santiago e Vicente do Rego Monteiro, mas isto não exclui o fato de que seu interesse pela relação entre as narrativas indígenas, as artes decorativas e as artes visuais seja latente. Isso se faz perceptível a partir de uma série de textos de sua autoria sobre cerâmica, pintura corporal e outros aspectos visuais de grupos indígenas da Amazônia.²¹⁵ Esses textos o colocariam, inclusive, mais engajado política e historicamente com as culturas indígenas no Brasil do que o próprio Rego Monteiro. O elemento que faz com que, porém, a produção de Braga seja inserida dentro da categoria “acadêmica”, ao passo que a de Rego Monteiro seja lida como “vanguardista” é, justamente, a diferença plástica que elas apresentam enquanto imagem. Por ter uma investigação mais próxima da fragmentação de elementos como a perspectiva, o espaço cênico e a mimese cromática, além de ser

215 Em artigo de João Augusto da Silva Neto, se encontram as referências desses artigos de autoria de Theodoro Braga: “A arte brasileira através da cerâmica da ilha de Marajó” (1915), “A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas” (1917). O primeiro publicado no anuário de comemoração ao tricentenário de Belém e o segundo na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Conferir SILVA NETO, João Augusto da. O Curupira e a ninfa selvagem: pintura e identidade amazônica dos anos 20. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 8., 2012, Campinas, SP. *Anais...* Campinas: Editora UNICAMP, 2012. p. 267.

etariamente mais próximo da geração de 1910/1920, o artista pernambucano é comumente associado às vanguardas artísticas na Europa.

Retornando à trajetória de Manoel Santiago, esta também contou com uma passagem pela Escola Nacional de Belas-Artes. Após ganhar um prêmio em um salão de Belém, em 1918, viaja para o Rio de Janeiro e ingressa na escola em 1919. Nos anos seguintes o pintor produz de modo ativo e participa anualmente dos salões nacionais com recepções contrastantes na imprensa. O tema que circunda a sua produção, assim como em Theodoro Braga, é a representação da mitologia indígena no Brasil. Olegário Mariano, ao apreciar os seus quadros em 1925, dirá:

Conscienciosamente, procura expressão legítima da alma brasileira, já quanto aos encantos da nossa Natureza, já objetivando a beleza misteriosa das nossas lendas.

Aí está, por exemplo, o seu quadro 'Iara, lenda do Amazonas'. Além desse excelente trabalho, tem ele mais, nesse gênero: 'Caipora', 'Yara', 'O Curupira', que é um dos elementos da floresta amazônica. Tem grande influência supersticiosa no dos índios que lhe atribuem um incrível poder sobre o seu destino.²¹⁶

Imagem 121 – Theodoro Braga – “Pira-y-auára – 1923



Fonte: Coleção da Prefeitura de São Paulo.

216 MARIANO, Olegário. *Revista Para Todos*, 1925 apud AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago. Vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Editora Arte Hoje, 1986, p. 379.

Os textos da época tendem a criar uma associação entre a sua origem amazônica ou do “Norte do Brasil” com os temas escolhidos em suas telas, criando uma fusão entre artista e obra, tal qual apontada por Monteiro Lobato e Oswald de Andrade quanto à produção de Almeida Junior. Esse traço é bem exemplificado por Lauro Demoro, que dirá que Santiago é um “pintor de imaginação equilibrada e que poderá produzir belas e originais coisas, se continuar no gênero de que já nos dá excelentes demonstrações, inspirando-se nas lendas nortistas”.²¹⁷ Já Flexa Ribeiro se colocará favorável às opções temáticas do artista, mas questionará a sua qualidade formal:

A verdade é que o articulista reconhece que o pintor amazonense tem 'certo pendor para representar lendas amazônicas' e que 'para isso é necessário a energia de abstração e a capacidade de resumir picturalmente', porém 'como não sintetiza, isto é, não apresenta os motivos essenciais, e morde os modelos em pormenores falhos, sucede que há um amalgam [sic] de formas e de cores, sem subordinação.’²¹⁸

Quando Ribeiro escreveu essas palavras, se referia especificamente à obra “O curupira”, exposto no Salão de 1926. IMAGEM 122 A pintura de Santiago não tinha a “energia de abstração e capacidade de resumir picturalmente” necessárias para “representar as lendas amazônicas” - o que poderia Ribeiro desejar através dessas palavras?²¹⁹ Trata-se de uma composição enfocada em apenas duas figuras humanas – uma mulher nua à esquerda e a figura animalesca do Curupira. Ela se entrega aos olhos do espectador em posição relaxada dentro de uma rede de dormir, aparentemente adormecida e prestes a ser acordada pelo ser mitológico que

217 DEMORO, Lauro M. “Artes e artistas. A exposição geral de 1924” in *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 17 de agosto de 1924, p. 5 apud SILVA NETO, João Augusto da. O Curupira e a ninfa selvagem: pintura e identidade amazônica dos anos 20. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 8., 2012, Campinas, SP. *Anais...* Campinas: Editora UNICAMP, 2012. p. 268.

218 RIBEIRO, Flêxa. “O Salão de 1926” in *O Paiz*. Rio de Janeiro: 13 de agosto de 1926, p. 1 apud Idem.

219 Enquanto isso, se referindo à mesma pintura, Paulo Boneschi expressará outra opinião em *O Globo*: “original e equilibrada: o assunto puramente brasileiro da lenda amazônica empolgou o jovem artista que conseguiu criar com bastante felicidade o símbolo plástico da divindade indígena” in BONESCHI, Paulo. “A XXXIII Exposição Geral de Belas Artes. Impressões rápidas” in *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1926, p. 8 apud SILVA NETO, João Augusto da; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, jan./mar.

lança um olhar certo para o seu corpo. Há aí esse claro embate entre um corpo entregue à paisagem e aquele outro que parece ter saído das entranhas da mesma. Realizando estudos sistemáticos e aprofundados sobre as lendas brasileiras desde sua chegada no Rio de Janeiro,²²⁰ foi o próprio o artista que escreveu no verso do quadro uma orientação acerca de sua leitura:

O Curupira - Lenda Amazônica - Brasil.
O Curupira é um dos seres phantásticos que povoam as densas florestas da Amazonas. É uma figura estranha cheia de astúcias. Tem os pés virados para traz afim de melhor enganar os viandantes. As indias adolescentes ao doce embalar das redes de Tucum, adormecem sonhando com o Curupira. Se alguma d'ellas commeter uma falta e não a puder justificar, logo será acusado o Curupira pelo crime de sedução. Rio de Janeiro - Brasil 1926.²²¹

Talvez, ao desejar uma imagem mais “resumida”, Flexa Ribeiro estivesse a se referir justamente à tamanha atenção dada por Santiago à composição cênica do acontecimento; há uma clara preocupação em compor a cena através de pinceladas curtas que dão o tom colorido do solo, das árvores ao redor e, dando um tom mais verossímil à representação da Amazônia, a importância do rio logo atrás. O lugar narrativo da rede de dormir nessa composição se faz essencial, ou seja, ela permite que o espectador estabeleça essa diferença entre atividade e passividade e compreenda a mitologia que pretende representar. O mesmo não pode ser dito da pintura exposta no mesmo salão do ano seguinte, responsável pelo prêmio de viagem ao exterior atribuído a Manoel Santiago. IMAGEM 123

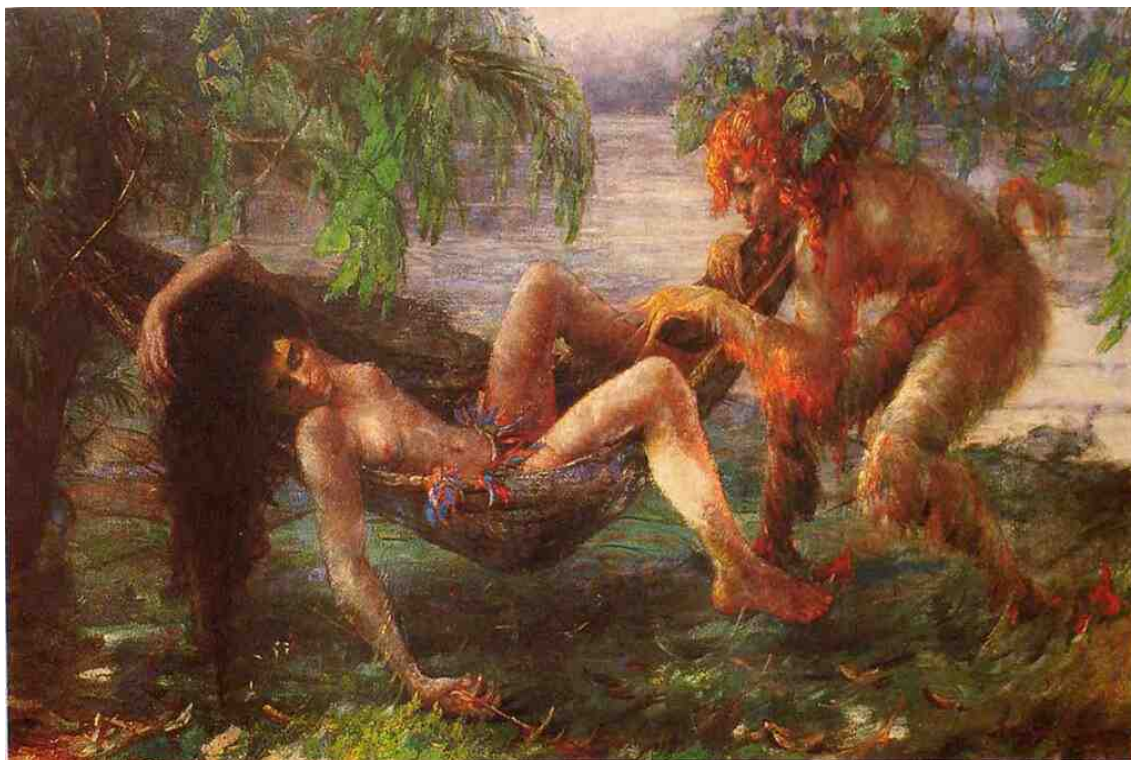
Desde o seu título, “Marajoaras”, são claras as dívidas do pintor com sua experiência na região do Pará e seus estudos realizados nas coleções arqueológicas do Museu Goeldi. Um homem e mulher, em primeiro plano, parecem dar os retoques finais na pintura decorativa de um vaso que chamaríamos, devido ao padrão geométrico, de marajoara. Antes de seus corpos, é notável o desejo de recomposição arqueológica de Santiago através da inclusão de outras cerâmicas. A rede, como dito, não intervém na narrativa –ela contribui com o cenário indígena

220 “Armando Pacheco em artigo publicado na Revista Beira Mar afirma que desde 1924, Santiago já vinha reunindo material sobre folclore brasileiro, mas 'seus afazeres, sua arte, suas aulas, seu trabalho não permitiu que Santiago publicasse o volume, deixando os artigos à parte', não faltando, nesse meio tempo, 'predadores' que publicaram contos 'de pura criação' do amazonense e outros que escreveram inspirados em seus artigos, sem qualquer referência ao mesmo' in SILVA NETO, João Augusto da; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Op. Cit. O artigo pelos autores pode ser conferido em PACHECO, Armando. O pintor Manoel Santiago. *Beira Mar*, Rio de Janeiro, n. 704, 19 abr. 1941, p. 5.

221 Idem.

proposto e é apresentada como se estivesse sustentada no ar, visto que não há sequer a necessidade de mostrar os galhos de árvore onde suas pontas foram amarradas.

Imagem 122 – Manoel Santiago – “O curupira” – 1926



Fonte: Museu de Arte de Belém.

Imagem 123 – Manoel Santiago – “Marajoaras” – 1927



Fonte: Museu de Arte de Belém.

O prêmio do salão de 1927 foi atribuído ao pintor no dia 23 de agosto. Nesse mesmo ano, duas publicações foram importantes para a associação de sua obra com a possibilidade de reconhecimento de uma arte moderna brasileira. Uma delas, publicada em 17 de setembro, se trata um artigo de autoria de Saul de Navarro intitulado “Brazilíndia”, publicado na *Revista da Semana*. Nele, o escritor defendia a especificidade da História dos países latino-americanos em oposição à constituição das nações europeias. Nós seríamos portadores, felizmente, de uma “frescura selvática de nosso passado remoto”, mesmo com o “exterminio quasi total dessas raças fortes, aniquiladas pela invasão temeraria da ganancia dos brancos que demandaram as nossas plagas”. Eis a importância do trabalho de escritores como Gonçalves Dias e José de Alencar que souberam exaltar seu “valor, nos caprichos lyricos de devaneio rhetorico”. Por fim, após elogiar o protagonismo das culturas indígenas no México e no Peru, o autor faz rasgados elogios aos artistas aqui citados e um apelo ao público:

Façamos, por nossa vez, esse nacionalismo superior, para que a Brazilíndia resurja e triunphe. A arte ultimamente nol-a desvenda, tomando os motivos indígenas como ponto de partida para alcançarmos a nossa libertação esthetica. E artistas brasileiros, como Theodoro Braga e Manoel Santiago, têm ahi buscado inspiração, inculcando-nos o gosto brazilico da belleza, o primeiro estylizando-a e o segundo colorindo as visões estranhas de nossa mythologia selvagem. Artistas estrangeiros, como finissimo Correa Dias, alma sensível de luso que o Brasil prendeu pelo amor e pela natureza, e o prof. Herboth, cuja gravidade germanica não o impediu de ficar fanatizado pela graça inedita da decoração marajoara, se tornaram, por sua vez, seus propagadores.

O idealismo brasileiro encontrará nessa obra o surto para estabelecer a mais solida base de nossa cultura.

Liberemos o Indio, restituindo-lhe, numa effusão fraternal, a patria que é mais delle que nossa.²²²

Possivelmente estimulado pelo prêmio recebido há menos de um mês por Manoel Santiago, o articulista promove uma rara defesa da causa indígena no Brasil. Tal qual comentado por Jorge Coli acerca da onda de indianismo no Brasil na virada do século XIX para o XX, o artigo chega ao ponto de reivindicar a Brazilíndia, restituindo aos indígenas já dizimados ao menos um lugar na iconografia da jovem república brasileira. Como grandes promessas da geração de 1920, eis a citação aos nomes de Theodoro Braga e Manoel Santiago, aqueles que pesquisam o “gosto brazilico da belleza” ou, em outros termos, as imagens de uma “brasilidade mais brasileira” do que outros artistas contemporâneos a eles.

222 NAVARRO, Saul de. “Brazilíndia” in *Revista da Semana*, número 39. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1927. A primeira referência a esse artigo foi encontrada no artigo aqui já citado de autoria de João Augusto da Silva Neto e Aldrin Figueiredo.

Imagem 124– Haydéa Santiago e Manoel Santiago em seu ateliê – fotografia publicada em “A inquietação das abelhas”, de Anyone Costa – 1926



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

É também de 1927 a publicação do livro de entrevistas com artistas brasileiros organizada por Anyone Costa. Intitulado “A inquietação das abelhas (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil)”, se trata de uma compilação de entrevistas publicadas em 1926 no periódico fluminense *O Jornal*. Dentre os entrevistados está o casal Haydéa Santiago e Manoel Santiago, fotografados em seu ateliê, no mesmo ano. IMAGEM 124 Na apresentação do espaço onde foi realizada a entrevista, Costa faz uma referência percebida na fotografia: “E mais em cima, vencida a segunda volta da escada, um belo quadro de mythologia indígena, onde logo sentimos Santiago, o vigoroso artista, que procura transmitir à tela o sentimento da pintura brasileira”²²³ - tratava-se da tela “Marajoaras” (ou de um

223 COSTA, Anyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 186. A primeira referência a esse livro também foi encontrado no mesmo artigo de João Augusto da Silva Neto e Aldrin Figueiredo.

estudo para a mesma). “Indígena” e “pintura brasileira” são termos que andam de mãos dadas.

Mais ao final da entrevista, em um segmento chamado “A arte brasileira através do sentimento de Santiago”, há uma longa declaração do artista em que esse define o lugar de sua produção dentro do panorama brasileiro das artes visuais e os caminhos por vir:

Há muito em começo, é bem verdade, mas há uma tentativa auspiciosa de arte brasileira. Os nossos artistas, pintando as nossas coisas, vão lentamente se libertando das impressões trazidas da Europa, que não se adaptam à grandiosidade do cenário brasileiro. A nossa paisagem, o nosso ambiente, a nossa gente, as nossas lendas, o sentimento tradicionalista do povo, tem um cunho individual, rigorosamente caracterizado, que se não confunde com o que é alheio. (...) As nossas lendas são um manancial riquíssimo de emoção e até agora estão quase virgens de interessar a atenção dos pintores, voltados, totalmente, para o que os outros povos, as outras raças fizeram. Não basta que um pouco possua dois ou três grandes pintores. É preciso que cada grande povo gere a sua arte, representativa das tendências e sentimentos da sua raça. Um grande pintor, à moda francesa ou espanhola, nascido no Brasil, não terá a metade da atuação que teria se fosse um pintor 'brasileiro'. Sim, porque já é tempo de pesquisarmos, indagarmos, perquerirmos, até realizar obra nossa, capaz de apresentar o nome do Brasil como país que possui arte própria. Não é uma tendência vã. Mesmo na América há nações que possuem uma arte perfeitamente individualizada. O México, por exemplo, se apresenta na competição mundial, de valores artísticos, com uma arte bem definida, bem acentuadamente sua, nas grandes linhas como nos menores detalhes. Os vestígios de uma arte elementar, nos apetrechos de guerra, nos adornos festivos da indumentária e, sobretudo, na cerâmica indígena, reunida em exemplares preciosos, colhidos em vários pontos da Amazonia, especialmente na grande ilha de Marajó, são fortes motivos emocionais e pictóricos que os nossos artistas não tem o direito de desprezar. Eles, sozinhos, não bastarão, talvez, aos exigentes, como escola de inspiração; mas a sua adaptação às nossas lendas, aos nosso racontos populares, são talvez bastantes para inspirar uma grande arte nacional, especialmente se esses elementos forem tratados como devem ser, dentro da paisagem, do ambiente brasileiro.²²⁴

Muitos são os elementos que chamam a atenção na fala de Manoel Santiago. Inicialmente, o artista diz que a “arte brasileira” há muito está em processo de tentativa, ou seja, trata-se de algo prestes a se desenvolver plenamente. Há a indicação de que caberia à sua obra (e a de parceiros como Theodoro Braga) criar uma arte “nossa” em diálogo com a “nossa paisagem, o nosso ambiente, a nossa gente, as nossas lendas” - o uso do pronome possessivo na primeira pessoa do

224 COSTA, Angyone. Op. cit., p. 188.

plural aparece dez vezes nessa declaração e demonstra a identificação do artista com o projeto por uma arte nacional.

Esse texto pode ser posto em diálogo com a já comentada publicação de Oswald de Andrade, “Em prol de uma pintura nacional”. Os pintores que viajaram para o estrangeiro devem retornar dispostos a plasmar em imagem os vários elementos “quase virgens” de interesse, todos igualmente perceptíveis na produção do próprio Santiago, tais como as lendas, as raças brasileiras, os apetrechos de guerra, os adornos festivos, a indumentária e a cerâmica elementares do Brasil, ou seja, das culturas originárias de seu território. Mais importante do que isso e ecoando a crítica feita por Flexa Ribeiro, a última frase de Santiago é exemplar do lugar primordial da paisagem em sua obra: “especialmente se esses elementos forem tratados como devem ser, dentro da paisagem, do ambiente brasileiro”.

E como se desenvolveram os anos e décadas posteriores da produção de Manoel Santiago? O pintor e sua esposa moraram em Paris até 1932, quando retornaram ao Brasil e seguiram a estabelecer residência no Rio de Janeiro. Nesse período no exterior, além de ter acesso à produção mais recente de arte europeia, tiveram contato com parceiros geracionais que logo seriam considerados modelares para a compreensão da arte moderna brasileira, como Candido Portinari e Di Cavalcanti. Suas obras foram mostradas nos Salões de Outono das Tulheiras e dos Artistas Franceses.

Em 1929, o artista produziu um último quadro que seguia a refletir sobre as lendas brasileiras e onde uma rede de dormir também tem protagonismo. [IMAGEM 125] Exposta no Salon de Paris do mesmo ano, “Tatuagem”, se trata de uma obra interessante por – tendo em mente os escritos de Oswald de Andrade e do próprio Manoel Santiago – demonstrar que, mesmo distante do Brasil, o artista não havia “esquecido” da paisagem de sua Amazônia de origem. A atenção do espectador é voltada quase imediatamente para a tanga marajoara que a mulher indígena ao centro da composição traja e cujo homem ao seu lado parece decorar. Assim como em “Marajoaras”, a ação do primeiro plano dá o título à imagem e, nos outros planos, estão elementos compositivos que compõem culturalmente e iconograficamente o que se esperaria romanticamente de uma paisagem indígena – a rede, o pássaro vermelho que pousa na mão da mulher deitada dentro desta e os

indígenas ao fundo entre o repouso e a ação junto de uma canoa que se aproxima ou se distancia da terra.

Imagem 125 – Manoel Santiago – “Tatuagem” – 1929



Fonte: Museu de Arte de Belém.

A presença desta tela em Paris era enxergada como uma contribuição partidária da brasilidade no cenário artístico europeu. Porém, assim como dito sobre a relação de Vicente do Rego Monteiro com a arte europeia, historiadores da arte especialistas em Manoel Santiago tendem a aproximá-lo não dos artistas das vanguardas históricas, mas daqueles que davam respostas simultâneas para a construção da arte moderna francesa, como William-Adolphe Bouguereau. IMAGEM 126

Segundo João Augusto da Silva Neto,

Nesse jogo em que parece imbricar o mundo indígena e a mitologia grega, Manoel Santiago define o que seria a matriz ideológica de sua arte. Naquela altura, durante os anos de 1920, o artista se definia como um combatente da “estagnação e dos marasmos”, um “pugno pelas novas fórmulas”. (...) Por outro lado, não renegava o passado “com o seu incomparável acervo de maravilhas” e cuja “riqueza de seu patrimônio não pode desaparecer; antes

ficará eterno com o mais alto padrão de beleza artística do Universo, e de que a Grécia foi máxima expressão”. Dessa forma, podemos considerar que o pintor amazonense cambaleava entre a veneração da arte clássica e a necessidade de construir uma arte a partir de motivos que pudessem libertar os artistas das “impressões [e] técnicas importadas da Europa” (BELÉM NOVA, 1927).²²⁵

Imagem 126 – William-Adolphe Bouguereau – “O nascimento de Vênus” – 1879



Fonte: Musée D'Orsay, Paris.

A semelhança compositiva entre “Tatuagem” e “O nascimento de Vênus” extravasa, certamente, as relações do artista com a produção de arte do século XIX e poderia levar a uma ampliação desse leque de referências em busca de outras iconografias do nascimento de Vênus, como em Botticelli, onde a figura feminina possui destaque central na composição, também destacada de seu entorno. A relação do artista com esta faceta da arte moderna na Europa que não havia apagado sua relação com a tradição clássica permitiu, por exemplo, a João Augusto da Silva Neto sugerir que as índias pintadas por Manoel Santiago também possam ser referidas por ninfas: a Amazônia tem algo de Arcádia, as índias são brancas, o

225 SILVA NETO, João Augusto da. “O mundo das quimeras amazônicas: a vênus indígena e a ninfa selvagem de Manoel Santiago, 1925-1929” in *Anais eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História – conhecimento histórico e diálogo social*. Natal: ANPUH, 2013, p. 9.

Curupira é quase um fauno e seu universo poético, melhor do que um espelho das “nossas lendas”, mais se aproxima de um “universo de quimeras”.

Nas décadas seguintes de sua produção, as figuras indígenas desaparecem gradativamente e suas coloridas paisagens ganham o todo de suas telas. Mesmo tendo pregado uma arte nacional a partir das narrativas amazônicas, a produção de Manoel Santiago foi praticamente desconhecida na região devido à sua moradia no Rio de Janeiro. Na década de 1960, então, o Governo do Amazonas iniciou um projeto de reconhecimento de seu nome.²²⁶ Devido a esse esforço, em 1965, a Pinacoteca do Estado do Amazonas recebe o nome do artista e, em 1967, é publicada pela Edições do Governo do Estado do Amazonas a primeira tiragem de “Lendas amazônicas”, de sua autoria e com dez narrativas ilustradas de lendas.

A fortuna crítica de Manoel Santiago tende a frisar seu trabalho em relação a Amazônia e estar atenta ao seu uso expressivo da cor. O galerista Renot dirá, em 1986, que “Suas telas amazonenses, de grande beleza, foram pintadas às margens dos rio e afluentes onde exhibe com sua força expressionista a densidade da flora aliada à beleza dos nus indígenas”.²²⁷ Flavio de Aquino, no livro que organiza sobre a produção do artista, relaciona esse caráter expressivo de sua obra com sua viagem à Europa:

... é a primeira vez que ele pisa em solo europeu, numa época em que o fauvismo e o cubismo já haviam vencido nos meios artísticos. Manoel Santiago, como se pode ver em inúmeras telas suas, principalmente paisagens e marinhas, não ficou inteiramente alheio a estes movimentos; sobretudo ao fauvismo, que dissolvia a forma e exasperava as cores. O

226 “A década de 1960 marcou o início de uma tentativa do Governo do Amazonas em tornar conhecido o nome daquele que seria o 'maior artista do pincel' daquele Estado. Tratava-se de uma iniciativa de tirar da obscuridade e divulgar as obras do artista amazonense Manoel Santiago (1897-1987). Nessa época, o então governador do estado Arthur Cezar Ferreira Reis (1906-1993) confere o nome de Manoel Santiago para a Pinacoteca que o estado começara a organizar. Em 1967 é publicado “Lendas amazônicas”, de autoria de Santiago, em Manaus. O livro é prefaciado por Reis, sendo composto por dez narrativas de lendas do imaginário amazônico, entre as quais estão Yara, Jurupari, Tican, Curupira, Cobra Grande, Boto, Uirapuru, entre outros, devidamente ilustrado por gravuras feitas pelo próprio pintor. Até bem pouco tempo antes de “Lendas amazônicas” sair do prelo, muito pouco se sabia sobre Santiago no Amazonas. No prefácio do livro, Reis denuncia a ignorância de seus conterrâneos em relação aos trabalhos do artista e escritor amazonense. O próprio Arthur Cezar Reis só passaria a conhecer os trabalhos e a vida do pintor através dos noticiários da imprensa carioca. O desconhecimento quase que completo em sua terra natal era motivo de uma profunda magoa em Santiago, segundo afirma o então governador in: SILVA NETO, João Augusto da; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Op. cit.

227 AQUINO, Flávio de. Op. cit., p. 396.

cubismo, movimento austero, teórico e simplificador das formas, não era de seu temperamento.²²⁸

A aproximação feita por Aquino entre a pintura de Santiago e o fauvismo parece inusitada depois de se observar algumas das principais obras produzidas na década de 1910 por seus fundadores André Derain e Henri Matisse. A principal característica das obras desse período, a arbitrariedade no uso da cor e a capacidade de usá-la de modo não imitativo do homem e da natureza, certamente é distante das experimentações cromáticas do pintor amazonense. Parece mais acertada a observação de Aldrin Figueiredo e João Augusto da Silva Neto de que “Provavelmente influenciado por tendências impressionistas de seu mestre Eliseu Visconti, Manoel Santiago abusa de cores vibrantes e de pinceladas grossas e empastadas, criando contrastes luminosos que ressaltam as diversas tonalidades”.²²⁹ Parece mais sensato, então, em vez de inserir sua obra nos trilhos da modernidade a partir de uma relação com as vanguardas europeias, pensá-lo junto a artistas de uma geração um pouco anterior, mas também representativos de uma leitura da arte moderna.

Poderíamos, então, devido às diferenças formais das obras de Vicente do Rego Monteiro em comparação a Manoel Santiago, inserir o primeiro no seletivo grupo dos “vanguardistas” e o segundo na menosprezada visada “acadêmica” da arte brasileira? Parece-me uma postura crítica precipitada visto que, para além de suas diferentes faturas pictóricas, os dois artistas possuíam modos de atuação contrastantes e que levam a uma maior matização dessas categorizações.

No que toca às suas biografias, há a semelhança de seus nascimentos terem ocorrido em cidades não consideradas centrais dentre os poucos pólos artísticos no Brasil – Recife e Manaus. Ambos os artistas vivenciaram esteticamente a Europa, mas com uma distância temporal, já que Santiago apenas viaja a Paris em 1928 e Rego Monteiro estabelece uma espécie de ponte aérea entre a Europa e o Brasil desde a década de 1910. Enquanto o artista amazonense tem uma sólida formação na Escola Nacional de Belas-Artes, o artista pernambucano passa muito rapidamente pela instituição apenas como acompanhante de sua irmã mais velha, ainda criança, em 1908, ou seja, sua formação se deu majoritariamente na Europa.

228 Ibidem, p. 21.

229 SILVA NETO, João Augusto da; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Op. Cit.

Esses elementos que apontam para uma maior presença e mesmo atuação de Manoel Santiago no Brasil e Vicente do Rego Monteiro na Europa, somados à clara diferença plástica de suas obras, poderia nos levar a endossar a classificação do segundo como mais “moderno” do que o primeiro. Por outro lado, quando nos debruçamos sobre a produção textual dos dois, impressiona o projeto não de uma “arte amazônica”, mas de uma “arte moderna brasileira” na fala de Manoel Santiago. Lembrando também de outro agente como Theodoro Braga, mais velho que os dois, mas também ativo na década de 1920, apreciado como um par conceitual de Santiago e responsável por extensa pesquisa histórico-artística sobre as culturas indígenas no Brasil e os modos como suas iconografias poderiam representar uma “arte nacional”, se faz necessário aplicar uma denominação menos ineditista para Vicente do Rego Monteiro.

Em vez de declarar uma vitória vanguardista de um lado ou um empate entre as tuas propostas visuais e discursivas, seria mais adequado repensar os termos utilizados para se discutir a produção de “arte moderna no Brasil”. Devemos nos precaver de um “autoritarismo moderno”, como definido por Jorge Coli, que promoveu a “eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro dos parâmetros que esses modernos estabeleciam”²³⁰ Vanguarda e moderno não podem ser enxergados como sinônimos, mas como conceitos maleáveis – muitas foram as vanguardas e muitas foram as proclamações de discursos artisticamente modernos no mundo. Mesmo assim, se analisarmos especificamente a História de cada vanguarda, ela sempre será composta de indivíduos biograficamente destoantes, com abordagens fragmentadas das mesmas. A crença, portanto, em uma “arte brasileira de vanguarda” e, portanto, “moderna” em sentido estrito, se aproxima de uma aporia – especialmente no caso da América Latina, segundo Maria de Fátima Morethy Couto:

Todavia, no caso dos países periféricos, que constroem sua história em um diálogo inevitável e muitas vezes tenso com as metrópoles, a assimilação dos ideais vanguardistas não se deu de forma imediata nem tampouco linear. As noções de originalidade e autenticidade foram, em muitos momentos, incorporadas à necessidade de construção de uma arte com

230 COLI, Jorge. “Pedro Americo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente” in *Anais do I Encontro de História da Arte da UNICAMP: revisão historiográfica – o estado da questão*. Campinas: Editora Unicamp, 2005, v.2, p. 106.

características 'especificamente' nacionais e que pudesse, em seguida, representar dignamente o país no exterior.²³¹

O conceito de “moderno” não deve ser utilizado como um juízo de valor aplicado de modo semelhante a uma corrida em que se pretende chegar primeiro, ou seja, encontrar o primeiro “artista moderno brasileiro”; o termo pode nos ajudar a analisar e reunir, justamente, artistas com resultados imagéticos tão distintos como Manoel Santiago e Vicente do Rego Monteiro, mas também com diversos pontos de contato. Como bem define Annateresa Fabris,

...se a arte produzida pelo modernismo [brasileiro] não é moderna no sentido das vanguardas européias, é necessário compreender e não somente apontar para tal diferença, pois nela reside um modo de recepção que pode ser a chave e acesso às peculiaridades do fenômeno brasileiro.²³²

A “arte moderna brasileira”, portanto, é um fenômeno que se dá de modos diferentes, simultâneos e em geografias contrastantes. Não podemos nos esquecer da enorme extensão do território brasileiro e de que a busca pela modernidade no Brasil não pode se dar unicamente por uma análise dos artistas, exposições e textos publicados na capital federal, o Rio de Janeiro, e na capital econômica do Brasil, São Paulo. Como visto aqui, Recife, Belém e outras cidades como Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador foram também espaços de debate em busca de uma arte nacional.

De que modo essa discussão vai de encontro ao objetivo central dessa pesquisa, ou seja, o estudo iconográfico das redes de dormir e sua relação com o Brasil? Na medida em que esse objeto é inserido nas diferentes representações da cultura indígena no Brasil, de modo dialógico com as imagens produzidas durante o Império Luso-Brasileiro, mas agora discursivamente apresentadas como exemplos da “arte moderna brasileira”, a rede de dormir, assim como já observado nas caricaturas de Heinrich Fleiuss e Angelo Agostini, adentra alguns passos a mais no autorretrato imaginário e imagético do Brasil. Quando um artista se proclama moderno e, ao olhar romanticamente para o passado de sua nação, insere redes de dormir com funções narrativas ou meramente compositivas em suas imagens, ele

231 COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX” in *Cadernos de Pós-graduação da UNICAMP*. Campinas: Editora UNICAMP, 2006, v. 8, p. 26.

232 FABRIS, Annateresa. “Figuras do moderno (possível)” in SCHWARTZ, Jorge (org.), *Da Antropofagia a Brasília: Brasil, 1920-1950*. São Paulo: FAAP/Cosac & Naify, 2002, p. 42.

inventa uma narrativa originária do país e, por consequência, estimula e é estimulado pela criação do folclore nacional.

É essencial percebermos dentro desses elementos analisados o surgimento dos primeiros discursos regionalistas no Brasil, lugar de fala onde a rede emergirá como recorrente símbolo. Mais do que um objeto associado a um desvio comportamental, ela será associada a geografias vistas como marginais em comparação às regiões vistas como mais cosmopolistas (Rio de Janeiro e São Paulo) ou que tiveram uma imigração europeia supostamente maior (como a região Sul). Começa aí – desde aquela associação que Fleiuss faz do objeto com o Ceará – o caminho rumo ao pertencimento a geografia cultural cada vez mais específica e estimulada pela necessidade que as diferentes culturas dentro do país sentiam de se diferenciar e, claro, se julgarem superiores: mais ou menos modernas, primitivas e/ou trabalhoras em comparação ao “outro”.

Esse mecanismo discursivo se faz mais claro quando analisamos um livro lançado em 1928 e escrito por um paulista que fez uma viagem até o “Norte do Brasil” em 1927, mesmo ano em que Manoel Santiago viajava a Paris. Se uns desejavam conhecer a Europa, outros intelectuais como Mário de Andrade queriam ir de encontro ao “Brasil profundo”, aquele ainda não tocado pela “modernidade”. Um dos frutos dessa sua viagem foi a escrita de um texto que narra a longa expedição realizada por um personagem chamado Macunaíma e que deixou um legado iconográfico no Brasil.

2.3 O legado de Macunaíma: a preguiça de livro a história em quadrinhos

Quando se tenta definir apenas uma imagem e frase icônicas para se ter uma memória de Macunaíma, o personagem central do livro homônimo de Mário de Andrade, chegamos a uma fórmula simples: uma rede de dormir e a fala “Ai, que preguiça!”. Publicado em 26 de julho de 1928, ilustrado em 1938 por Carybé (mas apenas publicado em 1957), lançado em 1969 nos cinemas sob a direção de Joaquim Pedro Andrade, transformado em enredo de escola de samba pela Portela em 1975, encenado no teatro por Antunes Filho em 1978 e, finalmente, em domínio

público em 2016 – a história de “Macunaíma” e sua rede preguiçosa é longa e não começa em 1928. Cabe retornar uma década e trazer à tona elementos importantes para a sua criação.

Em 1917, Antônio Austregésilo, médico e primeiro professor da cátedra de Neurologia da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, publicou um livro intitulado “Pequenos males”. Homem de grande influência na comunidade científica, literária e política, Austregésilo é tido como um dos precursores dos estudos neurológicos e psiquiátricos no Brasil. Nesse livro, o autor discute os males que afrontam a sociedade brasileira por meio de ensaios. Um deles é intitulado “A preguiça patológica” e Austregésilo enfrenta com veemência a inércia que abateria certos estratos da população brasileira:

A preguiça é o excesso de inação, de inercia física, ou moral, que leva o homem habitualmente a não se demover motu proprio, ou por ordens de outrem. (...)

O ocio, porém, é falso sonho, e o seu desejo representa a verdadeira reação contra o exaurimento do operariado, e contra o excesso de energia real das sociedades modernas.

A civilização cresce pelo labor excessivo dos homens, e as nações de plano inferior, em progresso lento, dão mui frouxeza aos filhos, que negligentes por ausencia de ocupações, modorram pela existencia em formulas apagadas de meias ações e de muito repouso. Nos trópicos criaram as séstas. Os nossos sertanejos dão exemplo frisante desta idade do ocio; pois como ha a idade da pedra, do ferro e do bronze existe também a da preguiça. A rêde, a viola, os dias quentes e as noites veludosas, são os elementos conspiradores e contingentes á deliciosa lassidão silvestre. (...)

A preguiça deve ser o sonho dos trabalhadores e nada mais, fóra disto é moléstia séria, ou erro grave de carater, ou de educação.²³³

A argumentação de Austregésilo se opõe ao pensamento de Paul Lafargue e se configura como um elogio ao trabalho, ao progresso e ao processo civilizador. O autor não estava sozinho em sua postura e faz coro às associações cientificistas entre raça e desenvolvimento no Brasil²³⁴ – daí o seu cuidado em frisar que as nações inferiores tem um progresso lento associado à fraqueza com que o povo é conduzido, chegando a criar algo tão perigoso como as sestras que jogaram os trópicos na “idade do ócio”. A frase seguinte instaura uma iconografia para a terrível preguiça: “A rede de dormir, o violão, os dias quentes e as noites aveludadas, são os

233 AUSTREGÉSILO, Antônio. *Pequenos males*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1919, p. 125-137.

234 Conferir SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

elementos conspiradores e contingentes da deliciosa frouxidão selvagem”. Eis, novamente, a rede associada aos perigos de uma vida passiva perante o clima.

No momento da publicação de “Pequenos males”, Mário de Andrade tem vinte e quatro anos e acabava de publicar seu primeiro livro de poemas, “Há uma gota de sangue em cada página”. Desde então, o jovem escritor já contribuía com periódicos em São Paulo. Não passou despercebido o livro de Antônio Austregésilo e Andrade dedicou um artigo no jornal *A Gazeta*, em 1918, para responder ao neurologista. Recheado de ironia, o texto é uma interessante defesa do ócio:

Aqueles que asseveram ter a humanidade eras de progresso, de estacionamento e eras em que a civilização volta atrás, laboram num ligeiro desvio de concepção e, numa compreensão menos exacta de synonymia das palavras. Na passagem das civilizações, como na própria vida, tudo é marchar, buscando um horizonte deanteiro inatingível. A destruição é, como a criação, uma necessidade dessa marcha que impulsiona os homens. (...)

Pensava assim, dentro commigo, folheando as eruditas paginas de Austregésilo sobre a “Preguiça pathologica”... Não me assitou cem lel-las, a gargalhada dos deuses de Homero, mas confesso ter-me encrespado os lábios o sorriso das figuras de Da Vinci. Mais uma illusão que nos querem tirar! A preguiça que para uns fora dom dos deuses e para outros peccado mortal, eil-a reduzida a um morbo de nova espécie! Não poderíamos mais gozar dos nossos lazeres, agradecendo-os aos deuses, nem inculpar as nossas acedias preguiçosas, só remíveis no gradil dos confessionários!... Não; nem gozar com aquelles, nem sofrer com estas: a preguiça não era nem regalo nem culpa, resumia-se a uma doença! Todos os preguiçosos seriam outros tantos doentes!... (...)

Para nossos indígenas as almas, libertadas do invólucro da carne, iriam, também repousar, lá do outro lado dos Andes, num ócio gigantesco. É a mesma concepção do Eldorado, de Poe, existente além do valle da sombra, que inspirou Baudelaire, Antonio Nobre e o nosso Alberto, nos alexandrinos lapidares de “Longe... mais longe ainda!” (...)

Mas eis que os psychiatras querem trazer á preguiça mais essa qualificação de doentia; redimindo os ocios culposos, vulgarizando os ocios salutareis!... Revoltemo-nos! A preguiça não pode ser reduzida a uma doença! Si algumas vezes é o resultado passageiro duma lesão, não poderá jámais misturar todos os preguiçosos num só caso de observação clinica! Mil vezes não! Forçoso é continuar, para que o idealismo floresça e as illusões fecundem, a castigar os que se aviltam no “far niente” burguês e a exalçar os que compreenderam e sublimaram as artes, no convívio da divina Preguiça!²³⁵

É contra o cerceamento medicinal da preguiça que Andrade se coloca. Para defender esse *dolce far niente*, o escritor articula os usos do “ócio gigantesco” em distintas culturas como as dos “nossos indígenas” e do Eldorado, além de invocar

²³⁵ ANDRADE, Mário de. “A divina preguiça” in *A Gazeta*. São Paulo: 03 de setembro de 1918, número 3790, p. 1.

autores como Edgar Allan Poe, Baudelaire, o poeta português Antonio Nobre e o poeta fluminense Alberto de Oliveira. Mário se utiliza de narrativas preguiçosas e transhistóricas para constatar que o preguiçar é inerente ao humano. Ele está, como diz o final de seu artigo, a “exalçar os que compreenderam e sublimaram as artes no convívio da divina Preguiça!”. A preguiça com “P” maiúsculo sai do campo da doença e se transforma em uma espécie de entidade que é essencial à humanidade.

A divindade será invocada uma segunda vez, agora indiretamente, em um poema escrito entre 1922 e 1924, mas apenas publicado em “Losango Cáqui”, de 1926. Sem título e escrito em versos livres, o autor justapõe o movimento da rede ao peso da cidade de São Paulo:

Cadência ondulada, suave regular.

*Névoa grossa pesada que nem o som de tampa longe.
O Sol colhe algodão nas praias do Tietê.*

*...um-dois, um-dois...
NA REDE.*

A cadência me embalança.

Que gostosura!

*Ela devia estar aqui
Com os seus cabelos...*²³⁶

A cadência da rede, em contraste com a “névoa grossa pesada” da cidade do Rio Tietê, é associada à importância dada pelo autor à “gostosura” do preguiçar. O duplo sentido do “um-dois” de seu movimento, ressaltado pelos versos “ela devia estar aqui / com os seus cabelos” coloca a preguiça diretamente conectada com uma possível luxúria – estaria o autor acompanhado na cadência? Independentemente da resposta, o estar “na rede” é garantido, centralizado na diagramação e publicado com letras maiúsculas.

Nos dez anos que distanciam “A divina preguiça” e “Macunaíma”, a produção escrita de Mário de Andrade é intensa e diversificada. No que diz respeito aos livros, publica “Paulicéia desvairada” (1922), “A escrava que não é Isaura” (1925), o já referido “Losango cáqui” (1926), “Primeiro andar” (1926), “Amar, verbo intransitivo” (1927) e “Clã do jabuti” (1927). Quanto aos periódicos, contribui com títulos como A

²³⁶ ANDRADE, Mário de. in *Poesias completas*. volume 1. São Paulo: Nova Fronteira, 2003, p. 119.

Gazeta, A Cigarra, O Echo, Jornal do Comércio e o Diário Nacional. Para além dos textos, sua dimensão pública e politizada como agitador cultural se faz exemplar na sua atuação como um dos organizadores da Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo, em 1922.

Segundo Telê Ancona Lopez, o interesse de Mário pelos “nossos indígenas” e pela Amazônia se dava desde suas primeiras crônicas.²³⁷ Uma vez que se depara com o livro “De Roraima ao Orinoco”, publicado em 1917 e de autoria do explorador alemão Theodor Koch-Grünberg, inicia os primeiros esboços do que viria vir a ser o seu Macunaíma.²³⁸ O alemão fez uma expedição que se iniciou em 1911, saindo de Manaus, com destino ao Monte Roraima, na Venezuela. Na sequência, viaja até a região do Rio Orinoco, próximo da fronteira com o atual estado de Roraima, chegando em 1913. Nesse período, Koch-Grünberg convive com distintos grupos indígenas e escreve sobre as mitologias ouvidas nesse longo convívio. Dentre essas narrativas estava a figura do Makunaima:

O nome do mais elevado herói da tribo, Makunaima, contém como partes componentes a palavra “Maku” = mau e o sufixo “ima” = grande. O nome significaria, portanto, “o grande malvado”, o que bem corresponde ao caráter nefasto e intrigante desse herói. [...] Em todas as lendas que se ocupam com o herói, é Makunaima o mais importante entre os irmãos. A ele se juntam ora Zigé ora Mañape. Pela ausência, coloca-se por vezes Makunaima em más situações, das quais consegue safar-se graças à própria habilidade ou graças à esperteza do seu irmão mais velho. Makunaima, como todos esses heróis tribais, é um grande mágico. Ele

237 “Mário começa a se ligar à Amazônia, espaço por ele idealizado desde as crônicas de juventude. Lê muito. Estuda sempre. (...) Viagem de reconhecimento, cruza fronteiras, apreende outros modos de pensar, de entender o homem em sua relação com o universo, modos esses, contudo, discriminados pelo juízo da sociedade industrial. Mergulhado no estudo do folclore e dos lendários indígenas, em “Vom Roraima zum Orinoco”, mitos e lendas coligidos por Koch-Grünberg entre os Taulipangs e Arecunás do extremo norte do Brasil, Guianas e Venezuela, surpreende-se com o deus malandro Makunaíma. Ali está ;o protagonista para a rapsódia “Macunaíma”: o héroi/anti-herói para uma representação do brasileiro” in LOPEZ, Telê Ancona. “As viagens e o fotógrafo” in PAULINO PAULINO, Ana Maria; MINDLIN, Diana; MARTINS, Regina; GREGÓRIO, Sérgio; LOPEZ, Telê Ancona e RACY, Washington. (org.). *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1993, p. 111.

238 Cabe citar também a argumentação de Jorge Schwarcz acerca do protagonismo dado à leitura de Koch-Grünberg e o esquecimento de outras fontes escritas por brasileiros como, por exemplo, Vicente do Rego Monteiro: “... em nenhuma das bibliografias críticas sobre o romance aparece mencionado o livro do Rego Monteiro. Surpreende assim encontrar, cinco anos antes da publicação do grande clássico modernista, a descrição das lendas do Muiraquitã, do deus Macunaíma, do deus Tupã, Rudá, da origem da mandioca (Mani-oca, ou seja, a casa de Mani), da deusa Ci, de Perudá, exemplos da flora e da fauna em língua tupi (o boto, o curupira, o matitaperê, a sururina, etc), sem uma única menção sequer ao que também poderia ter sido simples leitura ou uma das fontes de inspiração de Mário” in SCHWARTZ, Jorge. Rego Monteiro, antropófago? In: TENÓRIO, Waldecy; MARTINS FILHO, Plínio (Org.). *João Alexandre Barbosa: o leitor insone*. São Paulo: Edusp, 2014. p. 286.

transmuta homens em animais, ou vice-versa, ora por punição, ora por simples malvadez.²³⁹

Quando Mário começa a pensar “Macunaíma”, portanto, tem como ponto de partida a recodificação do livro alemão.²⁴⁰ Segundo suas anotações, a primeira versão do texto foi completada entre os dias 16 e 23 de dezembro de 1926, acompanhada de uma segunda trabalhada desde este dia até 13 de janeiro de 1927. O escritor escreve um primeiro prefácio (nunca publicado em vida) para a obra datado em 19 de dezembro de 1926, onde diz que “Macunaíma não é símbolo nem se tome os casos deles por enigmas ou fábulas. É um livro de férias escrito no meio de mangas, abacaxis e cigarras de Araraquara, um brinquedo”²⁴¹ – um livro, poderíamos dizer, escrito na companhia da “divina preguiça”. O livro, porém, só será publicado em 1928 – sentiria Mário a necessidade de ver de perto os “nossos indígenas” que tanto imaginava e já eram seus personagens?

Em 1927, o escritor viaja à região Norte do Brasil na companhia de Olivia Penteadó, uma das mecenas do modernismo em São Paulo, sua sobrinha e a filha de Tarsila do Amaral, ambas adolescentes. Segundo estudiosas afirmam, “Mário de Andrade foi mesmo um grande viajante. Viajante cotidiano ao redor dos seus livros, pouco se afastou de São Paulo, sua cidade natal”.²⁴² As viagens de longa duração nunca foram habituais em sua trajetória e o autor recusou, posteriormente, convites para os Estados Unidos e Europa. Até então, o trajeto mais distante de Mário havia sido sua viagem às cidades históricas de Minas Gerais, em 1924, chamada pelo próprio de “viagem da descoberta do Brasil”, quando acompanhou o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.²⁴³

²³⁹ ATAÍDE, Tristão de. “Macunaíma” in *O Jornal*. Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1928, p. 5.

²⁴⁰ “E as primeiras redações vem do tempo integral nas férias de dezembro 1926 – janeiro 1927, em Araraquara, na ‘chacra’ do primo e amigo Pio Lourenço Correa. Mário trabalha na rede, ignorando sono e cansaço, o cigarro vigilante. Na bagagem transportara fichas, notas, esboços para cumprir um projeto. O autor, que supervalorizava a Amazônia há muito tempo, havia palmilhado um sem-número de páginas, impregnando-se de Brasil – frases e efeitos” in LOPEZ, Telê Ancona. Op. Cit., p. 111.

²⁴¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2013, p. 217.

²⁴² LOPEZ, Telê Ancona & FIGUEIREDO, Tatiana Longo. “Por esse mundo de páginas” in ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015, p. 19.

²⁴³ A relação de alteridade de Mário e dos outros integrantes da viagem a Minas Gerais era tão clara que, ao assinar o livro de entradas do hotel em que ficaram hospedados em São João del-Rei (documento esse resguardado pelo escritor), criaram personalidade fictícias: “D. Olivia Guedes Penteadó, solteira, photographer, anglaise, London. D. Tarsila do Amaral, solteira, dentista, americana, Chicago. Dr. René Thiollier, casado, pianista, russo, Rio. Blaisde Cendrars, solteiro,

O escritor já idealizava desde seu retorno de Minas Gerais uma expedição para terras mais distantes – desejava conhecer o Norte e o Nordeste do Brasil e expressava a ansiedade em conhecer pessoalmente, em Natal, o historiador e antropólogo Luís da Câmara Cascudo.²⁴⁴ A organização da viagem se arrastou entre 1926 e 1927, quando, finalmente, no dia 7 de maio, parte de São Paulo.²⁴⁵ A viagem se prolonga até 15 de agosto. Os viajantes tomam seu barco a vapor do Rio de Janeiro e percorrem, entre a ida e a volta, os estados do Espírito Santo, Bahia, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Pará e Amazonas. Além do Brasil, o grupo ainda chega até ao Peru e Bolívia, sendo estes os únicos momentos da vida de Mário de Andrade em que sai do território nacional.²⁴⁶

Durante a viagem, Mário exerce seu olhar como fotógrafo e possui um diário de anotações. O escritor transcreveu e datilografou algumas versões desse material e pretendia publicá-lo com o título de “O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega”. Chegou mesmo a fazer duas versões de seu prefácio em 1943, mas seus planos foram interrompidos pela sua morte em 1945. Sua publicação apenas foi realizada em 1976, sob organização de Telê Ancona Lopez, também responsável pela edição de um dossiê ampliado, ilustrado e revisado em 2015.

Ao revisar esse material quinze anos após a viagem e prefacia-lo, uma autoimagem nostálgica do aprendiz de turista dá o tom:

violinista, allemand, Berlin. Mário de Andrade, solteiro, fazendeiro, negro, Bahia. Oswald de Andrade Filho, solteiro, scrittore, suíço” in *Ibidem*, p. 20.

244 “Pois é, estou de viagem marcada pro Norte. Vou na Bahia, Recife, Rio Grande do Norte onde vive um amigo de coração que no entanto nunca vi pessoalmente, o Luís da Câmara Cascudo. É um temperamento estupendo de sujeito, inteligência vivíssima e inda por cima um coração de ouro brasileiro. Gosto dele. Ele me arranja duas conferências no Norte, uma em Recife e outra em Natal. Com os dois contecos que levarei daqui a viagem se paga e eu fico conhecendo o Nordeste só que você deve perder a esperança de algum novo poema gênero 'Noturno' ou 'Carnaval'” in LOPEZ, Telê Ancona & FIGUEIREDO, Tatiana Longo. *Op.cit.*, p. 21-22.

245 “Creio que vou embora pro Norte mês que vem, numa bonitíssima duma viagem. Dona Olívia faz tempo que vinha planejando uma viagem pelo Amazonas adentro. E insistia sempre para que fosse no grupo. Eu ia resistindo, resistindo e amolecendo também. Afinal, quando quase tudo pronto, resolvi ceder mandando à merda esta vida de merda. Vou também” in *Idem*.

246 Segundo Telê Ancona Lopez: “Demoram-se nas cidades maiores, onde são alvo de recepções oficiais; descem em povoações perdidas nos igarapés; param em aldeamentos indígenas. (...) O escritor, a bordo do diário, vê-se arrebatado pela força da natureza; sofre com a miséria do povo, anota usos e costumes, regionalismos do léxico, manifestações do folclore da região. A Amazônia a ele se impõe como sede de ócio criador, do viver tropical, espaço da estrela-guia Ursa Maior” in LOPEZ, Telê Ancona. *Op. Cit.*, p. 113.

Mais advertência que prefácio. Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a... escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver. Notas rápidas, telegráficas muitas vezes. (...) O conjunto cheira a modernismo e envelheceu bem. Mas pro antiviajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência...²⁴⁷

A escrita de Andrade se encanta com as novidades de um Brasil diferente de sua São Paulo natal. Ao mesmo tempo, é visível tanto no material preparado para publicação, quanto nas anotações não aproveitadas pelo escritor (compiladas na recente edição do dossiê de sua obra), o mal-estar diário de ocupar a posição do “outro” das paisagens que percorria. Na sua inexperiência como viajante, Mário de Andrade expressava pequenas crises de identidade e insegurança desde sua intimidade. Um exemplo interessante se dá em uma anotação que faz sobre a compra de uma rede de dormir, logo no começo da viagem, no dia 23 de maio, em Belém do Pará. Entre seus documentos há um esboço feito num bloco de anotações. Esta versão diz:

Estou me convencendo que não sei viajar. A minha compreensão das paisagens, dos costumes e dos homens se processa quase sempre pelo processo comparativo que, no caso, me parece francamente errado. É justo que eu compreenda um poeta romântico o comparando com tudo quanto sei do romantismo e dos outros poetas românticos já meus conhecidos. Mas é defeituosíssimo compreender a foz do Amazonas a comparando com versos dum poeta ou fique amigo dum poeta paraense porque ele também conhece o modernismo. Compra dum rede de linha, feita no Maranhão. O que me decidi na compra de tal rede, o que fez com que eu gostasse dela mais que das outras não foi nenhuma qualidade maranhense de fabrico ou maior utilidade do objeto, mas a sua combinação de cores, em azuis baixos e terras, apresentar muita coincidência com certas combinações de cores, sábias e discretas, usadas pela pintura cubista. “Um Braque!”, exclamei, e comprei a rede.

Na verdade eu estou viajando muito em torno de mim mesmo, e aplicando egoistamente as minhas experiências em vez de me enriquecer de novas. Às vezes me vem mesmo a ideia de que talvez eu seja um “errado”, porém é impossível eu aceitar esse qualificativo. Simplesmente porque eu me sinto feliz; feliz mesmo nesta infelicidade atual de estar viajando. E o que é mais decisivo ainda: é trazer uma consciência de mim mesmo que se não é de paz e muito menos pacificada por suplantação, é muito nítida e muito firme. Deste jeito, é impossível a gente se acreditar errado e mudar.²⁴⁸

247 ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015, p. 48.

248 ANDRADE, Mário de. Op. Cit., p. 48.

Incomodava a Mário o seu ato quase automático de comparar a cultura visual que adentrava agora com aquela adquirida a partir de sua bibliofilia; nada poderia ser mais forte que a lembrança de Georges Braque dada pelo seu olhar treinado pelas vanguardas históricas. Quando Mário transforma esse dia em uma entrada para seu livro, o texto se resume a “23 de maio. Manhã de mercado. Compra da rede de linha, um Braque como combinação de cores. Visita a jornais, entrevista, dia meio perdido em coisas paus”.²⁴⁹ Não se pode retirar da versão final sua dívida contemplativa com o cubismo, mas também não se faz necessário compartilhar sua autoanálise com o leitor.

As redes também convocam ao convívio social de modo coletivo, algo com o qual Mário não parecia muito acostumado. Em anotação de 28 de maio também não separada para publicação, o escritor diz:

Vida de bordo – de dia, a gente destes lados até donas numa familiaridade desonesta com o calor, vão dormir nas redes que embalam o convés de cima. Depois voltam amolegados e ficam assim mesmo no meio da gente. E essas donas sonolentas e esses pijamas dão pra essa gente uns ares de parentes desagradável, palavra. Não sou parente deles não.²⁵⁰

Como ele diz em seu prefácio, sua autoimagem é a de um homem “mais resolvido a escrever que viajar”. Escrever de dentro da rede na fazenda de Araraquara era uma experiência mais agradável para seus olhos do que compartilhar um barco com estranhos de diferentes classes sociais. É o próprio Mário que direciona sua memória para a fazenda:

28 de junho. A friagem continua. Manhã em Sta. Rita, onde compramos redes de tucum. Fiquei com remorso, e além da minha, levo agora mais duas redes de tucum, uma pro mano, outra para o meu amigo Pio Lourenço, de Araraquara, que tem a mania mansa da etimologia da palavra “Araraquara”.²⁵¹

Pio Lourenço Correa era casado com uma prima do escritor, Zulmira de Moraes Rocha, e ambos era vistos por ele com grande afeto. A Araraquara dessa

249 Ibidem, p. 77.

250 ANDRADE, Mário de. Op. Cit., p. 84.

251 Ibidem, p. 133.

citação é a mesma encontrada no primeiro prefácio de “Macunaíma” – foi na fazenda do casal que Mário de Andrade escreveu a primeira versão do texto. A rede de dormir, na ótica de Mário, balançava entre o ócio necessário para a criação e o compartilhamento coletivo do espaço pelos corpos cansados dos anônimos; era espaço, literalmente, tanto de parentes, quanto daqueles que apenas tinham seus ares.²⁵² Isso é notável não só na sua escrita, mas também no seu olhar fotográfico IMAGENS 127 e 128.

A rede de tucum comprada por Mário em Belém foi dada como presente para o casal Pio e Zulmira, vide a fotografia feita em 1928 pelo escritor onde se lê, no verso, a frase “Rede de tucum”. IMAGEM 127 Já em uma foto de 1927 IMAGEM 128, há o registro dos gaiolas, as embarcações a motor que percorrem as regiões ribeirinhas do Pará. Mário escreve no verso: “Proa do Índio do Brasil se enxergando bem a vida do gaiola. Rede de dormir na sala de janta e na 3ª classe gente vivendo com bois”. Os gaiolas são espaços improvisados, metade meio de transporte, metade hospedagem e causavam um estranhamento no escritor quando se tornavam esse abrigo para redes em plena sala de jantar – assim como observar pessoas compartilhando o espaço com bois dentro de uma embarcação.

O olhar educado para os mínimos detalhes e a habilidade como escritor de notas rápidas se encontram de modo potente no dossiê relativo ao “Turista aprendiz”. O leitor nota um constante movimento de aproximação e distanciamento de seu olhar, assim como a lente de uma câmera fotográfica. Quando o autor consegue encontrar o seu “Braque” nas relações de alteridade, a sensação de porto seguro é muito clara em sua escrita, do mesmo modo que se notam as inseguranças e preconceitos de um indivíduo não acostumado a estar tanto tempo fora de sua rotina.²⁵³

252 Em 31 de maio, no Pará, Mário escreve: “Cumplicidade da pobreza... Na entrada do Tapajós vi barcas com umas velas esquisitas, eram as redes de dormir dos pescadores, servindo de vela. De noite, rede; de dia, vela” in ANDRADE, Mário. Op. Cit, p. 87.

253 Essa viagem levou o escritor a realizar, em 1928, após o lançamento de “Macunaíma”, uma segunda viagem rumo ao Norte, chamada pelo próprio de “Viagem etnográfica”. Saindo de São Paulo e passando por Salvador e Maceió, Mário enfocou seu trajeto entre as cidades de Recife, Paraíba (atual João Pessoa) e Natal, onde passou considerável temporada na companhia de Luís da Câmara Cascudo. O material relativo a essa viagem também foi organizado e publicado no mesmo dossiê referido por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo.

Imagem 127 – Mário de Andrade – “Rede de tucum” – 1928



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagem 128 – Mário de Andrade – “Proa do Indio do Brasil se enxergando bem a vida do gaiola. Rede de dormir na sala de janta e na 3ª classe gente vivendo com bois” – 1927



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

De todo modo, segundo suas palavras, a “divina preguiça” já era sua amiga, assim como a rede. Essa associação está clara no segundo prefácio escrito para “Macunaíma”, finalizado em 27 de março de 1928 e também não publicado. Uma das frases mais lembradas pelos estudiosos do autor aparece logo em sua primeira linha:

Este livro de pura brincadeira escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede, cigarros e cigarras na chakra de Pio Lourenço perto do ninho da luz que é Araraquara, afinal resolvi dar sem mais preocupação. (...)

Ora este livro que não passou dum jeito pensativo e gozado de descansar umas férias, relumeante de pesquisas e intenções, muitas das quais só se tornavam conscientes no nascer da escrita, me parece que vale um bocado como sintoma de cultura nacional. (...)

Agora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito, que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa. Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros passam aí. Por isso que malicio nele o fenômeno complexo que o torna sintomático.²⁵⁴

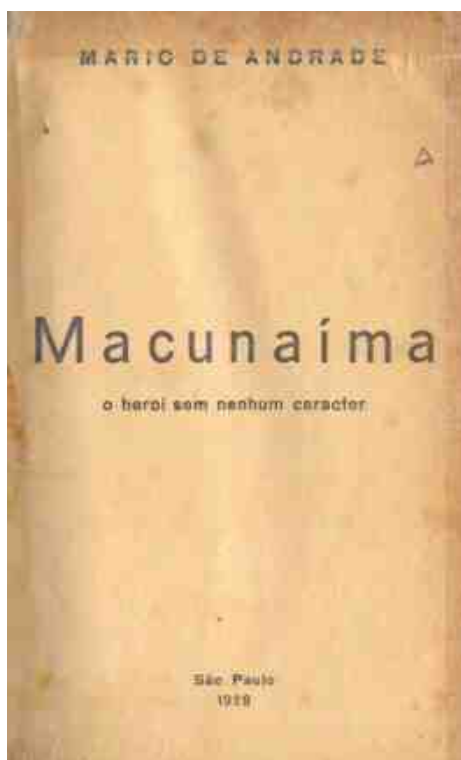
Há um esforço de Mário de Andrade em apontar para a descontração na escrita de “Macunaíma” desde o primeiro prefácio, onde cria um pano de fundo para um trabalho intelectual sem contorno árduo. Se ali havia referência a “mangas, abacaxis e cigarras”, com ele dizendo que o livro era um brinquedo, quase dois anos depois ele transforma este em “brincadeira” e a lista de frutas é substituída por “rede, cigarros e cigarras”. Ao se referir à obra como um “jeito pensativo e gozado de descansar umas férias, relumeante de pesquisas e intenções”, ou seja, ao alçar seu texto à categoria de uma diversão na rede, em certa medida o autor retira parte do peso de sua narrativa. Mário pede que “Deus me livre” de verem sua obra como um desejo de “expressão de cultura nacional brasileira”, mas não consegue negar, posteriormente, que ali há algum “sintoma de cultura nossa”.

Assim como visto com Manoel Santiago e Vicente do Rego Monteiro, a construção da “cultura brasileira moderna” feita por Mário de Andrade em “Macunaíma” também olhava para as culturas indígenas. Uma diferença essencial entre seus pontos de vista é que, enquanto os dois pintores criavam imagens de um cotidiano indígena pacífico e intocado pelo Ocidente, Mário instaura uma fricção de

254 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Nova Fronteira, 2013, p. 226.

paisagens, sons, personagens e palavras que vão dos relatos de Köch-Grunberg à desvairada cidade de São Paulo. “Macunaíma” é um quebra-cabeça com peças propositalmente faltantes.²⁵⁵

Imagem 129 – capa da primeira edição de “Macunaíma”, de Mário de Andrade – 1928



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Logo no segundo parágrafo do livro, uma de suas frases mais citadas é proferida e a relação entre Macunaíma e a preguiça é estabelecida:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro: passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: — Ai! que preguiça!. . . e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de

255 “Essa riqueza de movimentação ou de opostos do personagem que ora é o bem, ora é o mal, ora é branco, ora é negro, ora índio, ora é homem, ora é estrela, ora é das matas, ora é das cidades vai compondo uma fisionomia sui generis. É uma cara que tem cara, muito expressiva, por sinal, mas, ao mesmo tempo, não tem cara. Está sempre aberta para que alguém lhe atribua um novo sentido. Como num monumento de circo mágico, num conto sufi ou numa análise, cada um ‘leva para casa’ aquilo que mais impressionou sua imaginação ou as suas próprias projeções devolvidas por aquele ou aquilo que possui o ‘dom’ de contar ou refletir a mais ampla humanidade na sua singularidade e universalidade” in JORDÃO, Marina Pacheco. *Macunaíma gingando entre contradições*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 126.

paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem.²⁵⁶

Mário irá descrevê-lo como alguém sem postura ativa – nem para a caça, nem para o trabalho no sentido capitalista do termo. Macunaíma tende a agir sempre conforme seus interesses e sensações. Como diz o autor, “Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava para ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus”.²⁵⁷ Trata-se de um grande hedonista, extremamente sexualizado e esperto o bastante para alcançar seus objetivos à custa, principalmente, de seus dois irmãos.

Trata-se de um “herói sem nenhum caráter”, conforme diz o subtítulo do livro, explicado por Mário em seu primeiro prefácio:

O que me interessou por “Macunaíma” foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que me parece certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal.

(O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses tem caráter e assim os jorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo eminente, ou consciência de séculos tenha auxiliado o certo é que esses uns têm caráter. Brasileiro (não).²⁵⁸

Assim como problematizado pelo crítico de arte Gonzaga Duque, o escritor parece apontar o “cosmopolitismo” como problemático para a configuração de um “caráter brasileiro” – como tê-lo se toda a História do Brasil é baseada nas miscigenações? Como chamar de “nossa” uma identidade tão fragmentada? Macunaíma é, portanto, uma figura sem caráter próprio, uma amálgama de culturas apresentadas na forma de um indivíduo fora dos padrões morais estabelecidos pela cultura ocidental – um devoto da “divina preguiça”.

256 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Nova Fronteira, 2013, p. 4.

257 Idem.

258 Ibidem, p. 217.

Gilda de Mello e Souza relaciona as duas mais célebres frases do personagem: “Ai! que preguiça!” e “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!”.²⁵⁹ A primeira, como vimos, é lida como um elogio à inércia inerente à inexistência de caráter do Brasil. Já a segunda frase está baseada numa contraposição de locuções que demandam o esforço físico, ou seja, se os males do Brasil são a “pouca saúde” e a “muita saúva”, é necessário fazer algo de modo efetivo para eliminá-los. Segundo a autora:

Deste modo, se a exclamação “Ai que preguiça!” exprimir o desejo ancestral de se ver reincorporado ao âmbito do Uraricoera e da muiquitã – a tudo aquilo, enfim, que nos definia como **diferença** em relação à Europa -, a metonímia germinada (“ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”) instalava no discurso a exigência de uma escolha, que só podia ser feita do lado dos valores ocidentais do trabalho. Os dois dísticos resumiam, por conseguinte, as contradições insolúveis espalhadas pela narrativa, a tensão entre o **princípio do prazer** e o **princípio de realidade**, entre a tendência espontânea a mergulhar no repouso integral do mundo inorgânico, no Nirvana, e o esforço de obedecer aos imperativos da realidade, da luta pela existência, das restrições e das renúncias, que caracterizam a civilização e o progresso, simbolizados em Prometeu.²⁶⁰

Segundo Pedro Duarte, esse dilema moderno de Macunaíma é, em verdade, o dilema no qual o Brasil se encontrava:

Seu dilema é o do próprio Brasil, fixado entre a origem mítica do mato em que nascera, o Uraricoera, e a cidade moderna, São Paulo. Sua preguiça, por isso, não é apenas um elogio ao ócio ancestral, mas o entrava para a adoção do valor do trabalho pelo qual o país entraria no que Mário de Andrade chamava de “concerto das nações”, ou seja, no Ocidente. (...) Seu caráter permanece indefinido, assim como o país que ele representa, ainda em formação. Seu corpo cresceu, mas, segundo as palavras de Mário de Andrade, continuava a ter uma “carinha enjoativa de piá”, ou seja, de criança. Não será o próprio Brasil? O problema que Macunaíma parece não resolver e que o Brasil contudo deve forçosamente enfrentar é como se modernizar sem perder a si mesmo como uma produção de diferença.²⁶¹

Qual o lugar ocupado pela rede de dormir nessa resistência à modernidade vivenciada por Macunaíma? A palavra “rede” (associada a rede de dormir e não às

259 ANDRADE, Mário de. Op. Cit., p. 58.

260 SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1979, p. 58.

261 DUARTE, Pedro. “A alegria da influência: o Brasil modernista de 1928” in *Serrote*, volume 13. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.

redes de pesca) aparece quarenta e duas vezes na narrativa – vinte vezes até o capítulo seis e vinte e três entre os capítulos dez e dezessete, o último. Só neste capítulo, a palavra é evocada dezessete vezes.²⁶² Tal estatística é dialógica à estrutura do livro: nos três primeiros capítulos Macunaíma é apresentado como um ser da “mata virgem” (Uraricoera), junto a seus irmãos e mãe, e conhece Ci, o seu único amor que, ao morrer, dá ao herói um muiraquitã. No capítulo quatro Macunaíma perde seu amuleto e descobre que esse se encontra sob posse de Venceslau Pietro Pietra, um grande fazendeiro de São Paulo. Ele e seus irmãos decidem recuperar a pedra. Como, portanto, esses capítulos são todos ambientados em Uraricoera, nome extraído do maior rio que corta o estado de Roraima (percorrido por Köch-Grünberg), a concentração de referências à rede se justifica pela associação ao seu uso pelos grupos indígenas que aí viviam.

Já entre os capítulos cinco e catorze, Macunaíma e seus irmãos passam por diversos episódios na cidade de São Paulo, sempre permeados pelo estranhamento que sentem de estar em uma selva de concreto. Quando o herói descobre que Venceslau é o gigante Piaimã, tenta de tudo para recuperar seu muiraquitã: se fantasia de mulher, vai a um terreiro de macumba no Rio de Janeiro, percorre a América Latina de cavalo, tenta viajar até a Europa atrás do gigante, até que, no capítulo catorze, consegue matá-lo. Ao ter o amuleto de volta, decide retornar a Uraricoera (capítulo quinze) e se depara com a destruição da antiga maloca da família, além da morte dos irmãos (capítulo dezesseis). O último capítulo do livro é onde, em vingança pelo mal que o herói havia feito à filha de Vei, a Sol, uma Uiara aparece em uma lagoa e o seduz. Macunaíma perde uma das pernas e o muiraquitã, resolvendo subir ao céu e se transformar na constelação da Ursa Maior. É nesses três últimos capítulos que a palavra se faz mais presente em todo o livro, confirmando sua associação à composição de uma sociedade indígena.

Mais do que uma maior tendência à aparição das redes em Uraricoera, o livro indica que não há espaço para a experiência e o tempo sugerido por elas na cidade de São Paulo. Os únicos espaços em que elas figuram são na casa de Macunaíma e seus irmãos – ou seja, há um transplante do lugar de origem para um

262 A palavra “rede” aparece nos seguintes capítulos e pelo dado número de vezes: capítulo um, três referências; capítulo dois, três referências; capítulo três, duas referências; capítulo quatro, quatro referências; capítulo cinco, uma referência; capítulo seis, cinco referências; capítulo dez, duas referências; capítulo treze, três referências; capítulo catorze, uma referência; capítulo quinze, quatro referências; capítulo dezesseis, uma referência; e, por fim, capítulo dezessete, doze referências.

espaço doméstico provisório na cidade – e a casa do gigante Piainã. Esse personagem, figura mitológica transformada em um mercenário proprietário de terras, possui redes ostensivas:

Depois de muitos salamaleques Piainã tirou os carrapatos da francesa e levou-a pra uma alcova lindíssima com esteios de araricoara e tesouras de itaúba. O assoalho era um xadrez de munirapiranga e pau-cetim. A alcova estava mobiliada com as famosas redes brancas do Maranhão. Bem no centro havia uma mesa de jacarandá esculpido arranjada com louça branco-encarnada de Breves e cerâmica de Belém, disposta sobre uma toalha de rendas tecidas com fibra de bananeira.²⁶³

Em sua residência burguesa situada na Rua Maranhão, o gigante possuía uma sala com objetos artesanais advindos de diferentes lugares do Brasil e que chamavam a atenção pelo seu requinte artesanal. Interessante reparar a predileção do olhar de Mário para os elementos que, alguns anos depois, seriam chamados por “arte popular brasileira” e também por “cultura popular”. Nessa espécie de feira brasileira de artesanato estão as “famosas redes brancas do Maranhão”, justificáveis narrativamente dentro do peculiar gosto de um burguês como Piainã. As redes de dormir caminham, como dito e será desenvolvido nessa pesquisa, para serem cada vez mais associadas a regiões tidas como marginais no Brasil, ou seja, o “Norte” e o “Nordeste”.

Quando observamos cada uma das frases em que a palavra é inserida, temos um quadro bem claro das associações semânticas estabelecidas pelo autor. O objeto é associado na primeira parte do livro à ideia de propriedade individual, ou seja, os personagens deitam nas *suas* redes – a “rede da mãe”²⁶⁴, a de Macunaíma²⁶⁵ e as de seus irmãos.²⁶⁶ Foi em uma delas que a mãe dos personagens foi enterrada²⁶⁷ e em outra Macunaíma e Ci faziam amor²⁶⁸ ou

263 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Nova Fronteira, 2013, p. 41.

264 “Quando era pra dormir trepava no macuru pequenininho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem” in ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Nova Fronteira, 2013, p. 6.

265 “Nem bem ela deitou Macunaíma na rede, Jiguê já chegava de pescar de puçá e a companheira não trabalhara nada” in *Ibidem*, p. 7.

266 “Jiguê conferiu que não pagava a pena brigar com o mano e deixou a linda Iriqui pra ele. Deu um suspiro catou os carrapatos e dormiu folgado na rede” in *Ibidem*, p. 15.

267 “Madrugadinha pousaram o corpo da velha numa rede e foram enterrá-la por debaixo duma pedra no lugar chamado Pai da Tocandeira” in *Ibidem*, p. 16.

discutiam.²⁶⁹ Quando chega a São Paulo, Macunaíma nota que as redes dali eram estranhas. O herói se deita com três prostitutas: “Brincou com elas na rede estranha plantada no chão, numa maloca mais alta que a Paranaguara. Depois, por causa daquela rede ser dura, dormiu de atravessado sobre os corpos das cunhas”.²⁷⁰ Macunaíma havia se deitado em uma cama e adentrado a intimidade moderna de São Paulo. No decorrer de suas aventuras – assim como na literatura dos viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil durante sua colonização -, as redes sempre serão relacionadas a atividades vitais do homem. A rede é o espaço do coito²⁷¹, da doença²⁷², do ócio²⁷³ e do sono.²⁷⁴

E como a crítica respondeu ao lançamento de “Macunaíma”? Com uma primeira tiragem de oitocentos exemplares, o livro só foi editado por mais duas vezes durante a vida de Mário, nos anos de 1937 (editora José Olympio) e 1944 (editora Martins), chegando a um total de 4800 exemplares. A repercussão de “Macunaíma” se deu de forma progressiva e diversas críticas foram dedicadas a ele nos principais periódicos da época. Segundo ampla pesquisa de José de Paula Ramos Junior, o primeiro texto a respeito do livro é atribuído ao próprio Mário de Andrade e publicado no *Diário Nacional* em 7 de agosto de 1928. Tratou-se de um modo de divulgar seu próprio trabalho a partir de um texto não assinado que

268 “De noite Ci chegava recendendo resina de pau, sangrando das brigas e trepava na rede que ela mesmo tecera com fios de cabelo. Os dois brincavam e depois ficavam rindo um pro outro” in *Ibidem*, p. 18.

269 “Macunaíma dava um safanão na rede atirando Ci longe. Ela acordava feito fúria e crescia pra cima dele. Brincavam assim” in *Ibidem*, p. 19.

270 *Ibidem*, p. 31.

271 “No outro dia Jiguê entrou em casa com uma cunhatã, fez ela engolir três bagos de chumbo pra não ter filhos e os dois dormiram na rede” in *Ibidem*, p. 101.

272 “Venceslau Pietro Pietra ficara muito doente com a sova e estava todo envolvido em rama de algodão. Passou meses na rede” in *Ibidem*, p. 72.

273 “Macunaíma estava muito contrariado com aquele chove-não-molha e passava o dia na rede mastigando beiju membeca entre codórios longos de restilo” in *Ibidem*, pág 73.

274 “E foi dormir. Todos principiaram curtindo fome. Bem que pediam porém Jiguê pulava na rede e fechava os olhos” in *Ibidem*, p. 129.

continha elementos presentes nas duas versões não publicadas do prefácio do livro.²⁷⁵

A recepção ao livro se divide e é impossível chegar a apenas uma direção ao ler as respostas encontradas nos periódicos. Houve críticos como Candido Motta Filho²⁷⁶ e Antonio de Alcantara Machado²⁷⁷, claramente favoráveis ao texto e entusiastas da “representação quase genial de uma das feições brasileiras”. O personagem central e seu comportamento erradio seriam, segundo esses autores, um possível espelho alegórico do Brasil. Além disso, o modo como estes críticos optam por comentar a obra é a partir de uma escrita que se utiliza de palavras advindas de uma suposta fala popular dialógica à escrita de Mário de Andrade; o livro seria, como diz Antonio de Alcantara Machado, uma “rapsódia nacional (com o r bem enrolado)”. Já para autores como Tristão de Ataíde²⁷⁸ e Augusto Schmidt²⁷⁹, a

275 “Existe, entre as tribos caribes do extremo norte da Amazônia, um ciclo de tradições sobre um herói chamado Makunaima. Essas tradições lendárias foram reveladas por Koch-Grünberg na sua obra monumental, 'Vom Roraima Zum Orinoco'. Aproveitando-se dos trabalhos de Koch-Grünberg, Mário de Andrade teve a ideia dum romance em que satiriza certos defeitos do brasileiro. Daí o título: 'Macunaíma, o herói sem nenhum caráter'. (...) É um livro cheio de histórias, onde o autor reuniu também copiosamente manifestações de costumes, superstições, provérbios, modismos vocabulares, frases feitas e cacoetes brasileiros. É uma sátira um pouco crua para poder cair nas mãos de qualquer pessoa” in S/A [Mário de Andrade?]. “Macunaíma. O livro de Mário de Andrade” in *Diário Nacional*. São Paulo: 07 de agosto de 1928.

276 “Macunaíma é, para mim, uma representação quase genial das feições brasileiras. Ele representa essa feição sensualista, emotiva, tropical, que mastiga paçoquinha ruim, toma banho sossegado de perfume francês com sabão inglês, chapéu de jijipapa, brilhantina italiana, loção alemã, cajuru na cara para ficar mais corado e que recusa o convite da princesa, suspirando: - 'Ara... que preguiça...'. Macunaíma representa essa sensibilidade de caldeamento de raças, inconstante, movediça, voluptuosa, canalha muitas vezes, pornográfica, cafajeste, mas que não, por certo, é a representação cíclica de um herói nacional...” in MOTTA FILHO, Cândido. “As leituras da semana / Literatura / Macunaíma – Mário Moraes de Andrade – São Paulo – 1928” in *Correio Paulistano*. São Paulo: 20 de setembro de 1928.

277 “'Macunaíma' tem esses dois valores: é um livro bom (não sei se já repararam na força que há nessa palavra: parece um tiro de canhão) e é um livro oportuno. É o bom oportuno portanto. Chegou na hora. Veio pôr no seu devido pé a famigerada brasilidade atrás da qual correm suados e errados desde muitos anos os escritores deste Brasil tão imenso mas tão arraial ainda. (...) Só este refrão de Macunaíma – Ai! que preguiça!... - vale como brasilidade mais do que todas as ruazinhas de arrabalde, todos os tutus de feijão, morenas de chita e tal que enchem os versos dos nossos curumins contemporâneos. (...) 'Macunaíma' tem tanta moleza, tanta sem-vergonhice, tanta bazófia bem nossas e talvez só nossas que dá vontade da gente se estirar nas páginas dele como numa rede e balanço vai balanço vem se abandonar e se esquecer naquela gostosura. Rapsódia nacional (com o r bem enrolado) de lendas, de anedotas, de cheiros, de tudo. A língua então é a mais poética possível. Parece uma música. O violão sempre acompanhando” in ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. “Um poeta e um prosador / Mário de Andrade – Macunaíma – São Paulo – 1928” in *Revista de Antropofagia*. São Paulo, ano 1, número 5, setembro de 1928, p. 4.

278 “Não é um romance, nem um poema, nem uma epopeia. Eu diria antes – um coquetel. Um sacolejado de quanto coisa há por aí de elementos básicos de nossa *psyché*, como dizem os sociólogos. É um desses retratos médios, em que se sobrepõem várias fotografias diferentes e que

verborragia da escrita e o excesso de apropriações feitas pelo autor dava a impressão de um grande “coquetel”. Tratava-se, nessa perspectiva, de um livro visto como vítima da ansiedade pela modernidade e, conforme escreveu Ataíde, era “um desses retratos médios, em que se sobrepõem várias fotografias diferentes e que acaba não se parecendo com ninguém”.

Ao se confrontar com a ausência de um caráter específico do brasileiro, Mário de Andrade transfigura suas fontes em um só texto que se assemelha, para a maior parte de seus críticos, com uma colagem.²⁸⁰ Se para uns o livro podia ser encarado, metaforicamente, como uma saborosa feijoada que aproveita de tudo um pouco, para outros a digestão do livro era difícil e sua apresentação era mais próxima da gororoba.

Havia também aqueles autores que percebiam a potência do livro, mas que duvidavam dos projetos artísticos que se autodeclaravam como modernos. Jorge de Lima dirá que o grande trunfo de Mário de Andrade era não criar de forma

acaba não se parecendo com ninguém. (...) Eu temo muito que hoje esteja sucedendo uma coisa semelhante com a nossa arte. Por muito tempo, ela ficou além do foco. Fechada em preconceitos acadêmicos, olhando pro Brasil através da Europa, escrevendo uma língua que se falava em Portugal mas não mais aqui, pecava a literatura por excesso de literatura. Hoje em dia estamos caindo no excesso oposto. E à custa de deslitterarmos as letras, estão elas ficando pra trás de nós. Falam uma língua tão 'nossa', que já não é nossa. Refletem uma realidade tão 'real', que já não nos reconhecemos nela. E assim por diante. Ou muito pra trás, ou muito pra frente. Ou nos cenáculos, ou nos candomblés. No acidental sempre” in LIMA, Jorge de. “Todos cantam sua terra...” in *Dois ensaios*. Macéio: Casa Ramalho, 1929, p. 138.

279 “A espontaneidade do herói do livro se choca com o espírito crítico e nada apriorístico do autor. E por quê? Ou Macunaíma é um tipo legítimo e próprio, criação do autor, mas já em absoluto independente deste autor, ou Mário é simplesmente padrao, embora amoroso, de Macunaíma. Há entre o herói do livro e seu autor, herói da literatura nacional, um certo desencontro, uma certa falta de acordo, quanto ao que não é apenas pitoresco, apenas expressível, e antes íntimo e irredutível. Macunaíma é instintivo, inconsequente, acatólico, bárbaro, arrastado pelos sentidos. O Mário é o contrário. Para Macunaíma a verdade não tem importância; para Mário a verdade, pelo menos a brasileira, tem muita importância. E foi essa falta entre os dois heróis, na minha opinião, que não consentiu que Mário de Andrade escrevesse um livro genial” in SCHMIDT, Augusto F. “A propósito de Macunaíma” in *A Ordem*. Rio de Janeiro, dezembro de 1928, p. 34.

280 Como afirma Gilda de Mello e Souza, “Uma análise pouco mais atenta do livro mostra que ele foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira. A originalidade estrutural de 'Macunaíma' deriva, deste modo, do livro não se basear na mímesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. Este processo, parasitário na aparência, é no entanto curiosamente inventivo; pois, em vez de recortar com neutralidade nos trechos originais as partes de que necessita para reagrupá-las, intactas, numa ordem nova, atua quase sempre sobre cada fragmento, alterando-o em profundidade” in SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1979, p. 10.

consciente uma história identitariamente nacional, deixando falar o seu “subconsciente” através da despretensão de sua escrita.²⁸¹ Essa observação faz lembrar um texto de Sérgio Buarque de Holanda, de 1926, em que afirma que uma potente literatura brasileira surgirá “muito mais provavelmente de nossa indiferença”, ou seja, quanto mais se buscava objetivamente uma identidade nacional, mais panfletária essa seria e menos jus faria à ausência de uma herança cultural brasileira.²⁸² Oswald Costa, enquanto isso, será extremamente descrente com o modernismo no Brasil:

Nenhum problema brasileiro resolveram a Semana de Arte Moderna e correntes derivativas. Continuamos, ainda depois, escravos do Ocidente, escravos do catolicismo, escravos da cultura européia caindo de podre. Quando o moderno se voltou para o brasileiro foi para estilizá-lo, para deformá-lo, como fizeram, no outro século, com o índio, Dias & Alencar. (...) Pensamento novo não criamos. Continuou o pensamento velho de importação. Comida pela broca do Ocidente. O grande erro dos modernistas foi esse. A preocupação estética exclusiva.²⁸³

Seria “Macunaíma”, justamente, o livro que fugiria da tendência a buscar ilustrações da brasilidade através de uma “preocupação estética exclusiva” - ou seja, meramente formal e onde as narrativas exploravam uma linguagem moderna tão advinda da Europa como aquelas de “Dias & Alencar” e seu romantismo indianista. O movimento modernista produziu, então, alguma coisa importante:

281 “É isso mesmo, Mário. A brincadeira é o Brasil: o herói da brincadeira só pode ser o brasileiro. É verdade que nem o livro sintetiza o Brasil nem o herói sintetiza o brasileiro. E é verdade também que quanto mais a pessoa tiver ânsia de um herói e de uma expressão nacional, menos os consegue. Quando Mário deixou falar o seu subconsciente, que é uma parte do subconsciente coletivo do país, conseguiu um bocado enorme da nossa expressão. Escreveu um livro grosso em seis dias. Um raide do subconsciente nacional” in LIMA, Jorge de. Op. Cit.

282 “Penso naturalmente que poderemos ter em pouco tempo, que teremos com certeza, uma arte de expressão nacional. Ela não surgirá, é mais que evidente, de nossa vontade, nascerá muito mais provavelmente de nossa indiferença. Isso não quer dizer que nossa indiferença, sobretudo nossa indiferença absoluta, vá florescer por força nessa expressão nacional que corresponde à aspiração de todos. (...) Não me lembro mais como é a frase que li num ensaio do francês Jean Richard Bloch e em que ele lamentava não ter nascido num país novo, sem tradições, onde todas as experiências tivessem uma razão de ser e onde uma expressão artística livre de compromissos não fosse uma ousadia inqualificável. Aqui há muita gente que parece lamentar não sermos precisamente um país velho e cheio de heranças onde se pudesse criar uma arte sujeita a regras e a ideias prefixadas” in HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O lado oposto e outros lados” in *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1926, p. 9-10.

283 COSTA, Oswald. “Moquém / II – Hors d'oeuvre” in *Revista de Antropofagia*. 2ª edição. Encarte do *Diário de São Paulo*. São Paulo, 14 de abril de 1929, p. 6

Mas o movimento modernista não produziu coisa alguma? Produziu. Produziu “Macunaíma”, que o sr. Mário de Andrade teve a ideia genial de transpor das lendas amazônicas coligidas por Amorim e outros, copiando-lhes mesmo a adorável linguagem poética, o que torna o seu trabalho verdadeiramente homérico, no bom sentido. “Macunaíma” é o nosso livro cíclico, a nossa “Odisséia”. Mas ele já cede à aproximação da “descida antropofágica” - “Macunaíma”, pois, os antropófagos a reivindicam para si.²⁸⁴

O crítico, ao citar a “descida antropofágica”, se refere ao recém-publicado “Manifesto antropofágico”, de 1928 e com autoria de Oswald de Andrade. O texto foi publicado na primeira edição da *Revista de Antropofagia*, em maio, ou seja, dois meses antes de “Macunaíma” vir ao público. Na quinta edição da revista, em setembro, Oswald vincularia o livro à antropofagia:

Mas vamos a fatos. Saíram dois livros puramente antropofágicos. Mário escreveu a nossa Odisséia e criou duma tacapada o herói cíclico e por cinquenta anos o idioma poético nacional. Antônio de Alcântara Machado deu uma coisa tão gostosa e profunda como a seção livre do “Estado”.²⁸⁵

Mário, logo após a publicação do manifesto de Oswald, em carta a Alceu Amoroso Lima, já demonstrava a suspeita de que o livro fosse vinculado à publicação de seu amigo.²⁸⁶ Aproximar o texto do manifesto antropofágico não é tarefa difícil – o círculo de intelectuais articuladores da *Revista da Antropofagia* é o mesmo frequentado por Mário de Andrade. Além disso, ao ler as duas publicações, há traços no projeto de modernidade brasileira claramente dialógicos. Na visão de Oswald, a Antropofagia é um *modus operandi* da cultura brasileira que funciona tal qual um estômago – diferentes elementos culturais são deglutidos e o corpo (o Brasil) expele alguns e processa outros. Como seu texto diz, “Só a Antropofagia nos

284 Idem.

285 ANDRADE, Oswald de. “Esquema ao Tristão de Ataíde” in *Revista de Antropofagia*. São Paulo, ano 1, número 5, setembro de 1928, p. 3.

286 “No entanto no dia famoso da leitura do manifesto aqui em casa, até Paulo Prado estava, tanto que escachei com o manifesto até que o Osvaldo saiu meio estomagado, deixando a reunião no meio. Agora vai se dar a mesma coisa. 'Macunaíma' vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. Principalmente porque 'Macunaíma' já é uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao gênero absolutamente), os problemas dele são tão complexos apenas dele ser um puro divertimento (foi escrito em férias e como férias), que complica-lo ainda com a tal da antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência”. Carta a Alceu de Amoroso Lima, 19 de maio de 1928 in LOPEZ, Telê Ancona. (Org.) *Macunaíma – edição crítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988, p. 399.

une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz”.²⁸⁷ O modo da composição escrita de Mário de Andrade ecoa outra frase do manifesto: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Podemos afirmar que o percurso acumulativo do personagem Macunaíma, do seio familiar a São Paulo, das redes de dormir e muiiraquitãs a uma velocidade proporcionada pelo capital e tecnologias industriais, pode ser lido como representativo dessa antropofagia cultural. Mário consegue costurar uma narrativa que se dá entre a sua bibliofilia enquanto investigador da “cultura brasileira” e uma vivência cotidiana tímida e doméstica.²⁸⁸

Pedro Duarte, em artigo a respeito da relação entre a ideia de influência e o modernismo no Brasil, aponta para um dos maiores dilemas da geração de intelectuais da década de 1920: como ser “brasileiro” enquanto se pregava uma renovação das artes visuais e literatura em que a Europa era o paradigma? A proposta antropofágica de Oswald de Andrade resolvia essa questão de modo potente ao se abrir para um cosmopolitismo cultural. O mesmo cosmopolitismo que foi alvo de críticas de Gonzaga Duque e responsável pela ausência de caráter de Macunaíma. Essa falta, portanto, mais do que um problema, se configura como um dos grandes trunfos da cultura brasileira: a capacidade de absorção, adaptação e mutação de sua multifacetada estrutura. Como pontua Duarte:

Se Mário de Andrade recusa o rótulo de futurista para suas poesias e para o modernismo, não é porque nada tinha a ver com o movimento italiano. É porque tinha a ver não só com ele. Futurista? Sim. Mas também surrealista, cubista, expressionista. Mário insiste que a vanguarda no Brasil seja

287 ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago” in *Revista de Antropofagia*. São Paulo, ano 1, número 1, maio de 1928.

288 Uma carta do autor para Carlos Drummond de Andrade, de fevereiro de 1927, traz uma autoconsciência da estrutura do livro que contribui com uma melhor compreensão das suas intenções: “Meu Macunaíma nem a gente pode bem dizer que é indianista. O fato dum herói principal de livro ser índio não implica que o livro seja indianista. A maior parte do livro se passa em São Paulo. Macunaíma não tem costumes índios, tem costumes inventados por mim e outros que são de várias classes de brasileiros. O que procurei caracterizar mais ou menos foi a falta de caráter do brasileiro que foi justamente o que me frapou quando li o tal ciclo de lendas sobre o herói taulipanguê. Os caracteres mais principais que a gente percebe no livro são a sensualidade, o gosto pelas bobagens um certo sentimentalismo melando, heroísmo coragem e covardia misturados, uma propensão pra política e pro discurso. Porém não tive intenção de fazer um livro importante e de psicologia racial não. Fiz o que me vinha na cabeça unicamente me divertindo e nada mais” in LOPEZ, Telê Ancona. (Org.) *Macunaíma – edição crítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988, p. 394.

chamada de modernismo. Repare-se que o termo que designa nossa vanguarda é o mesmo que, no resto do mundo, identifica o conjunto das vanguardas. Não é acaso. O que caracteriza a vanguarda do Brasil é sua junção singular dessas várias influências.²⁸⁹

E o escritor não tinha problemas em assumir as suas influências na esfera pública: em 1931, publica no *Diário de Notícias* uma carta dedicada a Raimundo Moraes, escritor que havia feito uma defesa sua em um verbete dedicado a Koch-Grünberg no livro “Meu dicionário de cousas da Amazônia”. Mário não se faz de vexado.²⁹⁰

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Cartas prás Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mario Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. (...)

Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a ideia de satirizar é minha pois já vem desde Gregorio de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertenceu a Portugal. Meu nome está na capa do “Macunaíma” e ninguém o poderá tirar. Mas só por isso apenas o Macunaíma é meu. Fique sossegado. E certo de que tem em mim um quotidiano admirador.²⁹¹

Eis uma postura que poderíamos chamar por antropofágica – a dívida de Mário é não apenas com o viajante alemão, mas com todos aqueles outros analisados no capítulo anterior e que contribuíram com suas inventariações do Brasil. Diferentemente daquele momento histórico em que, conforme analisado, Debret citava visualmente Rugendas em busca de alcançar uma imagem supostamente mais fidedigna do Brasil, o momento histórico e a personalidade de Mário de Andrade permitem e desejam que a arqueologia da criação de “Macunaíma” seja vista de modo mais transparente. A brasilidade moderna sugerida

289 DUARTE, Pedro. “A alegria da influência: o Brasil modernista de 1928” in *Serrote*, volume 13. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.

290 “Nisso, como em outras coisas, Macunaíma permanece o signo literário do modernismo, não apenas pelo conteúdo e pela forma, mas também pelo princípio de operação criativa de sua poética, por meio de influências devoradas alegremente. Mesmo brigando com Oswald e tendo não poucas reservas teóricas quanto ao manifesto que ele escreveu em 1928, Mário admite que, como apontada o amigo polêmico, o livro tinha teor antropofágico” in DUARTE, Pedro. Op. Cit.

291 ANDRADE, Mário de. “A Raimundo Moraes” in *Diário de Notícias*. São Paulo, 20 de setembro de 1931, p. 3.

por “Macunaíma” é como uma grande rede feita de retalhos e com suas emendas visíveis àqueles que ali desejam repousar.

A rede de dormir entra pela porta da frente no imaginário moderno no Brasil. “Macunaíma” é, em primeiro lugar, um texto e mesmo que, conforme comentado, o livro não tenha sido um fenômeno de massa, podemos considerá-lo disseminado entre os intelectuais da época, os mesmos que tentavam criar limites para o que poderia ser uma “modernidade brasileira”. Não podemos esquecer, nesse sentido, de que o autor já atuava como periodista há cerca de uma década e após suas viagens a Minas Gerais, Norte e Nordeste do Brasil, fez circular sua publicação. É preciso reforçar a geopolítica do lançamento do livro - “Macunaíma” é uma obra oriunda da cidade de São Paulo – já polo econômico do Brasil de então – em diversos níveis: tanto na procedência de seu autor, quanto na origem de sua editora e ainda como paisagem inserida na narrativa.

A primeira visualidade que sugeriu explicitamente uma relação entre o objeto e Mário de Andrade surge já em 1929. Trata-se de um retrato feito por Lasar Segall na técnica de gravura em metal e intitulado por “Mário na rede”. [IMAGEM 130] Nascido na Lituânia, Segall visita o Brasil em 1912 e retorna em 1923, quando fixa residência em São Paulo. O artista foi uma figura importante na cena modernista da cidade, fazendo diversas exposições e fundando a Sociedade Pró-Arte Moderna, em 1932. A relação entre Lasar Segall e o escritor é extensa e muito bem documentada; o artista já havia pintado a óleo um retrato do escritor em 1927, assim como este escreveu diversos textos a respeito de Segall desde então, sendo inclusive responsável pelo texto do catálogo de sua primeira exposição retrospectiva, em 1943, no Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro.

Imagem 130 – Lasar Segall - “Mário na rede” – 1930



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Com as pernas cruzadas, Mário é representado sentado sobre uma rede e munido de material para fazer suas anotações. A composição que une as margens direita e esquerda do papel é encimada por um grande sol que nos deixa na dúvida entre o anoitecer e o amanhecer. Independentemente de seu movimento, ele parece denotar que ali se encontra o escritor em processo criativo que atravessa dias e noites. Sendo a gravura impressa pela primeira vez em 1929, parece lógico associá-la aos textos em que Mário coloca-se dentro da rede no processo criativo expresso de concepção de “Macunaíma”.

A cópia encontrada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (aqui reproduzida), porém, apresenta informações diferentes da cópia pertencente ao Museu Lasar Segall. Nas margens da composição estão escritas pequenas frases: “Mário na rede”, “Saudades da fazenda” e “Paris, 1930”. É sabido que entre 1928 e 1932, Segall viveu em Paris com sua esposa. Poderíamos pensar também que esta imagem desejava explicitar tanto uma saudade do Brasil, quanto um pertencimento

nacional fora do país, conforme visto com Rego Monteiro e Manoel Santiago.²⁹² “Saudades da fazenda” aponta para os encontros – inclusive fotografados [IMAGEM 131] - que tinham na Fazenda Santo Antônio, de Olivia Penteado, em Araras, também no estado de São Paulo.

Imagem 131 – fotógrafo não identificado – “Na Fazenda Santo Antônio, ao fundo Mário de Andrade na rede, Araras/São Paulo” – 1928



Fonte: Museu Lasar Segall, São Paulo.

Seja em Araras ou em Araraquara, há um elemento na imagem que faz lembrar a primeira imagem analisada no capítulo anterior, ou seja, a aquarela “Sábio trabalhando em gabinete”, de 1827, de Debret. Parece haver na imagem de Segall a mesma dúvida quanto ao olhar da figura recostada sobre a rede; estaria Mário de

292 “O Brasil oferece ao pintor nascido na Lituânia não apenas uma revolução de cores e de novos temas, como a segurança e a harmonia de um lirismo amoroso que se identifica, por meio do índice da rede, com a sua nova pátria (Segall se naturalizaria brasileiro em 1927, poucos anos após a sua chegada). A rede passa a ocupar assim um espaço pictórico de valor simbólico significativo na produção segalliana do período” in SCHWARTZ, Jorge. “Casal na rede” in *Blog do IMS*. 28 de janeiro de 2011.

Andrade olhando para o seu livro de anotações ou entregue ao cansaço do trabalho ininterrupto? Como diferenciar trabalho e “divina preguiça” em um objeto disposto em contato direto com a paisagem e o sol, conforme desenhado por Segall? Nesse percurso de cem anos entre a imagem de Debret e esta, temos perante o olhar não mais o intelectual europeu, o “sábio”, que se depara com uma realidade tropical que se apresenta mais intensa do que esperado, mas figura o intelectual nascido no Brasil que busca as raízes de sua identidade cultural a partir de um espaço de estudos, um “gabinete”, que é improvisado de dentro da paisagem – ou, melhor dizendo, da varanda de uma fazenda do café.²⁹³

“Macunaíma” só será transformado em imagem nos anos de 1943 e 1944 pelas mãos do artista argentino Carybé. Vivendo entre a Argentina e o Brasil desde a década de 1910, Carybé conheceu Mário de Andrade em 1938, conforme relato de sua própria autoria.²⁹⁴ Desde aí surgiu o desejo de traduzir o livro para o espanhol e, além disso, ilustrá-lo. Mário de Andrade, segundo carta a Newton Freitas, recebeu os desenhos em junho de 1944:

Como você já sabe pelo telegrama que lhe enviei ontem mesmo, recebi ontem a tradução do 'Macunaíma' e os 38 desenhos do Carybé. Estes são uma delícia, gostei muito e um amigo meu que é severo nessas coisas, único que viu por enquanto também gostou.²⁹⁵

O escritor, porém, falece no ano seguinte e os desenhos de Carybé ficam guardados até 1957. Nesse ano, a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil faz a primeira publicação deles em uma edição de luxo. Já em 1979, o jornalista Antonio Bento, amigo de Mário de Andrade, organiza uma edição comemorativa dos

293 Interessante constatar como essa imagem posteriormente será vista como um grande ícone do Brasil. Max Perlingero, pesquisador e curador da Pinakothek Cultural, dirá sobre a gravura: “Retrato que ele [Segall] desenha de Mário de Andrade escrevendo, sentado em uma rede. Mais brasileiro, impossível!” in “Lasar Segall em papel” in *Revista Cult Online*, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/08/exposicao-no-rio-traz-papeis-de-lasar-segall/>>. Acesso em 15 de julho de 2016.

294 “Ele, pessoalmente, em carne e osso, com som e cor durou para mim umas quatro horas, até o noturno sumir numa noite qualquer de 1938. Daí pra frente foi tudo por escrito e foi aí que me dei tão bem com Macunaíma. Me dei muito, muito mesmo, me dei e me dou, uma amizade de anos a fio que até agora perdura. Foi assim que, com Raul Brié, pintor, ex-poeta e tão fã quanto eu, nos pusemos a traduzi-lo ao espanhol. Mário recebia o material e devolvia revisado e aprovado, levou anos nesse trabalho gostoso que até hoje não encontrou editor” in CARYBÉ apud BENTO, Antonio. *Macunaíma*. São Paulo: Edusp, 1979, p. 1.

295 ANDRADE, Mário de. Carta a Newton de Freitas. 9 de junho de 1944. in LOPEZ, Telê Ancona. (Org.) *Macunaíma – edição crítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988, p. 419.

cinquenta anos do lançamento da obra e insere as ilustrações de Carybé em um projeto editorial.

Das quarenta e uma imagens assinadas por Carybé, a rede de dormir está presente em nove. O artista segue “Macunaíma” de modo cronológico e transforma em imagem seus momentos essenciais. Mostra-se ao leitor os diferentes cenários por onde se dá a narrativa com imagens de perspectiva aberta, como na representação da mata na Uraricoera e na paisagem urbana de São Paulo. Em outros momentos, nas ações que acontecem pontualmente em espaços fechados ou de trânsito, como quando Macunaíma vai ao terreiro, há representações menos detalhadas e onde se utiliza o próprio branco do papel para criar uma ambiência onírica.

O olhar de Carybé quanto às redes é atento e isso se percebe nos detalhes. Quando comparamos, por exemplo, a segunda imagem do livro, IMAGEM 132 em que o jovem Macunaíma descansa enquanto os outros trabalham, com uma da metade da publicação, IMAGEM 133 do momento em que o Piaitã recebe o herói travestido de mulher em suas redes maranhenses, as texturas das mesmas se apresentam de modo bem diferente. A primeira, em diálogo com algumas tradições indígenas de confecção têxtil, possui uma tessitura abertura, propícia para o calor da mata e que se assemelha às redes feitas de fibras naturais como o tucum. Já a outra imagem diz respeito a uma rede de algodão, geralmente cru, contornada por uma grande e decorada varanda, produzida para o uso na esfera mais urbana.

Imagens 132 e 133 – Carybé – ilustrações de “Macunaíma” - 1943-1957



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A visão bem-humorada de Carybé é dialógica ao tom da escrita de Mário de Andrade. Mais do que isso, a fortuna crítica do artista é proporcional às

preocupações identitárias do percurso literário e intelectual do paulista. Segundo texto de Emmanoel Araújo:

Carybé viu tudo. E ele faz falta na paisagem dessa terra que chora sua falta, chora por ter perdido seu principal intérprete, seu escriba, seu anotador, seu fotógrafo, seu fiel e fidelíssimo filho. Era sempre um delírio encontrá-lo, ele por si só enchia a vida com sua alegria, seu olhar sabido e safado. Sua amizade tinha uma sutil carga de sensualidade e malandragem. Tudo isso é um universo materializado na obra desse artista da luz, da cor, do grafismo.²⁹⁶

Carybé foi, portanto, rememorado como uma espécie de primo de Macunaíma – sensual, malandro e com olhar safado, além de ser um argentino-brasileiro residente de Salvador, ou seja, uma espécie de exemplo antropofágico das possibilidades de adaptação e metamorfose no território brasileiro. Seu olhar artístico lançado em busca de uma identidade local é exemplar desse aspecto. De todo modo, as publicações de “Macunaíma” com suas ilustrações também foram restritas a uma circulação pequena e específica. Não foram as páginas dos livros que popularizaram como nunca antes o livro de Mário de Andrade; foi preciso se sentar numa sala escura e contemplar a imagem em movimento.

O filme “Macunaíma” foi lançado no Festival de Brasília em novembro de 1969 e seu sucesso de público e crítica imediatos levou o *Jornal do Brasil* a dedicar uma sessão inteira, em 07 de novembro, onde seus jornalistas expressaram suas opiniões. A recepção destes foi calorosa e realçava seu humor em comparação com a tradição das chanchadas no Brasil²⁹⁷, mas sem perder de vista o tom fatalista impresso pela visão do diretor.²⁹⁸ O filme foi dirigido por Joaquim Pedro de Andrade,

296 ARAÚJO, Emmanoel. *As artes de Carybé*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009 p. 32.

297 “Essa exasperada aventura em torno dos nossos costumes, de nossa moral, das contradições, vícios e virtudes caboclas leva o tempo adequado da chanchada, instrumento de comunicação imediata. ‘Macunaíma’ é um filme tratado à maneira de uma ‘crazy-comedy’, tolerando todos os recursos e pegando por aí, por seu jeito irresponsável” in SHATOVSKY Alberto. Apud *Revista Contracampo*, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/macunaimaemquestao.htm>>. Acesso em 15 de julho de 2016.

298 “Joaquim Pedro de Andrade arquivou todos aqueles pavores antes de realizar esta comédia feroz que, por usar elementos burlescos, grossos, não deixa de substantivar sua crítica ao herói sem caráter, herói de nossa gente (e de outras gentes subdesenvolvidas). Um herói cuja falta de caráter Mário de Andrade não quis expor apenas sob o ponto de vista moral, mas também como entidade psíquica. Instável, flagelado, subnutrido, pasmo ante a civilização tecnológica, esse herói vive e morre de esperteza, sem saber onde termina a realidade e onde começam os mitos” in AZEREDO, Ely. apud Idem.

filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade, amigo íntimo de Mário de Andrade e diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico entre 1937 e 1967. A relação entre o livro e o diretor do filme era, portanto, advinda de berço, desde as relações intelectuais de seu pai. A proximidade dessas relações não intimidou Joaquim Pedro de Andrade a fazer um filme que em suas opções estéticas e narrativas também foram chamadas de “antropofágicas”²⁹⁹ - pelo contrário, ser tão próximo da fonte talvez tenha incentivado no diretor uma espécie de irreverência no seu tratamento à obra.

Joaquim Pedro de Andrade fez diversas alterações na estrutura original de “Macunaíma” - sua Uraricoera é menos indianista que a de Mário, assim como a razão para a viagem dos três irmãos para São Paulo não se dá pelo sumiço do Muiraquitã, mas sim pelo fluxo imigratório entre Norte/Nordeste e o Sudeste do Brasil, fenômeno notório em meados do século XX no Brasil. Há uma fusão entre a escrita de Mário de Andrade e o estado em que o país se encontrava no final dos anos 1960, com um governo militar normatizador e um desejo inconcluso de modernidade. Segundo Ismail Xavier, o encontro entre Macunaíma e Ci, que no livro de Mário se dava na Uraricoera, mas no filme acontece dentro de um elevador, é exemplar do ponto de vista impresso pelo diretor:

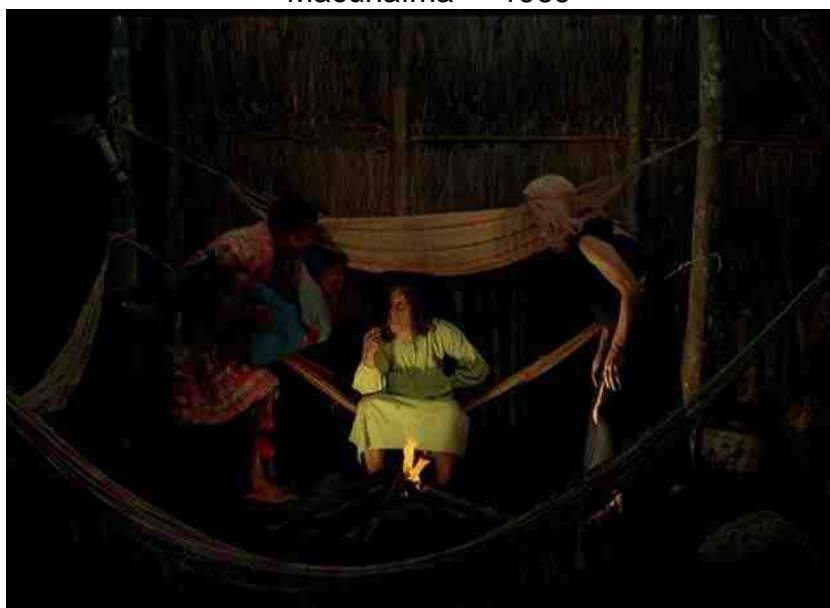
Está consumado o mergulho do herói no espaço moderno. A verticalidade do elevador substitui o balanço da rede como tempero para o sexo e Macunaíma marca sua força de sedução diante da moça avançada e sua boa performance no comando da máquina. O poço do elevador é o canal que lança Macunaíma nos braços da cidade (Ci) que, de ameaça, se transforma em doce abrigo. Tal como em outros momentos, há uma diferença de comportamento que opõe a rapidez de Macunaíma, talentoso, ao desajeito dos irmãos, principalmente Maanape. (...) A rede do herói, sobreposta à cama de casal, é instância da contraposição arcaico-moderno nos moldes da alegorização própria à época, na qual o ambiente é esse museu de tudo, coleção que pode abrigar um espectro amplíssimo, do osciloscópio à folha de urtiga, da TV no chão às bombas de Ci, miscelânea com a qual Macunaíma mantém uma relação de total indiferença.³⁰⁰

299 “No filme, a antropofagia oswaldiana aparece revigorada, mas carregada de potencial destrutivo. Baseado na obra do modernista Mário de Andrade, publicada no mesmo ano do 'Manifesto antropófago' de Oswald, 'Macunaíma' apresenta a antropofagia como regra geral de uma humanidade que se entredévora. Antropófagos são tanto os povos subdesenvolvidos quanto o imperialismo capitalista” in NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 100.

300 XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 245-246.

As redes de dormir que surgem no filme, como bem notado por Ismail Xavier, aparecem como objetos de uma continuidade da experiência arcaica do personagem na metrópole. Logo ao começo do filme, IMAGEM 134 vemos a mãe do herói após o parto em uma maloca em que cada um dos integrantes da família possui sua própria rede. É numa delas que o corpo da mãe será envolvido para seu enterro posterior. Já na cidade grande – que no livro é São Paulo, mas que no filme é o Rio de Janeiro -, a primeira imagem dos personagens repousando faz referência àquele momento em que Macunaíma deita em uma “rede estranha plantada no chão”, uma cama. IMAGEM 135 rede será sempre o espaço do coito com Ci e ela é sobreposta à sua cama, configurando uma espécie de encontro entre duas forças que são opostas, mas que se completam. IMAGENS 136 a 138 Posteriormente, na casa destinada a Macunaíma e seus irmãos viverem, todos dormem em redes. IMAGEM 139 Ao final do filme, de volta à Uraricoera, sem seus irmãos e sem nenhuma aventura por perseguir, Macunaíma se entrega à memória e à preguiça e retoma o espaço central da maloca da família IMAGEM 140. Uma vez que o espaço se desfazela devido à sua fragilidade evidente, a rede é utilizada diretamente no ar livre IMAGEM 141 onde Macunaíma, antes de ser seduzido pela Piraiuara e desaparecer num lago, conta sua história a um papagaio. IMAGEM 142

Imagens 134 a 141 – Joaquim Pedro de Andrade – frames extraídos de “Macunaíma” – 1969











Fonte: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Imagem 142 – Anísio Medeiros – cartaz oficial de “Macunaíma” – 1969



Fonte: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Imagem 143 – Anísio Medeiros - segunda versão do cartaz oficial de “Macunaíma” –
1969



Fonte: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Não se pode deixar de ressaltar a importância de Anísio Medeiros, diretor de arte do filme. Ele é o responsável pela cor vermelha da rede de Macunaíma e seu diálogo com a cor das paredes da casa de Ci; independentemente de onde sua rede esteja armada, o espectador tem sempre aos seus olhos a sensualidade da cor. Anísio Medeiros também assinou o projeto gráfico dos dois cartazes oficiais do filme IMAGENS 142 e 143 que se tornaram icônicos para a História do cartaz de cinema no Brasil. No primeiro deles, nosso herói encarnado por Paulo José e Grande Otelo aparece de corpo inteiro, pernas abertas e semi-nu; uma rede de dormir é segurada pelos outros personagens do filme e cobre a sua púbis. Se a imagem remete à pulsão sexual do personagem, por outro lado essa é rapidamente descreditada pela frase “Aai que preguiça!” colocada em seus lábios. Já na segunda versão do cartaz, onde há o uso da fotografia, Medeiros selecionou uma das imagens mais clássicas do filme quanto ao seu tom exagerado e carnavalesco: eis o Grande Otelo, um dos atores mais famosos do cinema brasileiro, fotografado como o jovem Macunaíma dentro de sua rede e com sua típica expressão de deboche.

Imagem 144 – Sérgio Rodrigues - “Poltrona mole” – 1957



Fonte: Coleção do artista.

Há um objeto cênico que aparece em “Macunaíma” e não é comentado nas análises a seu respeito: IMAGEM 137 logo após conhecer Ci, estando na sua casa, o herói recebe uma ligação telefônica de seus irmãos e aparece sentado em uma poltrona. Depois de desligar, repousa e dedilha um violão. O mobiliário é a “Poltrona mole”, de 1957, de autoria de Sérgio Rodrigues. IMAGEM 144 Premiada no 4º Concurso Internacional de Design de Cantu, na Itália, a poltrona se transformou rapidamente em ícone do repouso brasileiro e se fez presente como objeto moderno

da burguesia brasileira. Sua base feita a partir de arcos de couro e madeira maciça permite que ao se sentar, o corpo humano esteja sustentado pelo acolchoado que se coloca sobre o seu todo, se prolongando das costas aos braços. Uma vez aí sentado, o corpo fica ligeiramente suspenso e curvilíneo, em uma sensação que recorda o modo como as redes também sustentam o peso.

O encontro entre Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade e Anísio Medeiros apresentou aos frequentadores das salas de cinema um personagem que era capaz de descansar dentro das distintas respostas ao anseio pela modernidade nacional – a rede de dormir que ecoa as culturas indígenas, a cama do dia-a-dia do trabalhador das metrópoles e a poltrona que é fruto de um “*design* brasileiro” que possui um olhar atento ao passado. Quarenta anos após o lançamento do livro, não era possível emular aquela ambiência sonhada por Mário, mas se fazia urgente, em tempos de repressão militar, repensar o sentido daquelas palavras.

Contemporâneo de Hélio Oiticica e do Tropicalismo³⁰¹, Joaquim de Pedro Andrade faz um monumento ácido à malandragem brasileira – a rede de dormir, nesse caso, é o trono de um herói que não é apenas devoto da “divina preguiça”, mas também fanático pelo “jeitinho brasileiro”.³⁰² A acidez do filme se encontra no seu desfecho trágico, onde a luxúria de Macunaíma o leva aos braços mortais da Uiara:

Considerado o contexto da rejeição dos irmãos, dissolve-se o elogio da preguiça como resistência cultural à dominação. Prevalece o olhar crítico endereçado a ela, um puro individualismo. Os valores de uma antropologia do trabalho, como traço humanizador, prevalecem sobre outras posturas. O filme se recusa a privilegiar o simbólico e a festa enquanto forças estruturantes da sociedade ou a associar Macunaíma ao elogio da contracultura.³⁰³

301 O diretor sempre viu o movimento tropicalista com ressalvas: “A meu ver, ‘Macunaíma’ mostra que o balão inchado e colorido do tropicalismo estava furado mesmo e tinha que se esvaziar, do mesmo jeito que Macunaíma, personagem, festeja muito, mas acaba sendo comido pelo Brasil” in HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma – da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes, 1978, p. 105.

302 “O herói criado pela transfiguração do mito operada por Mário de Andrade é tratado, ao final, numa perspectiva sisuda, pessimista, interessada em exorcizar o mito das virtudes, do individualismo e do jeitinho, tomados como obstáculo a uma mobilização coletiva em direção à produção (econômica, política) de uma modernidade soberana” in XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 261,

303 XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 259.

Como diria o sambista Bezerra da Silva, “malando é malandro e mané é mané”.³⁰⁴ O Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade mergulhou tão profundamente em sua própria malandragem que se tornou um mané e não foi capaz de encontrar o seu caminho de volta. De livro a filme, o personagem Macunaíma se torna um símbolo da cultura brasileira entre a aceleração moderna e o freio do subdesenvolvimento. Mesmo que as abordagens ao texto sejam, conforme visto, díspares, a rede de dormir e sua centralidade iconográfica associada à preguiça são mantidas.

No ano de 2016, devido ao aniversário de setenta anos de falecimento de Mário de Andrade, toda a sua obra passa a ser de domínio público. Qualquer editor pode, portanto, publicar seus textos e fazer adaptações de suas obras. Essa abertura já traz resultados que certamente serão ampliados no futuro. Um exemplo é o lançamento da primeira história em quadrinhos baseada no livro, de autoria dos quadrunistas Angelo Abu e Dan X, publicada no início do ano. Retirando trechos do texto, os quadrinistas criam uma visualidade colorida, cheia de movimento e humor, dialogando com algo da visão de Carybé, mas distanciando essas imagens de qualquer pretensão nacionalista ou folclórica. Esse Macunaíma, mais do que herói, é um super-herói sem caráter. IMAGEM 145

Os quase noventa anos da publicação da obra também seguem a gerar reflexões críticas, como a de Francisco Foot Hardman, recém-publicada no *Estado de São Paulo*. Em texto intitulado “Matem o mito”, o pesquisador defende uma despedida da monumentalização de “Macunaíma” e dos outros intelectuais que forjaram uma identidade nacional a partir da coroação de figuras românticas como as dos bandeirantes e dos indígenas.³⁰⁵ A meu ver, Macunaíma já está morto – seja enquanto livro ou personagem. Devemos manter um desejo crítico nesse seu

304 “Malandro é malandro e mané é mané”, canção de Bezerra da Silva lançada no álbum homônimo, de 1999.

305 “E juntam e rejeitam Mário de Andrade com Paulo Prado (flagrantemente racista com negros e índios em 'Retrato de Brasil') e de cambulhada ainda nos querem impingir aquela estátua horrível do Brecheret, monumento à violência das bandeiras – cúmulo do ideal integralista de fazer do bandeirismo o mito fundador da nação – e tentam nos fazer crer que aquela 'coisa' a desafiar a poeira dos passos de corredores convictos e o clique dos celulares-câmeras de turistas chineses no portão 9 do Ibirapuera, é digna de um panteão das 'maravilhas nacionais'. Só mesmo se for, no que tem de mitificação romântico conservadora da violência expansionista da colonização, de afirmação de seu poder pela escravidão e extermínio, a alma gêmea de tantos outros genocídios. Só mesmo assim, despojada de suas vestes domesticadoras, a monumentalidade do mito Macunaíma não engana. Mas, se até o santo Sérgio Buarque de Holanda caiu na esparrela do bandeirismo, que esperar?” in HARDMAN, Francisco Foot. “Matem o mito” in *Estado de São Paulo*. 21 de fevereiro de 2016.

extenso funeral, o que não denota esquecê-lo, excluí-lo ou diminuí-lo, mas redimensioná-lo dentro de estudos não só de sua obra, mas das intenções de sua recepção em diferentes épocas. Reflexões essas que advenham não apenas da tradição dos estudos literários no Brasil, mas também de campos afins como os estudos culturais, os estudos indígenas e, claro, a cultura visual. Que a genialidade de Mário de Andrade não eclipse a apropriação da vivência indígena feita por sua escrita, segundo a sábia afirmação de Foot Hardman: “... pergunte aos deuses do tempo o que foi feito dos narradores da Makunaima. Responderão os rumores de Pacaraima, insondáveis”.³⁰⁶

Quanto à rede de dormir, ela pode ser considerada um claro tópico dentro da produção de Mário de Andrade – muitas vezes associada à preguiça (divina ou não), esteve em seus poemas, textos, presentes, fotos e diários, além de ter figurado em seus retratos. O escritor, nesse sentido, compartilhava do espaço da rede junto à Macunaíma. Diferente deste, porém, sua atuação como intelectual foi uma das mais ativas na primeira metade do século XX no Brasil.

Podem matar Macunaíma e, se quiserem, desarmar a sua rede – a de Mário de Andrade certamente seguirá em seu balanço. Foi o protagonismo do objeto articulado pelo imaginário moderno brasileiro que fará com que nas décadas seguintes este ganhe um livro exclusivo e seja integrante de narrativas cada vez menos “brasileiras” e mais “regionais” - sai a irreverência de Macunaíma e entram em cena as tragédias do Nordeste.

Imagem 145 – Angelo Abu e Dan X - “Macunaíma em quadrinhos” – 2016



³⁰⁶ HARDMAN, Francisco Foot. Idem.



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

2.4 Entre a tragédia e a saudade – a rede de dormir e o “Nordeste”

Conforme percebido, desde a disseminação das caricaturas na segunda metade do século XIX, as redes de dormir sofrem alguns deslocamentos discursivos; se até então elas eram associadas ao “Brasil” como referência geográfica ao todo de seu território, logo começam a ser deslocadas para discursos mais regionalistas. Heinrich Fleiuss relaciona as redes aos “productos cearenses” e, algumas décadas depois, Manoel Santiago e Vicente do Rego Monteiro associarão seu uso aos indígenas da região da Ilha de Marajó, no Pará. Já o personagem Macunaíma é afeiçoado às redes de sua criação em Uraricoera, no estado de Roraima, e quando encontra o mesmo objeto em São Paulo, ele é advindo do Maranhão.

Pensando, então, em termos geográficos contemporâneos, essas redes

citadas são relacionadas às regiões Nordeste (Ceará e Maranhão) e Norte (Pará e Roraima) do Brasil. Com o progressivo crescimento industrial do país e com as alterações tecnológicas do processo civilizatório/moderno, as áreas que se situam próximas à então capital, o Rio de Janeiro, imprimem um olhar de alteridade para o “resto do Brasil”. A amplitude territorial, o desconhecimento sobre suas diversas áreas e a escassa disseminação de imagens a seu respeito contribuem com este processo de estranhamento e criação de um aparato iconográfico discursivo – as viagens de Mário de Andrade ao Norte e Nordeste do Brasil são exemplares.

Imagem 146 – Cândido Portinari - “Enterro na rede” – 1944



Fonte: Museu de Arte de São Paulo.

Esse desejo de heterogeneização do país é perceptível desde 1913, ano da primeira divisão geográfica instituída pelo governo federal. Cinco regiões foram criadas: Setentrional, Norte Oriental, Oriental, Central e Meridional. Em 1941, sete anos após a criação do Instituto Nacional de Estatística (atual Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), uma segunda organização territorial reconfigurava os

recortes feitos na primeira. Esse Brasil possuía cinco regiões: Norte (Acre, Amazonas, Maranhão, Pará e Piauí), Nordeste (Alagoas, Ceará, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte), Este (Bahia, Espírito Santo e Sergipe), Centro (Goiás, Mato Grosso e Minas Gerais) e Sul (Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo).

Após outras alterações nesse desenho nos anos de 1945, 1950, 1970 e 1990 – o que levou à criação dos estados de Amapá, Mato Grosso do Sul, Rondônia, Roraima e Tocantins -, a geografia brasileira chegou à configuração atual. Ao se instituir cinco regiões que compõem o Brasil, se fundam também os estereótipos a seu respeito – o Sudeste é visto como o grande núcleo metropolitano do país, ao passo que o Norte é associado à Amazônia (tal qual proposto por Rego Monteiro e Santiago), o Nordeste ao passado colonial do país e o Sul à cultura gaúcha e sua relação com Argentina, Paraguai e Uruguai. O Centro-Oeste, após a transformação de Brasília na capital, em 1960, será enxergado como a esfera do poder.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior, autor do essencial livro “A invenção do Nordeste”, fruto de sua tese de doutorado defendida em 1994, define muito bem a relação entre estereótipo e geografia:

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. (...) O estereótipo não é apenas um olhar ou uma fala torta, mentirosa. O estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto.³⁰⁷

Nesse sentido, é possível afirmar que o grupo de imagens analisado no capítulo anterior construiu a iconografia de um estereótipo do Brasil (e da América Latina) durante seu processo de colonização. Enquanto isso, as imagens analisadas nesse capítulo e referentes à modernidade no país seguem nessa esteira, porém se regionalizam dentro dos debates sobre a arte e identidade nacionais. O termo “Nordeste” foi cunhado devido à criação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), em 1919. Tratava-se, então, de encarar todo um espaço geográfico

³⁰⁷ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2009, p. 30.

como sofredor das estiagens, ou seja, “filho das secas”.³⁰⁸ Essas fatais temporadas sem chuvas são registradas desde a colonização e ganham ares alarmantes com a célebre seca de 1877 muito devido à sua divulgação midiática em periódicos. As tragédias em torno da região incentivam, certamente, a imigração da população para outras regiões do Brasil e instauram uma imagem mental em torno de seu território e população. Cria-se, então, uma espécie de querela interna no Brasil, onde o “Sul” é visto como desenvolvido, industrial e cosmopolita, enquanto o “Norte” é enxergado como o espaço do atraso, da morte e das tradições pré-modernas. Segundo Durval Muniz:

Esta diferença acentuada na vida material e social das duas áreas quase sempre é atribuída à presença do trabalho dos imigrantes no Sul e à falta deles no Norte. O fim das relações escravistas de trabalho e a questão da transição para o trabalho livre são detonadores não só da reordenação dos vários espaços do país, bem como fundamentais para entendermos a emergência destes regionalismos cada vez mais militantes. A regionalização do mercado de trabalho com a abolição e a concentração do processo imigratório no Sul, notadamente em São Paulo, induz a emergência de práticas regionalistas e querelas que atravessam todas as primeiras décadas deste século.³⁰⁹

Do mesmo modo que as falas sobre o Nordeste vinham da região Sudeste do Brasil a fim de se criar uma diferença identitária interna, os intelectuais nordestinos também criaram discursos com a intenção de instaurar uma identidade particular, separada dos estados tidos como culturalmente e economicamente centrais no país.³¹⁰ Não é à toa que Gilberto Freyre lança em 1925 uma publicação

³⁰⁸ “O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919. Neste discurso institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita à estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal. O Nordeste é, em grande medida, filho das secas: produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante desta área. Estes discursos, bem como todas as práticas que este fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte espacial específico, no país” in *Ibidem*, p. 81.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 55-56.

³¹⁰ “O 'Livro do Nordeste', de certa forma, antecipa o que iria ocorrer no Congresso Regionalista do Recife, em 1926. Embora indefinido entre um encontro artístico-cultural e um encontro político, o Congresso serviu, segundo Joaquim Inojosa, 'para unir cearenses, norte-riograndenses, paraibanos, pernambucanos, alagoanos, sergipanos, em torno de um patriotismo regional', estimulando 'o amor ao torrão natal de cujo salubre entusiasmo, de cujo grande ardor se faz a estrutura das grandes pátrias'. O Congresso teria em vista salvar o 'espírito nordestino' da destruição lenta, mas inevitável, que ameaçava o Rio de Janeiro e São Paulo. Era o meio de salvar o Nordeste da invasão estrangeira, do cosmopolitismo que destruíra o 'espírito' paulista e carioca, evitando a perda de suas características brasileiras” in *Ibidem*, p. 86.

intitulada “O livro do Nordeste” e organiza, no ano seguinte, o Congresso Regionalista do Recife, onde há a leitura de seu “Manifesto regionalista”.³¹¹ A região era vista para além do sofrimento da seca e os intelectuais projetaram nela uma espécie de reduto da saudade brasileira – era o espaço para o qual se fazia um elogio à precariedade, simplicidade e mesmo proximidade de uma vida com resquícios do Brasil colonial e sua cultura da casa grande.³¹² As ideias de “cultura popular” e “folclore” passam a ser aplicadas abertamente nos discursos que defenderam e inventaram os estereótipos culturais do “Nordeste” - eis o reconhecimento do fazer artesanal, da literatura de cordel e de Mestre Vitalino, conforme veremos.

Durval Muniz define de modo pontual essa problemática ainda latente na cultura visual contemporânea:

A sensação que se tem quando deparamos com o que é mostrado na mídia, ou mesmo fora dela, como sendo a cultura nordestina, é de que o tempo parou para esta região, que a história aí foi paralisada. A cultura regional, tão orgulhosamente referida por muitos, que é objeto de discursos inflamados de políticos, de artistas, de intelectuais e agentes culturais, feitos em nome de sua defesa, de seu resgate, de sua preservação, de sua manutenção intocada, nos parece um 'museu de tudo', uma feira de mitos, uma colagem de fragmentos disparatados, selecionados entre a variedade de formas e matérias de expressão que foram e são produzidas em várias áreas deste espaço. (...) sempre que se fala em cultura nordestina, esta é remetida para um conjunto de manifestações culturais que foram objeto de apropriação e nomeação por parte de um importante grupo de folcloristas que atuaram nesta área do país entre o final do século XIX e meados do século XX. Eles, através de suas pesquisas, de seus escritos, de suas ações institucionais e de suas práticas, foram definindo e instituindo o que

³¹¹ “Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste, repito que não julgamos estas terras, em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras Santas ou a Cogaña do Brasil. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e 'progressistas' pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. De modo particular, nos Estados ou nas Províncias, o que o Rio ou São Paulo consagram como 'elegante' e como 'moderno': inclusive esse carnavalesco Papai Noel que, esmagando com suas botas de andar em trenó e pisar em neve, as velhas lapinhas brasileiras, verdes, cheirosas, de tempo de verão, está dando uma nota de ridículo aos nossos natais de família, também enfeitados agora com arvorezinhas estrangeiras mandadas vir da Europa ou dos Estados Unidos pelo burgueses mais cheios de requififes e de dinheiro” in FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: FUNDAJ, ED. Massangana, 1996, p. 47-75.

³¹² “Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista: são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra” in ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., p. 91.

deveria ser visto e dito como sendo a cultura desta região, aquilo que seria típico, particular, singular, autêntico deste espaço e que manifestaria, portanto, sua própria essência, sua própria identidade.³¹³

As iconografias do Nordeste, então, citando os títulos de dois capítulos de “A invenção do Nordeste”, se encontram entre a “geografia em ruínas” e os “espaços da saudade” - e as redes de dormir contribuem com ambas as construções. Dentro desse primeiro pólo conceitual, é necessário analisar a produção de Cândido Portinari. O artista se destaca como um dos mais celebrados em vida durante o modernismo brasileiro. Também aluno da Escola Nacional de Belas-Artes, Portinari recebe destaque em 1935, quando ganha um prêmio do Carnegie Institute, de Pittsburgh, uma das primeiras condecorações internacionais atribuídas a um artista brasileiro. Logo após, é convidado a ser professor na Universidade do Distrito Federal (posterior UFRJ) e inicia sua longa carreira como pintor mural de projetos de grande porte patrocinados pelo governo federal. Durante a presidência de Getúlio Vargas, o artista foi responsável pelos painéis do Monumento Rodoviário da Estrada Rio-São Paulo (1936), do novo Ministério da Educação e Cultura (1936-1938), além de uma série para a Biblioteca do Congresso em Washington, nos Estados Unidos (1941).

Mais do que um artista com carreira consolidada, Portinari era um representante do Estado brasileiro – percorreu do Rio de Janeiro à nascente Belo Horizonte e chegou até a receber encomendas para Brasília, mas seu falecimento em 1962, aos cinquenta e oito anos, interrompeu essa contribuição para a nova capital moderna do Brasil. No que diz respeito à sua obra, é notável seu interesse pela pintura histórica e identidade nacional: “Café” era o título da obra que levou à sua premiação em 1935 e a série mural feita para Washington girava em torno da iconografia da colonização do Brasil através de obras intituladas por “Descobrimento”, “Catequese” e “Descoberta do ouro” (todas de 1941).

Quanto à sua forma plástica, o artista apresenta uma tensão entre criar imagens populistas, ou seja, que comunicassem ao “povo” a respeito da “identidade brasileira”, e uma experimentação plástica que tentava desconstruir parcialmente o caráter mimético de suas imagens. Os resultados certamente

³¹³ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos – a fabricação do folclore da cultura popular*. São Paulo: Editora Intermeios, 2013. p. 20.

dividem opiniões – se alguns enxergam nele uma pintura “postiça e anedótica”,³¹⁴ incapaz de chegar a um resultado “moderno” dentro dos cânones da desconstrução da figura humana e proximidade da planaridade pictórica, outros estudiosos, como Annateresa Fabris, farão um balanço mais equilibrado de sua obra e dirão que ele foi a “figura-símbolo da *modernidade possível*” do Brasil.³¹⁵

Não causa surpresa que, dentro do interesse do artista em criar imagens que narrassem episódios de uma “História oficial do Brasil”, encontremos uma série como a dos “Retirantes”, realizada entre 1944 e 1945. Composta apenas por cinco obras, seu título já anuncia seu caráter trágico: as imagens giram em torno daqueles que são obrigados a se retirar do Nordeste (e da seca) e imigram em busca de melhores perspectivas de vida. Duas dessas pinturas são intituladas “Criança morta”, enquanto as outras foram chamadas por “Emigrantes”, “Retirantes” e “Enterro na rede”.³¹⁶

É interessante observar “Enterro na rede” IMAGEM 146 desde o esboço feito pelo artista IMAGEM 147. Com traços fortes, Portinari delineia quatro corpos humanos que acompanham uma rede de dormir que sustenta o peso de um cadáver. O formato da composição contribui com seu caráter narrativo – os corpos figurados se movimentam horizontalmente. Enquanto duas figuras sustentam esse peso sobre suas costas, as outras ao fundo acompanham esse traslado rumo ao enterro. Olhar este desenho faz lembrar dos enterros de negros escravizados criados por Debret e Henry Chamberlain – a circunscrição étnico-racial da tragédia (ali os negros, aqui os nordestinos) se assemelha e ambas as imagens podem ser vistas como tentativas de denúncia dos desfalques da modernidade no Brasil.

³¹⁴ A pintura de Portinari é a expressão mais acabada da tentativa de conciliação entre uma visualidade tradicional, clássica, e uma visibilidade moderna. Talvez por isso ele tenha alcançado o *status* de artista oficial do regime no Estado Novo, já que este também se sustentava na conciliação de forças do passado e forças emergentes, na sociedade brasileira. Basta conciliar o equilíbrio clássico com o expressionismo do muralismo mexicano, o que torna a deformação de suas figuras, muitas vezes, postiça e anedótica. Esta postura de apego a uma técnica tradicional aliava-se às suas temáticas, as suas imagens impregnadas de regionalismos e que remetiam a toda uma imagética literária ligada ao Brasil rural” In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2009, p. 277-278.

³¹⁵ “A centralidade que Portinari teve nesse debate não permite, ainda hoje em dia, uma avaliação mais serena de sua obra, criticada a partir de visões de arte devedoras dos pressupostos das vanguardas históricas, que não encontram condições objetivas para sua aplicação no Brasil. Portinari é a figura- símbolo da *modernidade possível* num país periférico, e isso parece ser uma grave falha para os partidários da modernidade a todo custo, guiados por critérios analíticos de derivação formalista” in FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 14.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 112.

Imagem 147 – Cândido Portinari - desenho para “Enterro na rede” – 1944



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Quando o artista pinta a mais larga imagem dos seus “Retirantes” (com 220cm de largura), alterações essenciais para o aumento da dramaticidade são realizadas. O traço forte e incerto do lápis sobre o papel cede lugar a linhas grossas que contornam as cores das formas centrais à cena e dão uma maior concentração emotiva. Os dois homens ao fundo desaparecem e cedem lugar a um esboço de paisagem ou de exploração de formas geométricas. À frente da rede, enquanto isso, o artista insere uma mulher que, de joelhos, lança suas mãos ao céu num ato de desespero – tal qual o artista equatoriano Oswaldo Guayasamín, contemporâneo de Portinari, se trata de uma pintura que pretende mover os afetos daqueles que identificam os atores sociais narrados. À direita, uma segunda figura feminina se coloca de joelhos e encerra seu rosto em suas mãos. Qualquer semelhança com a iconografia da deposição do corpo de Cristo, com Virgem Maria e Maria Madalena em posturas de compaixão e desespero, não é mera coincidência – eis o retirante como mártir fruto da soma do ecossistema nordestino e do descaso do governo brasileiro.

O tema do “enterro na rede” aparece diversas vezes na produção de Cândido Portinari, em especial através de desenhos. Na sua produção como poeta, publicada postumamente, em 1964, há referência ao caráter dramático dos retirantes vistos em sua infância e que marcaram sua memória.³¹⁷ Quanto à pintura, a temática do enterro se faz presente em toda a sua produção, porém o enfoque dado à rede de dormir apenas retornará em 1958. IMAGEM 148 Assim como na obra de 1944, o artista dá o tom narrativo a partir da horizontalidade, em uma imagem certamente mais palatável e menos dramática – saem os contornos pretos dos corpos raquíticos dos retirantes e entram cores quentes e terrosas que remetem à paisagem por onde circulavam.

A indumentária se faz importante para atribuir verossilhança à imagem; é interessante constatar, nesse sentido, a aparição de um elemento como o chapéu de couro, um objeto relacionado, desde o século XIX, aos chapéus utilizados pelos camponeses que organizaram revoltas na região e são chamados de cangaceiros. Trata-se de um Cândido Portinari preocupado com uma linguagem plástica de imediata leitura por parte do espectador e que contribui, por outro lado, com a cristalização daqueles que representa. De acordo com Annateresa Fabris:

O ser alienado perfila-se claramente: passividade, fraqueza, morte. Esquecido pelas leis sociais, o retirante é repellido pela natureza. De onde deveria brotar vida, brota morte. A terra que trabalhou para o outro serve-lhe de sepultura. O ciclo da alienação fecha-se: o retirante é a outra face do trabalhador, é a outra face do progresso social, é a verdadeira face da fachada populista.³¹⁸

Percebe-se um claro interesse na invenção de imagens vinculadas ao Nordeste e seu potencial trágico nas décadas de meados do século XX. Tal corrente é exemplificada também por um artista como o pernambucano Abelardo da Hora, também responsável por uma xilogravura em torno do enterro na rede. IMAGEM 149 Ao utilizar a técnica da gravura em madeira, está em jogo simbólico um uso muito associado à literatura de cordel e, por consequência, à identidade nordestina. Ademais, a xilogravura também está inserida no fazer de uma vanguarda como o

³¹⁷ “O filho menor está morrendo / as filhas maiores soluçam forte / caem lágrimas de pedra. Mãe querendo / levar menino morto: feio de sofrer: cara da morte // Desolação. Silêncio apavorando / solo sem fim pegando fogo. / Não há direção. O sol queimando / Embrutece. Cabeça vazia de bobo” in PORTINARI, Cândido. “Respirar” in *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1964, p. 45.

³¹⁸ FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: EDUSP, 1990, p. 134.

expressionismo alemão, colocando o artista em uma plasticidade dramática entre a modernidade europeia e o Nordeste. Já Mestre Vitalino, residente da região do Alto do Moura, em Caruaru, no estado do Pernambuco, tem dentre suas peças mais famosas um “Enterro na roça” IMAGEM 150, onde a rede também está presente. A dramaticidade da imagem é contraposta à sua pequenez e fragilidade dada pela modelagem em barro. Alavancado a ícone nacional desde 1947, com a realização da 1ª Exposição de Cerâmica Pernambucana, no Rio de Janeiro, Vitalino gera uma iconografia que até a contemporaneidade é reproduzida e recodificada por artesãos do Nordeste brasileiro.

Imagem 148 – Cândido Portinari - “Enterro na rede” – 1958



Fonte: Coleção particular.

Imagem 149 – Abelardo da Hora – “Enterro de camponês” – 1953



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Imagem 150 – Mestre Vitalino - “Enterro na roça” – segunda metade do século XX



Fonte: Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro.

Outra obra do período a ser destacada é “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, publicada em 1955. Logo após a apresentação feita por Severino, o personagem principal, o autor diz que este “encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de 'ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu quem matei não!’”³¹⁹ - eis a introdução à morte prometida em seu título. “Morte e vida severina” foi uma publicação bem-sucedida em seu lançamento e foi tão grande o impacto desta cena de enterro e de outra, mais ao final da publicação, quando Severino “assiste ao enterro de um trabalho de oito e ouve o que dizem do morto os amigos”,³²⁰ que as ilustrações e adaptações do livro dão destaque à sua iconografia.

Carybé, ao fazer a capa para uma das edições do texto, escolherá como imagem justamente o enterro na rede, IMAGEM 151 assim como Vallandro Keating não apenas escolhe o mesmo tema, mas emula a linguagem da xilogravura na capa do primeiro vinil com a versão musicada feita por Chico Buarque. IMAGEM 152 Em 1977, Zelito Viana realiza a primeira versão cinematográfica do livro e convida um elenco composto por Elba Ramalho, José Dumont, Stênio Garcia e Tânia Alves. Convidando os mesmos atores, Walter Avancini, em 1981, dirige para a Rede Globo um telefilme homônimo que teve grande popularidade. IMAGENS 153 e 154 Logo na segunda sequência do filme, novamente após a apresentação de Severino, a rede de dormir é introduzida na narrativa em um efeito de contraluz que a confunde com a vegetação seca ao seu redor. Assim como em Portinari, vemos os retirantes caminhando da esquerda para a direita, fisicamente anestesiados pelo sofrimento. A severina tragédia do Nordeste chega, por fim, ao seu maior nível de massificação no Brasil, sendo digerida no seio da privacidade doméstica e deixando marcas de difícil esquecimento na memória visual do país.

Com os pés sempre descalços e fragilidade física, essas figuras caminham sob o sol pela vegetação esvaziada das iconografias do Nordeste. Esses homens e mulheres de Portinari a Avancini apenas tem uma rede que existe tanto para dormir,

³¹⁹ “- A quem estais carregando, / irmão das almas, / embrulhado nessa rede? / disse que eu saiba. // - A um defunto de nada, / irmão das almas, / que há muitas horas viaja / à sua morada. // - E sabeis quem era ele, / irmão das almas, / sabeis como ele se chama / ou se chamava? // - Severino Lavrador, / irmão das almas / Severino Lavrador, / mas já não lavra” in NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida Severina*. (1967) Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1981, p. 15.

³²⁰ Idem.

quanto para ser transportado até o seu destino final: um buraco no chão. A preguiça e ironia macunaímicas se calam. Só resta o silêncio.

Imagem 151 – Carybé – capa de “Morte e vida Severina” – 1967



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 152 – Vallandro Keating – capa do compacto de “Morte e vida Severina”, cantado pelo Teatro Tuca (PUC-SP) e musicada por Chico Buarque – 1965



Fonte: Coleção da Prefeitura de São Paulo.

Imagens 153 e 154 – frames extraídos de “Morte e vida Severina”, dirigido por Walter Avancini – 1981





Fonte: Central de Documentação da Rede Globo, Rio de Janeiro.

Essas iconografias estão em diálogo com acontecimentos trágicos vivenciados no Nordeste do Brasil – é como a frase com que Zelito Viana antecede sua primeira imagem: “A realidade é tão violenta que ao tentar apreendê-la toda imagem rebenta”.³²¹ Porém, ao se optar por esse enfoque, não se estaria restringindo a representação da região? Certamente - há muitos Nordeste dentro do Nordeste, porém, como estudou Durval Muniz, foi essa resposta trágica que foi disseminada num primeiro momento e que persevera no senso comum sobre a região:

Estas imagens cristalizam uma visibilidade do Nordeste e do nordestino que serão agenciadas por outras produções imagéticas posteriores. O retirante esquelético e de olho vazado de Portinari, com seus bordões de madeira para se apoiar, com seus meninos barrigudos e tristes, com suas trouxas na cabeça, se tornará imagem difícil de ser esquecida e de se fugir quando se vai mostrar a 'realidade' regional. Esse Nordeste de gente amarela e suja, das paisagens que dão ideia de combustão vinda do céu azul, e do sol amarelo e redondo. Um Nordeste em que a natureza está em segundo plano, em que os quadros de simplificação e de pobreza de

³²¹ Verso extraído do poema “Uma faca só lâmina” (1955), também de autoria de João Cabral de Melo Neto.

cenários serão cristalizados como a realidade regional.³²²

O Nordeste também foi representado como o “espaço da saudade”. No que diz respeito à associação entre as redes de dormir e o Brasil, mas sempre a partir de um ponto vista assumidamente plantado na saudosa “cultura nordestina”, nenhum autor é mais representativo do que o historiador Luís da Câmara Cascudo, baseado na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte. Nascido em 1898, sua trajetória intelectual se dá de modo paralelo a nomes como Gilberto Freyre, Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Hollanda.³²³ Quando jovem, Cascudo trabalha como jornalista e já em 1921 publica seu primeiro livro, “Alma patricia”. Diferentemente de Mário de Andrade que buscava respostas para o Brasil e que de São Paulo poucas vezes saiu, esse intelectual conheceu com afinco os quatro cantos do Brasil, além de ter realizado uma viagem de dois meses pela África, em 1963. Monarquista e anti-comunista, atravessou as ditaduras do Estado Novo e militar sem grandes conflitos com o poder, mas também sem declarar apoio explícito. Luís da Câmara Cascudo se configura como uma figura multifacetada e contraditória.³²⁴

O autor publicou mais de trinta livros, foi professor em escolas e

³²² ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2009, p. 280.

³²³ Faz-se importante lembrar que em 1957, ano em que Câmara Cascudo iniciou a sua pesquisa para “Rede de dormir”, Sérgio Buarque de Holanda publicava o livro “Caminhos e fronteiras”. Seu terceiro capítulo – intitulado “O fio e a teia” – dedicava um extenso trecho a “Redes e redeiras”, onde o autor analisava o uso do objeto em São Paulo durante a colonização portuguesa. Um trecho desse capítulo foi publicado na antologia organizada no próprio livro de Cascudo. Faz-se possível, então, agrupar o interesse desses dois autores dentro de uma vertente dos intelectuais brasileiros em buscar os objetos que constituíam uma experiência colonial brasileira. Como afirma Fernando Novais: “... a vida material é visada por ser nessa esfera da existência que se expressa mais claramente a originalidade do intercuro cultural dos adventícios com os ameríndios. É gratificante ver Sérgio Buarque praticando um estudo de civilização material em estilo braudeliano *avant la lettre*” in NOVAIS, Fernando. “Prefácio” in HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 8.

³²⁴ “Certos excessos no culto à pessoa e à obra de Câmara Cascudo, manifestos na própria menção a uma “cascudologia” (em alguns casos, talvez seja mais correto falar em cascudolatria), tem por contrapartida a tentação iluminista de “desmontar o mito”, que pode, facilmente, significar tiro pela culatra em quem a reivindicar: sendo intensa a carga explosiva, em termos intelectuais, desse suposto “objeto de desmonte”, o candidato a demolidor se arrisca a ficar reduzido à eterna função do discurso negador do que o culturam – o antimito -, como se observa no argumento ateu. Melhor é procurar entender a importância criadora e crítica do Câmara Cascudo inventor de temas e abordagens, destacando potencialidades de pensamento que ela contém. Isso não significa adotar, sem mais, sua envolvente retórica sobre o povo, cultura e história nem renunciar à tarefa crítica que parta de indagações básicas como: Qual povo? Qual cultura? Qual história?” in SILVA, Marcos (Org.). *Dicionário crítico de Câmara Cascudo*. SILVA, Marcos. “Introdução”. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. XIII-XIV.

universidades e dirigiu o Instituto Nacional do Livro. Sua repercussão nacional e internacional se deve ao seu trabalho com a cultura popular e o folclore, sendo, inclusive, fundador da Sociedade Brasileira de Folclore, em 1941. Em carta de Mário de Andrade a Câmara Cascudo há o conselho de que, em vez de se dedicar à História, o jovem intelectual deveria observar a paisagem local e registrá-la,³²⁵ ou seja, o pesquisador era enxergado como proporcional à sua identidade regional de origem – uma vez nascido no Nordeste, o produtor de discurso deveria se reter em debates locais, contribuindo com a nação brasileira, mas sempre de dentro de sua redoma.

Assim como no caso das iconografias da seca, esse incentivo ao surgimento dos estudos folclóricos se dá também por um desejo dos intelectuais ativos na região Nordeste. Emerge a imagem da região como reduto de um passado de manifestações culturais criadas pelo “povo” e que devem se manter como resquícios de tradições preservadas do modo mais fiel possível – uma ficção purista e mitificadora do passado. Não se trata de coincidência, portanto, a vinculação de intelectuais nordestinos como Édison Carneiro e Renato Almeida a uma instituição como o Conselho Nacional de Folclore, criado em 1947, e ao movimento Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958. Segundo Durval Muniz:

A voz do folclorista é a voz milagreira da saudade, como dirá Cascudo, aquela que constrói a cultura deste espaço como sendo tradicional, como sendo uma cultura a ser evocada porque liga ao passado, em vias de extinção; vozes fiéis a seu espaço, à sua terra, à sua gente, vozes que verbalizam, cantam, gemem, gritam, declamam, levantam-se para defender a terra ameaçada de desaparecer, não apenas econômica e politicamente, mas culturalmente também. Assim como a cultura popular, assim como o folclore, o Nordeste é uma região que precisa de defesa.³²⁶

Na trajetória de Câmara Cascudo, sua participação no movimento folclorista

³²⁵ “Na carta escrita por Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo desaconselhando-o a continuar escrevendo história e praticamente reservando para ele o papel de alguém que ia registrar as curiosidades locais, a cultura popular local, o folclore ameaçado de desaparecimento pelo progresso, parece-me haver, por parte do intelectual paulista, certa visão hierárquica entre os saberes e os espaços do país destinados a desenvolvê-los, pois reserva a história, o saber nobre, para figuras intelectuais localizadas no centro do país, e o folclore para os intelectuais de província como o potiguar” In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos – a fabricação do folclore da cultura popular*. São Paulo: Editora Intermeios, 2013, p. 51-52.

³²⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos – a fabricação do folclore da cultura popular*. São Paulo: Editora Intermeios, 2013, p. 54.

é notória através de livros como “Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, RN e Ceará” (1939), “Antologia do folclore brasileiro” (1944), “Meleagro: depoimento e pesquisa sobre a magia branca no Brasil” (1951) e o muito repercutido “Dicionário do folclore brasileiro” (1954), publicação de mais seiscentas páginas. O que esses títulos apresentam em comum é uma abordagem que parte da observação macroscópica para estudos de caso, ou seja, os pontos de partida são conceitos amplos como “folclore brasileiro” ou “folclore poético do sertão” que se dão também a partir de objetos de estudo imateriais como os “vaqueiros e cantadores” e a “magia branca no Brasil”.

Em 1957, Cascudo publica “Jangada: uma pesquisa etnográfica”, editado pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, e inserido na coleção “Vida brasileira”. A estrutura e método de análise do texto se difere por partir de um objeto específico para criar uma rede de relações que o extravasam e articulam diferentes áreas do conhecimento. Os onze capítulos passam pela profissão de jangadeiro, a utilização da palavra “jangada”, sua presença no Brasil e estrutura de funcionamento, chegando a análises sobre sua predominância geográfica (nordestina) e econômica. Ao final da publicação, Cascudo reúne textos de outros autores sobre a embarcação e realiza um vocabulário de termos relacionados a mesma. De acordo com Nássaro Nasser, o método de pesquisa e escrita de Cascudo é devedor do chamado “paradigma difusionista”, ou seja, o autor busca a partir do presente suas relações com o passado, na tentativa de chegar a uma célula de origem.³²⁷

No mesmo ano de 1957, Cascudo publica pelo Serviço de Documentação Agrícola, na série “Vida rural”, um livro menor, “Jangadeiros”. Trata-se de um extrato de “Jangada” e conta com fotografias de autoria de Marcel Gautherot, um dos fotógrafos mais célebres a serviço do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cascudo recebe um telegrama escrito em 15 de junho do

³²⁷ Seu entusiasmo pelo difusionismo é justificado quando no volume um do seu livro “Civilização e cultura”, afirma o prestígio e operacionalidade dessa “escola”. (...) “O difusionismo, afirma Cascudo, poderá identificar a descendência da remotíssima influência, indicando os presentes traços essenciais e característicos denunciadores da longínqua filiação material”. Nesse sentido, ele buscou revelar em seus estudos monográficos a origem e difusão de elementos culturais. No entanto, cauteloso, nos ensina que “nos domínios etnográficos (...) não é mais conveniente a indicação peremptória da origem de uma instituição, instrumento, costume ou objeto” in NASSER, Nássaro. “Rede de dormir” in SILVA, Marcos (Org.). *Dicionário crítico de Câmara Cascudo*. SILVA, Marcos. “Introdução”. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 253.

mesmo ano por Assis Chateaubriand, jornalista e empresário diretor dos Diários Associados, na época a maior empresa de mídia do Brasil. O texto dizia “JANGADEIRO PRONTO FUNDAÇÃO OFERECE CARO AMIGO SETENTA MIL CRUSEIROS ESCREVER PAPEL MULA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA PT ABRS CHATEAUBRIAND”.³²⁸ A encomenda do livro se tratava, então, de uma das diversas obras do escritor financiadas pelo magnata que atuava como mecenas da arte e pensamento modernos no Brasil.

Em 21 de junho do mesmo ano, Chateaubriand escreve uma nova vez: “IMPORTARIAMOS SUA SOLIDA CARÇAÇA SERTANEJA RIO PESQUISA ASSUNTO BIBLIOTECA NACIONAL OUTROS ARQUIVOS DANDO AJUDA CUSTO INDISPENSÁVEL ABRAÇOS CHATEAUBRIAND”.³²⁹ É digna de nota a utilização do termo “sólida carçaça sertaneja” - visto que a ideia era escrever um livro sobre outro objeto que compunha um aspecto da vivência brasileira tida como arcaica, a mula, o remetente se ancora na identidade nordestina do destinatário. Quatro dias depois, chega novo telegrama: “ACORDO TROCA REDES POR MULAS FAÇA NOSSO CASCUDO METER MÃOS OBRA BEIJOS DIVINA LIA ABRAÇOS CHATEABRIAND”.³³⁰ Como apenas foram consultadas as correspondências sob salvaguarda da família de Câmara Cascudo, a maior parte das fontes se trata de epistolário passivo, ou seja, as respostas do escritor norterio-grandense não se encontram arquivadas. De todo modo, se percebe que Cascudo sugeriu substituir a mula pelas redes – assim foi feito e “Redes de dormir: uma pesquisa etnográfica” é lançado em 1959, também pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura.

Entre julho de 1957 e julho de 1958, Cascudo trabalhou arduamente e, assim como em “Jangada”, foi em busca da difusão das redes no Brasil e no mundo. Em seu arquivo, há respostas a pedidos de informações que vem das mais diversas localidades – dentro do Brasil, as epístolas vem do Ceará, Espírito Santo, Minas Gerais, Paraíba, Rio de Janeiro e São Paulo. Fora do país, chegam

³²⁸ 15 de junho de 1957. Correspondência assinada por Assis Chateaubriand. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

³²⁹ 21 de junho de 1957. Correspondência assinada por Assis Chateaubriand. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

³³⁰ 25 de junho de 1957. Correspondência assinada por Assis Chateaubriand. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

da Argentina, Bolívia, Chile, Espanha, França, México, Uruguai e Venezuela. O escritor era muito bem relacionado e é constante a essas respostas um tom de entusiasmo e honra em poder contribuir com mais um livro visto como essencial para a configuração de uma etnografia popular do Brasil.

Luís da Câmara Cascudo não viajou até o Rio de Janeiro para pesquisar e pediu ajuda a um amigo, o Padre Jorge, que periodicamente enviava materiais buscados na Biblioteca Nacional.³³¹ O autor solicitava não apenas dados históricos a respeito do uso da rede em diferentes lugares do mundo, mas também requisitava poesia, prosa e pontos de vista da medicina, economia e qualquer área que pudesse ter se interessado pelo objeto. Além de textos, Cascudo também solicitava imagens e recebeu fotografias e desenhos de diversos intelectuais³³² e instituições como o Museu do Índio.³³³

O texto de Câmara Cascudo já estaria pronto desde julho de 1958, segundo texto publicado pela jornalista paraense Eneida de Moraes, em 6 de julho, no *Diário de Notícias*.³³⁴ Devido à publicação, a então jovem editora Antunes & Cia escreve a Cascudo e se oferece para editar seu “Rede de dormir”. A parceria não é fechada, já que o livro também seria editado pelo Ministério da Educação e Cultura, mas rende uma troca de cartas e a publicação no mesmo ano de

³³¹ Em 9 de agosto de 1957, o Padre Jorge escreve: “... nossas cartas tem se cruzado, realmente. Aqui, em anexo, a resposta à consulta ao dicionário de Littré, indiscutivelmente quem melhor registra o termo “hamac”. (...) Rede de dormir é que está interessando a quantos se inteiram de seu trabalho. Tanto o Drummond como o Schmidt (com o primeiro falei por telefone, depois de deixar em sua casa a carta) não esconderam a admiração pelo assunto, como se dissessem: e isso é livro que se possa escrever? Prometeram, ambos, colaborar. Aguardo algo que lhe mandarão. E o que mais v. deseje, conte comigo. Incumba-me de novas missões e de levar novas cartas a gente ilustre. Só ficar conhecendo a mesma é já recompensa...”. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

³³² Em 27 de setembro de 1957, em carta de Alceu Maynard Araújo: “Juntamente seguem as fotos. Aquela do enterro da rede, tirada no IHGSP. O reporter colocou como sendo de barro, porém é de madeira. Vai também outra do tear de fazer rede. Atualmente esse tear se encontra na 'Casa do Bandeirante'. O dia que tivermos a alegria de receber sua visita, cá na Paulicéia, faço questão de levá-lo até lá para conhecer a belíssima casa”. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

³³³ Em 8 de outubro de 1957, em carta de Heloisa Alberto Torres: “Assim que recebi sua carta, e isto foi já há bastante tempo, providenciei junto ao Serviço de Fotografia do Museu do Índio, no sentido de obter as referidas fotografias. Apenas hoje as recebi e apresso-me a remetê-las a Vossa Senhoria”. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

³³⁴ “Passei uma tarde inteira em sua casa cercada pelos seus livros, santos, esculturas populares, ouvindo-o contar, falar, aqui e ali rindo de suas expressões, não querendo perder nenhuma de suas palavras, num encantamento sem fim. Está para sair, editado por José Olímpio, seu livro 'Canto do Muro'; pronto mas que ele não sabe ainda quem vai editar, o 'Rede de dormir', livro que faz parte de um ciclo, cujo primeiro foi esse maravilhoso 'Jangada', editado pelo Serviço de Documentação do MEC”. ENEIDA. *Diário de Notícias*. 6 de julho de 1958.

“Superstições e costumes”. É interessante analisar o discurso de convencimento do editor acerca do trabalho de Cascudo e a rede de dormir.

Um dia após a leitura da matéria, o responsável pela editora envia uma carta a Cascudo. Após propor a edição, escreve algumas linhas sobre a importância da rede se tornar um estudo etnográfico:

Rede e livro tem uma certa conexão. Pelo menos para nós. Capricho por capricho, qualquer um serve.
O seu 'Rede de dormir' nos proporcionará um bom lançamento. Não só por tratar da rede. Mas, também, e sobretudo, por ser um livro de Luiz da Câmara Cascudo.
Voltando à rede. É o saco de pensar. É maternalmente acolhedora. Dormir em rede tem qualquer coisa de aconchego uterino. É um trem contra o qual não há insônia que resista.³³⁵

O convite ao escritor não é ingênuo; sabendo de seu leque de influência entre os intelectuais do país, seu nome certamente agregaria respeito à nascente Antunes & Cia. Para chegar a esse fim, o objeto chega a ser visto em perspectiva materna, seguindo a tendência a representá-lo como resquício de uma vivência saudosa. Câmara Cascudo sugerirá, uma vez que seu “Rede de dormir” já possuía editora, novo texto com método semelhante sobre temas como o cachimbo ou a farinha de mandioca. A entusiasmada resposta da editora a essas proposições é escrita em 17 de julho de 1958:

Quando resolvi tornar-me editor foi para fazer alguma coisa diferente. O meu comércio de livros é um artesanato e uma paixão. Todo o meu programa editorial está organizado à base de encomendas. A minha habilitação a editar “Rede de dormir” foi uma corrida do editor atrás do autor. (...)
Perdi a rede. Não importa. Vamos conversar.
Dormir, ler, comer, fumar, amar, beber. Rede, livro, farinha, cachimbo, mulher, cachaça.
Topo, em tese, o “Cachimbo”. Como poderia topar a mulher ou a cachaça. Estes dois últimos assuntos não foram porém sugeridos.
O seu “Farinha de mandioca”, merece ser escrito. Farinha de Mandioca ou Mandioca simplesmente? Farinha de mandioca. Mandioca. Prefiro Mandioca. Este assunto também me interessa. Estou disposta a examinar a publicação de um trabalho seu sobre a Mandioca. Se as suas condições estiveram ao meu alcance, farei a “encomenda”.
Há uma ligação entre a farinha de Mandioca, a rede e a Eneida. Não é bem com a Eneida. É com o Pará. Mas, Pará = Eneida. Conhece?
Vida do Pará
Vida de descanso

³³⁵ 7 de julho de 1958. Carta assinada pela editora Antunes & Cia. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

Comer de arremesso
Dormir de balanço.³³⁶

A associação discursiva aqui se apresenta de modo ainda mais claro – Antunes & Cia, mais do que uma editora de livros, é também uma produtora de objetos artesanais. Assim, a empresa se vincula às tradições que deviam se perpetuar na modernidade, do mesmo modo que a rede, a farinha, o cachimbo, a cachaça e, numa chave machista, a mulher. Todos esses prováveis objetos de estudo se relacionam e inclusive podem ser consumidos de dentro da rede. Uma vez que Cascudo já vendeu os direitos de “Rede de dormir”, por que não publicar “Cachimbo” ou “Farinha de mandioca”? O objeto estudado em si não faz diferença e o que importa é que o método da “pesquisa etnográfica” seja mantido e que o leitor, ao folhear suas páginas, tenha a sensação de se deparar com uma análise conservadora da brasilidade ameaçada pela industrialização – até mesmo a jornalista Eneida e o estado do Pará entram nessa ciranda de representações. É inegável que o discurso do editor perpassa esse esvaziamento e busca ícones que ilustrem o imaginário artesanal do Nordeste como reduto de um Brasil rumo ao desaparecimento.³³⁷

Em 03 de dezembro de 1959, a mesma Eneida noticia o lançamento de “Rede de dormir”.³³⁸ A citação que abre o livro, de autoria do etnógrafo alemão Bruno Schier, deixa claras as preocupações do autor:

Temos de habituar-nos a considerar como fontes de História os mesmos fenômenos cotidianos de nossa vida popular, cujo valor testemunhal de modo algum é inferior às crônicas e documentos antigos. Da ornamentação de um pórtico e de um instrumento agrícola, da forma de uma casa e boina

³³⁶ 17 de julho de 1958. Carta assinada pela Antunes & Cia. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

³³⁷ “Para transformar o chapéu de couro em símbolo da nordestinidade, este objeto é esvaziado de sua historicidade; é desligado do contexto histórico, cultural e social em que possuía um sentido distinto e anterior; a memória a que estava ligado tem o seu sentido deslocado, ele se torna um ícone, uma pura forma disponível para novos sentidos. O mocambo que representava a miséria de seu morador é esvaziado deste sentido para como pura forma vir a ser um ícone da nordestinidade no Museu do Homem do Nordeste. (...) O sentido se esconde da forma, mas continua lá à espreita, cabendo ao trabalho de desmistificação fazê-lo vir à tona” In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos – a fabricação do folclore da cultura popular*. São Paulo: Editora Intermeios, 2013, p. 30-31.

³³⁸ “Saiu, editado pelo Serviço de Documentação do MEC (Simeão Leal) um livro magnífico de um autor magnífico: ‘Rede de dormir’ de Luís da Câmara Cascudo”. ENEIDA. *Diário de Notícias*. 03 de dezembro de 1959.

de uma mulher, pode-se haurir mais informação de História da Civilização que de muitos molhos de atas dos nossos arquivos.³³⁹

No início de seu prefácio, o autor fará uma defesa da vulgaridade dos objetos de estudo:

A poesia valoriza as coisas vulgares. Mesmo injustamente vulgares ou tornadas banais pela visão diária. Os romanos diziam que quotidiana vilescunt e há muita verdade miúda no reparo. Nunca pensei, menino-menino, que a minha rede-de- dormir valesse imagem.³⁴⁰

Movida por seu interesse nostálgico, a rede foi monumentalizada – o escritor dava luz ao primeiro livro realizado no mundo sobre a rede de dormir. Trata-se de estudo tão importante, que quando os alemães Josef Köpf e Annemarie Seiler-Baldinger publicaram outro livro (o segundo) que visava proporcionar uma dimensão histórica do objeto, em 2005, assumem sua dívida com Cascudo e chegam mesmo a explicar alguns aspectos antropológicos do uso da rede de dormir com as mesmas palavras do escritor de Natal.³⁴¹

Ainda no prefácio, o autor relaciona a rede à sua criação e utilização pelos indígenas no Brasil, primeiramente através dos versos de Casemiro de Abreu e Castro Alves, e logo depois com a carta de Caminha:

Depois verifiquei que a primeira citação nominal da rede datava de abril de 1500. Daí para nossos dias constituía um elemento indispensável e normal na existência de milhões e milhões de brasileiros em quatro séculos. Nasciam, viviam, amavam, morriam na rede. Eram conduzidos para o cemitério na rede. Quando a seca os expulsava do sertão de fogo o matulão, que continha o salgo de todo o possuído, era enrolado, defendido, pela rede, a derradeira fiel. Significava assento para a janta, encosto para a sesta, abrigo para o sono.³⁴²

Como ele diz em entrevista feita para o filme “Conversa com Cascudo”, de Walter Lima Jr., de 1977, a rede e a jangada são os dois elementos presentes na

³³⁹ CASCUDO, Câmara. *Rêde-de-dormir – uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959, p. 9.

³⁴⁰ Ibidem, p.11.

³⁴¹ KÖPF, Josef & SEILER-BALDINGER, Annemarie. *Die Welt der Hängematte*. Herausgegeben von Josef Köpf im Eigenverlag, 2005.

³⁴² CASCUDO, Câmara. Op. cit., p. 12.

cultura brasileira desde seu primeiro documento escrito.³⁴³ No parágrafo posterior de seu livro, Cascudo defende a pertinência de seu estudo quanto à permanência do objeto no cotidiano brasileiro:

Entretanto a rede-de-dormir nunca mereceu pesquisa, estudo, análise. Passa, entre outras “constantes” no mundo indígena, como se fosse característica aborígene e não “permanente” para larga e populosa região do Brasil, atual, presente, contemporânea. Mais de 650.000 redes, em 378 fábricas reais, são feitas e vendidas, anualmente, no Norte brasileiro. Devia ser o “presente” rico, oferenda típica, para estrangeiros curiosos de nossa etnografia tradicional. Há redes que são jóias de cor, acabamento, aspecto. Por que não divulgá-las, valorizando-lhes a história, lenda, passado, utilitarismo funcional entre todas as classes? Ela pode, pode e deve, ser produto de exportação como o café, o samba e o algodão. Fazêmo-la popular nos desertos do seu uso, dizendo-a milenar, tão antiga ou mais antiga que a cama, o leito parado e apenas viajador dos sonhos. A rede colabora na movimentação dos sonhos.³⁴⁴

Cascudo encerra seu prefácio com um apelo aos intelectuais brasileiros:

No domínio da Etnografia, da Antropologia Cultural brasileira, devíamos honesta e logicamente ficar nos ensaios sobre aspectos e assuntos sem o gostoso atrevimento da generalização, da paisagem total. A fase bonita do livro-de-livro, da erudição solitária, erguida sobre as abstrações convencionais, bem podia esperar o período das caçadas, das pesquisas, das observações sobre os elementos comuns da civilização brasileira, sobre as “permanentes” da nossa vida diária, a verificação vagarosa e serena das “constantes” do uso caboclo do Brasil. Depois do recenseamento serão possíveis deduções realísticas no plano demográfico. Entendi viver a frase de Sarmiento - “Las cosas hay que hacerlas, mal, pero hacerlas”.

Por isso tentei esta viagem ao redor da rede-de-dormir.³⁴⁵

O projeto intelectual de Luís da Câmara Cascudo fica claro na leitura de seu prefácio. Seu olhar está em busca de fenômenos que se confundem com o longo processo de colonização e criação de uma identidade nacional para o Brasil; é possível afirmar que seu interesse reside em circunscrever as nossas tradições clássicas. Se em um primeiro olhar essa busca parece purista e ingênua, ao

³⁴³ “Nós, na contemporaneidade, não damos valor às dimensões novas imprevistas que o tempo empresta a cada objeto. O primeiro barco do paleolítico, com talvez um milhão de anos, é contemporâneo da astronave - é a jangada. Quando os portugueses chegaram aqui e Pero Vaz de Caminha escreve a carta ao rei de Portugal contando, lá está a primeira descrição da jangada. Tanto ele descreve a jangada (...) como também descreve a rede de dormir, entre os indígenas de Porto Seguro”. Fala de Câmara Cascudo extraída do filme “Conversa com Cascudo”, dirigido por Walter Lima Jr., em 1977.

³⁴⁴ CASCUDO, Câmara. Op. cit., p. 13.

³⁴⁵ CASCUDO, Câmara. Op. cit., p. 17.

lermos seu livro fica claro que o autor está atento às diversas mutações sofridas pelo objeto na história do Brasil. Esta consciência não impede que a rede seja alçada ao patamar de símbolo do Brasil, dos brasileiros e da brasilidade. Pelo contrário, sua permanência em um momento da história da humanidade em que a astronave já foi criada, apenas denota sua importância e persistência cultural.

O objeto é aquele que ainda acompanha o sono de brasileiros desde antes da invasão da América; o próprio país nasceu com a rede de dormir e as repetidas referências a Caminha contribuem com essa construção simbólica. A partir desse objeto e da jangada se faz possível inventar uma identidade nacional; eis as provas de *nossas* tradições locais, de *nossas* alterações com o tempo e, mais do que isso, de *nossa* permanência nessa terra batizada de Brasil.

O intelectual não apenas enxerga a rede de dormir como símbolo do Brasil, mas a toma para si através de um afeto memorialista; esta postura vai ao pólo oposto dos discursos analisados no primeiro capítulo desta pesquisa. Se ali se optou pelo título “Já brasileiros, mas sempre europeus de coração”, dado a partir de uma frase escrita pelo francês Jean-Baptiste Debret que denota uma clara alteridade, aqui se institui uma relação espelhar entre criador e objeto de discurso.

Em outras palavras, ao se considerarem brasileiros e assumir que seus anseios reflexivos também giram em torno disso, intelectuais como Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Mário de Andrade e mesmo Oswald de Andrade, contribuem com a leitura de que “o Brasil sou eu” - esse é o nosso país, essa é a nossa cultura, essas são as nossas narrativas e iconografias. Esta primeira pessoa do plural diz respeito à junção entre aquele que escreveu ou criou a imagem e o leitor/espectador, imprimindo um tom de cumplicidade na dissecação da anatomia do Brasil. Nesse sentido, é propício intitular esse capítulo a partir de uma frase contida no livro de Cascudo onde o autor compara a rede à cama – nas entrelinhas, a tradição brasileira aos costumes europeus. É claro que na concepção do autor, a rede “ganhará” da cama: “A rede toma o nosso feitio, contamina-se com os nossos hábitos”, enquanto a cama é “hirta, parada, definitiva”.³⁴⁶ Os feitios e os hábitos são

³⁴⁶ “O leito obriga-nos a tomar seu costume, ajeitando-nos nele, procurando o repouso numa sucessão de posições. A rede toma o nosso feitio, contamina-se com os nossos hábitos, repete, dócil e macia, a forma do nosso corpo. A cama é hirta, parada, definitiva. A rede é acolhedora, compreensiva, coleante, acompanhando, tépida e brandamente, todos os caprichos da nossa fadiga e as novidades imprevistas do nosso sossego. Desloca-se, incessantemente renovada, à solicitação física do cansaço. Entre ela e a cama há a distância da solidariedade à resignação” in *Ibidem*, p. 25.

os de Câmara Cascudo e seus leitores; do mesmo modo que a rede se contaminou com os hábitos brasileiros, o Brasil também foi contaminado pelo seu uso.

O autor irá em busca da diversidade de seu uso não só no Brasil, mas em lugares tão diferentes do mundo como a Argentina e o Havai. Cascudo não dá títulos precisos a seus capítulos, mas elenca os seus tópicos correspondentes. O primeiro capítulo apresenta logo uma lista extensa de temas: “O padrinho da rede-de-dormir. Nomes. Divulgação brasileira. Primeiras técnicas. Rede-de-viagem. Serpentina. Presença na aristocracia rural. A rede pelo Brasil. Declínio. O escravo e a rede. Varandas. Contemporaneidade. Esplendor e aposentadoria na marinha”.³⁴⁷ Essa estrutura de organização textual permeia todos os dez capítulos, construindo um poliedro teórico que abarca aspectos muito diferentes do uso das redes de dormir. As palavras de Cascudo se ramificam por diversas áreas do conhecimento e as ajudas que obteve de seus amigos ao redor do mundo ficam claras como um quebra-cabeça montado. O texto parte de uma perspectiva histórica sobre a rede e rapidamente se liga aos estudos da geografia, antropologia, linguística, teologia, sociologia e economia – esta é a sua “pesquisa etnográfica”.

Depois do décimo capítulo, o leitor encontra uma antologia de fontes. Aí estão textos de Olegário Mariano, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Buarque de Hollanda, Vicente do Rego Monteiro, Casimiro de Abreu, Henry Koster, Rachel de Queiroz, dentre outros. Os pontos de vista sobre o objeto são variados e contribuem com o caleidoscópio proporcionado pelo seu texto. Por fim, em uma parte intitulada “Nota”, Cascudo agradece a Assis Chateaubriand e Anteógenes Chaves por todo o apoio necessário na feitura do livro,³⁴⁸ recorda seus autores colaboradores e lamenta a ausência daqueles que infelizmente não puderam contribuir, como Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Gilberto Amado.

³⁴⁷ CASCUDO, Câmara. Op. cit., p. 241.

³⁴⁸ “Em 15 de junho deste 1957 Assis Chateaubriand telegrafa propondo-me uma pesquisa sobre 'O papel da Mula na civilização brasileira'. Respondi que o meu arquivo era pobre e não tinha maiores possibilidades de aproximar-me do bicho. Reforçou o oferecimento sugerindo que fosse para o Rio de Janeiro, cercar a Mula nos arquivos e bibliotecas. (...) Conversando com Anteógenes Chaves, sabedor da proposta, disse que mais gostaria de enfrentar o carro de bois, rede-de-dormir, papel recortado para bolos, tabaco, talqualmente fizera com JANGADA. Anteógenes ficou namorando a rede-de-dormir e decidiu Assis Chateaubriand a permutar a *mula baixeira pela rede preguiçosa*. Em julho voltei para Natal e mergulhei na rede. Devo a Assis Chateaubriand ter escrito este ensaio e ao Anteógenes Chaves a escolha do assunto” in CASCUDO, Câmara. Op. cit., p. 237.

Sem negar a importância do livro de Luís da Câmara Cascudo, não se deve fazer vista grossa ao fato de que, mesmo que articule diversas fontes históricas, poucos são os momentos em que se realiza uma crítica das mesmas. O autor se apropria de falas destoantes para montar um colorido painel sobre a rede de dormir. Diversas das fontes analisadas no primeiro capítulo desta pesquisa são citadas por Cascudo como fidedignas da experiência colonial no Brasil.³⁴⁹ Distante do desejo antropofágico de “Macunaíma”, o escritor norterriograndense almeja inventariar uma tradição cultural brasileira.

As ilustrações utilizadas no livro são dignas de atenção. Com capa feita pelo artista carioca Ivan Serpa IMAGEM 155, o autor utiliza tanto imagens do século XVI, como as relativas à “Festa brasileira” e os mapas de Dieppe e Frans Post, quanto aquelas que seus amigos e instituições enviaram, como o Museu do Índio ou Alceu Maynard Araújo. IMAGENS 156 e 157 Bandeirantes e indígenas convivem pacificamente na organização de imagens do livro; distribuídas em diferentes partes, as imagens não são analisadas. Diferentemente do método de estudo e de diagramação da história da arte, na publicação de Cascudo as imagens são utilizadas como documentação acerca de seu uso antropológico. Fragéis espelhos da verossimilhança, elas ecoam seus dizeres sobre os costumes observados no Brasil.

A primeira imagem incluída no livro, sem autoria identificada, IMAGEM 158 se trata de um enterro na rede. A ilustração, somada aos depoimentos do autor sobre suas memórias de menino no sertão,³⁵⁰ não refuta o espelhamento de uma “experiência nordestina” na publicação – Cascudo não nega sua “carcaça sertaneja” no texto. Outros dois enterros são selecionados: um desenho de Alceu Maynard Araújo IMAGEM 159 e uma fotografia desse último de uma obra em madeira de Amaro de Oliveira Monteiro IMAGEM 160. Novamente estão dados os

³⁴⁹ “À medida que estes relatos passam a ser lidos a partir não só de uma ótica nacional, mas a partir das regras que definem o campo dos estudos folclóricos, eles terão seus sentidos modificados para serem incorporados a um relato sobre a cultura nacional ou sobre o folclore ou a cultura nordestina. O relato de uma dança dos indígenas que acompanhavam e serviam de guia para o viajante ou que estavam a seu serviço, o registro de um acontecimento singular e curioso, de um dado dia da viagem, tornam-se agora um relato sobre costumes indígenas, sobre suas danças, ganhando um caráter de generalidade e de exemplaridade que não possuía no relato original” In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos – a fabricação do folclore da cultura popular*. São Paulo: Editora Intermeios, 2013, p. 169.

³⁵⁰ “Meu tio Chico Pimenta, Francisco José Fernandes Pimenta, afirmava que a desgraça do sertanejo era copo cheio e rede vazia” in CASCUDO, Câmara. Op. cit., p. 13.

vínculos com os cortejos fúnebres já não mais do Nordeste, mas do interior de São Paulo. A rede de dormir, portanto, segue relacionada à vivência do “povo brasileiro” - assim como a escultura fotografada é de autoria de um “artista popular”.

Imagem 155 – Ivan Serpa – capa da primeira edição de “Rede de dormir” – 1959



Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

Imagem 156 – autor desconhecido – retrato de meninas Caiuã cedidas pelo Serviço de Proteção aos Índios – sem data



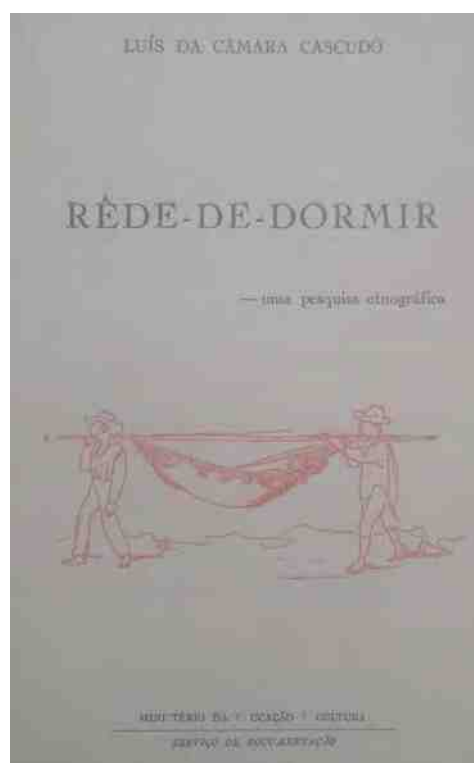
Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

Imagem 157 – Alceu Maynard Araújo – fotografia do tear da Casa do Bandeirante – sem data



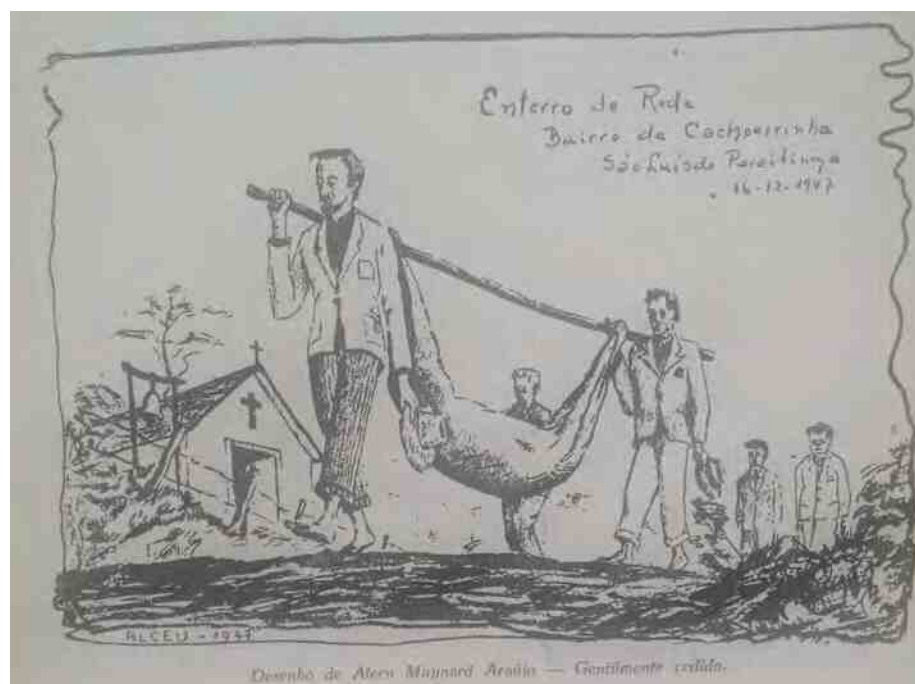
Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

Imagem 158 – autor desconhecido – desenho inserido na portada de “Rede de dormir” – sem data



Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

Imagem 159 – Alceu Maynard Araújo – desenho de enterro de rede – 1947



Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

Imagem 160 – Alceu Maynard Araújo – fotografia de obra de Amaro de Oliveira Monteiro – sem data



Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

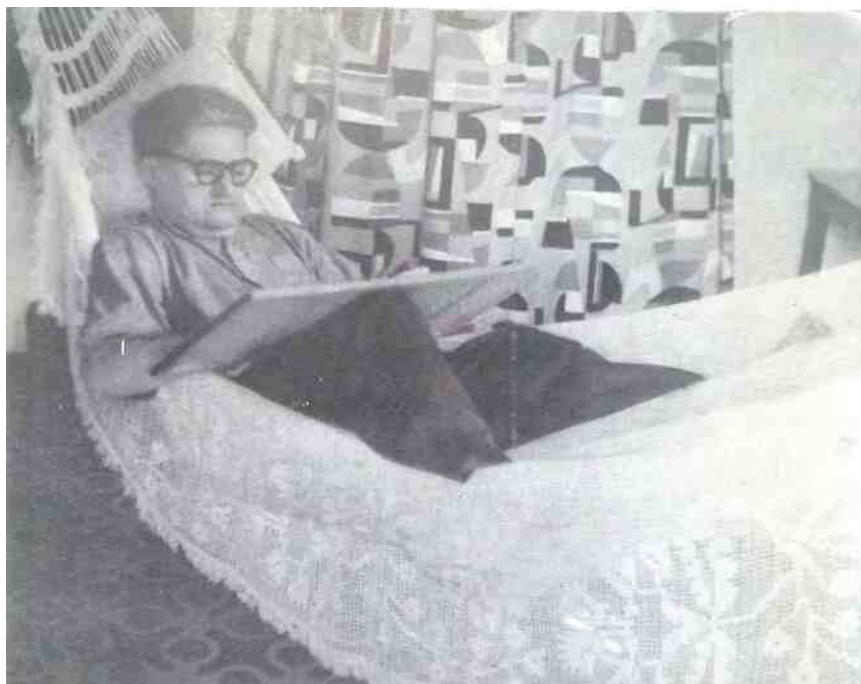
Imagem 161 – José Seabra – retrato fotográfico de Anna Maria Cascudo – sem data



Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

Ao final do livro, antes da inserção de uma imagem do próprio autor escrevendo dentro de uma rede, há um retrato de Anna Maria Cascudo, sua filha. IMAGENS 161 e 162 Pai e filha são imortalizados no livro e denotam que as tradições seguem de acordo com a sucessão familiar – o hábito de se deitar sobre a rede e o gosto pelo fazer do historiador se perpetuaram, já que Anna Maria era pesquisadora na mesma área do pai e foi criadora e diretora do Instituto Câmara Cascudo até seu falecimento em 2015. O livro, assim como o Brasil, foi contaminado pelos hábitos da família e tomou seu feitio. As tradições no país, mesmo que sujeitas às alterações culturais, não se desapegam de certo tom conservador e patriarcal dos valores familiares da ótica de Cascudo. Ao fim, “Auctor opus laudat”, ou seja, “O autor louva a sua obra” - em sentido duplo, já que pode se referir tanto ao seu livro terminado, quanto à sua filha, seu fruto genético.

Imagem 162 – José Seabra - “Auctor opus laudat...” (retrato de Luís da Câmara Cascudo) – sem data.



Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

As reações ao lançamento do livro encontradas nas cartas enviadas a Cascudo são entusiasmadas e surpresas com a quantidade de informações reunidas. Uma carta enviada por José Alípio Goulart, em novembro de 1959, reúne os pontos comumente elogiados pelos intelectuais próximos ao autor. O

livro apresentaria erudição e escrita acessíveis ao mesmo “povo” responsável pela permanência da rede:

Desde ontem que estou ao embalo do teu delicioso “Rede de dormir”. Se me derem guarida, pretendo dizer alguma coisa sobre ele na imprensa. O teu livro além de erudito é delicioso. E olha que não é fácil acomodar as duas coisas! Magnífico o trecho em que desmascaras os que pensam que só se pode dizer verdades e coisas sérias sob a glacialidade de um estilo pesado e massudo. Mas eles são “elite”: e acham que só se podem comunicar com o grupinho dos “eleitos” e não com o todo, com o povo. É por isso que nos prefácios de todos os meus livros digo logo, de saída, que não escrevi para “letrados”...³⁵¹

Mesmo com seu sucesso de recepção entre os amigos e na imprensa, “Rede de dormir” pode ser visto como um díptico solitário na produção de Cascudo ao lado de “Jangada”; ambas foram as únicas “pesquisas etnográficas” empreendidas pelo autor.³⁵² O autor apenas voltará a pesquisas semelhantes quase uma década depois, em 1968, com a publicação de “Prelúdio da cachaça (etnografia, história e sociologia da aguardente do Brasil)” e, posteriormente, em 1971, com “Sociologia do açúcar: pesquisa e dedução”.

³⁵¹ 06 de novembro de 1959. Correspondência assinada por José Alípio Goulart. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

³⁵² “Em que pese sua simpatia por ela, em que pese ser excelente obra, deixe-me confessar-lhe que meu grande amor continua sendo 'Jangada', quatro vezes lida por mim. Parece-me que na rede você insiste em erudição e na objetividade, o que sem dúvida é uma riqueza. Sobre a jangada você diluiu, a par da erudição e da objetividade, um sentimento poético, romântico, verdadeiramente aliciador e apaixonante, e que não reencontro na rede. Enfim: creio que 'Jangada' foi escrita com um tonus de maior emoção, o que reveste a obra de um tremendo valor humano. Ainda que se comprove na rede o 'auctor opus laudat', ainda que a rede esteja armada permanentemente na peça contígua ao seu gabinete de trabalho e ainda que a rede 'caia com você', paradoxalmente senti que você teria maior vivência, e mais emotiva, da jangada, que você não tripula cotidianamente. Seria esta uma outra prova, digamos subliminar, daquele juízo tão de seu gosto e tão acertado 'quotidiana vilescunt'? Em suma, 'Rede de dormir' me parece mais cientificamente fria e 'Jangada' mais cheia de calor humano. 'Sorry'. Não me queira mal por eu querer mais bem a uma outra filha sua”. 15 de fevereiro de 1960. Correspondência assinada por Carlos Galvão Krebs. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

Imagem 163 – E. Gato - “Rede de dormir” – 1974



Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

De todo modo, Câmara Cascudo retornará a escrever sobre a rede de dormir em 1974, mais de dez anos após o golpe que deu início à ditadura militar no Brasil. O motivo de sua escrita se dá na esfera do governo federal – trata-se do texto relativo ao edital do selo postal comemorativo de número 891, justamente a estampar uma rede. Segundo o historiador Helder Cyrelli de Souza, só no período relativo à ditadura, ou seja, entre 1964 e 1985, cerca de 881 selos postais novos circularam pelo Brasil, enquanto entre 1900 e 1964, apenas 555 foram produzidos. Essa alteração numérica se deveria, por um lado, ao fato dos Correios serem transformados em empresa pública em 1969 e, por outro lado, à necessidade vista pelo governo militar de criar referenciais nacionais e cívicos novos, homogeneizando a cultura visual oficial do território brasileiro e inventando novas tradições. Também desde 1969 são publicados editais de lançamento dos selos comemorativos que visavam contribuir com as homenagens propostas pelo governo militar –o “passadismo atemporal” era possibilitado pelos temas populares e folclóricos.³⁵³

³⁵³ “Mas talvez se possa pensar essa série e as demais emissões sobre a cultura popular, como uma lente oficial que propõe determinado enquadramento para uma dada noção de 'povo brasileiro', limitando a sua participação desejável ao trabalho e às manifestações ligadas ao folclore e seu passadismo atemporal (o paradoxo da expressão é apenas aparente). Também é preciso considerar que, nesse contexto de alegada valorização das tradições populares, se consolida uma inversão na composição da população brasileira, em termos da relação

Imagens 164 a 166 – E. Gato - “Cerâmica de Vitalino”, “Literatura de cordel” e
 “Renda de bilro” – 1974



Fonte: Instituto Câmara Cascudo, Natal.

Em 1972, Cascudo contribuiu na escrita sobre o Bumba-meu-boi para um edital relativo a uma série de selos sobre o folclore nacional. Já em 1974, o autor é responsável por todos os selos da série Lendas Populares e também pela rede de dormir inserida na série Cultura Popular. IMAGEM 163 A série também era composta por estampas da cerâmica de Mestre Vitalino (texto de Hermilo Borba Filho), literatura de cordel (texto de Ariano Suassuna) e a rede de bilro (texto de Mário Mota) IMAGENS 164 a 166 – todos os autores dos editais eram nordestinos. Edvaldo Gato, o artista escolhido para realizar as quatro estampas, era da Bahia.

Só acerca da rede de dormir foram impressos um milhão e meio de selos. O texto de Câmara Cascudo se configura como uma espécie de resumo do seu livro; é nítido seu esforço por reunir em poucas linhas informações que consigam articular a rede ao seu pertencimento originário à região Norte do Brasil, documentado na carta de Caminha, ou seja, novamente em coesão com a fundação do Brasil. Do meio para o final do texto, o autor frisa que o objeto artesanal foi inserido na cultura industrial do Brasil com destaque, claro, para a região Nordeste. A rede de dormir é, finalmente, alçada ao panteão nacional de

campo/cidade, que torna-se majoritariamente urbana, transformação relacionada à disseminação de relações de produção capitalistas, com grande incremento da população operária, processo acompanhado por intenso exodo rural e concentração fundiária” in SOUZA, Helder Cyrelli de. *Os cartões de visita do Estado: a emissão de selos postais e a ditadura militar brasileira*, p. 183-184. Dissertação de mestrado apresentada na UFRGS, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, no Departamento de História, em 2006.

símbolos populares:

Típica na cultura dos aruacos, das Antilhas, divulgou-se pela América do Sul, através do grupo tupi-guarani que a recebera, assim como a fabricação da farinha de mandioca e a cerâmica. Veio do Norte para o Sul. Na carta de Pero Vaz de Caminha, 27 de abril de 1500, o primeiro documento da História do Brasil, o escrivão menciona uma rede atada pelos cabos, em que dormiam os tupiniquins de Porto Seguro. Denominavam ini, kisáua, mas a que se consagrou foi o vocábulo português rede, talvez projeção da rede de pesca. Leito oscilante, suspenso pelas extremidades, tecido ou trançado de fios de algodão, fibras de cipós ou juta e mesmo tiras de couro, tipo dito capitana pela Amazônia. Espalhou-se em todo território e em 1570 Gandavo afirmava ser a forma comum em que dormiam todos. Foi prestigiosa no Brasil Central e é de preferência integral popular, mercado insaciável de mais de 700 fábricas, expondo tipos de sugestiva beleza decorativa. As indígenas não possuem varandas, uma característica decorativa e que às vezes cobre os desprotegidos do cobertor. (...) Da Bahia para o Norte é de uso dominador. "Nortista sem rede é corpo sem alma!" dizia o grande mestre Clóvis Bevilacqua. Suas representações iniciais na Europa foram a gravura ilustrando *Une Fête Brésilienne*, 1551, e a inclusão no portulano de Guillaume Le Testu, em 1555. O indígena tupi fora o contaminador do português e seus descendentes.³⁵⁴

Diferentemente do caráter narrativo e humorístico visto em “Macunaíma” ou da construção historiográfica de Câmara Cascudo, ao virar um selo, ela é recodificada em um objeto esvaziado, impresso em cor lilás e pendurado em um espaço entre a domesticidade e a dimensão pública, semelhante à varanda de uma residência. A cultura popular brasileira, segundo esses quatro selos impressos em 1974, é filha do Nordeste. A saudade pelo passado, no entanto, é tão grande que a própria região geográfica perde o seu espaço; o Nordeste deixa de ser o “espaço da saudade” e se torna um fantasma. A rede perde sua concretude histórica e se torna mitologia nacional. Conforme analisado por Durval Muniz, este fenômeno poderia ser chamado de “síndrome do resgate”:

A ideia de “resgate” opera com o mito da transparência dos discursos e da linguagem; opera com o mito iluminista da possibilidade de que uma atividade racional e razoável seja capaz de ver as coisas tais como elas são; o mito de que a razão tenha uma capacidade de iluminação das coisas em sua realidade primeira, original, primitiva, adâmica.³⁵⁵

O Nordeste, porém, não era apenas associado discursivamente à tragédia

³⁵⁴ CASCUDO, Câmara. Edital do selo comemorativo “Rede de dormir”, número 891, da série “Cultura popular”. Emissão em 16 de outubro de 1964.

³⁵⁵ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos – a fabricação do folclore da cultura popular*. São Paulo: Editora Intermeios, 2013, p. 169.

da seca e ao saudosismo que o tornava o coração da identidade popular nacional. A região e as linguagens atribuídas a ela foram apropriados por uma artista que os inseria em outros discursos da modernidade, onde muitas vezes o ponto de partida relativo à rede não era explícito. Refiro-me à Lina Bo Bardi, arquiteta e designer italiana que imigra para o Brasil em 1946 e em 1948 abre um escritório de desenho industrial chamado Studio Palma. Na busca por um mobiliário moderno, Lina se debruça sobre os tipos de madeiras e têxteis disponíveis no Brasil e tenta conciliar sua bagagem de estudos na Itália e o seu encontro com um espaço novo. Conforme texto da própria publicado no primeiro número da revista *Habitat*, também organizada por ela, em 1950: “Buscou criar ali tipos de móveis (em especial cadeiras e poltronas) adaptados ao clima e à terra, eliminando estofamento exagerado e usando, o mais possível, os tecidos e o couro distendidos, estofa baixo e delgado”.³⁵⁶ Lina, assim como Mário de Andrade, viaja pelo Brasil e observa as tecnologias e improvisos frutos do encontro entre tecnologias indígenas e um processo de industrialização em ebulição. Segundo Cristina Ortega:

Atenciosa ao costume do povo, Lina Bo Bardi, particularmente, menciona as redes de balança dos navios “gaiola” que percorrem os rios do norte do Brasil, como “perfeitos instrumentos de repouso”, podendo ser utilizados, tanto como leitor ou como assentos. Estas redes foram a inspiração para alguns assentos deste período, com uma linguagem que resgata elementos culturais, sem descuidar da estética e dos conceitos disseminados pelos modernos.³⁵⁷

³⁵⁶ BARDI, Lina Bo. “Móveis novos” in *Habitat*. São Paulo: outubro-dezembro de 1950, número 1, p. 53.

³⁵⁷ ORTEGA, Cristina. *Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre o moderno e o local*, p. 123. Tese de doutorado apresentada na USP, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, no Departamento de Design e Arquitetura, em 2008.

Imagens 167 a 169 – Lina Bo Bardi - “Cadeira tripé” (estrutura metálica) [1948] / “Cadeira preguiçosa” [1948-1951] / “Cadeira tripé” (estrutura de madeira) [1948]



Fonte: Casa de Lina Bo Bardi, São Paulo.

Lina cria três modelos diferentes das cadeiras a partir da observação das redes. IMAGENS 167 a 169. Uma delas, não à toa, se intitula “Cadeira preguiçosa” - seu apoio para o corpo é feito de sisal e sua linha curvilínea se

assemelha ao artefato indígena.³⁵⁸ Já os outros dois modelos, ambos chamados por “Cadeira tripé”, foram confeccionados em uma versão metálica e outra feita de madeira torneada. O tripé feito de madeira, junto ao uso do couro, dá certamente um produto final entre a elegância da simetria triangular e a rusticidade do uso de materiais naturais encontrados no Brasil.

Lina, assim como Sérgio Rodrigues e sua “Poltrona mole”, conseguiu recodificar relações físicas e formais de uma rede de dormir já associada às populações pobres do Norte e Nordeste do Brasil e transformá-la em um objeto que se torna ícone do mobiliário moderno no Brasil. Saem de cena os cadáveres trágicos da seca nordestina e se entra pela porta da frente nos apartamentos e fazendas dos burgueses industriais e herdeiros do comércio cafeeiro de São Paulo. Guilherme Wisnik irá aproximar estas criações de Lina Bo Bardi com a produção do arquiteto Lucio Costa, responsável pelo Plano Piloto de Brasília, e ativo especialmente no Rio de Janeiro. Em ambos haveria uma “valorização do vernacular”, mas com resultados destoantes:

A valorização do vernacular é, no Brasil, uma característica que aproxima a produção de Lucio Costa à de Lina Bo Bardi. No entanto, as sensíveis diferenças de abordagem são bastante elucidativas da maneira como raciocinam os dois arquitetos. Enquanto para o primeiro a contribuição popular vem decantada por uma cultura, uma tradição construtiva, que se elabora com vistas a uma consolidação, a arquiteta italiana, desapegada no sentido de “funcionalidade dos estilos”, toma a improvisação como sintoma da inadequação do fazer popular em relação aos bens estandarizados do mercado e, por isso mesmo, sinal de criatividade e adaptação a uma realidade mais rugosa.³⁵⁹

Em outras palavras, enquanto Lina observa as tradições artesanais e as recria plasticamente, Costa enxergaria nesses elementos uma tradição própria que, mais do que ser transformada para adentrar à modernidade, pedia um

³⁵⁸ Cabe referir na íntegra a ótima análise de Cristina Ortega a respeito do objeto: “... a cadeira Preguiçosa remete a várias questões culturais brasileiras: o 'assento-encosto' é associável à rede e ao mesmo tempo é arejado através da trama aberta do sisal natural. A cadeira Preguiçosa é um exemplo ímpar, que estabelece um vínculo bastante preciso com a cultura local. Primeiro, porque ela remete às redes de balanço por seu forro solto fixado nas extremidades. Segundo, porque ela possui uma trama aberta de sisal natural, permitindo o arejamento que o clima existe e destacando uma fibra retirada de nosso solo. Terceiro, porque esta propõe o sentar quase agachado, numa alusão à posição acocorada. A altura deste assento traduz o costume brasileiro, adotado pelos indígenas, de sentar de cócoras, pois a posição que o indivíduo permanece é muito próxima a essa atitude, com a vantagem do encosto” in ORTEGA, Cristina. *Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre o moderno e o local*, p. 133. Tese de doutorado apresentada na USP, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, no Departamento de Design e Arquitetura, em 2008.

³⁵⁹ WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 35.

respeito à sua concretude histórica, podendo ser incorporada muitas vezes literalmente aos seus projetos de casas e edifícios. Como define bem Wisnik:

A ambivalência e a multiplicidade do seu “lugar” artístico repousam, em última análise, no fato de ele ter sido o sujeito definidor de uma importante singularidade da história arquitetônica brasileira: a de conexão entre modernidade e tradição. Enquanto na Europa as vanguardas bateram-se por derrubar velhos dogmas, dissolver identidades em nome do universalismo, aqui, ao contrário, deu-se um inusitado: “foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura de suas raízes, da sua tradição”.³⁶⁰

Essa outra abordagem do popular e, mais especificamente, da rede de dormir em sua relação histórica com o Nordeste, é exemplificada em um projeto de Lucio Costa realizado em 1964. Peculiar dentro de sua trajetória, se trata da primeira representação brasileira dentro da Trienal de Milão, que chegava à sua décima terceira edição. Era a primeira vez, segundo o catálogo do evento,³⁶¹ que a Trienal possuía um tema específico, o “tempo livre”. De acordo com Dino Gentili, presidente da fundação do evento, se tratava de um olhar lançado para o presente e para o estado em que a humanidade havia chegado devido à “civilização industrial”:

Pretende ser um olhar à realidade de hoje, fruto atraente e amargo da civilização industrial na qual vivemos; pretende ser um olhar ao mundo que surge em torno ao homem por efeito da sua própria produtividade. Um olhar penetrante que nos revele como algo novo aquilo que estamos tão acostumados a ver, e também a suportar passivamente, a ponto de, por vezes, não conseguir mais identificar a realidade essencial. Um olhar que deveria fazer-nos descobrir os vazios da nossa vida, os momentos feitos de pura passividade e adaptação.³⁶²

O texto de Gentili pode ser colocado em diálogo com o livro de Bertrand Russell, “O elogio ao ócio”, publicado em 1935. É interessante constatar que a

³⁶⁰ Ibidem, p. 13.

³⁶¹ “... é a primeira vez que a Mostra, ao invés de ser dedicada diretamente às artes e à arquitetura, de modo geral, ou a um setor particular, é dedicada a um assunto, ao tempo livre, e conduzida como um único raciocínio” in GENTILI, Dino. “Discurso di inaugurazione dela XIII Triennale di Milano pronunciato dal presidente Dino Gentili il 12 giugno 1964” in *Tredicesima Triennale di Milano*. Milão: Trienal de Milão, 1964, p. 7. (tradução livre).

³⁶² “Vuol essere sguardo all realtà di oggi, frutto attraente ed amaro della civillità industriale in cui viviamo; vuol essere uno sguardo al mondo che surge intorno all'uomo per effetto della sua stessa operosità. Uno sguardo penetrante che ci riveli come cosa nuova ciò che siamo talmente abituati a vedere, ed anche e sopportare passivamente, da non riuscire piè talvolta ad individuarne la realtà essenziale. Uno sguardo che dovrebbe riuscire a farci scoprire i vuoti della nostra vita, i momento fatti di pura passività e sopportazione” in Idem.

argumentação do filósofo inglês, assim como a do diretor da Trienal de Milão, não tem mais a pretensão revolucionária de Paul Lafargue e seu “O direito à preguiça”, de 1883 e já relacionado aqui a Angelo Agostini e Mário de Andrade. Os títulos já possuem substantivos de campos semânticos distintos – um prega o “direito” civil, legal, à preguiça, enquanto o outro tece um “elogio” não à recusa do trabalho, mas aos momentos de ócio. É possível afirmar, então, que a fala de Russell não prega uma desconstrução do capitalismo, mas almeja uma entrega mais lenta à produção e ao acúmulo. É preciso, portanto, em diálogo com a Trienal, reservar também um tempo livre na rotina de trabalho a fim de se dispender aqueles ganhos adquiridos devido ao capitalismo:

Em nossa sociedade, o indivíduo trabalha pelo lucro, mas a finalidade social de seu trabalho reside no consumo daquilo que ele produz. O divórcio entre os fins individuais e os fins sociais da produção é o que torna tão difícil pensarmos com clareza num mundo em que a busca do lucro constitui o único incentivo ao trabalho. Pensamos demais na produção e de menos no consumo. Por isso, acabamos dando pouca importância ao desfrute e à felicidade e deixamos de avaliar a produção pela satisfação que ela proporciona ao consumidor.³⁶³

Em uma rotina onde já se havia instituído jornadas de trabalho (na Itália, ao menos desde 1925) baseadas na equação de oito horas de trabalho, oito horas de sono e oito horas para o “tempo livre”, os intelectuais responsáveis pelo projeto da Trienal abordam o assunto de modo dialógico à Russell em seu catálogo:

... tempo livre igual ao tempo de subalternidade às exigências da produção e da comercialização, e de ‘nova alienação’ criada no campo dos outros consumos e depois da alienação na sede de trabalho; ou mesmo ‘puro tempo de relax’, ou seja, de passividade total; com uma concepção: do tempo livre = tempo de liberdade, ou seja, de formação e desenvolvimento crescente da personalidade, em contraste com a concepção de tempo de trabalho = tempo de alienação.³⁶⁴

Para realizar a edição do evento, são convidados treze países pertencentes aos continentes americano e europeu³⁶⁵ que, a partir de uma divisão espacial do edifício da Fundação Trienal de Milão, respondem à discussão sobre o “tempo

³⁶³ RUSSELL, Bertrand. *Elogio ao ócio*. São Paulo: Sextante, 2002, p. 32.

³⁶⁴ GENTILI, Dino. Op. Cit., p. 10.

³⁶⁵ Alemanha, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Estados Unidos, Finlândia, França, Grã-Bretanha, Holanda, Iugoslávia, México e Suíça.

livre”. O crítico de arte Jayme Maurício, chefe da sala brasileira na Trienal, em texto publicado na edição 38 da *Módulo*, revista editada por Oscar Niemeyer, comenta a participação brasileira e descreve rapidamente os outros pavilhões ali encontrados:

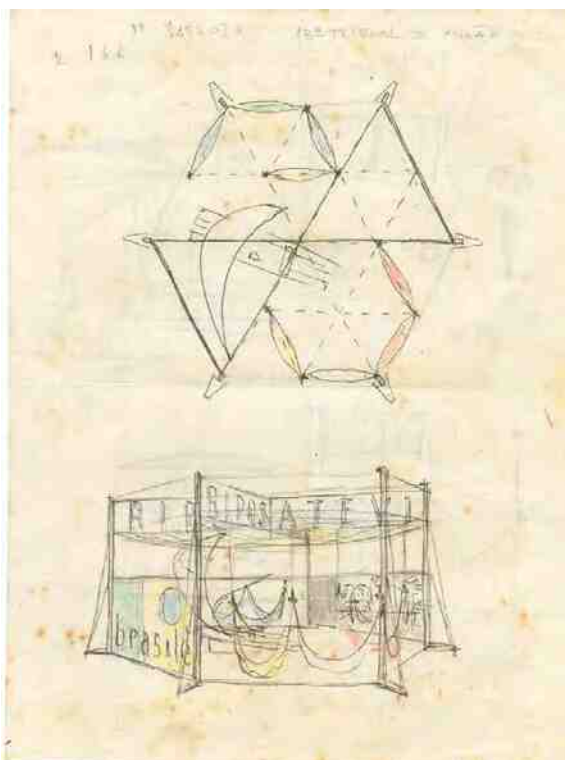
A Itália comparece com grande ênfase, muita filosofia, exemplificação, comercial e estatística. E os demais países, com sua visão particular e típica do tempo livre. A França, com uma Casa de Cultura; a Bélgica, com espetáculos e manifestações artísticas populares; a Finlândia com esportes, viagens e defesa da paisagem; os Estados Unidos com artesanato e desenho industrial; a Iugoslávia, com encontros populares; a Alemanha, com teatro e música. E assim por diante.³⁶⁶

O pavilhão do Brasil se encontrava entre os da Iugoslávia e da Finlândia, que contribuía com uma exposição sobre a caça, as embarcações e atividades ao ar livre. Uma das diferenças essenciais da proposta de Lucio Costa para as dos outros pavilhões, era o seu apelo à participação física, ou seja, enquanto no percurso da exposição o corpo do espectador observava imagens presas às paredes ou circundava objetos tridimensionais, na sala do Brasil, o público poderia se deitar em um objeto ainda exótico para o descanso europeu: a rede de dormir.

Os desenhos para o projeto feitos por Lucio Costa demonstram o percurso até a Trienal. Inicialmente, o arquiteto havia pensado em construir um grande hexágono IMAGEM 170 e, dentro dele, suspender redes de dormir em desenhos geométricos que repetiriam formas hexagonais e triangulares dentro dessa espécie de arena. Acima das redes, escrita várias vezes para leitura em ângulos diferentes, estaria a palavra italiana “Riposatevi”, ou seja, “Repousai” em italiano. O verbo no imperativo potencializava o apelo ao toque proporcionado pelas redes. Internamente e externamente, em alguns dos vãos das estruturas do hexágono, grandes painéis conteriam imagens e a sinalização do pavilhão do Brasil – se percebe a palavra “brasile” (“Brasil” em italiano) escrita por Costa e colorida com as cores da bandeira nacional.

³⁶⁶ MAURICIO, Jayme. “O ‘tempo livre’ brasileiro na Trienal” in *Módulo*. Rio de Janeiro: dezembro de 1964, número 38, p. 42.

Imagens 170 e 171 – Lucio Costa – projetos para “Riposatevi” - 1964



Fonte: Casa de Lucio Costa, Rio de Janeiro.

Conforme Jayme Mauricio, a participação brasileira, porém, teve restrições orçamentárias e de cronograma, o que fez com que Costa precisasse alterar o

projeto algumas vezes.³⁶⁷ Na segunda versão do projeto, IMAGEM 171, mais próxima do que foi efetivamente realizado, a estrutura hexagonal é abolida. Possivelmente essa opção se deveu a questões tanto orçamentárias, quanto espaciais; segundo Mauricio, o projeto “... funcionou perfeitamente na sala irregular que nos destinaram, ao lado da Finlândia”.³⁶⁸ Nesse desenho, a concepção espacial é aberta e as redes de dormir ocupariam o centro de uma sala. Ao seu redor se encontrariam painéis ou as próprias paredes da arquitetura onde seriam colocadas imagens. As redes, armadas desde o teto com cabos de aço, seguiriam a fazer desenhos semelhantes a pequenos hexágonos e a palavra “Riposatevi” se apresentaria frontalmente, logo na entrada da sala, também no ar. Interessante perceber nesse desenho alguns detalhes sutis que resumem o projeto de Lucio Costa: além das redes, logo ao centro da imagem há os contornos de um violão, enquanto ao fundo, no segundo painel da esquerda para a direita, já havia sido esboçada a silhueta de uma jangada. O pavilhão do Brasil, portanto, se encontra concentrado nesses objetos que representariam o Brasil: rede (repouso), jangada e plantas (natureza), e o violão (música).

O texto publicado no catálogo da mostra, de autoria de Lucio Costa, é tachativo quanto à iconografia e intenção de uso do ambiente criado:

O tempo livre em termos brasileiros pode ter como símbolo a rede e o violão. A nossa participação na Trienal deverá custar pouco devido às circunstâncias; poderá todavia resultar atraente e útil pela sua singularidade. O ambiente é ocupado apenas por catorze redes e alguns violões. Este ambiente poderá ser útil aos visitantes que desejem repousar e, pelo seu aspecto insólito, atrairá a curiosidade de todos. Os ganchos que sustentam as redes, agrupadas em quatro, são regidos por um único apoio, suspenso por sutis cabos de aço fixados horizontalmente por barras de ferro; assim o seu apoio será levantado do chão e isto irá tornar mais particularmente elegante o balaço das redes a ponto de fazer parecer uma jangada. O ambiente será delimitado por painéis de meia altura definidos por tiras. A modulação no espaço se baseará em uma série de hexágonos entrelaçados ou triângulos equiláteros justapostos. As duas fotografias de jangadas com velas enfundadas, reproduzidas nos painéis, provém da mesma região de onde procedem as redes. São meios de trabalho que vão

³⁶⁷ “Pela primeira vez, nos 41 anos da existência da Trienal de Milão, o Brasil compareceu oficialmente. E o fez em nível elevado, embora 'econômico' (...) Fator decisivo nesse foi esforço foi a compreensão do mestre Lucio Costa que, atendendo ao nosso apelo, em poucos dias equacionou o tema e projetou um pavilhão com redes nordestinas de uma leveza, plasticidade e função admiráveis, por um custo inferior a 15 mil dólares” in MAURICIO, Jayme. “O ‘tempo livre’ brasileiro na Trienal” in *Módulo*. Rio de Janeiro: dezembro de 1964, número 38, p. 40.

³⁶⁸ MAURICIO, Jayme. “O ‘tempo livre’ brasileiro na Trienal” in *Módulo*. Rio de Janeiro: dezembro de 1964, número 38, p. 43.

desaparecendo e que poderiam ser utilizados no esporte regional, de modo que a tradição e a atividade seriam conservadas. As redes de algodão serão de duas cores e com as varandas brancas; uma fotografia de Brasília (a Praça dos Três Podres, a plataforma rodoviária e o eixo monumental) será exposta para mostrar que essa mesma gente que passa o tempo livre na rede, quando o tempo aperta, é capaz de construir em três anos uma capital no deserto. Na face externa dos dois outros painéis está escrito BRASIL em branco sobre fundo verde e amarelo e na parte superior será colocado um círculo azul a recordar a bandeira da nação. Um dossel de faixas coroará o todo. A palavra RIPOSATEVI em letras grandes servirá para convidar os visitantes.³⁶⁹

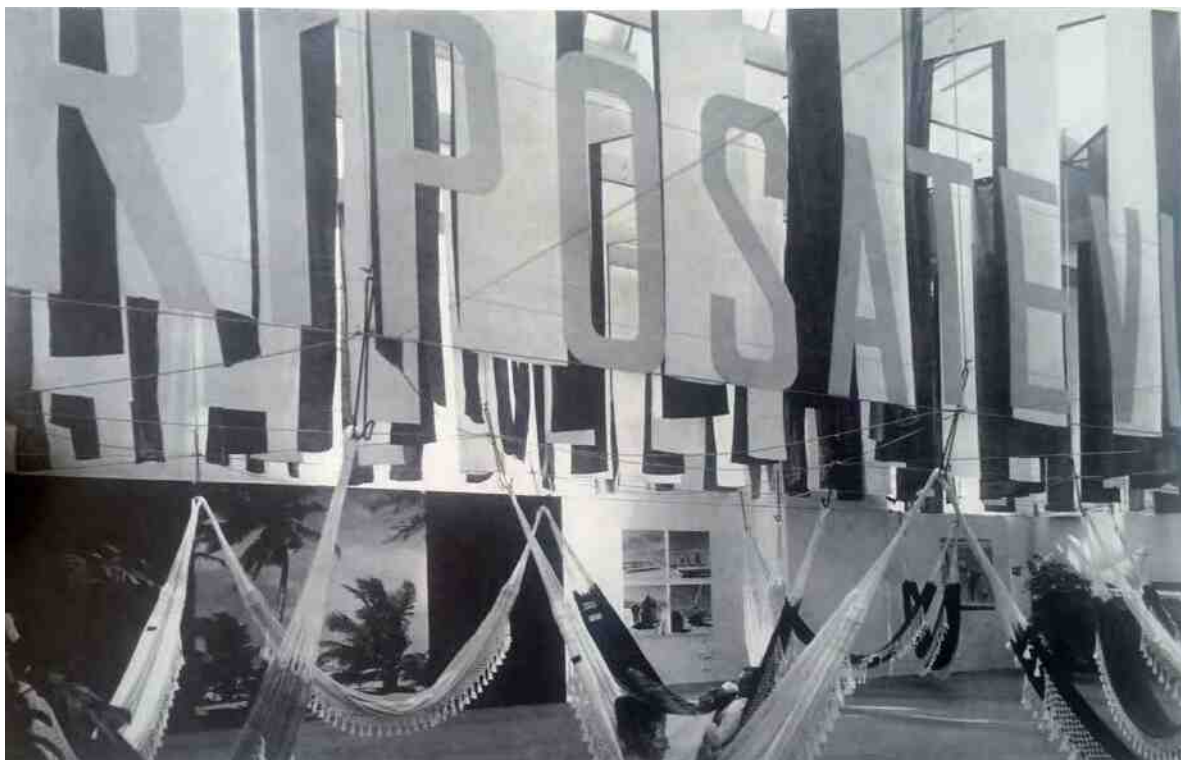
Publicada também no catálogo, uma das únicas fotografias que documentam o pavilhão do Brasil parece bem fiel ao último esboço de Costa. Enquanto o chão foi inteiramente forrado por um tapete feito de fibra de coco, as redes vieram da indústria Redes Philomeno, de Fortaleza, capital do Ceará.³⁷⁰ IMAGEM 172 Chamam a atenção na proposta do arquiteto as suas opções por objetos e discursos identitários que vão de encontro à produção textual de Câmara Cascudo. Mesmo que não tenha sido encontrada nenhuma correspondência no arquivo do historiador em Natal e também não existam documentos que comprovem esse diálogo, é inevitável estabelecer essa relação com este projeto expositivo que articula, justamente, jangada e rede de dormir, logo os dois livros publicados na década de 1950 por Cascudo e vistos como pesquisas etnográficas. Além disso, o texto de Jayme Mauricio também publicado no catálogo da Trienal e intitulado “Information on the Brazilian hammock”, traz informações retiradas quase literalmente dos livros de Cascudo, endossando a relação não citada entre as fontes.³⁷¹

³⁶⁹ COSTA, Lucio. “Brasile” in *Tredicesima Triennale di Milano*. Milão: Trienal de Milão, 1964, p. 78.

³⁷⁰ “Quattordici amache dete ‘Redes Philomeno’ produzione: S. A. Philomeno, Fortaleza” in COSTA, Lucio. Op. Cit., p. 79.

³⁷¹ “In the north of Brazil, we still find nowadays the 'sertanejo', or man of the fields and deserts, carrying with him what he call his 'rede de dormir', his inseparable hammock, when the dry weather and his misfortunes oblige him to wander. His furniture consists in this, and he only gives it up in desparate cases. The hammock is a part of him, it completes him, lulls him to sleep, even in his last sleep of death. The sea-folk also, 'Jangadeiros', the 'bôte' and 'tresmalho' fishermen are faithful to the hammock, like the indios and the mamelukes of the past, who were born and died in them. Every year, over 650.000 hammocks are produced and sold in northern Brazil. Either knitted or in cotton or linen, these nets are sometimes refined for their colour, make and finish: they can be white, yellow, orange or red, like the Ceará ones. In the doorways, or under shady trees, these hammocks, held by hooks onto grips or rings, become suspended, practical, comfortable and clean beds. In the central and southern states the hammock is used by holiday-makers as pleasant bed for the siesta on the varandas of the villas or in the farm gardens. But the 'old mother', as it was called in the past, is still the bed of the very poor, even if used in the holiday resorts and in rest as a pause, a pleasant invitation to day-dream, without the tyranny of time. Here is a brief description of the Brazilian hammock chosen by the expert Lucio Costa to indicate the typical and unknown aspects of the use of leisure of most of the Brazilian population in past centuries, together with modest guitars” in

Imagem 172 – Autor desconhecido – registro fotográfico de “Riposatevi” - 1964



Fonte: Casa de Lucio Costa, Rio de Janeiro.

Imagem 173 – Autor desconhecido – registro fotográfico de “Riposatevi” - 1964



Fonte: Casa de Lucio Costa, Rio de Janeiro.

A referência ao Nordeste é presente também quando Costa diz que as embarcações “provém da mesma região de onde procedem as redes”. Ambos os artefatos são representativos, conforme já analisamos, de uma identidade nordestina que é criada por meio da tringulação entre artesanato, cultura popular e povo brasileiro. Quando Lucio Costa diz que “essa mesma gente que passa o tempo livre na rede, quando o tempo aperta, é capaz de construir em três anos uma capital no deserto”, novamente se refere às regiões Norte e Nordeste do Brasil e ao movimento migratório que possibilitou a expressa construção da nova capital do país, Brasília. As mesmas pessoas, então, que possuíam a sabedoria técnica capaz de tecer redes e construir jangadas, quando foi necessário trabalhar na construção civil apressada, se transferem para Brasília e erguem os edifícios de Oscar Niemeyer e transformam o Plano Piloto do próprio Costa em fato estético. Novamente, o Nordeste é visto como espaço de imigração e esforço físico. A tragédia também se faz presente, mesmo que não conste, obviamente, nas palavras de Costa - basta nos lembrarmos de um episódio como o massacre da construtora Pacheco Fernandes, em que dezenas de operários foram mortos por protestarem contra as condições desumanas de trabalho. Os chamados “candangos” foram imortalizados em bronze por Bruno Giorgi, na Praça dos Três Poderes de Brasília, ao passo que as narrativas sobre as mortes dos mesmos trabalhadores seguem nebulosas.

Ao reunir visualmente fotografias de Brasília e dos jangadeiros do estado do Ceará, Costa visa demonstrar que o Brasil moderno se constitui a partir do encontro entre tradições artesanais e a chegada do concreto armado em sua potencialidade expressa em Brasília. Sendo Costa o diretor da Divisão de Estudos de Tombamentos do SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), nada mais coerente para criar esse discurso fotográfico do que utilizar imagens feitas pelo francês Marcel Gautherot, o fotógrafo oficial de Brasília e que trabalhava para a instituição desde 1940. O primeiro trabalho desenvolvido pelo fotógrafo para a instituição se tratava da documentação fotográfica de São José das Missões, no estado do Rio Grande do Sul, município que havia acabado de receber, justo um museu projetado por Lucio Costa.³⁷²

Gautherot havia fotografado as jangadas e jangadeiros da região em torno do

³⁷² Conferir TELLES, Augusto C. da Silva. “Marcel Gautherot e o Iphan” in GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001.

município de Aquiraz, no Ceará, em 1949. Algumas dessas imagens haviam sido publicadas, conforme comentado, no livro “Jangadeiros”, de Câmara Cascudo, de 1957. A rede de relações entre Costa e Cascudo novamente se faz possível e a única carta de Gautherot encontrada no arquivo de Cascudo demonstra que possuíam uma parceria tanto intelectual, quanto de amizade.³⁷³ Paisagens amplas, de um céu azul vertido em cinza pelo uso do preto-e-branco típico de Gautherot, davam o tom de calma no pavilhão brasileiro. O movimento das redes, como disse Costa, certamente fazia recordar do movimento das ondas do mar e o público italiano, como cantava Dorival Caymmi, se sentia à beira da praia e sem desejo dali sair.³⁷⁴

Imagem 174 – Marcel Gautherot – “Jangadas” (Aquiraz-CE) – 1949



Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

³⁷³ Em correspondência sem data, Marcel Gautherot escreve em versos livres: “Maître / acabei de ler que Natal vai organizar um festival de folclore. / É verdade? / Você é o organizador? / Você quer me mandar algumas informações a respeito (festas apresentadas e datas) / doido que eu sou de voltar para cima / melhores lembranças para Dona Dalia e Ana Maria / e para você o maior abraço / Marcel Gautherot”. Correspondência assinada por Marcel Gautherot. Acervo do Instituto Câmara Cascudo.

³⁷⁴ “Quem vem pra beira do mar, ai / nunca mais quer voltar, ai (...) A onda do mar leva / a onda do mar traz / quem vem pra beira da praia, meu bem / não volta nunca mais” in “Quem vem pra beira do mar”, canção composta por Dorival Caymmi e incluída em no seu primeiro álbum, “Canções praieiras”, de 1954.

Uma das imagens de Gautherot me parece resumir bem a tensão entre descanso e trabalho, tradição e modernidade, proposta por Costa. Descrita no catálogo da Trienal como “Jangadeiro descansando em rede primordial”, se trata da imagem de um jangadeiro que é capturado de costa mas adormecido perante a câmera. IMAGEM 174 Em um espaço que se assemelha às pequenas docas de onde saem as jangadas, o seu corpo se encontra situado no vão entre duas cordas e insinua um repouso para as suas costas semelhante a uma rede de dormir. A imagem tensiona o ato do trabalho na pesca, a principal atividade dos jangadeiros, com a entrega do corpo cansado ao sol.

Por outra perspectiva, também é possível confrontar a artesanania dessa profissão com o caráter técnico e reprodutível da arte fotográfica de Marcel Gautherot e sua busca cautelosa por momentos como esse em que a fotografia fosse capaz de monumentalizar uma atitude banal.³⁷⁵ Esta seria, segundo a ótica de Lucio Costa, uma possibilidade de se ler o Brasil de modo dialógico ao que acompanhamos neste capítulo desde a produção de imagens no final do século XIX: um território entre o desejo de renovação moderna e o peso (amistoso ou não) de suas tradições inventadas, um país que busca por uma identidade única, mas que se perde no caminho entre Aquiraz e Brasília.

Em matéria publicada na revista *Time*, em setembro de 1964, só existem quatro imagens publicadas acerca da Trienal: duas do pavilhão estadunidense, uma do italiano e uma última, a única fotografia colorida que existe do pavilhão brasileiro. [IMAGEM 175] Segundo a legenda, “Redes, um convite aberto para uma longa tarde de siesta, preenchem a área expositiva do Brasil com curvas graciosas e cores leves”. Lucio Costa teria efetivado, portanto, seu projeto. Como diz seu parceiro de trabalho Jayme Mauricio:

³⁷⁵ “O homem, a máquina e a natureza, os sólidos e os vazios, as nuvens e as sombras, as linhas horizontais e as verticais, todos os elementos, enfim, são simultaneamente mobilizados e regulados em favor da estruturação de um real impalpável que a sensibilização da película, naquele momento exato e irrepitível, consubstancia e torna definitivo. Obcecado pelo pormenor, Gautherot exige de cada um desses componentes rendimento máximo na trama de relações de equilíbrio em que a unidade da cena se estrutura, estuda minuciosamente cada uma das partes que a compõem e aguarda paciente – se necessário, por horas – o momento exato em que estas se colocam numa relação ideal entre si e com o todo para acionar o disparador” in NOBRE, Ana Luiza. “A eficácia do corte” in GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 16.

(...) surge a sala do Brasil, simples, elegante, colorida e bem humorada, convidando o exausto visitante a repousar um pouco, como é a índole brasileira. O êxito é total. Todos compreendem o apelo algo irônico de 'Riposatevi', a única literatura da sala; sentem a beleza das redes de algodão em cores variadas com varandas brancas, a simplicidade e despreensão desse Brasil indolente que lhes oferece, entretanto, em amplas fotos de Gautherot, a esplêndida Brasília, construída no deserto em três anos; e aceitam o convite deitando-se fatigados no balanço do que eles chamam a amaca brasileira.³⁷⁶

Perante o sucesso declarado por Mauricio e Costa, cabe a pergunta: para onde foi o Nordeste que se colocou como ponto de partida da participação brasileira em Milão? Gosto de pensar junto a Durval Muniz, quando ele afirma que o Nordeste está em todo e em nenhum lugar ao mesmo tempo:

O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas ad nauseum, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região.³⁷⁷

Uma vez que esse discurso é aplicado fora do Brasil, na Itália, é importante frisar que os objetos deixam de representar o “Nordeste” e passam a ser observados como partes integrantes da cultura brasileira – não à toa, não era necessário explicitar no texto do catálogo que essa “mesma região” de onde saíam as redes e as jangadas, tinha uma nome próprio; mais importante era apontar que elas provinham do Brasil. O Nordeste, portanto, quando apropriado em uma projeção internacional do Brasil, se dissolve sob aquele mesmo sol que assombrava as secas ilustradas por Portinari e vira apenas Brasil – um recorte geográfico gigante e igualmente complexo para ser alegorizado como uma identidade cultural única.

³⁷⁶ MAURICIO, Jayme. “O ‘tempo livre’ brasileiro na Trienal” in *Módulo*. Rio de Janeiro: dezembro de 1964, número 38, p. 42.

³⁷⁷ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2009, p. 343.

Imagem 175 – autor desconhecido – Revista Time – 04 de setembro de 1964



HAMMOCKS, an open invitation for a long afternoon siesta, fill Brazilian exhibit area with graceful curves and soft colors.

Fonte: Casa de Lucio Costa, Rio de Janeiro.

Quase dez anos depois, em 1973, Hélio Oiticica e Neville D'Almeida realizarão uma série de experiências com audiovisual intituladas por “Cosmococas”. A semelhança formal entre uma delas, a de número 5, com “Riposatevi”, foi percebida por estudiosos como Guilherme Wisnik.³⁷⁸ Discursivamente, porém, o Brasil (e muito menos o Nordeste) se encontrava distante do que parecem ser os interesses dos artistas. O repouso nem sempre está vinculado ao trabalho e a um verbo no imperativo.

³⁷⁸ “A curiosa semelhança desse pavilhão, projetado pelo reservado Lucio, com a instalação ‘Cosmococa’, de 1973, de Hélio Oiticica, que dispunha redes em um espaço fechado que o espectador, repousado, pudesse assistir a projeções de imagens de personalidades cobertas com cocaína, é reveladora. É claro que o projeto de Costa não adentra um universo da contracultura, assim como não se trata de supor que o artista tenha copiado o arquiteto. Há, contudo, na coincidência de sensibilidades uma demonstração da abertura das questões que ocuparam Lucio Costa, livre para atuar em um campo no qual a tradição da arquitetura moderna, com seus monumentos, produziu em geral estilizações pesadas e pseudo-realistas” in WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 49.

2.5 Tão longe e tão perto: Hélio Oiticica e o crelazer

Imagens 176 a 178 – Hélio Oiticica e Neville D'Almeida – Cosmococa 5: Jimi Hendrix
Xar – 1973





Montagens realizadas na Galeria Cosmococa do Instituto Inhotim [em caráter permanente, desde 2010] (imagem 176), na Kunsthalle Frankfurt [2013] (imagem 177) e no Walker Art Center [2014] (imagem 178).

Fonte: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

A “Cosmococa 5: Hendrix War” é um projeto de 1973 conceituado em Nova Iorque, cidade em que Hélio Oiticica viveu entre 1971 (quando recebeu uma bolsa Guggenheim) e 1978. Nesses sete anos, o artista realizou uma série de experiências com o cinema em co-autoria com o cineasta carioca Neville D’Almeida e as intitulou de “Quasi-cinemas”. Ambos se conheceram em 1967, em uma projeção fechada do primeiro longa-metragem de D’Almeida, “Jardim de guerra”. Desde aí, travaram amizade e colaboraram através de imagens e textos.

A série de trabalhos, experimentada no apartamento que dividiam em Nova Iorque, nunca foi montada em espaço expositivo enquanto Oiticica, que faleceu em 1980, era vivo. Não há, portanto, registro do que poderia ser considerada uma montagem originária das “Cosmococas”. Os trabalhos só vieram a público em sua totalidade (no que diz respeito às CCs 1 a 5) em 2005, em exposição realizada no Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Desde 2010, as mesmas obras se encontram expostas permanentemente na Galeria Cosmococa, no Instituto Inhotim.

Conforme texto de Oiticica datado de 1974, a série de trabalhos se intitulava

“Bloco-experiências in Cosmococa” e era acrescida pelo termo “programa in progress”, ou seja, aberto a alterações e ampliações. Nove proposições (termo também usado pelo artista) foram compostas sendo que as cinco primeiras em co-autoria com Neville D’Almeida e as outras com Thomas Valentin (seis), Guy Brett (sete), Carlos Vergara (nove) e uma realizada apenas por Oiticica (oito). Segundo o próprio:

... os cinco primeiros BLOCOS nasceram de minha ligação com NEVILLE D’ALMEIDA e EU jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUE-BANGUE de NEVILLE: na verdade esses BLOCOS-EXP. são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de I N V É N T A R – de não me contentar com a ‘linguagem-cinema’ e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não-ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?³⁷⁹

Através do texto de Oiticica fica mais compreensível o uso da palavra “experiência” associada ao seu bloco de obras, ou seja, era de seu desejo que as “Cosmococas” fossem experimentadas fisicamente pelo público, seja em sua extensão espacial, seja em uma entrega temporalmente ampla. A entrada dentro desses ambientes se diferenciaria da experiência passiva e objectual que despontava com a televisão e sua cultura visual em meados da década de 1970 – especialmente nos Estados Unidos. É a essa experiência que ambos se referem no termo “quasi-cinema”; como comenta Lisette Lagnado, o uso do prefixo “quase” denota o seu estado de “pequena diferença” em relação à sétima arte.³⁸⁰ Hélio e

³⁷⁹ OITICICA, Hélio. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa in progress*. Texto datilografado e datado em 03 de março de 1974, p. 2. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

³⁸⁰ “... o questionamento do cinema tradicional derruba as quatro paredes da sala de projeção, as fileiras de cadeira, toda uma configuração que paralisa o espectador e o torna refém da conhecida ‘síndrome da tosse’ e de um assento durante um período predeterminado que fatia o tempo em sessões pré-programadas. O termo ‘quase’ dentro do conceito Quase-cinema é um dos raros casos em que o vocabulário de Oiticica não parte da hipérbole dos prefixos (‘além’ e ‘supra’, por exemplo). Pelo contrário, ‘quase’ indica um ‘para menos’ – o que surpreende no caso da personalidade desse artista. Mas ‘quase’ também pode ser ouvido como ‘ligeira diferença’. (...) a participação do espectador nesse Quase-cinema é bastante relativa. As redes de CC5, almofadas e colchões (CC1) ou a piscina de CC4 são antes oásis de descanso. A palavra ‘suspensão’ se adequa melhor –

Neville desejam desconfigurar a espacialidade habitual da sala de cinema, mãe moderna da experiência mais íntima e massificada proporcionada pela televisão.

A estrutura das instalações é pautada em três elementos descritos por Oiticica. O primeiro deles é a projeção de slides³⁸¹ que substitui a ilusão de movimento proporcionada pelo cinema. As imagens projetadas em velocidade uniforme são fotografias de objetos que se referem a figuras públicas e contém desenhos feitos com cocaína sobre suas superfície. Segundo Paulo Herkenhoff, o uso da droga vinha do interesse dos artistas na sua relação tanto com alguns rituais ameríndios, quanto ao consumo massificado da Coca-Cola.³⁸² Cada uma das cinco primeiras proposições está baseada em personalidades como Luis Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage e Jimi Hendrix. Segundo Oiticica:

tudo começou com o q vim a chamar de MANCOQUILAGENS (MANCO (CAPAC) + MAQUILAGENS): invenção de NEVILLE: paródia dos concerns do artista: a COCA q se dispõe em trilhas acompanha o pattern design que lhe serve de base: uma espécie de démi-sourrire para o q se conhecia por plágio: a MAQUILAGEM se esconde na própria disposição q assume como se for a parte do desenho: faz-nos pensar com sarcasm DUCHAMPIANO quão longe e passados estão todos os conceitos q caracterizavam o caráter de 'autenticidade' nas artes plásticas.³⁸³

suspensão da realidade” in LAGNADO, Lisette. “Crelazer, ontem e hoje” in *Caderno SESC Videobrasil*. São Paulo: SESC-SP, Associação Cultural Videobrasil, volume 3, número 3, p. 54-55.

³⁸¹ “... cada slide segue para o próximo na ordem numérica indicada na parte externa: essa ordem resulta de uma semi-chance operation: a ordem em q foram batidos vem na ordem da caixa: os slides são retirados da caixa na ordem em q se encontram: às vezes idêntica à das batidas: outras ligeiramente modificadas – os slides não são ‘fotos dos arranjos de NEVILLE’: são simultâneos com eles – neles – q acidentalmente (os slides) hão de variar na duração projetada de acordo com quem projeta e juntar-se à música q tem fita-track sempre maior q 1/2 hora (figure out!): SÃO MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastrocça-maquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat-acabada” in OITICICA, Hélio. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa in progress*. Texto datilografado e datado em 03 de março de 1974, p. 5. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

³⁸² “Neville e Oiticica fazem referências diretas às cerimônias com a coca dos incas e quéchuas. Para o primeiro, a cocaína tinha certo teor utópico, pois era ‘a dimensão latino-americana da obra’ e, para o segundo, ‘coisa de nobreza incaica’, numa perspectiva idealizada. Na sociedade industrial, a cocaína deixa de ser ingrediente (60mg) da Coca-Cola em 1903, quase vinte anos depois de ser lançada no mercado, em 1886. Nas fotografias da ‘CC5 Hendrix War’, foi incluída uma cixa de fósforo com a marca da Coca-Cola, em clara alusão à relação com a cocaína em sua origem” in HERKENHOFF, Paulo. “Arte e crime | Quase-cinema | Quase-texto | Cosmococas” in BASUALDO, Carlos (Org.). *Cosmococas: programa in progress*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2005, p. 246.

³⁸³ OITICICA, Hélio. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa in progress*. Texto datilografado e datado em 03 de março de 1974, p. 4. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

O segundo elemento é a música, a “TRILHA SONORA q é posta em disco – em tape – fornecido ou sugerido: sugestão ambiental pra DANÇA: CORPO”.³⁸⁴ As “Cosmococas” são peças audiovisuais em que a música tem a função de libertar o corpo e convidar os participantes à interação. O terceiro e último elemento foi chamado por Hélio de “jogos-performance”, ou seja, as instruções de cada proposição.³⁸⁵ Cada “Cosmococa” possui instruções de uso e mobiliário diferentes que geram participações contrastantes.³⁸⁶ Segundo Oiticica, “O QUE É PROPOSTO É SEMPRE COMO PLAY: CHANCE-PLAY: NUM LANCE DE DADOS E NUNCA COMO FIXAÇÃO EM MODELOS: A PARTICIPAÇÃO COMO INVENÇÃO: EMBARALHAMENTO DOS ROLES: COM JOY: SEM SUOR”.³⁸⁷

As instruções para a CC5, assim como as outras proposições, apresentam soluções de montagem em espaços públicos e domésticos. Em ambas não há diferença quanto à ocupação do espaço pelas redes; segundo Oiticica: “Participants to occupy hammocks suspended from ceiling structure and disposed throughout enclosed room-space: BACK-PROJECTION of SLIDES onto the four canvas walls which define the room-space”. Dois parágrafos depois, Hélio dá uma definição mais lírica para o projeto, como era de costume em sua escrita: “SUSPENDED IN THE AIR-BODYWISE-ABOVE THE GROUND-HAMMOCKS-HANGING-COCOONWISE”.³⁸⁸

As diferentes montagens da CC5 [IMAGENS 176 a 178] denotam a liberdade com que arquitetos, curadores e instituições dialogaram com a proposição dos

³⁸⁴ Ibidem, p. 9.

³⁸⁵ “JOGOS-PERFORMANCE e o q mais se quiser: vêm as INSTRUÇÕES q se dirigem às PERFORMANCES particulares com pouca gente (indoors ou outdoors) e às PERFORMANCES públicas que visam experiências-jogos de grupos: seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e à experiência participatória q é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência: qual é?” in Idem.

³⁸⁶ Assim como a CC5 possuía as redes de dormir como elemento central, as proposições anteriores continham outros objetos que davam o tom “com joy” das instalações. A CC1, por exemplo, apresenta esteiras e lixas de unha, enquanto o público escuta trechos de músicas de Luiz Gonzaga e de tocadores de pífaro, criando rapidamente uma memória do Nordeste. Já a CC4 traz uma piscina e a música de John Cage faz um *pendant* com a capa do seu livro “Notations”, de 1969.

³⁸⁷ OITICICA, Hélio. Ibidem, p. 11.

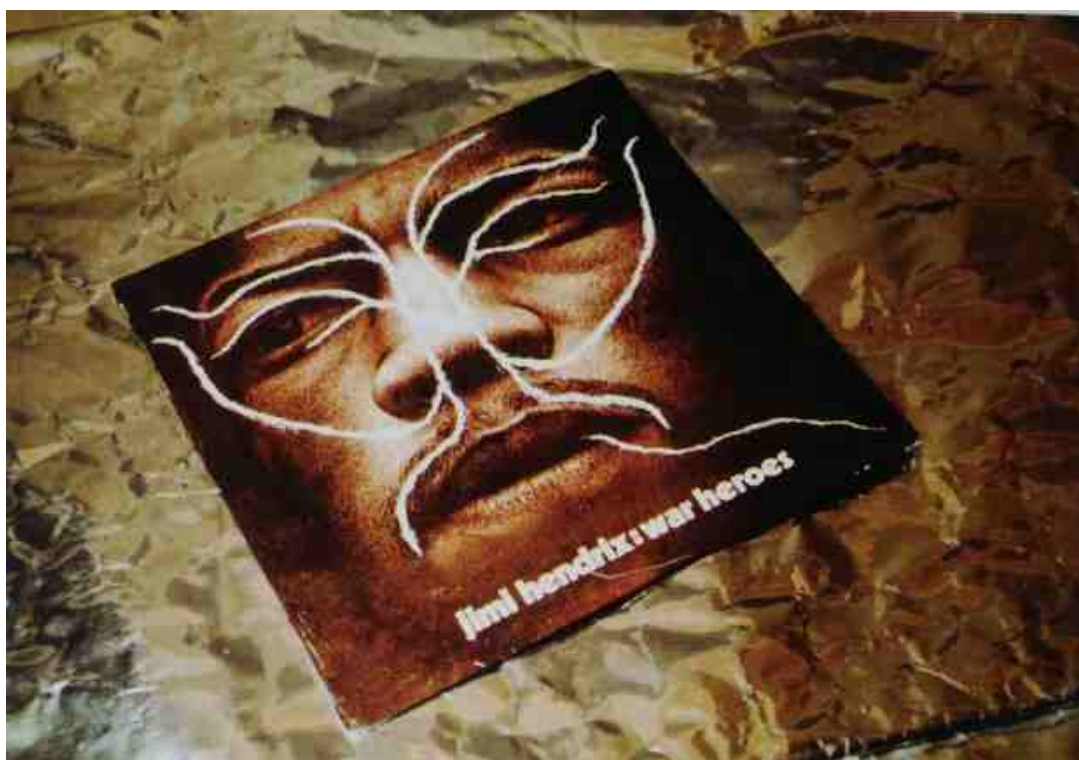
³⁸⁸ OITICICA, Hélio. CC5 – HENDRIX-WAR. Texto datilografado e datado em 26 de agosto de 1973, p. 1. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [http://www.itaucultural.org.br/programaho/] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

artistas. Na sala de Inhotim, por exemplo, que tem uma dimensão pequena, foi possível suspender as redes a partir da utilização de paredes opostas que dão o movimento compositivo. Ao contrário disso, na sala do Walker Art Center, devido à sua maior largura, as redes foram tensionadas e criaram uma sequência de linhas que corta o espaço expositivo. Já na exposição realizada em Frankfurt, foram utilizados suportes domésticos para cada rede que, certamente, dão um caráter mais escultórico e inesperado para o projeto inicial.

Comum a essas diferentes exposições era a projeção de fotografias – por vezes com projetores de vídeo – da capa do LP “War heroes”, de Jimi Hendrix, lançado em 1972 e que se transformou em superfície para os desenhos com cocaína feitos por Neville D’Almeida. IMAGENS 179 a 184 Ao adentrar o espaço, as guitarras e voz de Hendrix acompanhavam a surpresa do espectador ao se deparar com as redes que convidavam ao repouso. As fotografias indicam uma narrativa que se inicia com o contorno de certos traços do rosto de Jimi Hendrix, tal qual uma pintura corporal, e posteriormente acrescenta outros objetos como uma caixa de fósforos cuja embalagem traz a logomarca da Coca-Cola.

Tem-se aí a articulação desejada pelos artistas entre a dimensão massificada das celebridades que são monumentalizadas em cada “Cosmococa” e o objeto de consumo tão problematizado por artistas de sua mesma geração, como Andy Warhol. Colocar a Coca-Cola ao lado da cocaína é lembrar da própria história da bebida que entre seu lançamento em 1886 e 1903 possuía em sua composição uma porção da droga. A caixa de fósforos era uma referência às apresentações de Hendrix em que ele ateava fogo em sua guitarra. A inserção do objeto também pode ser vista como uma alegoria da própria brevidade da vida do músico e da efemeridade tanto do caráter entorpecente da cocaína, quanto do alavancamento ao estatuto de celebridade típico da indústria cultural. Não à toa, nas últimas fotografias, a pintura facial de cocaína é desfeita e, após frisar os lábios do músico, Neville desenha uma cruz em sua testa para, na última imagem da série, espalhar a cocaína de modo desorganizado por toda a superfície do disco. De elemento material que compunha uma espécie de máscara mortuária a cocaína acaba por realçar o pó que a constitui.

Imagens 179 a 184 – Hélio Oiticica e Neville D’Almeida – slides de “Cosmococa 5:
Hendrix War” – 1973







Fonte: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

O público acompanha essa sequência de imagens de dentro das redes – ou como Hélio escreveu, com o corpo “suspenso no ar” como se estivesse dentro de um “casulo” (“cocoonwise”). No balanço da rede, ao som dos acordes de Hendrix, o

corpo do público poderia se entregar a uma experiência entorpecente contrastante ao aceleração proporcionado pelo uso da cocaína. Hélio, no já referido texto relativo ao “Bloco-experiências in Cosmococa”, adverte sobre o caráter de brincadeira dessas proposições:

BRINCAR SEM SUAR: uma premissa e a meu ver importante característica desse programa in progress é a de q o dever de o artista articular seus dons e suor físico ‘na construção de sua obra’ (trabalhar-trabalhar) é encarado com uma gargalhada: HA! HA! HA! NEVILLE e EU não somos de suor: nem quando construía PENETRÁVEL e NÚCLEO suei: meu suor corria sim da DANÇA JOY e não do trabalho pesado: PENETRÁVEIS eram invitations au voyage à sacanagem do EDEN-cor-som-langor nas tendas-na palha-na areia.³⁸⁹

O público poderia suar contanto que fosse algo advindo da “dança joy” e não de uma resposta às demandas do trabalho braçal. O fazer dos artistas era visto na mesma perspectiva já que mais importante do que a complexidade formal da obra, interessava a eles uma precariedade na montagem que fosse capaz de liberá-los para a experimentação corporal daquilo que foi construído. Nesse mesmo trecho, Hélio insere um elemento que nos leva a conceitos e trabalhos seus anteriores. Ao escrever sobre o “ÉDEN-cor-som-langor”, o artista se refere ao projeto “Éden”, [IMAGEM 185] realizado na Whitechapel Gallery, em Londres, em 1969. Trata-se de uma instalação que consiste em diversas estruturas tridimensionais que convidam o público a experimentar os sentidos através de diferentes áreas do corpo. Entra-se descalço e se tateia aos poucos areia, pedras, palha e água, criando uma área de experimentação corporal. Assim como na “Tropicália”, de 1967, o corpo do público penetra na proposição artística, sai de lá sem ser o mesmo e, conseqüentemente, sem deixar a instalação no mesmo estado encontrado.³⁹⁰

³⁸⁹ OITICICA, Hélio. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa in progress*. Texto datilografado e datado em 03 de março de 1974, p. 9. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

³⁹⁰ “Porém, quando uma proposição é feita para ‘experiência-participação’ ou para ‘realização-participação’, relaciono-as ao sentido suprasensorial no qual o participante irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações que foram ‘despertadas’ por essas proposições. Este processo de ‘despertar’ é de natureza suprasensorial: o participante desloca-se de seu estado habitual para outro, desconhecido, que faz aflorar seu campo sensível interior e dá-lhe consciência de parte de seu Ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Quando isso não se dá, a participação não aconteceu” in OITICICA, Hélio. Texto sobre “Éden” no catálogo da exposição na “Whitechapel Gallery”. Datado de 1969 e transcrito in *Catálogo da exposição “Penetráveis”*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 2008, p. 42.

Dentro do “Éden” há um objeto intitulado “Cama-bólido” IMAGEM 186 que havia sido desenvolvido pelo artista em 1967. Trata-se de uma cama feita de madeira que se assemelha a uma caixa (e também a um caixão) onde se encontra um colchão feito de palha. Um grande pedaço de juta dá o aspecto de casulo para o objeto e o cobre acima e aos lados. O público era convidado a entrar individualmente na cama e repousar o tempo que desejasse. A essa entrega física, psicológica e temporal do indivíduo, Hélio Oiticica deu o nome de crelazer. No texto “As possibilidades do crelazer”, também de 1969, o artista comenta a respeito de seu novo conceito:

Toda a concepção do ÉDEN se inicia nisso: na transformação de uma síntese imagética, a TROPICÁLIA, passando pela formulação do Supra-sensorial, até a ideia de CRELAZER, que teve sua primeira conflagração com a BÓLIDE-CAMA e com os BÓLIDES-ÁREAS, feitos desde 1967 – na verdade, dentro do BÓLIDE-CAMA pude conceber a semente de tudo o que se ergueu depois, no Éden, e a realização do mesmo na Whitechapel, em fevereiro de 1969. O ÉDEN não está submisso, entretanto, a uma forma acabada, mas à proposição permanente do CRELAZER. As proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras – a ideia da construção do BARRACÃO se ergue mais uma vez como uma possibilidade urgente, como a consolidação de um pensamento torre, espinha dorsal do que chamo CRELAZER. Na experiência whitechapeliana as sementes do ÉDEN propunham ‘visões’ ao Crelazer: o BÓLIDE-CAMA onde se entra e se deita sob a estrutura de juta: a concentração do lazer, que se tende a fixar.³⁹¹

Oiticica desejava que o seu trabalho tivesse um alcance amplo e dialogasse diretamente com o cotidiano de diversos indivíduos que possuíam o potencial de criação inerente ao humano. Nos textos do artista fica claro que não se tratavam de experiências que visavam apenas o restrito público especializado das artes visuais, mas sim almejava as massas.³⁹² Como ele afirma:

³⁹¹ OITICICA, Hélio. *AS POSSIBILIDADES DO CRELAZER*. Texto datilografado e datado em 10 de maio de 1969, p. 1. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

³⁹² No artigo já referido de Paulo Herkenhoff a respeito das “Cosmococas”, o autor declara que Neville D’Almeida afirmou em entrevista que ele e Hélio foram influenciados pela leitura de “Eros e civilização”, de Herbert Marcuse, lançado em 1955. No capítulo relativo à dimensão estética, o filósofo alemão aponta uma trilha de diálogo possível com as proposições dos artistas: “Mas a ideia de uma civilização não-repressiva, com base nas realizações do princípio de desempenho, deparou com o argumento de que a libertação instintiva (e, conseqüentemente, a libertação total) faria explodir a própria civilização, uma vez que esta só se pode sustentar através da renúncia e do trabalho (labuta) – por outras palavras, através da utilização repressiva da energia instintiva. Livre dessas repressões, o homem existiria sem trabalho e sem ordem; retrocederia para a natureza, que destruiria a cultura. Para responder a esse argumento, recordamos certos arquétipos de imaginação que, em contraste com os heróis-culturais da produtividade repressiva, simbolizavam a receptividade criadora. Esses arquétipos preconizavam a realização plena do homem e da natureza, não através da

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um 'criador'. Que é ou quem poderia ser um criador. Criar pode ser aquele que cria uma cria, um criador de cavalos, por exemplo. Mas pode um criador de cavalos ser 'o criador'? Talvez, por que não? (...) O CRELAZER é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois talvez nenhum. Adeus andorinhas da crítica, ou das casas, ou das frases feitas boas e bonitas – hei, levanta-se vagabundo, nem só de preguiça vive o homem, mas o lazer-fazer é lícito, como é deitar e ler jornal, beijar com sofreguidão (quero já meu amor perto de mim, apertando-me a mão, palma-a-palma, oh, porque está tão longe, não veio) que cidade, a distância é o não-lazer, se bem que andar possa ser o lazer, na chuva, mas beijar também o é, no encontro.³⁹³

Imagem 185 – Hélio Oiticica – “Éden” – 1969



Fonte: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

dominação e exploração, mas pela liberação das inerentes forças libidinais” in MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 158.

³⁹³ OITICICA, Hélio. Texto datado de 14 de janeiro de 1969 e transcrito in *Catálogo da exposição “Penetráveis”*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 2008, p. 54.

Imagem 186 – Hélio Oiticica – “Cama-bólide” – 1969



Fonte: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Hélio não desejava que o *crelazer* fosse visto como oposição à ideia de trabalho e solução para o cansaço. Seu interesse residia em experiências que ativassem um estado suprasensorial de entrega àquela suspensão das atividades sem finalidade específica. O *crelazer* não é, portanto, um estado de produção objetiva de nada, mas de disposição física e mental para preenchimentos fugazes de um vazio que se verte em cheio e vice-versa.³⁹⁴ Em um momento em que os artistas visuais se utilizavam da arte conceitual para refletir sobre a relação entre imagem e palavra (Joseph Kosuth) ou pensavam a sociedade de consumo por meio de um ponto de vista entre a celebração e a acidez (*pop art*), Oiticica lançava luz na coletividade e almejava experiências artísticas efêmeras que não dependiam

³⁹⁴ “São eventos de lazer, mas condicionam as pessoas a uma ideia específica de lazer, na verdade, um estado de suspensão, para que possam voltar ao trabalho depois. O lazer não é usado por si mesmo, mas para tornar o trabalho mais suportável. Em ÉDEN você deve perder a noção de horas de trabalho e horas de lazer” in BRETT, Guy. “Sobre a retrospectiva na Whitechapel Gallery”. Entrevista realizada em Londres, em fevereiro de 1969. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 59.

exclusivamente das paredes dos museus.³⁹⁵

Quanto à postura corporal a ser adotada para essas experiências do *crelazer*, Hélio acreditava que a postura deitada era a mais interessante por ser a menos usual da rotina do indivíduo, condicionada ao ato de dormir.³⁹⁶ Nesse sentido, poderíamos aproximar a “Cama-bólido” da “Cosmococa 5: Hendrix War” e sua mútua horizontalidade. Enquanto a primeira proposição convida o espectador através de uma relação individual e dentro de uma instalação maior, a segunda cria uma massa de corpos repousados dentro das redes e faz emergir uma coletividade que é renovada com o decorrer do tempo. Seja sobre o chão ou suspenso no ar, é interessante constatar a espécie de grau zero de participação sugerida por Hélio Oiticica afim de ampliar a relação entre criação, crença e lazer.

Ao ler os discursos do artista a respeito do *crelazer*, é possível estabelecer cruzamentos com o texto citado também neste capítulo de autoria de Mário de Andrade a respeito da “divina preguiça”. É interessante constatar os pontos de contato existentes mesmo com sua distância de mais de cinquenta anos. Ambos os pensadores defendem a associação entre criação e ócio e observam com olhar crítico a marcha civilizatória que acompanhavam – Mário observa as rápidas alterações da cidade de São Paulo e Hélio, um habitante do mundo (de Londres a Nova Iorque) em uma espécie de exílio devido à ditadura militar no Brasil, percebe as transformações na própria esfera do fazer artístico e do estabelecimento de um

³⁹⁵ “É preciso então respeitar a distinção que Oiticica estabelece entre seu próprio trabalho e a ‘gloriosa-atuante’ arte conceitual. Vale lembrar que a participação de Oiticica nas revistas e em *Information* foi com uma proposta que define bem a distância entre sua obra e a de seus contemporâneos mais voltados ao conceitual: o *Crelazer*. Ou seja, ainda que inserido numa discussão interacional sobre a redistribuição do trabalho de arte – envolvendo mudanças nos papéis do artista, crítico e espectador – e no conflito estabelecido entre a reterritorialização da arte e a arte como produto, Oiticica propõe o inverso do ‘trabalho’ (de arte): lazer. É uma proposta de ‘des-atuação’, de transferência do comportamento frente à arte para o tempo do intransitivo, estratégia para tentar insulá-la do espetáculo e do sonumo: mudar do ‘trabalho de arte’ para o ‘lazer inventivo na arte’” in BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, p. 167.

³⁹⁶ “Acredito que o ato de se deitar é a maneira mais fácil de liberar a imaginação, porque é a menos usada pelo entretenimento de distração. Você se deita apenas se quer dormir ou descansar – para recarregar suas energias, que pode estar relacionado a recarregar as energias para suportar o trabalho, mas também pode ser para uma outra coisa, para sonhar. (...) De fato, em *ÉDEN*, o que você retira do trabalho depende do que você oferece a ele. Não é um tipo de comportamento que pode se tornar estereotipado, como a forma de participação em rituais. Queria um tipo de participação diferente de rituais, que emergisse diretamente do comportamento diário, desta forma as coisas criadas seriam submetidas a transformações à medida mesmo que fossem apreendidas, e não apresentadas como soluções de problemas” in BRETT, Guy. “Sobre a retrospectiva na Whitechapel Gallery”. Entrevista realizada em Londres, em fevereiro de 1969. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 60.

mercado e sistema para as artes visuais.

Não devemos nos esquecer de que o título da instalação em que Oiticica desenvolve o seu conceito é “Éden”, ou seja, o *crelazer* está circunscrito alegoricamente a uma paisagem hedonista e que já foi tema da harmonia entre o homem e a natureza, sempre com destaque para os prazeres da vida. Tal paisagem cultural pode ser relacionada à Arcádia cantada na Grécia antiga, período também rememorado por Mário de Andrade em seu texto.³⁹⁷ Hélio, mesmo com o eco cristão de sua proposição, não irá chamar seu conceito de “preguiça” tal qual feito por Mário, mas sim apelará ao *lazer*. Essa palavra possivelmente ecoaria de melhor forma às discussões contemporâneas a ele, no final da década de 1960, estabelecidas devido às discussões sobre o protagonismo social do trabalho – basta nos lembrarmos dos textos de Dino Gentili contidos no catálogo da XIII Trienal de Milão de Arquitetura, justamente sobre o “tempo livre”. Além disso, como escreve Hélio, “hei, levanta-se vagabundo, nem só de preguiça vive o homem, mas o *lazer-fazer* é lícito, como é deitar e ler jornal” – ou seja, o seu *crelazer* não é sinônimo adequado para a “preguiça” como definidora de ausência de fazer. Estar no *crelazer* também é fazer algo: o *lazer*.

O tom grandiloquente e convocatório à ação coletiva é comum à escrita de ambos. Mário convocará seus leitores: “Forçoso é continuar, para que o idealismo floresça e as ilusões fecundem, a castigar os que se aviltam no ‘far niente’ burguês e vicioso e a exaltar os que compreenderam e sublimaram as artes, no convívio da divina Preguiça!”³⁹⁸ Hélio tenta estabelecer comunicação através do diálogo de um para um: “... o sonho de uma nova vida, que se pode alternar entre o auto-fundar já mencionado e o supra-formar nascido aqui, no ninho-*lazer*, onde a ideia do *crelazer*

³⁹⁷ “A preguiça teve sempre, conforme o sentido em que foi tomada, modulações varias. Cada época e cada religião, acceitando e compreendendo a preguiça segundo seu modo de ver, decantara-a ou a repulsara. Na Grecia e na Roma de apogeus incontrastáveis, apesar de terem sido estádios de continuas atividade, onde mais se accentuava o prurido dos ideaes, a anciãs da perfeição, ella foi apreciada e divinizada quase. Tempos de formoso trabalho, onde as saúdes abundavam de seiva, onde as intelligencias eram mais geniaes e as riquezas mais plethoricas, foi-lhe dado imprimir a quase todas as artes plásticas ou literárias o impulso que fez com que ellas attingissem a portentosa serenidade na força e a suprema belleza na verdade” in ANDRADE, Mário de. “A divina preguiça” in *A Gazeta*. São Paulo: 03 de setembro de 1918, número 3790, p. 1

³⁹⁸ ANDRADE, Mário de. *Ibidem*.

promote erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-mater”.³⁹⁹ Ao final do dia, ambas as propostas convidam a uma reflexão existencial individual que perceba a potência que a preguiça/crelazer traz àqueles que se dedicam a ela – e boa companheira de ambos os autores era a rede de dormir. IMAGEM 187

Há, porém, uma diferença essencial entre os dois discursos e projetos intelectuais de Mário de Andrade e Hélio Oiticica, seja quanto à preguiça e o crelazer, seja quanto às suas observações e criações a partir das redes. Mário acreditava que sua pesquisa criava uma memória e vivência efetivamente brasileiras – a rede de dormir, conforme já vimos, era resquício e símbolo da existência indígena que havia se perdido em São Paulo, mas perdurava nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. É Mário que associa a rede ao seu processo de escrita de “Macunaíma” e, por sua vez, ao espaço das fazendas de Araraquara e Araras, lugares de ócio, encontros e textos distantes do excesso civilizatório de São Paulo. Ao falar da preguiça, uma das frases do escritor traz a primeira pessoa do plural: “Para nossos indígenas as almas, libertadas do invólucro da carne, iriam, também repousar, lá do outro lado dos Andes, num ócio gigantesco”⁴⁰⁰ – há a crença no discurso sobre o “nosso Brasil”.

Hélio, por sua vez, em nenhum momento de seu texto “As possibilidades do Crelazer”, irá se referir ao Brasil. Por mais que seja possível aproximar a sua insistência na experiência física por parte do público com, por exemplo, seu diálogo próximo com o Carnaval, a dança e a comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro, os seus textos relativos ao crelazer e às “Cosmococas” não se utilizam de aparatos discursivos advindos da busca por certa brasilidade acessória pelo “povo brasileiro” e muito menos pelo “nosso Brasil”. A rede de dormir pode ser interpretada, nesse sentido, mais como um objeto que remete ao descanso do indivíduo já imerso no automatismo do trabalho, do que um elemento elencado por ele e Neville D’Almeida para remeter a algum símbolo do Brasil. Suas composições das “Cosmococas” tem uma perspectiva mais antropofágica e dialógica a Oswald de Andrade: cocaína, Jimi Hendrix, Coca-Cola e redes podem estar juntos sem problemas, do mesmo modo que uma piscina pode ser associada a John Cage (CC4), balões infláveis a Marilyn

³⁹⁹ OITICICA, Hélio. *AS POSSIBILIDADES DO CRELAZER*. Texto datilografado e datado em 10 de maio de 1969, p. 2. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

⁴⁰⁰ ANDRADE, Mário de. *Ibidem*.

Monroe (CC3), lixas de unhas a Luiz Gonzaga e Luis Buñuel (CC1) e, por fim, Yoko Ono, Heidegger e almofadas em formato geométrico criem um ambiente próprio (CC2).

Imagem 187 – Carlos Vergara – retrato de Hélio Oiticica sentado em uma rede – ano não identificado



Fonte: coleção de Carlos Vergara.

Para Hélio Oiticica, o Brasil é uma diarreia. Essa é a metáfora utilizada pelo artista em “Brasil diarreia”, texto escrito em 1970 e um combate aos ideais modernistas que buscavam solidificar uma ideia consistente e única do que poderia ser a cultura do país. Logo ao começo, o artista afirma:

Estado de coisas atualmente: porque se precisa e se procura algo que “guarde e guie” a cultura brasileira? e não veem que essa “cultura” já é um conceito morto. Hoje cultiva-se o policiamento instituição-cultural, no Brasil. Cultivam-se as tradições e os hábitos (fala-se em perigos + perigos, mas a maioria corre o perigo maior: o da estagnação desse processo que parece sofrer retrocessos ou borrações no seu crescimento) – estamos na fase

máxima das borrações: o empastelamento retro-forma.⁴⁰¹

As palavras de Oiticica parecem uma resposta clara à ditadura militar no Brasil, um regime de governo repressivo que tentava controlar as massas através da institucionalização de valores nacionalistas e uniformes – tal como vimos com a disseminação dos selos postais e a utilização de um aparato simbólico para definir a “cultura popular brasileira”. O artista, portanto, se encontrava na contra-maré da produção de Luís da Câmara Cascudo; Hélio não pretendia fazer a manutenção de “valores brasileiros”, mas apontar para a entropia contemporânea do cotidiano não só no país, mas no mundo. É como ele aponta na sequência de seu texto:

Derrubar as ideias que nos impedem de ver “como é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente” – dizem: “estamos sendo ‘invadidos’ por uma ‘cultura estrangeira’ (cultura, ou por ‘hábitos estranhos, música estranha, etc.)” como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: “não devemos abrir as pernas à cópula mundial – somos puros” – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olha-se demais para trás – tem-se “saudosismos” às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo.

CHEGA DE LUTO, NO BRASIL!

O Brasil e a “cultura brasileira” parecem aspirar a uma forma imperialista “paterno-cultural”.⁴⁰²

O discurso de Hélio não à toa faz recordar das palavras de Oswald de Andrade em seu “Manifesto antropofágico”, de 1928: “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas anteriores”.⁴⁰³ Só interessa a ambos aquilo que não é nosso – “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” – que as cópulas transculturais sejam realizadas, do mesmo modo como Hélio se deixou contaminar e contaminou com suas longas residências na Europa e nos Estados Unidos.

⁴⁰¹ OITICICA, Hélio. *BRASIL DIARRÉIA*. Texto datilografado e datado entre 05 e 10 de fevereiro de 1970, p. 1. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 2.

⁴⁰³ ANDRADE, Oswald de. “Esquema ao Tristão de Ataíde” in *Revista de Antropofagia*. São Paulo, ano 1, número 5, setembro de 1928, p. 3.

Retornando ao nosso ponto de partida, mesmo que, conforme analisado por Guilherme Wisnik, se possa aproximar formalmente a “Cosmococa 5: Hendrix War” com o “Riposatevi”, de Lucio Costa, as relações de pertencimento identitário e autonomia em relação ao Brasil das duas propostas são nítidas. Enquanto Costa criou uma alegoria do Brasil a partir da rede, do violão, dos jangadeiros e de Brasília, Oiticica preferia se apegar à já comentada (desde Gonzaga Duque) ausência de caráter da cultura brasileira.⁴⁰⁴ Essa ausência, longe de ser problema, era solução – um país sem caráter próprio obrigava que os artistas se entregassem à pesquisa e à experimentação, desenvolvendo resultados plástico-poéticos precários e temporários. Segundo Hélio:

E a questão brasileira é ter caráter, isto é, entender e assumir todo esse fenômeno, que nada deva excluir dessa “posta em questão”: a multivalência dos elementos “culturais” imediatos, desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais): reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como um todo, no mundo, em tudo o que isso possa significar e envolver. Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa “cultura”, é dar um passo bem grande – construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseie sempre em valores gerais absolutos, essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica.⁴⁰⁵

E Hélio Oiticica, conforme propunha, construiu inegavelmente uma obra e pesquisa idiossincráticas quanto ao seu caráter experimental.⁴⁰⁶ Se a rede de dormir

⁴⁰⁴ De todo modo, é interessante constatar que ele e Lucio Costa foram os primeiros propositores de obras cujo núcleo girava em torno da presença física do público – ou seja, em vez de se utilizarem das redes de modo iconográfico e bidimensional por meio do desenho, gravura ou pintura para refletir simbolicamente sobre o Brasil, ambos desejavam que os indivíduos sentissem a tessitura de sua trama, o modo como o objeto sustenta os seus corpos e uma experiência física tão banal quanto aquelas vivenciadas no ambiente doméstico do Brasil desde anteriormente à invasão de Portugal.

⁴⁰⁵ OITICICA, Hélio. *BRASIL DIARRÉIA*. Texto datilografado e datado entre 05 e 10 de fevereiro de 1970, p. 1. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

⁴⁰⁶ “Mais do que acidente, esse caráter experimental ergue-se como algo positivo e caracteristicamente revolucionário nesse contexto (outros exemplos, muitos poderiam ser aqui invocados). Não existe “arte experimental”, mas o experimental, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores

nunca foi uma preocupação conceitual específica em suas reflexões, o crelazer foi uma de suas obsessões centrais. Também como parte do “Quasi-cinema” e datado de 1973, podemos recordar como exemplo disso a série de slides intitulada “Neyrótika”, apresentada em exposição em Nova Iorque, no mesmo ano. [IMAGENS 188 e 189] Oitenta slides com marcação de tempo apresentavam os “garotos de ouro de Babylonests”, ou seja, os jovens homens com aparência de efebo que frequentavam o seu apartamento e eram fotografados a experimentar os objetos penetráveis desenvolvidos pelo artista chamados por “Ninhos”.

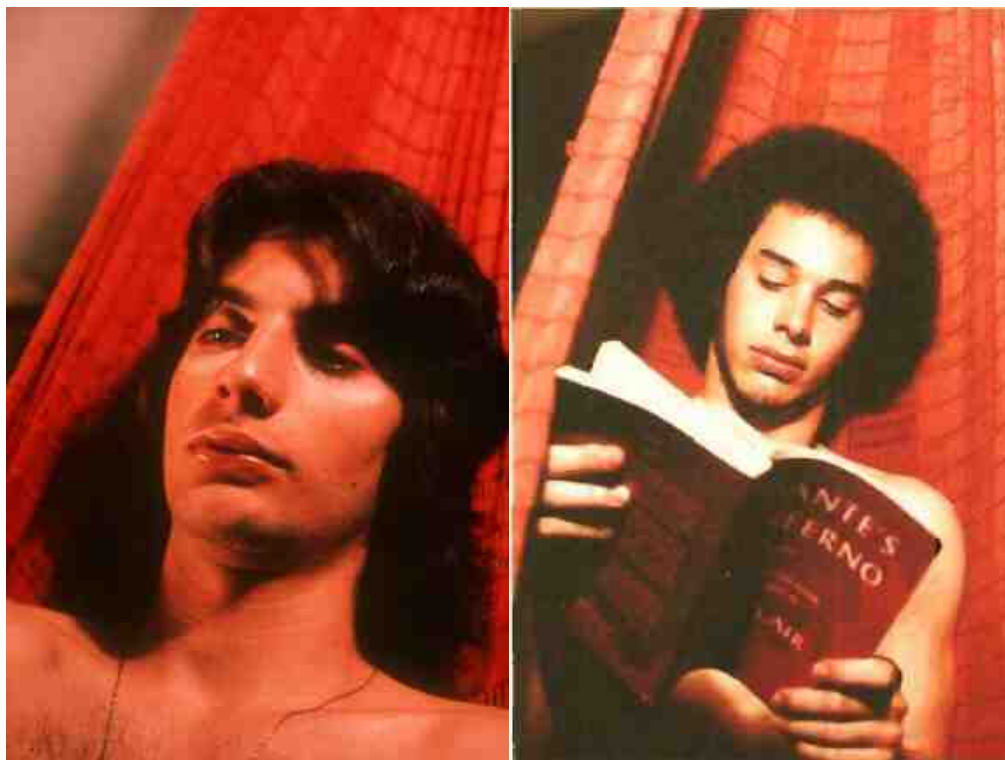
Segundo Oiticica, “Neyrótika” é “NÃO NARRAÇÃO”, “NÃO DISCURSO”, “play-invenção” e, por fim, “é o q é pleasurable”.⁴⁰⁷ Suas imagens, novamente, não desejam ser nenhum tipo de alegoria do Brasil – os jovens fotografados são de diversas origens geográficas e étnicas e são registrados entre momentos de repouso e em poses construídas para a camera. De todo modo, em três das imagens da série, estão jovens deitados em uma rede de dormir vermelha. Um deles aparece em duas imagens e o batom que cobre seus lábios faz *pendant* com a trama da rede, ao passo que o outro sugere o mesmo diálogo entre as cores a partir do livro que lê, um edição do “Inferno”, de Dante Alighieri.

O Brasil passa longe dessas imagens e o espectador é incapaz de localizar qualquer apropriação “paternalista” da “cultura brasileira” por parte de Hélio Oiticica. Com exceção dos fotógrafos que registraram indígenas do sexo masculino a ocupar as redes – distantes da perspectiva “erótica” e *queer* endossadas pelo uso de maquiagem e dos tons vermelhos -, cabe a nota de que essas imagens se configuram como exemplos raros na produção de imagens feitas por artistas brasileiros quanto à inserção do corpo masculino objetificado dentro da rede de dormir.

vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-convivência” in OITICICA, Hélio. Ibidem, p. 4.

⁴⁰⁷ OITICICA, Hélio. *NEYRÓTIKA*. Texto datilografado e datado em 1973, p. 1. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

Imagens 188 e 189 – Hélio Oiticica – “Neyrótika” – 1973



Fonte: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

A produção de Hélio Oiticica e a inserção da rede em seu discurso provém, portanto, de um ponto de vista dialógico, mas diferente quando comparado aos usos da iconografia do objeto no percorrer desse capítulo desde a produção de caricaturas de Heinrich Fleiuss e Angelo Agostini. A carga de pertencimento nacional ou mesmo regional se esvai e as redes podem ser enxergadas mais como o elemento que torna possível o crelazer, a experimentação e a liberdade sexual. Se por um lado o objeto poderia ser associado à “preguiça”, essa não é atribuída a uma região específica, nem mesmo a um desvio reprovável de comportamento – o crelazer é permeado de potência de vida e visto com olhar revolucionário perante a “sociedade do espetáculo” já observada por Guy Debord em 1967.

São esses elementos que levam, por exemplo, ao crítico de arte Mário Pedrosa chamar a produção de Oiticica por “arte pós-moderna”. Em texto de 1966, Pedrosa iniciará fazendo uma comparação dessa produção contemporânea com o modernismo:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de “arte moderna” (inaugurada pelas Demoiselles d’Avignon, inspirada na arte negra recém-

descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do Cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de “arte pós-moderna”. (De passagem, digamos aqui que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo Concretismo e sobretudo do Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do op e mesmo do pop. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo)⁴⁰⁸

O encerramento do mesmo de texto não é menos profético do que o seu início: “A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão à arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquista”.⁴⁰⁹ Nascia, de certo modo, o mito Oiticica e junto a ele uma autorreflexão crítica sobre a necessidade de outros critérios de abordagem para obras que por muitas vezes apresentavam questões diferentes daquelas da geração da “arte moderna brasileira”. Eis um artista e uma produção que, conforme disse Stuart Hall sobre a pós-modernidade, “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”.⁴¹⁰

Essa relação fragmentada da poética de Hélio Oiticica e a “identidade brasileira”, porém, foi interpretada e apropriada por curadores e instituições dos mais diversos modos. Desde 1992, quando sua primeira retrospectiva, com curadoria de Catherine David, viajou por cidades como Barcelona, Lisboa, Minneapolis, Paris e Barcelona, aos últimos anos, os usos da produção do artista foram diversos. Segundo pesquisa de Daniela Labra acerca da recepção internacional das artes

⁴⁰⁸ PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” in FERREIRA, Glória. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 143.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 145.

⁴¹⁰ “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente” in HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p. 12.

visuais no/do Brasil entre 1940 e 2010,⁴¹¹ Hélio foi tanto pareado com Andy Warhol e Joseph Beuys⁴¹², quanto visto como um “autêntico” representante da arte brasileira.⁴¹³ Poucos intelectuais se colocaram de modo mais reflexivo tal qual Chris Dercon, curador da exposição “Brazil projects”, realizada no PS1, em Nova Iorque, em 1988,⁴¹⁴ ou como feito pelo próprio Hélio Oiticica em 1969, para o catálogo da exposição “Information”, no MOMA:

Eu não estou aqui representando o Brasil; ou representando qualquer coisa: as ideias de representar-representação-etc acabaram; *tropicália* foi uma tentativa de criar uma sintética face-brasil: a imagem tomada a uma dimensão “maior que aquela da representação”: mas eu não estou mais interessado naquilo.⁴¹⁵

Hélio e suas redes de dormir não estavam mais preocupados com uma representação da arte brasileira, mas o mesmo pode ser afirmado a respeito das

⁴¹¹ LABRA, Daniela. *Legitimação internacional da arte contemporânea brasileira, análise de um percurso: 1940-2010*. Tese de doutorado apresentada na UFRJ, na Escola de Belas-Artes, em 2014.

⁴¹² Texto relativo à exposição “Brazil: body and soul”, com curadoria de Edward Sullivan e realizada no Guggenheim Museum, em 2001: Oiticica tem uma posição na consciência cultural do Brasil análoga àquela mantida por Andy Warhol nos Estados Unidos ou Joseph Beuys na Europa ocidental. Criador, xamã, rebelde – esses estão entre os vários termos aptos a serem usados para descrever a importância de Oiticica” in SULLIVAN, Edward. "Introduction". *Brazil: Body and Soul*. New York. Guggenheim Museum, 2001 p. 7 apud LABRA, Daniela. *Ibidem*, p. 137. Tradução livre.

⁴¹³ Texto de imprensa da exposição “Brazil contemporary: contemporary art, architecture and visual culture design”, realizada em diferentes espaços de Roterdã, em 2009: “O trabalho de Hélio Oiticica (1937-1980) ocupa um lugar de orgulho. Oiticica considerava que o Brasil não deveria apenas passivamente se submeter e imitar influências ocidentais, mas que os artistas deveriam transmutar essas influências em uma única cultura brasileira. A exposição mostra em que medida os artistas de hoje ainda estão sobre a influência de Oiticica (..) que morreu em 1980 e quem com frequência é referido como o pai do estilo estético culturalmente fluido do país. Um enormemente produtivo pintor e escultor, o trabalho de Oiticica é uma ponte entre o moderno e o pós-moderno, minimalismo e pós-minimalismo, enquanto evidência influências tão diversas como Mondrian e o samba” in [http://www.boijmans.nl/en/10/press/pressitem/76] apud LABRA, Daniela. *Ibidem*, p. 146. Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

⁴¹⁴ Entrevista realizada com Chris Dercon relativa à exposição “Brazil projects”: “Não existe algo tipicamente brasileiro, um fato evidente na história da arte moderna brasileira. (...) Artistas como Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Lygia Clark foram tão importantes como seus colegas conceituais na Europa e nos Estados Unidos. Nos anos 60 os artistas brasileiros participaram da mais progressiva cena cultural internacional” in DERCON, Chris. *Brazil projects*: Nova Iorque, PS1, 1988, p. 26-29. apud LABRA, Daniela. *Ibidem*, p. 77.

⁴¹⁵ “I am not here representing Brazil; or representing anything else: the ideas of representing-representation-etc. are over; *tropicália* was a tentative to create a synthetic face-brazil: the image taken to a dimension “more than that of representation”: but i am not interested in that anymore”. Texto de Hélio Oiticica publicado no catálogo da exposição “Information”, realizada no MOMA, em 1988, com curadoria de Kynaston McShine. Texto transcrito em LABRA, Daniela. *Ibidem*, p. 174. Tradução livre.

gerações posteriores de artistas do Brasil? A busca por uma brasilidade com pertencimento identitário dialógico ao modernismo se perpetua? Se sim, isto se relacionaria a uma inserção internacional de fácil digestão? Ou seriam algumas dessas redes feitas com materiais que fogem ao verde-e-amarelo discursivo?

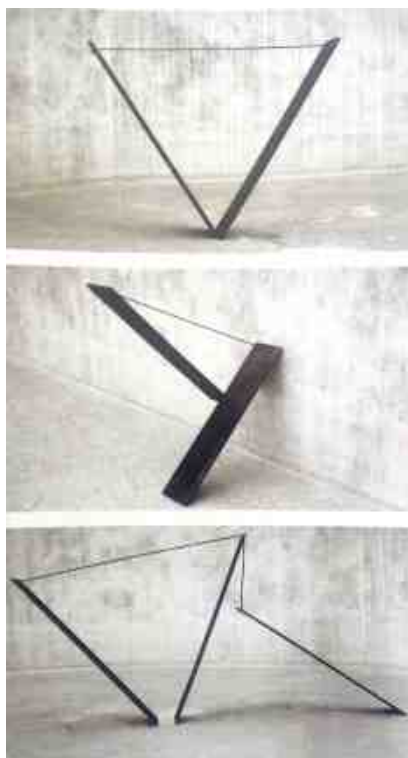
Cabe recordar uma frase do artista: “A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser construir (ninguém mais do que eu, ‘ama o Brasil!’) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia – mergulhar na merda”⁴¹⁶ – começemos esse mergulho e dissecação, portanto, a partir da geração de artistas brasileiros que despontou no cenário internacional da arte contemporânea a partir da década de 1990.

⁴¹⁶ OITICICA, Hélio. *BRASIL DIARRÉIA*. Texto datilografado e datado entre 05 e 10 de fevereiro de 1970, p. 1. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>] Acesso realizado em 09 de maio de 2016.

3 “À LUZ DE DOIS MUNDOS”

3.1 Gentileza gera gentileza

Imagem 190 – Ernesto Neto – “A-B-A” – 1987



Fonte: Coleção do artista.

Em artigo publicado em 2002, Rodrigo Naves analisa o chamado “azar histórico” com que a arte contemporânea produzida no Brasil é institucionalizada (especialmente fora do país) por um ponto de vista cujos filtros tendem a ser Hélio Oiticica e Lygia Clark. O autor se refere a XXII Bienal de São Paulo, com curadoria de Nelson Aguilar, em 1994, como um marco institucional para o reconhecimento não só dos dois artistas, mas também, em menor dimensão, de Mira Schendel. Naves cita o texto curatorial em que Aguilar se refere aos três artistas como “as

bússolas capazes de iniciar o público brasileiro na trajetória da arte contemporânea”⁴¹⁷ e analisa o seu discurso:

...tratava-se de enfatizar nos seus trabalhos aquilo que indicaria a passagem para uma outra etapa da arte, e que se caracterizaria justamente por aquela aproximação entre arte e vida (a participação do espectador, o público que entra na obra), pela recusa aos suportes tradicionais e ao que seria uma relação contemplativa com as obras de arte.⁴¹⁸

O autor lança o olhar para outros artistas ativos nessa fronteira⁴¹⁹ entre a “arte moderna brasileira” e a “arte contemporânea brasileira”, como Oswaldo Goeldi, Alfredo Volpi, Amilcar de Castro (também do grupo do neoconcretismo) e o musicista João Gilberto, que não tinham, no momento de seu artigo, o mesmo peso institucional de seus contemporâneos. Rodrigo Naves percebe como a rápida institucionalização de Hélio Oiticica e Lygia Clark eclipsou as pesquisas de artistas cujo cerne não girava em torno das noções da “participação do espectador”, da linguagem da instalação, da investigação em torno do “corpo brasileiro” ou de uma relação mais próxima entre arte e terapia.

Naves conclui seu artigo por meio de um olhar crítico em relação aos artistas que naquele momento seguiam (ou eram empurrados) a carregar o fardo do neoconcretismo:

⁴¹⁷ “O anseio da Bienal é fazer desses três artistas brasileiros as bússolas capazes de iniciar o público brasileiro na trajetória da arte contemporânea, ajudando-o a navegar por contra própria, com instrumentos de aferição tão precisos que cada um dos visitantes se torne um crítico de arte à sua maneira. Através de Oiticica, Lygia e Mira, se chegará aos outros artistas para verificar como eles se soltaram do suporte tradicional para atingir o inédito que caracteriza a arte contemporânea” in AGUILAR, Nelson. “A arte fora dos limites” in *XXII Bienal Internacional de São Paulo – salas especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo apud NAVES, Rodrigo. “Um azar histórico – desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira” in *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2002, número 64, p. 14.

⁴¹⁸ NAVES, Rodrigo. “Um azar histórico – desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira” in *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2002, número 64, p. 21.

⁴¹⁹ “Submeter a arte brasileira a parâmetros estranhos à sua formação – como no caso da leitura contemporânea que se opõe à produção moderna – conduzirá inevitavelmente a um empobrecimento e a uma simplificação do que temos de melhor em nosso descompasso em relação aos grandes centros: uma complexidade que não nasce de uma constituição rica e sim de uma historicidade complicada. Procurei mostrar em outro texto que parte significativa de nossa arte moderna tem uma presença tímida, um modo de aparecimento moroso e contido, em tudo oposto a características centrais das grandes obras modernas. Por outro lado, algumas obras tiraram um proveito admirável dessa dificuldade de formalização, convertendo-a em força estética. Esses dois aspectos singulares de nossa produção moderna paradoxalmente a aproximam da fragilidade formal e da tensão existencial reivindicadas pelo discurso contemporâneo – não fossem as muitas diferenças” in *Ibidem*, p. 18.

A arte contemporânea parece fadada a viver dessa tensão entre arte e vida. E as melhores obras atuais são, a meu ver, aquelas que conseguiram tirar seu significado dessa relação irresolvida. Caso contrário, em lugar de um enriquecimento das determinações da arte teremos apenas um empobrecimento da concepção de vida (...) pois nossa história acentuou uma indiferenciação e uma desestruturação social que facilitam uma compreensão regressiva da vida, como essa ânsia de proteção e abrigo que identifico nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark (...) Muitos trabalhos de arte contemporâneos pensam essa aproximação entre arte e vida como um “entrar dentro” das obras, donde instalações, ambientes, etc. Poucos tem conseguido “sair” daí.⁴²⁰

Daniela Labra, em sua referida pesquisa a respeito do processo de legitimação internacional da “arte contemporânea brasileira”, cita como exemplo de projetos criticáveis as exposições “When lives become form – contemporary Brazilian art, from 1960 to the present”⁴²¹ (2008, Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, com curadoria de Yuko Hasegawa), “Brazil in Venice”⁴²² (2001, em diferentes espaços da cidade de Veneza, com curadoria de Germano Celant) e “Brazil: body and soul”⁴²³ (Museu Guggenheim, em Nova Iorque, com curadoria de Edward Sullivan). Os artistas jovens que participaram dessas exposições tiveram suas

⁴²⁰ NAVES, Rodrigo. “Um azar histórico – desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira” in *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2002, número 64, p. 21.

⁴²¹ “... fazia leituras superficiais, tal como ocorria com o propalado conceito de ‘corpo’ na arte brasileira, afirmado pela curadora como uma chave para a produção contemporânea desde o neoconcretismo, uma vez que este movimento marcaria o momento no Brasil em que artistas começaram a lidar com a sua própria corporalidade e a do espectador. Se de fato o movimento neoconcreto abriu o espaço para a discussão do corpo e da subjetividade como motor da experimentação estética, por outro é evidentemente simplista o argumento de que toda a arte contemporânea brasileira pode ser lida pelo viés corporal. De maneira esperada, Hélio Oiticica, Lygia Clark e também Lygia Pape, surgiam novamente como os principais nomes que referendavam as práticas contemporâneas” in LABRA, Daniela. *Legitimação internacional da arte contemporânea brasileira, análise de um percurso: 1940-2010*. Tese de doutorado apresentada na UFRJ, na Escola de Belas-Artes, em 2014, p. 95.

⁴²² “A proposta em questão levou para a cidade sete exposições distintas, sendo quatro dos artistas contemporâneos Vik Muniz, Ernesto Neto, Miguel Rio Branco e Tunga, e três de temas da ‘cultura brasileira’ conhecidos do cenário *blockbuster* internacional: o Barroco mineiro – com iconografias de santos negros, o personagem Carmen Miranda e o indefectível Carnaval carioca em sua versão mais turística, os desfiles no Sambódromo” in *Ibidem*, p. 130.

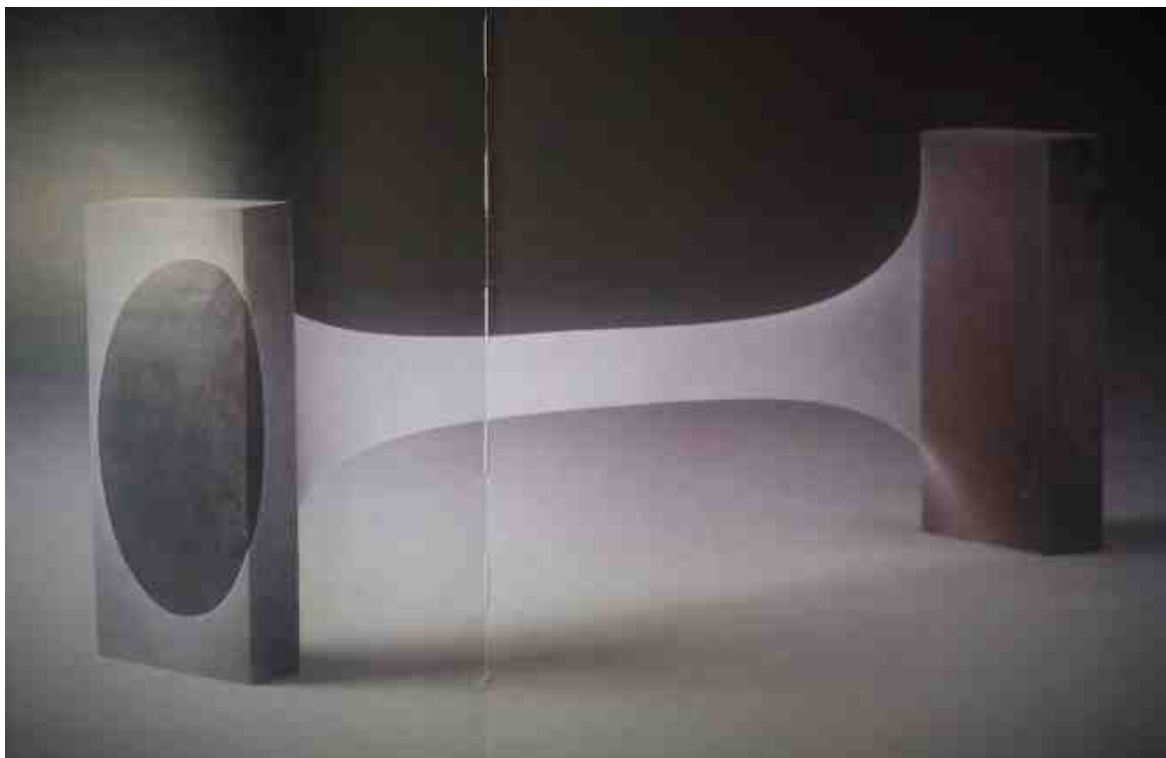
⁴²³ “A exposição, que tinha como centro os períodos barroco e moderno, objetivava, segundo Sullivan, ‘transmitir o espírito das tradições visuais do Brasil’ apresentando muitos exemplos das distintas fases históricas e vertentes plásticas brasileiras, passando também pela arte popular, a arte indígena, retratos dos viajantes europeus e obras contemporâneas. (...) Com expografia assinada pelo arquiteto francês Jean Nouvel, o interior do museu foi pintado de preto de modo a valorizar, principalmente, um fabuloso altar barroco do século 18, talhado em cedro e folheado a ouro que, medindo 14 metros de altura foi instalado no vão central do museu. (...) Apesar de sua grandiosidade, ou mesmo por conta dela, a exposição foi alvo de muitas críticas negativas, especialmente por ter priorizado mais a forma do espetáculo do que o conteúdo histórico e conceitual, sem uma clara explicação curatorial que justificasse, para além de uma proximidade formal, a reunião de artefatos indígenas e uma escultura de Ernesto Neto numa mesma sala, por exemplo” in *Ibidem*, p. 136.

carreiras catapultadas no final da década de 1990 e atualmente possuem uma agenda intensa de exposições fora do país devido, em parte, a pesquisas artísticas vistas de modo estereotipado como “tipicamente brasileiras” - a utilização de um cromatismo vibrante na pintura, a abordagem de questões que girariam em torno de elementos caros à cultura brasileira (como a miscigenação e o “barroco brasileiro”) e, conforme bem apontado por Rodrigo Naves, a apresentação de obras que convidam à participação ativa do espectador, assim como nas “Cosmococas” de Hélio Oiticica.

Nesse último capítulo, observaremos a iconografia das redes de dormir e sua associação ao Brasil na produção de arte das últimas três décadas. Em muitas dessas obras, o pertencimento identitário a uma arte supostamente brasileira é perceptível. Parece-me importante iniciar essa análise a partir da produção e do discurso de Ernesto Neto, artista baseado no Rio de Janeiro que esteve presente em todas as exposições citadas acima. Com uma carreira que se iniciou no final da década de 1980, Neto ganhou maior atenção institucional após participar da XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, com curadoria de Paulo Herkenhoff. Assim como Adriana Varejão e Beatriz Milhazes, artistas de sua geração que participaram da mesma exposição, Neto se tornou um dos artistas brasileiros com maior projeção internacional e extensa produção bibliográfica a seu respeito.

A rede de dormir apenas se faz presente de modo literal em sua obra em 2013, porém o seu interesse em torno das noções de peso e equilíbrio se dá desde o início de sua produção. Quando observamos uma de suas primeiras obras, “A-B-A” IMAGEM 190 composta por chapas de metal e pedaços de corda, fica claro o seu interesse por inserir na composição de suas imagens o próprio espaço vazio do ambiente onde a obra está colocada. A primeira de suas fotografias de registro da obra mostra sua estrutura em um formato de seta que nos permite lembrar de uma rede devido à linha que une os dois pontos das retas.

Imagem 191 – Ernesto Neto – “Pi gluon pi” – 1992



Fonte: Coleção do artista.

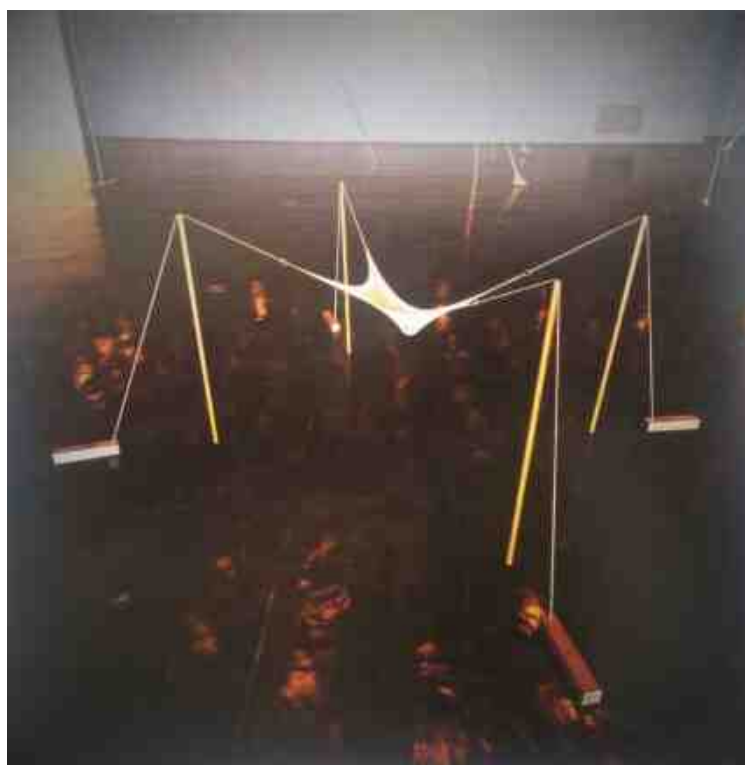
Imagem 192 – Ernesto Neto – “Algo existe entre nós dois” – 2000



Fonte: Coleção do artista.

Essa tensão entre dois pontos se faz presente em outras obras do início de seu percurso, como “Pi gluon pi”, de 1992 IMAGEM 191 e “Algo existe entre nós dois”, de 2000 IMAGEM 192. Aos poucos os materiais consistentes como o metal desaparecem e dão lugar a matérias mais orgânicas e frágeis como a lycra e o algodão, tornando cada vez mais visível o caráter artesanal de suas esculturas. O uso desses materiais leva ao encontro entre diferentes pesos que remetem à relação de tensão comum às redes de dormir. Os objetos “Topologic fluency on a structural camp for a high density point, yeah”, de 1992 IMAGEM 193 e “Anatomy of the pleasure”, de 1997 IMAGEM 194 são exemplares quanto à capacidade de Neto explorar a gravidade do encontro entre o metal, pigmentos naturais e a lycra tanto diretamente no chão, quanto a partir do teto.

Imagem 193 – Ernesto Neto – “Topologic fluency on a structural camp for a high density point, yeah” – 1992



Fonte: Coleção Carlos e Rosa de la Cruz, Miami.

Imagem 194 – Ernesto Neto – “Anatomy of the pleasure” – 1997



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 195 – Ernesto Neto – “Lento como o tempo” – 1997



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 196 – Ernesto Neto – “A gente se encontra aqui hoje, amanhã em outro lugar. Enquanto isso Deus é Deusa. Santa gravidade” – 2003



Fonte: Coleção do artista.

Já com “Lento como o tempo”, de 1997 IMAGEM 195, uma de suas obras que mais se assemelha a uma representação da rede, fica perceptível a ampliação de seu interesse do objeto para a instalação. O espectador não está mais acima do objeto, nem mesmo também o observa unicamente de baixo; do mesmo modo que cruza a arquitetura, a obra atravessa os nossos corpos e convida a uma postura que se faça ativa de diferentes modos. Esse dado é elevado a uma potência maior em uma peça como “A gente se encontra aqui hoje, amanhã em outro lugar. Enquanto isso Deus é Deusa. Santa gravidade”, de 2003 IMAGEM 196, quando os tubos de lycra que pendem para baixo são aumentados tanto de tamanho, quanto de complexidade formal. Desde esse momento em meados dos anos 2000, suas imagens não se restringem apenas à observação, mas principalmente à exploração paciente e estética por parte do público. Não mais um “espectador”, os corpos humanos aí são “participantes” – tal qual desejado por Hélio Oiticica em seus projetos.

É interessante observar como a produção de Ernesto Neto foi pouco a pouco institucionalizada pela esteira da “brasilidade”. Até 2013, quando visitou uma aldeia Huni Kuin e sua produção tomou um rumo a ser comentado nesse texto, o artista não se utilizava explicitamente de muitos elementos e objetos associados a certas construções da “identidade brasileira”, como a própria rede de dormir. Uma das poucas exceções eram as suas instalações feitas com tule de poliamida onde se viam estruturas com temperos encontrados no Brasil. No mais, seu trânsito entre a leveza e a organicidade foi insistentemente relacionado tanto por críticos e curadores, quanto pelo próprio artista, à sua suposta “herança neoconcreta”.⁴²⁴

Em sua última exposição individual realizada em um museu no Brasil, “Dengo”, em 2010, foram publicados dois livros que continham artigos de críticos e curadores brasileiros. Rodrigo Moura, por exemplo, inicia seu texto com uma reflexão crítica em torno da associação entre a obra de Neto e o neoconcretismo,⁴²⁵ mas, na sequência, dá prosseguimento às habituais comparações com Oiticica e Clark. Luiz Camillo Osório é ainda mais taxativo em seu comentário sobre o “reduccionismo histórico”⁴²⁶ em torno do artista, mas nas páginas seguintes roça em

⁴²⁴ “Em 2006, o Barbican recebe a mostra itinerante Tropicália, com curadoria de Carlos Basualdo; a Tate Modern, por sua vez, apresenta individuais de Hélio Oiticica (2007) e Cildo Meireles (2008-2009); em 2010 é a vez de Ernesto Neto na Hayward. (...) Hoje, essa diversidade de manifestações começa a criar espaços para além da mera reprodução de clichês e da formatação de projetos mais palatáveis para o público estrangeiro, que reiteram um discurso que promove uma única matriz neoconcreta para tudo o que é arte contemporânea brasileira. Ainda assim, o clichê prevalece: vide o “Festival Brazil” (2010) promovido pelo South Bank Centre (que incluiu a exposição de Neto na Hayward) ou o festival “Brazil Contemporary”, promovido pelo Museum Boijmans Van Beuningen, em Roterdã (2009). Em ambos os casos, as respectivas curadorias optaram, mais uma vez, por trilhar o caminho neoconcretista para discutir arte brasileira, seja selecionando um artista já reconhecido e que bebe diretamente nessa fonte (Neto na Hayward) ou explicitamente tornando Oiticica como a maior influência contemporânea (e mostrando, além dele, os trabalhos de Ricardo Basbaum, Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander e, claro, Ernesto Neto)” in MAZZUCHELLI, Kiki. “Não seja marginal, não seja herói: a arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada” in *Revista Tatuí*, volume 11. Recife, 2010, p. 58.

⁴²⁵ “... a geração de Ernesto Neto foi a grande protagonista da internacionalização da arte brasileira. Nunca houve tanta oportunidade para artistas brasileiros no exterior, em termos institucionais e de mercado, em um cenário político pós-globalização, e tampouco a arte brasileira esteve tão inserida no cânone histórico – sobretudo no que diz respeito à recepção do legado de Hélio Oiticica e Lygia Clark, os mais conhecidos artistas do neoconcretismo. Nunca é demais afirmar que esse foi o pulo do gato da história da arte do Brasil, o momento em que nossa particular leitura da abstração geométrica em encontro com o orgânico, com a experiência social e subjetiva, gera um posicionamento internacional em termos de história da arte” in MOURA, Rodrigo. “Ernesto Neto na encruzilhada” in *Catálogo da exposição “Dengo”, volume 1*. São Paulo: MAM-SP, 2010, p. 44.

⁴²⁶ “O trabalho de Ernesto Neto ganhou enorme visibilidade na última década. Não há curador ou crítico internacional que não mencione a sua obra ao tratar da arte brasileira, que não fale dela como legítima descendente do experimentalismo neoconcreto. Por sinal, muito tem sido dito dessa filiação neoconcreta da arte brasileira. Todos os artistas, indiscriminadamente, parecem filhos de Hélio e

um reducionismo geográfico: a construção da “carioquice” em torno de sua obra.⁴²⁷ Parece difícil sair dos esquemas discursivos já estabelecidos.

Esse diálogo com o neoconcretismo foi algo confirmado pelo artista em diversas das entrevistas publicadas nos quase vinte catálogos e livros (em grande parte internacionais) de exposições suas. Conforme entrevista realizada em 2007, Ernesto Neto não nega a sua relação com Clark e Oiticica, mas a ideia de uma “filiação” única a eles é problematizada e acompanhada da citação de outros pontos de diálogo brasileiros e estrangeiros.⁴²⁸ Curiosamente, quando alguns entrevistadores tentam vincular seu trabalho à “identidade brasileira”, o entrevistado se esquivava. Em 2002, a curadora espanhola Cecilia Pereira pergunta a respeito da adequação do trabalho de Neto ao “estereótipo europeu que temos sobre o fato de os brasileiros adorarem a beleza, a diversão” e este responde:

A sério? Eu não sabia dessa história de “brasileiros”. O Brasil é grande, há vários brasis. Desconfio dessas verdades generalizantes, isso é coisa de quem quer criar guetos. Acho que, na esfera da arte, isso é desinteresse ou vontade de poder. Não sei se existe uma expectativa por eu ser brasileiro. Para mim talvez haja uma espécie de liberdade, uma relação sensorial mais elevada, uma espontaneidade e talvez uma relação mais “aqui e agora”, menos planeada; mas o fato é que faço o trabalho de uma maneira

Lygia. Um caso típico de reducionismo histórico” in OSÓRIO, Luiz Camillo in in Catálogo da exposição “Dengo”, volume 1. São Paulo: MAM-SP, 2010, p. 58.

⁴²⁷ “Entre parênteses, basta o próprio Neto começar a falar e qualquer um sabe de onde ele é: carioca, ou melhor, ipanemense. Não só pelas gírias, mas pelos gestos. O que pode parecer coisa à toa é o tônus de sua obra. (...) Porque, como já disse, sem querer reduzir a potência universal de sua obra, creio que o fato do artista ser carioca e ter crescido convivendo com a praia dissemina-se no que ele faz e no como é feito. A sensação mista de liberdade e prazer experienciada corporalmente pelo espectador que entra em uma de suas instalações põe em evidência essa vivência da praia. Não se trata de reduzir o trabalho a uma experiência banal do cotidiano carioca, mas sim de apontar a relação íntima e significativa que as obras mantém com o mundo à sua volta” in *Ibidem*, p. 57.

⁴²⁸ “Olha... filiação acho termo um pouco estranho; acho que meu trabalho tem realmente uma questão de textura, de toque, de sexualidade, sensualidade, isto é, um entorno do corpo que tem muito a ver com a Lygia e, sinceramente, acho que o que ela fez a partir da teorização da “linha orgânica” é simplesmente uma obra monumental. Acho que são poucos artistas no mundo que podem ter gerado tamanha complexidade, assim como o Hélio, de forma diferente. Os dois foram absolutamente incansáveis, indo aos limites mais extremos de sua própria obra, se reinventando, acreditando na vida, na vontade de viver e cavar, explodir, voar. Os caras foram foda mesmo. Eu inclusive, já que estamos neste histórico, acho que tenho uma leitura do Hélio através das casas do Zanine pelo meu pai, assim como um trânsito pela Lygia através da universidade de minha mãe... Porém, eu sou escultor, e tem Franz Weissmann, Amílcar [de Castro], Sergio Camargo, Serra, Walter de Maria, Sol Lewitt, Giovanni Anselmo, Donald Judd, enfim uma galera da pesada, somada à geração do Cildo, Tunga, Zé Resende, Waltercio [Caldas], Barrio... mais anos 70; foram influências muito fortes. Esta última galera, aliás, talvez tenha sido mais definitiva como influência. Lygia e Hélio foram realmente muito importantes, mas essa história de referência é muito ligada à cultura local” in “A gente vai para o que ama”, entrevista realizada com Ernesto Neto por Amália Giacomini, Ana Cavalcanti, Ana Holck, Daniela Labra e Ronald Duarte. *Arte e Ensaios*, volume 16. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p. 8.

desvinculada, próxima da de um antropólogo ou de um sociólogo brasileiro. Sinto-me mais como um ser humano do que como um brasileiro. No Brasil sou carioca. Descobri isso quando fui trabalhar para São Paulo, antes eu era só eu, sem este detalhe no meu “pedigree”. Isso tudo é cultura, mas existe algo humano que transcende as fronteiras culturais, é aí que quero chegar.⁴²⁹

Chama a atenção essa sobreposição da fala dos curadores e instituições ao desejo discursivo do próprio artista – sendo ele um dos elementos, conforme aqui exemplificado, de diversas exposições que desde o começo dos anos 2000 desejavam mapear a “arte contemporânea brasileira” através de curadorias que muitas vezes se baseavam nos estereótipos da brasilidade, é curioso perceber sua postura perante a explicitação da questão. A obra de Ernesto Neto, segundo sua própria ótica, está próxima de Hélio Oiticica e Lygia Clark, mas longe da tentativa de criar uma alegoria do Brasil – mesmo que esses artistas tenham sido, justamente, postos em diálogo com sua pesquisa por serem enxergados como parte dessa alegoria.

Em uma entrevista de 2012 realizada por Luiz Camillo Osório, Neto problematiza o “multiculturalismo” de alguns artistas. Segundo o relato, seu interesse não advém daí, mas sim de uma proposição artística que pense para além dos pertencimentos culturais, colocando o público em um contexto mais próximo à experiência pessoal do que ao pertencimento identitário:

Eu estou menos interessado em identidade. Cultural, de gênero ou social. Eu estou mais interessado na relação humana. Eu acho que é interessante criar vínculos entre as pessoas. Todo o meu trabalho acontece nessa relação humana. As coisas são fisicamente estruturadas nessa relação. Um depende do outro. Porque elas estão em um estado de equilíbrio, elas são feitas de partes. A combinação dessas partes, como elas se integram, é a essência do que eu gosto de fazer. Isso pode ser uma operação mental. No meu caso, é uma operação física. Mental também, claro. Mas não é meramente mental. Muito menos uma questão de identidade. Porque esse é uma questão do multiculturalismo, da cultura de cada um, da história cultural... Você está lidando com qual cultura? É bonito. Mas você não pode jogar de outro modo? Tipo, sem ser tão objetivo? Essa não é a questão. A questão é que quando olhamos para o mundo através de identidade, cultural, racial, social, tanto faz, nós separamos demais. E quando você faz isso através das relações humanas, você une o mundo.⁴³⁰

⁴²⁹ NETO, Ernesto; PEREIRA, Cecilia. A fragilidade do tempo. in: *O corpo, nu tempo*. Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2002. p. 60.

⁴³⁰ “I’m less interested in identity. Cultural, gender, or social identity. I’m more interested in the human relation. I think it’s interesting to create links among people. All my work happens in the human relation. Things are physically structured in the relation. One depends on the other. Because they’re in a state of balance, they’re made in parts. The combination of these parts, how to join them, is the essence of what I like to do. This can be a mental operation. In my case, it’s a physical operation.

O artista que foi alavancado pelo multiculturalismo curatorial que tomou as exposições de grande porte desde a década de 1990 não se via refletido nas propostas artísticas que buscam a trilha paralela muitas vezes pautada na etnografia.⁴³¹ Em 2013, porém, uma viagem fez com que a pesquisa de Ernesto Neto tomasse uma rota diferente. A convite de uma amiga que trabalhava na organização de um livro acerca do herbário e uso medicinal do povo indígena Huni Kuin⁴³², habitante do estado do Acre na fronteira com o Peru, o artista toma conhecimento de sua cultura e participa de um ritual religioso em que há o consumo da *ayahuasca*. Neto teve uma visão mística e iniciou, desde então, um diálogo com a comunidade Huni Kuin que o deixou mais próximo da “força que nos unifica”⁴³³:

O *nixi pae* começou a me ensinar, porque essas ervas estão aqui para nos ensinar, para nos mostrar aonde ir, para nos limpar. Para nos mostrar as coisas que fizemos erradas, também. Então é um trabalho, não é fácil. Porque você lida com coisas que algumas vezes preferia esconder. Mas isso não te faz sentir culpado; apenas mostra o caminho para fazer melhor da próxima vez, te diz para fazer nesse caminho e não naquele... Ele realmente te guia na direção do amor. No final do ritual, ele te traz muita alegria; o preenchimento de amor incondicional foi extremamente forte. Eu nunca senti alguma coisa como aquilo antes. Foi um dos momentos mais importantes na minha vida, se não o mais importante⁴³⁴

Mental too, obviously. But it's not merely mental. Much less a matter of identity. Because that's a question of multiculturalism, of each one's culture, of cultural history... You're dealing with that culture? It's beautiful. But can't you play it differently? Like, without being so objective? That isn't the matter. The matter is when we look at the world through identity, cultural, racial, social, whatever, we separate too much. And when you do it through human relations you unite the world” in NETO, Ernesto; OSÓRIO, Luiz Camillo. “Artist's interview” in *Madness is part of life*. Tóquio: Espace Louis Vitton, 2013. Tradução livre.

⁴³¹ Conferir FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo” in *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

⁴³² “Una Isi Kayawa – livro da cura do povo Huni Kut do Rio Jordão”, publicado em 2014 pela Dantes Editora.

⁴³³ Ao comentar sua participação em um ritual Huni Kuin realizado no Rio de Janeiro, o artista diz: “E então eu de repente percebi que estava perto de casa. Foi incrível – eu estava de volta ali e ali estavam minha mulher e meus filhos, e eu senti uma conexão muito forte com a minha família e com a natureza e o amor. Eu tive a sensação de que essa força é a força que unifica a todos” in MEISTERE, Una. “Everything has a spirit”. Disponível em <http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/5438-everything_has_a_spirit/>. Acesso em 16 de junho de 2016. Tradução livre.

⁴³⁴ “The *nixi pae* began to teach me, because this medicine is here to teach us, to show us where to go, to cleanse us. To show us the things that we did wrong, too. So it's work, it's not easy. Because you deal with things that sometimes you prefer to hide. But it doesn't make you feel guilty; it just show you the way to do it better next time, it tells you to do it this way and not that way... It really guides you in a direction of love. At the end of the ritual it brings you a lot of joy; the refill of unconditional love was extremely strong. I'd never felt something like that before. It was the one of the most important moments in my life, if not the most important one” in Idem. Tradução livre.

É neste mesmo ano que o artista começa a inserir literalmente redes de dormir em suas esculturas e instalações. É tentador relacioná-las à sua experiência com os Huni Kuin, mas, por outro lado, os objetos se fazem presentes de diferentes modos. Uma dessas obras, intitulada “Na esquina da vida, com uma planta na mão” [IMAGEM 197] é resultado do interesse do artista em explorar a materialidade do aço corten, mesmo material das obras monumentais de Richard Serra. No caso de Neto, o aço é recortado de forma a sugerir um contorno curvilíneo e orgânico que, mantendo seu interesse nas estruturas vazadas, insere o espaço ao redor na composição. Esses elementos contribuem para a impressão de leveza proporcionada pela escultura que tem em seu centro, presa pelas laterais, uma rede de dormir. Fica o convite para o corpo adentrar nesse peculiar suporte de redes que, aliás, são de algodão e compradas no Nordeste – eis, novamente, a tradição tanto da indústria da rede na região, quanto a sua carga modernista de associação entre geografia e repouso/preguiça.

Outra versão desse mesmo trabalho se trata de um convite coletivo ao uso das redes. IMAGENS 198 e 199 Em uma estrutura que esquematicamente se assemelha a um triângulo, chapas de aço corten são acopladas e é possível armar até quatro redes simultaneamente. De tons terrosos, as redes dialogam com as cores de um vaso de barro colocado ao centro da escultura que traz uma samambaia. Eis a conjunção de elementos iconográficos (planta, rede, curvas, convite ao usufruto por parte do espectador) que certamente possibilita uma associação entre imagem e identidade tropical, brasileira ou latino-americana – mesmo que esse não seja o desejo do artista. Não é de estranhar que essa peça tenha sido selecionada para a venda na edição de 2013 da feira ArtRio, no Rio de Janeiro, pela galeria Fortes Vilaça, que representa Ernesto Neto no Brasil.

Imagem 197 – Ernesto Neto – “Na esquina da vida, com uma planta na mão” – 2013



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 198 – Ernesto Neto – “O que estamos pensando, nesta rede, nesta hora, neste mundo... nesta, nest... nesta eternidade” – 2013



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 199 – Ernesto Neto – “Spacebodyship” no Bass Museum, em Miami – 2013

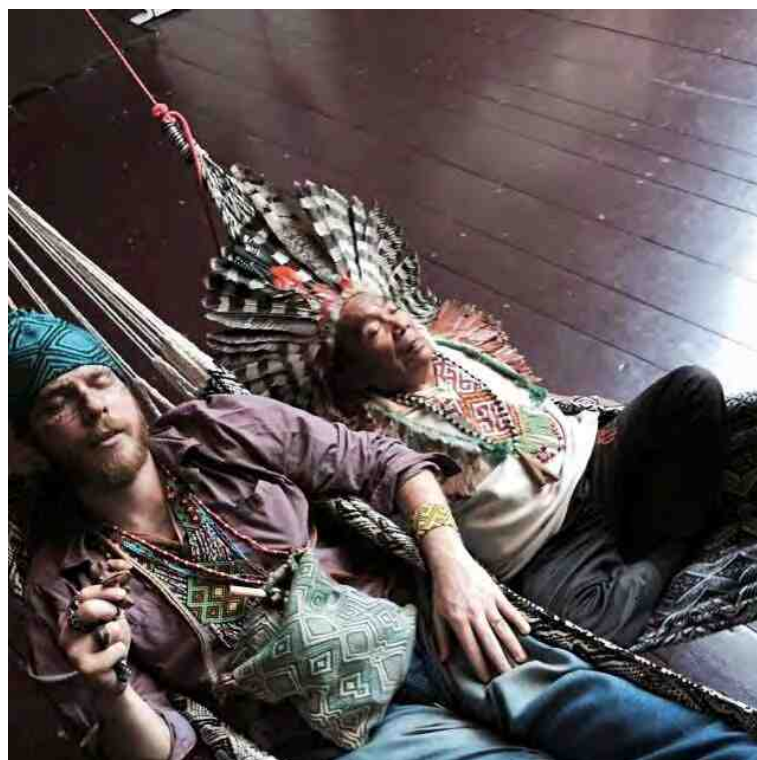


Fonte: Coleção do artista.

Imagens 200 e 201 – Ernesto Neto – exposição “Aru Kuxipa – sacred secret”, no Thyssen-Bornemisza Art Contemporary – 2015

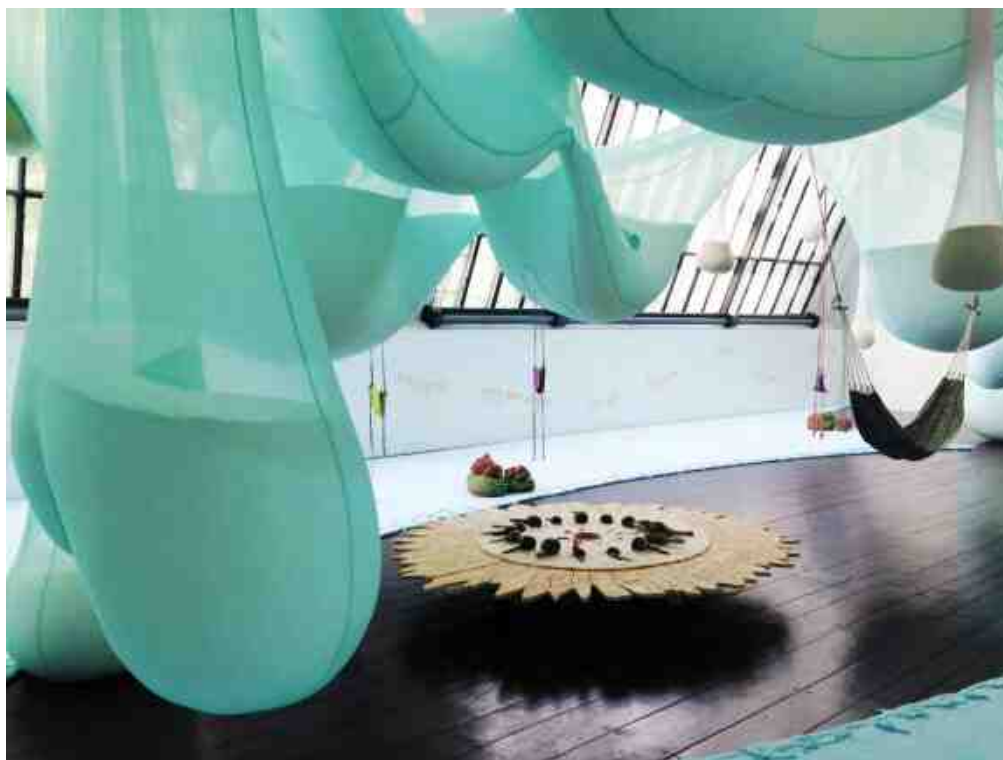


Fonte: Coleção do artista.



Fonte: Coleção do artista.

Imagens 202 e 203 – Ernesto Neto – “A gente se encontra aqui hoje, amanhã em outro lugar. Enquanto isso Deus é Deusa. Santa gravidade”, montagem no Thyssen-Bornemisza Art Contemporary – 2003-2015



Fonte: Coleção do artista.

Imagens 204 a 206 – Ernesto Neto – registros da exposição “Boa”, no Kiasma, em Helsinki – 2016





Fonte: Coleção do artista.

Em 2014, “Na esquina da vida, com uma planta na mão” foi mostrado na exposição retrospectiva de Ernesto Neto no museu Guggenheim de Bilbao, na Espanha. O título da exposição, “El cuerpo que me lleva”, vem de uma visão que o artista teve dentro de um ritual Huni Kuin.⁴³⁵ Uma vez que o artista demonstrava o desejo de recodificação de sua experiência indígena para o espaço expositivo, é interessante notar como o texto do cosmólogo e físico Luiz Alberto Oliveira no catálogo desta exposição descreve sua pesquisa como o encontro entre culturas ocidentais e não-ocidentais – uma visão certamente multicultural a seu respeito:

... descendente direto da Europa, grego até a medula, sim, ibero-mourisco dos pés à cabeça, renascentista consumado, de fato; sem dúvida, o obscurecimento do horizonte, a direção do heliocídio perpétuo, não coincide com a métrica de seus pés. Séculos de homogeneização das matérias não bastam, não servem, perante milênio imanes de coabitação plural dos Povos com as Terras. Talvez – nos sugere a CosmoOca -, o corpo vivo do

⁴³⁵ “Como ele disse em entrevistas anteriores, o nome para a exposição veio a ele durante um ritual. Ele queria ter criado uma exposição como um poema materializado, um espaço poético em que uma pessoa pudesse fugir do turbilhão caótico da vida cotidiana. ‘Nós estamos constantemente recebendo informação, mas eu quero que esse seja um espaço para se parar de pensar, onde podemos ter refúgio na arte. Eu acho que não pensar é saudável; é como respirar a vida em si mesma” in MEISTERE, Una. “Live light!”. Disponível em <http://arterritory.com/en/texts/interviews/5439-live_light/>. Acesso em 16 de junho de 2016. Tradução livre.

Mundo seja como o corpo de Neto: tremores, brilhos, estalidos, murmúrios, vibrações, resvalando e se deslizando em uma dança que emula e amplifica o próprio viver. Constelações imaginárias e biológicas maquinarias, virtuosismo topológico e turbulenta ternura; deste modo, Tupã e Logos se juntam em esta surpreendente CasaCéuFeraSonho; expressando com viva magia a natureza dupla da obra e seu obreiro: a relação do todo, o todo na relação. Ernesto é o HomemJaguar.⁴³⁶

Em entrevista sobre esta exposição feita pela curadora brasileira Fernanda Lopes, ele disse ser importante “encontrar uma filosofia brasileira”, porém afirmou que “é claro que minha exposição não é sobre o Brasil. É sobre o ser humano”.⁴³⁷ De todo modo, é difícil não enxergar sua exposição também como um modo de presença do Brasil e da “arte contemporânea brasileira” dentro do cenário internacional. A presença cada vez mais constante de sua faceta “HomemJaguar”, notável em grandes exposições mais recentes, aproxima o artista de uma inevitável leitura através da chave brasileira. Em 2015, no museu Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, em Viena, na Áustria, Neto realizou a exposição “Aru Kuxipa – Sacred Secret” em que convidou um grupo Huni Kuin para realizar uma série de seminários acerca da sua utilização de ervas com fins medicinais. Além destas falas, rituais foram realizados dentro do espaço expositivo com a participação do artista e

⁴³⁶ “...descendiente directo de Europa, griego hasta la medula, si, ibero-morisco de pies a cabeza, renacentista consumado, de hecho; sin embargo, el oscurecimiento del horizonte, la dirección del heliocidio perpetuo, no coincide con la métrica de sus pies. Siglos de homogeneización de las materias no bastan, no sirven, ante milênios inmanentes de cohabitación plural de los Pueblos com las Tierras. Tal vez – nos sugere la CosmoOca -, el cuerpo vivo del Mundo sea como el cuerpo de Neto: temblores, fulgores, estalidos, borboteos, vibraciones, resvalando y desliziéndose en una danza que emula y amplifica el propio vivir. Constelaciones imaginarias y biológicas maquinarias, virtuosismo topológico y turbulenta ternura; de este modo, Tupã y Logos se aúnan en esta sorprendente CasaCieloFieraSueño; expressando com vivia magia la naturaleza doble de la obra y de su obrero: la relación de todo, en todo la relación. Ernesto es el HombreJaguar” in OLIVEIRA, Luiz Alberto. “La casa de los sueños” in *El cuerpo que me lleva*. Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2014, p. 98. Tradução livre.

⁴³⁷ “Os africanos e os índios são fundamentais para a nossa história. A gente tem que estudar isso na escola. Isso é ser brasileiro e não estudar a Mesopotâmia, Egito, Grécia, Roma, Idade Média, Renascimento, Grandes Navegações e o descobrimento do Brasil. Essa é a ordem cronológica de outra história. Na história do Brasil estamos discutindo isso desde sempre. Ao invés de ler Lacan, Freud, Hegel e Nietzsche, precisamos encontrar uma filosofia brasileira, prestar atenção no que os índios estão pensando, no que os orixás, as mães de santo pensam. Pensar seriamente o que é o candomblé, a umbanda. Porque o que é o Cristianismo, a gente sabe. Grécia a gente sabe. Todo mundo sabe. É isso que a gente estuda. Vamos estudar essas outras coisas também. (...) As coisas estão chegando a um limite com todos esses eventos internacionais e essa vontade de uma ala brasileira de internacionalizar, ocidentalizar, padronizar. E essas discussões de alguma maneira se refletem nessa exposição, mas *é claro que minha exposição não é sobre o Brasil. É sobre o ser humano. Me interessa discutir a situação da Humanidade. Acima de tudo o que me interessa no ser humano é o que temos em comum. (...) A diferença também me interessa também, mas acho que existe uma supervalorização da diferença nos dias de hoje e uma pequena valorização do comum. E o comum é a natureza*” in LOPES, Fernanda. “Entrevista com Ernesto Neto” in *Dardo*, volume 24. Santiago de Compostela, 2014, p. 46.

do público. O projeto, que teve grande repercussão na mídia especializada internacional, se trata de sua primeira exposição a ter como tema central o diálogo e amizade estabelecido com os Huni Kuin.

As redes aqui, diferentes das esculturas realizadas em 2013 e 2014, foram fabricadas pelos próprios Huni Kuin e apresentadas em dois pontos diferentes da exposição. No primeiro, logo na entrada, IMAGENS 202 e 203 o público observava e podia interagir com uma delas que se encontrava logo abaixo da remontagem de uma instalação aqui já comentada, “A gente se encontra aqui hoje, amanhã em outro lugar. Enquanto isso Deus é Deusa. Santa gravidade”, de 2003 e que aqui incentiva uma leitura da unidade plástica de Neto quanto ao seu interesse pelo peso e o equilíbrio. O segundo momento, ao final da exposição, IMAGENS 200 e 201 se tratava de uma sala que convidava o público a deitar em quatro redes Huni Kuin e ler o livro da cura, “Ina Usi Kayawa”, em inglês. Nas paredes da sala, alguns desenhos produzidos pelos Huni Kuin e um vídeo a seu respeito completavam essa espécie de apresentação de sua cultura.

Em 2016, o artista faz duas exposições com mote semelhante ao da exposição em Viena e novamente viaja com os Huni Kuin para o museu Kiasma, em Helsinki, na Finlândia e, posteriormente, para o Kunsten Museum, em Aalborg, na Dinamarca. Nesse primeiro projeto, intitulado simplesmente por “Boa” (“jibóia”, em inglês), Neto apresenta estruturas que, como de costume, convidam à entrada do público. IMAGENS 204 a 206 Diferentemente, porém, de suas instalações anteriores que por vezes apresentavam estruturas monumentais - às vezes mesmo suspensas do chão -, convidando o público a ter uma atitude mais proativa quanto à participação, nessa nova série de trabalhos os elementos formais remetem a um templo. Longe do *frisson* participativo, o artista convidar o público a uma experiência mais silenciosa, sagrada e intimista presente em rituais não só dos povos ameríndios, mas de diferentes religiões do mundo.

Ao observar essas estruturas de espaço interno amplo produzidas com linhas coloridas que tecem uma complexa trama é possível relacioná-las com a tradição da fabricação das redes. Não à toa, duas redes desse mesmo material se encontram suspensas na galeria e possibilitam que o público repouse. É possível, então, estar dentro desses templos tramados por Ernesto Neto e se sentir dentro de uma recodificação da rede de dormir. Se não temos presente o balanço de seu

movimento, de todo modo a suposta tranquilidade e meditação que seu uso pode incentivar é sentido ao adentrar seu centro.

Após percorrer a trajetória de Ernesto Neto desde suas primeiras esculturas até seu encontro recente com os Huni Kuin, parece lógico que suas preocupações sempre latentes, mas agora mais explícitas, com o meio-ambiente, a ecologia e o diálogo intercultural na busca por aquilo que une as diferenças e faz com que espécie humana se transforme em um⁴³⁸, será de interesse não apenas para os agentes do sistema da arte contemporânea, mas para os estudiosos das áreas da antropologia, etnografia e sociologia, ademais, claro, do público não-especializado.

O que é digno de nota quanto à análise da articulação entre suas obras e exposições, seu discurso e os discursos de curadores e críticos, é que os desejos e intenções dos agentes se sobrepõem e nada impede que, por um lado, o artista afirme com veemência que sua produção “não é sobre o Brasil”, mas que um olhar estrangeiro olhe para a mesma e faça uma associação rápida com esta terra que parece tão distante.⁴³⁹ Estas obras e suas redes sempre serão *também* sobre o Brasil – o que me parece ser importante no campo de sua recepção é manter um estado de adição à sua interpretação e não o substituir por um olhar que as enxerga

⁴³⁸ “Nós somos todos iguais. É muito importante pensar também sobre o multiculturalismo. Especialmente para o Ocidente, porque o Ocidente é aquele que não respeita os outros. Sabe, nos estádios brasileiros nós tínhamos um lugar em que as pessoas podiam assistir os jogos de pé. Quando você dança samba, você dança assim [levante]; você não pode dançar samba sentado. Mas quando você rock n’ roll, você pode dançar assim [gesticula sentado]: ‘I can’t get no satisfaction...’. Então porque você deveria assistir o jogo sentado? Porque esse é o ponto de vista europeu. Quando alguém vai a um estádio e diz que todo mundo deve se sentar é a arrogância do Ocidente em direção ao resto do mundo. Você tem os brasileiros e os letões e eles são muito diferentes. E você tem as pessoas de São Paulo e as pessoas do Rio de Janeiro e elas também são muito diferentes. E você tem as pessoas de Ipanema e as pessoas de Copacabana e então você tem dois melhores amigos que uma enorme diferença entre eles. E de repente nós não estamos falando mais de cultura. O multiculturalismo termina em nenhuma cultura” in MEISTERE, Una. “Live light!”. Disponível em <http://artterritory.com/en/texts/interviews/5439-live_light/>. Acesso em 16 de junho de 2016. Tradução livre.

⁴³⁹ Basta lermos o texto de apresentação do diretor do Guggenheim de Bilbao neste mesmo catálogo para notarmos a repetição do mesmo discurso criado há cerca de duas décadas a respeito da “arte contemporânea brasileira”: “La obra de Neto es heredera de las ideas y de las imprescindibles aportaciones que al mundo del arte hicieron creadores también originários de Brasil, como Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica, que fundaron el movimiento neoconcreto a finales de los años cincuenta. Aquellos pioneros del arte de nuestros días impregnaron de vida el arte, lo pusieron em contacto con lo más profundo de la condición humana, otorgaron al espectador un papel imprescindible y lograron que la obra dejara de ser considerada como un objeto y pasara a concebirse casi como ‘um cuerpo’, dotado de poder crítico. Ernesto Neto recupera estas nociones e introduce al espectador em zonas de inestabilidad, para regalarle después momentos de sosiego y de reconciliación con su ser” in VIDARTE, Juan Ignacio. “Presentación” in *El cuerpo que me lleva*. Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2014, p. 2.

pelo viés do *apenas*, como uma espécie de produto enraizado unicamente no pertencimento identitário.

O interesse de Ernesto Neto por uma produção de imagens que não dialogue com a denúncia⁴⁴⁰ e que verse sobre os traumas históricos, distanciando o público da violência do cotidiano e gerando uma oportunidade de exploração da arte com uma intenção diferente da denúncia política panfletária, produz obras que poderíamos chamar por dóceis. Não me parece ser coincidência o fato de que o nome da galeria que Neto fundou junto aos também artistas Laura Lima e Márcio Botner, no Rio de Janeiro, se chame A Gentil Carioca. Situada próxima do SAARA, extenso mercado popular no Centro da cidade cujas lojas foram criadas por imigrantes de diferentes lugares do mundo, a galeria se apresenta como reflexo (e refluxo) dessa imagem cosmopolita de sua vizinhança, uma alegoria da “diversidade” do Brasil.⁴⁴¹

Como dizia José Datrino, o famoso Profeta Gentileza, responsável por uma série de pinturas murais no viaduto da Avenida Brasil, no Rio de Janeiro, “Gentileza gera gentileza” – ou seja, o caráter gentil da produção de Ernesto Neto, a associação discursiva com seu pertencimento ao Brasil e a rede podem ser encontrados em outros artistas de sua geração e posteriores. Esse viés da gentileza

⁴⁴⁰ “Cecilia, esta vida é muito dura, violenta. A televisão, ou melhor o jornalismo, é ridículo, só fala de tragédia. Existe uma certa vocação para tentar entender as coisas sempre pelo lado do sofrimento. Eu simplesmente não consigo entender essa apologia da dor e até não concordo com ela, prefiro propor uma outra perspectiva. Talvez seja algo meio brasileiro, meio carioca, isto de tirar do caos a poesia. Não sei. Basicamente, existe uma vontade de criar um espaço de conforto e proteção que permita alcançar um estado de silêncio reflexivo para entrar em contato com o nosso próprio corpo. Chegar a um ponto de desbloqueio social gerado pela surpresa desta experiência e provocar o intercâmbio lúdico com pessoas desconhecidas. Mas acho que, acima de tudo, me interessa o prazer, não no sentido da diversão. Acho que analisar a sociedade segundo o princípio da dor pode ser muito digno, mas pode ser também muito útil ao controle social e inevitavelmente inútil para a felicidade. A felicidade mora ao lado do prazer e o prazer, ao lado do perigo” in NETO, Ernesto; PEREIRA, Cecilia. A fragilidade do tempo. In: *O corpo, nu tempo*. Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2002. p. 64.

⁴⁴¹ “Localizada no Centro Histórico do Rio de Janeiro, mais especificamente na região denominada Saara, um lugar conhecido como o maior mercado aberto da América Latina e fundado no século passado por imigrantes árabes e judeus. Ao seu redor, encontra-se todo tipo de bugigangas e especiarias, atrativo fundamental para muitos artistas e curiosos. É sobre uma destas lojas que a Gentil tem sua presença, em um sobrado dos anos 20. A Gentil já nasceu misturada para captar e difundir a diversidade da arte no Brasil e no mundo. Crê que cada obra de arte é um cadinho cultural com potência de irradiar cultura e educação. Seu endereço fixo toma lugar de concentração e irradiação da voz de diferentes artistas e ideias, como também preconiza a ampliação do campo de ação potencial da arte ao estimular a rede de colecionadores e amantes da arte em geral” in “Espaço”. Disponível em <<http://agentilcarioca.com.br/a-gentil-carioca/a-gentil-carioca-11/espaco11/>>. Acesso em 16 de junho de 2016.

costuma ser a atribuição mais comum feita à rede de dormir na produção de arte posterior à década de 1980.

No Norte do Brasil, precisamente em Belém do Pará, encontramos diversos artistas que dialogam com a presença rotineira das redes nos espaços da casa e do trabalho. O fotógrafo Luiz Braga é um deles e possui uma investigação acerca da paisagem e cotidiano dos habitantes do Pará há mais de três décadas. Segundo Paulo Herkenhoff, seu olhar se encontra numa “distância entre o perturbador estranhamento e a proximidade intimista com o aparato fotográfico” convidando o espectador a um lugar “entre aquele estranhamento desconfortável e a confrontação sedutora com o sublime”.⁴⁴² Seu olhar não possui a ansiedade de um processo de escrita histórica através da imagem, como vimos, por exemplo, na produção de Manoel Santiago e seu interesse em ter a “Amazônia” como elemento central da “identidade brasileira”. Braga lança seu olhar para elementos recortados da vivência na metrópole que é Belém, além de viajar por cidades menores. As fotografias feitas pelo artista são frutos desses encontros efêmeros e anônimos entre fotógrafo e fotografado, homem e paisagem.

⁴⁴² HERKENHOFF, Paulo. “O imaginário de Luiz Braga – a contra-Amazônia”, 2005. Texto não publicado e cedido pelo artista.

Imagem 207 – Luiz Braga – “Rede amarela” – 1990



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 208 – Luiz Braga – “Barracão laranja” – 1990



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 209 – Luiz Braga – “Rede noturna” – 1992



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 210 – Luiz Braga – sem título – 1996



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 211 – Luiz Braga – “Barco em Santarém” – 2007



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 212 – Luiz Braga – “Darinha na mercearia” – 1990



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 213 – Luiz Braga – “Menino e rede” – 1999



Fonte: Coleção do artista.

Em sua ótica, a rede é associada aos diversos momentos da existência humana. É ela que reina em uma fotografia que mostra o interior de uma casa de arquitetura precária. IMAGEM 207 O silêncio e protagonismo do objeto se faz presente em outra fotografia que registra não mais o vazio, mas os corpos cansados embalçados por seu movimento. IMAGEM 208 Uma barraca de arquitetura ainda mais frágil que a anterior coloca aos nossos olhos a dúvida entre o tipo de moradia que apreciamos – um espaço para o trabalho ou uma casa? De todo modo, diferentemente da fotografia anterior, estes corpos são entrecortados pelo espaço público.

Na cultura visual das embarcações que conectam distintas cidades ribeirinhas na região próximo ao Amazonas (as mesmas gaiolas nas quais navegou Mário de Andrade), as redes são lugares de movimento e espera, como duas fotografias tiradas dentro dos barcos nos mostram. IMAGENS 209 e 210 Do mesmo modo que o objeto é uma linha que está presa a partir de dois pontos de sustentação, os trajetos de barco se encontram no mesmo ponto entre duas localidades. Quando observado de fora de seu interior, ao posicionar a máquina fotográfica na outra

margem da embarcação, percebemos o enfileiramento de redes, de vidas e biografias no meio do percurso rumo a algum lugar.

Por fim, a rede é também lugar de presença humana na esfera doméstica. IMAGENS 211 e 212 Uma mulher fita o espectador de costas e parece prestes a se levantar e revelar a sua nudez. Em outra imagem, um menino tem o seu corpo capturado pela câmera no momento anterior à sua queda. A rede é esse objeto que pode ser tanto o berço da diversão sexual dos adultos, quanto o lugar de estripulias das crianças – seu uso é, conforme temos visto nessa pesquisa, tão maleável quanto seu material.

No que diz respeito a esta relação acolhedora entre o “Norte” e as redes, cabe citar os trabalhos de Carla Evanovitch e Alexandre Sequeira, também baseados em Belém. Em “Travessias imaginárias”, IMAGENS 213 a 215 a artista retoma a relação entre o objeto e navegação marítima, porém sem a utilização de imagens que capturem literalmente o movimento das embarcações. Em sua instalação de estrutura feita de ferro, são colocadas sete redes no espaço expositivo afim de que o público deite e tenha uma experiência de amontoamento dos corpos semelhantes aos barcos.⁴⁴³ Escuta-se o som de ignição de seu motor e uma projeção em vídeo apresenta uma série de palavras⁴⁴⁴ que, junto à experiência física na rede, proporciona travessias mentais. Mesmo que o público nunca tenha se locomovido pelos rios amazônicos, a sensação de partir “de um extremo ao outro”⁴⁴⁵ (do real ao imaginário) se faz sentir.

⁴⁴³ “Para a concepção da instalação, foi necessária a ocupação de um espaço, onde foram colocadas sete redes, em disposição irregular, em uma cena que busca, sobretudo, estabelecer uma relação com as travessias em barcos superlotados. As redes terão estampas em cores diversas, revelam uma identidade amazônica e antecipam uma visualidade que nos pertence. Embora a obra traga elementos que se assemelham a obra ‘Cosmococa’, de Hélio Oiticica, não há relação conceitual direta, ao contrário, se distancia, na medida em que não há imersão em imagens, mas em sons e sensações de deriva, presentes no cotidiano dos barcos amazônicos” in “Travessias imaginárias”. Disponível em <<http://carlaevanovitch.wix.com/portfolio#!blank/lwsg9>>. Acesso em 16 de junho de 2016.

⁴⁴⁴ As palavras projetadas são, na ordem de execução do vídeo: cheiros, águas, movimentos, rios subjetivos, pessoas, imagine, deslocamento, desejo ou necessidade?

⁴⁴⁵ “E no ranger cru do embalar das redes que adormecem tantos homens, sepultando suas vidas e seu cansaço, enquanto retornam para casa que dialogam as lembranças sonoras e sensoriais das redes amontoadas, fechadas como casulos, invadindo o espaço do outro, que em seu lento movimento, se impõem ao ruído do motor dos barcos, cortando as ondas, que impotente permite-se ser invadida, evocando a fala do rio, e criando travessias imaginárias, que dialogam com as mudanças de um estado emocional, partindo de um extremo ao outro” in “Travessias imaginárias”. Disponível em <<http://carlaevanovitch.wix.com/portfolio#!blank/lwsg9>>. Acesso em 16 de junho de 2016.

Imagens 213 a 215 – Carla Evanovitch – “Travessias imaginárias” – 2008





Fonte: Coleção da artista.

Já o trabalho de Alexandre Sequeira, assim como o de Luiz Braga, lida com a fotografia, porém através de uma relação de troca entre artista e retratado. IMAGENS 216 a 219 Após travar contato, por cerca de dez anos, com o vilarejo de Nazaré do Mocajuba, aproximadamente a cento e cinquenta quilômetros de Belém, e descobrir que os moradores dali nunca haviam sido fotografados, o artista faz uma proposta: em troca de um objeto velho e visto com afeto pelos habitantes, seria produzida uma fotografia individual de cada um. Sequeira resolve, portanto, no lugar de simplesmente fotografá-los, imprimir as suas imagens nesses tecidos que podem ser vistos como extensões de seus corpos em suas casas. Posteriormente, essas impressões sobre lençóis, mosquiteiros e redes são mostradas juntas em exposições, assim como as fotografias desses mesmos objetos ainda inseridos dentro de seus espaços originários. Aquela mesma rede que possibilitou a viagem dos moradores do vilarejo de barco para tantos lugares, agora era apropriada e alavancada ao estatuto de arte.

Imagem 216 – Alexandre Sequeira – montagem da série “Nazaré do Mocajuba”
(2005) na Bienal de Havana – 2009



Fonte: Coleção do artista.

Imagens 217 e 218 – Alexandre Sequeira – “Alvaro” e “Carmelino”, da série “Nazaré do Mocajuba” – 2005



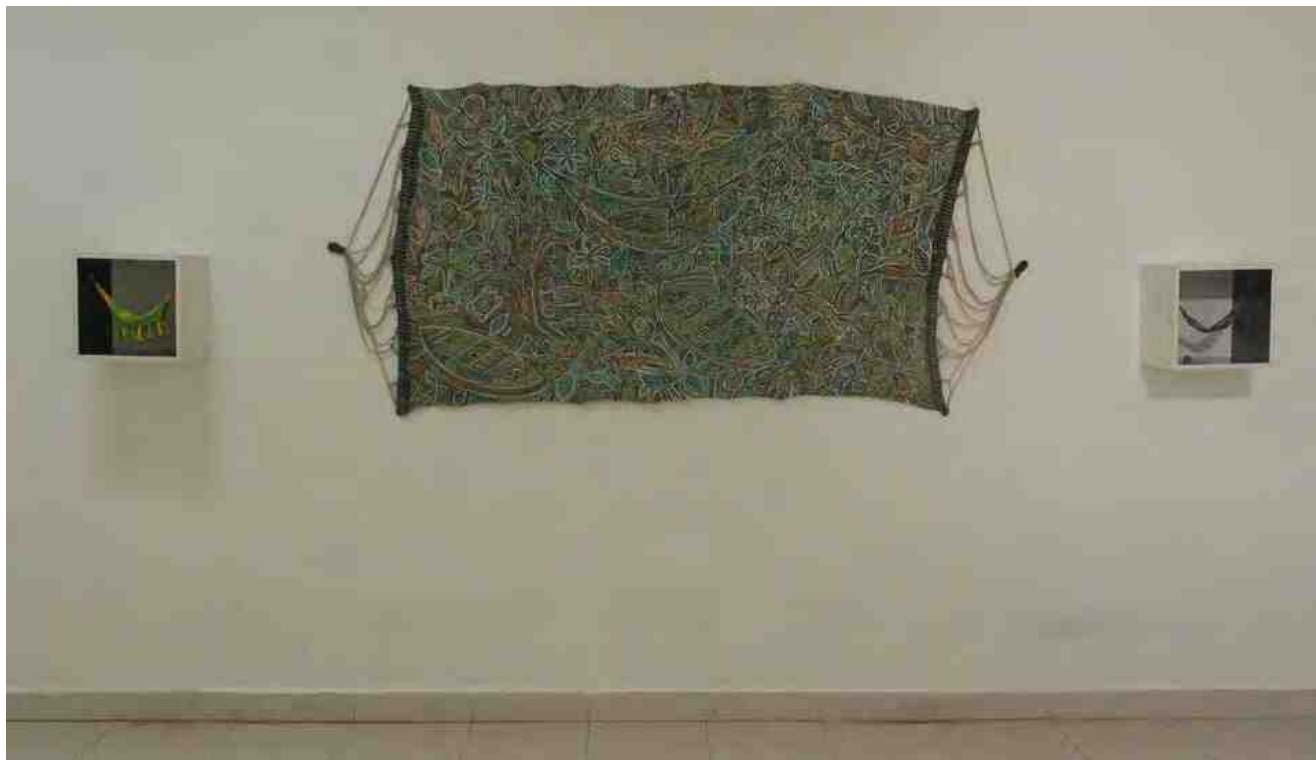
Fonte: Coleção do artista.

Imagem 219 – Alexandre Sequeira – “Puã”, da série “Nazaré do Mocajuba” – 2005



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 220 – Ueliton Santana – registro da exposição “Uma identidade amazônica em rede”, no SESC Centro, em Rio Branco, no Acre – 2016



Fonte: Coleção do artista.

Imagens 221 e 222 – Ueliton Santana – “Caixinha de identidade” e “Caixinha de identidade II” – 2016



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 223 – Ueliton Santana – “Signos” – 2016



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 224 – Ueliton Santana – “Rede paisagem” – 2016



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 225 – Ueliton Santana – registro da exposição “Uma identidade amazônica em rede”, no SESC Centro, em Rio Branco, no Acre – 2016



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 226 – Ueliton Santana – “Casa flutuante” – 2015



Fonte: Coleção do artista.

A oeste do Pará, no estado do Acre, o artista Ueliton Santana também se utiliza das redes para discutir sua própria identidade, conforme apontado pelo título de sua exposição mais recente, “Uma identidade amazônica em rede”, realizada em março de 2016, no SESC Centro, em Rio Branco. IMAGEM 220 Todos os trabalhos da exposição giravam em torno do objeto – redes feitas de algodão cru (material utilizado como base para pintura) foram colocadas nas paredes de modo planar para que o público as contemplasse frontalmente. IMAGENS 223 e 224 Essas superfícies traziam imagens pintadas através da adição de linhas coloridas na composição dos objetos representados, criando imagens em que inexistem espaços vazios e é gerada a sensação de movimento. Suas narrativas giram em torno dos costumes e cotidiano da Amazônia. Para além do uso da parede, uma das redes estava pendurada em um suporte móvel e convidava o público a deitar sobre a pintura. IMAGEM 225 Miniaturas feitas de linha IMAGENS 221 e 222 – uma com o verde-e-amarelo da bandeira do Brasil e outra com uma tonalidade que imitava as cores de um casco de tartaruga – eram apresentadas em caixas e lembravam *souvenires*.

Em texto sobre estes trabalhos, o artista associa as redes tanto à sua própria biografia e experiências familiares,⁴⁴⁶ quanto à sua “importância cultural” nas regiões Nordeste e Norte.⁴⁴⁷ Para além da representação local explícita presente tanto em sua exposição, quanto em seu discurso, Ueliton Santana possui outra série de trabalhos, em fotografia, onde registra essas mesmas redes ao ar livre. IMAGEM 226 Carregadas por certo mistério quanto aos ângulos incomuns explorados pelo artista em seus cliques, os objetos claramente destoam de seu entorno e deixam no espectador mais dúvidas do que certezas – qualquer referência geográfica e

⁴⁴⁶ “A rede pra mim, sempre foi um objeto de contemplação e estranhamento, tanto pelas suas múltiplas utilidades como pela variação das suas formas, e ainda por que cresci vendo meus avós dormindo em redes. A partir dessas inquietações com relação ao uso comecei a observar as redes também no seu aspecto estético. Quando criança sempre via meu pai a utilizar para ‘esperar’ na mata, meu pai sempre saía de casa a tardinha com a espingarda e a rede” in SANTANA, Ueliton. “Redes”, 2016. Texto não publicado e cedido pelo autor.

⁴⁴⁷ “Na cidade sempre que passava em pontos de vendas de redes principalmente na rua onde as mesmas ficam atadas, eu as admirava pela sua estética e múltiplas cores e me transportava para um imaginário formado na infância. As redes principalmente no Nordeste e no Norte do Brasil tem uma importância cultural ampla, sendo o seu uso diverso desde: dormir, descansar, esperar, carregar pessoas em passeios, carregar pessoas doentes pelos varadouros das matas, enterrar mortos e outras utilidades” in Idem.

discursiva se dissolve e nem mesmo os detalhes das cenas pintadas sobre o algodão são perceptíveis.

Nessas imagens, as redes podem ser vistas como objeto polissêmico – de todo modo, no discurso do artista, a sua “identidade local” é seu interesse e ponto de partida:

Nesta época, em que a sociedade realiza múltiplas atividades em um tempo comum, consome de maneiras diversas, e se comunica principalmente por meio da internet com culturas distintas, acreditamos que é importante a reflexão com relação às nossas origens, a identidade local, e principalmente a reaproximação física entre as pessoas, esse calor e essa firmeza que apenas o olhar permite no diálogo com o outro. A rede no âmbito desse trabalho pode ser a nossa pele tatuada, marcada, arrancada e esticada em lugares diversos sofrendo as intempéries de terras longínquas distante das nossas raízes e nossa cultura, a pele longe do corpo. À maneira dos caçadores que ao capturar suas presas arrancavam-lhe o couro e as esticavam ao sol para a secagem e posterior venda.⁴⁴⁸

Imagens 227 e 228 – Daniel Santiago – “Circuito aberto de performance em rede” – 2008

**CIRCUITO ABERTO
DE PERFORMANCE EM REDE**

PROPOSTA PARA O 15º SALÃO DA BAHIA - MAM - SALVADOR - 2008

REDE é uma cama balouçante, muito usada no nordeste do Brasil, feita de tecido resistente, com extremidades terminadas em punhos, armadas geralmente em paredes ou em árvores.

PERFORMANCE EM REDE é a atuação pública de um artista transformando uma rede em cenário, em adereço, em decoração, em cama e em tudo mais o que for preciso para realizar sua performance.

Os participantes do CIRCUITO ABERTO DE PERFORMANCE EM REDE atuarão em redes armadas em lugares públicos, nas cidades citadas neste projeto, na tarde do dia 15 de dezembro de 2008, dia da abertura do 15º Salão da Bahia.

Os participantes do CIRCUITO ABERTO DE PERFORMANCE EM REDE não executarão nenhuma ação que possa gerar algum tipo de risco à comunidade, ou que possa comprometer o patrimônio, ou a integridade física das pessoas, ou que impeça o direito de ir e vir.

Cada participante remeterá uma foto da sua performance, via Internet (no dia 15 de dezembro), aos outros participantes. Tudo estará em todos.

Cada participante remeterá uma foto da sua performance (no dia 15 de dezembro), ao Museu de Arte Moderna da Bahia (mam@mam.ba.com.br) com o objetivo instalar a exposição virtual do CIRCUITO ABERTO DE PERFORMANCE EM REDE, para ser visitada por qualquer Internauta (No transcurso do 15º Salão da Bahia, a critério da Comissão de Seleção, conforme negociação junto à Coordenação do Museu). Tudo conforme o item 4.3, do Regulamento da Seleção do 15º Salão da Bahia.

⁴⁴⁸ Idem.



Fonte: Coleção do artista.

Descendo da região Norte do Brasil para o Nordeste, em diálogo com a fala de Ueliton Santana sobre a identidade regional e o desejo de uma maior proximidade entre as pessoas, podemos citar uma proposta artística de 2008, de autoria de Daniel Santiago. IMAGENS 227 e 228 Baseado na cidade de Recife, o artista propôs para o 15º Salão de Arte da Bahia o trabalho “Circuito aberto de performance em rede”, que acabou por não ser selecionado. De todo modo, no dia 15 de dezembro do mesmo ano, os participantes do ato artístico (chamado por Santiago de “performance”) submeteram online livremente (já que o circuito era aberto) fotos suas sobre redes colocadas em espaços públicos – sejam esses a própria rua ou prédios públicos como o MAMAM, também em Recife. A rede virtual se conectava a rede de dormir e se fazia uma celebração bem-humorada dessa “cama balouçante, muito usada no nordeste do Brasil, feita de tecido resistente, com extremidades terminadas em punhos, armadas geralmente em paredes ou em árvores”.

Estes artistas não são os únicos, certamente, a se utilizar das redes com a finalidade de falar conscientemente sobre certas regiões do Brasil por meio do uso de cores fortes na fotografia ou na pintura, ou de convidar à participação do

público.⁴⁴⁹ Muitos outros poderiam ser destacados e analisados, porém creio que os exemplos aqui trazidos contribuem de modo peculiar para a nossa análise por se tratarem de artistas também institucionalizados tanto no Brasil, quanto no exterior. Suas pesquisas, quando agrupadas sobre a ótica dessa pesquisa, são claramente dialógicas e respondem, mesmo que assimetricamente – as cores da fotografia de Luiz Braga não são as mesmas presentes na pintura de Ueliton Santana – aos processos históricos de invenção do Nordeste e/ou da Amazônia.

Enquanto isso, é possível circunscrever outro grupo de artistas baseado no Rio de Janeiro que também chama a atenção pela proximidade de suas proposições. Não por coincidência, todos esses artistas são representados pela referida galeria A Gentil Carioca, administrada por Ernesto Neto. Suas poéticas não necessariamente apontam para resultados semelhantes aos dele, mas o convite à participação do público, o interesse pela escultura, a relação com os povos ameríndios e a presença de forte cromatismo são elementos que certamente costuram um diálogo.

⁴⁴⁹ Dentro dessa perspectiva, foram consultadas também as obras de Alander Espécie (Rio de Janeiro), Alcione Guimarães (Goiás), Ana Ruas (Mato Grosso do Sul), Bet Olival (Rio de Janeiro), Chiara Banfi (São Paulo), Fábio Baroli (Minas Gerais), Glaucis de Moraes (Porto Alegre), J. Borges (Pernambuco) e Sebastião Salgado (Brasil-França).

Imagens 229 a 232 – Alexandre Vogler e Luis Bispo – “Casa-de-praia – travessia Maré-Arpoador” – 2012





Fonte: Coleção do artista.

Na trajetória de Alexandre Vogler, a rede de dormir se faz presente em uma ácida obra de 2012 intitulada “Casa-de-praia – travessia Maré-Arpoador”. [IMAGENS 229 e 232] O artista convidou Luis Bispo, morador e construtor de uma casa flutuante de dois andares no Canal do Cunha, na Baía de Guanabara (próximo da favela da Maré e da Ilha do Fundão) a contribuir com uma experiência artística.

Enquanto Bispo construía uma segunda estrutura que seria uma casa-tobogã, Vogler propôs de incrementá-la e criar uma estrutura com oito redes coloridas que lembravam uma rosa dos ventos. Porém, com a inauguração da Ponte do Saber, a prefeitura do Rio de Janeiro pagou para que a estrutura fosse desmontada.

Ambos se juntaram para construir uma nova estrutura flutuante de menor porte que deveria fazer a travessia entre a Maré e a praia do Arpoador, na Zona Sul. A experiência de construção foi registrada e gerou o documentário homônimo à proposta. A precária estrutura que viajou por cerca de dezoito horas até chegar às cercanias da areia do Arpoador era feita do próprio lixo encontrado na Baía de Guanabara e conseguia comportar duas pessoas dentro de redes.

No meio do percurso, devido à fragilidade da estrutura empurrada pelas ondas do mar, suas partes se desmontavam aos poucos e aquele projeto de tobogã cada vez parecia mais distante. No vídeo sobre a obra, se optou por inserir como trilha sonora a voz de Enrico Caruso, o tenor que Fitzcarraldo, do filme homônimo de Werner Herzog, de 1982, tanto admira e que serve como bússola para o seu desejo de ter uma ópera nos trópicos. O encontro entre a Maré e o Arpoador, isto é, entre a Zona Norte e a Zona Sul do Rio de Janeiro, só se faz possível por meio de uma aventura utópica efêmera proporcionada pela arte. Se de um lado há os apartamentos concretados com vista para o mar, do outro havia Luis Bispo, Fitzcarraldo às avessas, e sua cadeira de comandante em formato de rede.

Imagem 233 – Louise Botkay e Maria Nepomuceno – frame de “A rede, o cesto, o colar, a bola” – 2012



Fonte: Coleção da artista.

Imagem 234 – Maria Nepomuceno – sem título – 2006



Fonte: Coleção da artista.

Imagem 235 – Maria Nepomuceno – “Redemagma” – 2013



Fonte: Coleção da artista.

Imagem 236 – Maria Nepomuceno – vista da exposição “Always in a spiral”, no Magasin 3, em Estocolmo, Suécia – 2010



Fonte: Coleção da artista.

Imagem 237 – Maria Nepomuceno – “Tempo para respirar” – 2012



Fonte: Coleção da artista.

Imagem 238 – Maria Nepomuceno – sem título – 2012



Fonte: Coleção da artista.

Imagem 239 – Maria Nepomuceno – “Cosmic teta” – 2016



Fonte: Coleção da artista.

Enquanto a obra de Vogler é um exercício antropológico que o espectador acompanha posteriormente pelo seu registro em vídeo, os trabalhos de Maria Nepomuceno possuem um apelo à fisicalidade que vai de encontro a Ernesto Neto. Uma das primeiras artistas a ser representadas pela A Gentil Carioca, Nepomuceno também possui uma atuação cada vez maior fora do Brasil e participou de diversas exposições coletivas de grande porte (inclusive sobre “arte brasileira”) na última década.⁴⁵⁰ Desde o início de sua produção no final dos anos 1990, suas peças chamam a atenção pelo seu fazer artesanal delicado e detalhado que geralmente se utiliza de materiais comumente enquadrados no fazer da “arte popular” - palhas, contas, pérolas e argila são apenas alguns deles.

É a própria artista que, em entrevista para a revista Blouin Artinfo sobre sua terceira exposição individual na galeria inglesa Victoria Miro, comenta a respeito da relação entre os materiais e algumas noções de identidade:

⁴⁵⁰ Destaque para “Soft power. Arte Brasil”, em Amersfoort, na Holanda (2016); a Bienal Internacional de Cartagena de las Indias, na Colômbia (2014); “Brasiliana – installations from 1960 to the present”, em Frankfurt, Alemanha (2013), dentre outras.

Certamente minhas origens são muito importantes para mim e elas são partes do meu trabalho. Há três anos, fui no Nordeste do Brasil, a região dos meus ancestrais, para pesquisar a palha trançada. Eu também compro a maior parte dos meus materiais de uma loja que vende itens e materiais de Carnaval. Com certeza, o Brasil é parte do meu trabalho, mas eu gosto de viajar pelo tempo e ir ao passado para pensar sobre minhas origens realmente primitivas e as memórias do DNA. Eu sou inspirada pela idéia mítica de um ventre ancestral e a força essencial que está em tudo que vive e sustenta o universo. É sempre a minha intenção de invocar essa energia vital pura.⁴⁵¹

Diferentemente da reticência de Neto, Nepomuceno assume seu diálogo com a identidade brasileira⁴⁵² e o ancora ao seu encontro genealógico entre o Nordeste e suas “origens realmente primitivas”, ou seja, indígenas. IMAGEM 233 As pesquisas da artista foram tema de uma residência realizada junto ao povo Huni Kuin, no Acre, – o mesmo que posteriormente colaborará com Ernesto Neto – que gera o vídeo “A rede, o cesto, o colar, a bola”, de 2012, feito em colaboração com Louise Botkay. Logo no início do vídeo, Nepomuceno presenteia um grupo de jovens indígenas com uma rede com fortes tons de amarelo e a câmera captura as crianças se divertindo, balançando e possivelmente estranhando o formato peculiar do objeto. Esta seria, segundo a artista, uma “rede-monstro”⁴⁵³ e nela estão presentes os elementos que

⁴⁵¹ “Certainly my origins are very important to me, and they are part of my work. Three years ago, I went to the northeast of Brazil, in the region of my ancestors, to research the braided straw. I also buy most of my materials from a store that sells Carnival items and materials. For sure, Brazil is part of my work, but I like to travel through time and go to the past to think about my really primitive origins and DNA memories. I’m inspired by the mythical idea of an ancestral womb and the essential force that is in everything that lives and sustain the universe. It’s always my intention to evoke the pure vital energy” in CASHDAN, Marina. “Interview: Maria Nepomuceno”. Disponível em: <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/276944/interview-maria-nepomuceno>>. Acesso em 16 de junho de 2016. Tradução livre.

⁴⁵² Quando perguntada, na mesma entrevista, a respeito do possível diálogo com Oiticica e Clark, a artista confirma seu interesse em suas obras e diz: “From Oiticica’s work, I like his interest in popular culture – Carnival, for example. For Lygia Clark, I like her viscerality and capacity to transcend art”. Fica fácil notar como, assim como Ernesto Neto, o trabalho de Nepomuceno segue a ser lido na esteira do neoconcretismo – não à toa, na exposição “Brasileira – installations from 1960 to the present”, na Kunsthalle Frankfurt, seu trabalho representava o da geração mais jovem da “arte brasileira”, ao passo que Neto representava uma geração mais consolidada de artistas e, claro, Hélio Oiticica e Lygia Clark representavam, para além de outros artistas convidados, a consagração da “arte contemporânea brasileira” in Idem.

⁴⁵³ “Os Huni Kuin dormem em redes, mas nunca devem ter visto uma rede como aquela. Uma rede-monstro, objeto que provavelmente remete a algum desses seres que habitam a floresta ou o fundo do rio. Uma rede extraordinária, que, no entanto, eles tratam como se já fosse conhecida. Rede engraçada ou assustadora, onde de todo jeito algumas crianças deitam simplesmente para descansar. Tudo é rapidamente assimilado, tudo sempre já foi parte do mundo. (...) A rede de Maria, no entanto, certamente não se parece em nada com as roupas, miçangas, e outros objetos de branco que costumam ser levados pelos visitantes. Coisa dos povos da floresta, a rede em suas mãos é transformada em objetos monstruosos da cidade. Produto da cidade, sua rede mais parece um estranho ente da floresta. Embaralhamento das coisas que nos faz pensar em Maria como uma índia

ela declara serem centrais em sua produção: movimento, inércia, síntese e multiplicação. Estes pilares de sua atitude compositiva são explorados através de curvas e espirais que podem ser vistos em um movimento pendular entre a biologia (o cordão umbilical, por exemplo) e a metafísica (as diversas mitologias a respeito da criação do mundo).

Desde 2006, ano de “Respiro”, sua primeira exposição individual na A Gentil Carioca, as redes se fazem presentes IMAGEM 234 e convidam o corpo a circundá-las de múltiplas formas. Por mais que se reconheça a estrutura de uma rede, os contornos que a compõe são assimétricos e curvilíneos, reduzindo o desejo de imitação fidedigna do objeto e o recodificando através do exagero, da pesquisa cromática e do contraste entre materiais. Dentro do que seria o espaço reservado ao corpo humano, o público contemplava uma enorme conta plástica de onde saíam outros materiais – a rede convida a um olhar próximo ao da apreciação de um objeto sagrado.

Com o prosseguimento de sua pesquisa, as redes recebem elementos de difícil equilíbrio em seu interior, conforme percebido em “Redemagma” IMAGEM 235, de 2013, que possui um vaso com um pé de laranja ou o trabalho mais recente da artista, de 2016, no Barbican Centre, em Londres. IMAGEM 239 Suas obras se tornam, literalmente, produtos do encontro entre organismo vivo e escultura. IMAGENS 237 e 238 Já na exposição “Tempo para respirar”, de 2012, realizada na Turner Contemporary, em Margate, também na Inglaterra, ao realizar uma grande instalação que convida ao toque, foi inserida uma rede que permitia que o público deitasse e explorasse, desde dentro, esse colorido corpo estranho – eis, novamente, o desejado convite ao corpo feito pela “arte contemporânea brasileira”.

É interessante notar, assim como no caso de Ernesto Neto, o modo como o discurso curatorial interpreta a obra de Nepomuceno e a associa rapidamente à docilidade tropical. IMAGEM 236 A curadora Elisabeth Milqvist, responsável pela exposição “Always in a spiral”, de 2010, no museu Magasin 3, em Estocolmo, na Suécia, abre seu texto curatorial já associando as formas da artista à paisagem: “The Brazilian artist Maria Nepomuceno allows her sculpture to spread across the exhibition space like vegetation in a mysterious garden”. Em uma exposição em que a maior parte dos trabalhos eram redes, a autora analisa essas peças:

urbana” in NEPOMUCENO, Maria. “Continuidades” in *Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2011*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011, p. 45.

Em um trabalho, uma conta gigante descansa em uma rede, enquanto em outra escultura é preenchida com milhares de miçangas. Toda vez que ela mostra uma escultura, ela a transforma e a combina como parte de outra ou a separa completamente. Nepomuceno é inspirada pelas tradições antigas e materiais dando a elas nova forma e conteúdo. Na América Latina, as redes são lugares para o sono, nascimento e morte, mas a artista está também interessada nos movimentos, o balanço do movimento. A artista deixará suas redes esculturais suspensas pelo espaço expositivo da Magasin 3. (...) Ela fala sobre o seu trabalho: “Eu quero criar uma situação que parece que estamos transitando do início da nossa cultura para o presente.”⁴⁵⁴

A curadora prioriza em sua análise a plasticidade das redes criadas por Nepomuceno em detrimento de seu uso antropológico e faz referência não ao Brasil, mas à América Latina – há aqui uma migração das leituras da “arte contemporânea brasileira” para o campo da “arte latino-americana contemporânea”, ou seja, é aplicado um olhar ainda mais homogeneizante na análise de suas obras. Ao fim do texto, a citação à fala da artista proporciona uma cilada interpretativa: até que ponto o interesse pela “transição entre o início de nossa cultura para o presente” não é o responsável por um olhar estrangeiro exótico? Até que ponto o resultado plástico não seria associado de modo fácil e pouco incômodo ao colorido estereótipo eurocêntrico acerca do Brasil e da América Latina? O que seria este “início de nossa cultura” – a produção de objetos anterior à invasão europeia ou o fruto da nossa complexa e violenta mestiçagem? Essas são apenas algumas das perguntas suscitadas por sua obra que poderão ser ampliadas e conferidas com o decorrer de sua trajetória. De todo modo, é inegável a potência formal dessas imagens, sua inteligência na relação com a ocupação espacial e o modo como refletem uma pesquisa em torno das técnicas de produção artesanal no Brasil.

⁴⁵⁴ “In one work a giant bead rests in a hammock while another sculpture is filled with thousands of small glittering beads. Every time she exhibits a sculpture she changes it and combines a part of it with another or takes it apart completely. Nepomuceno is inspired by ancient traditions and materials giving them new form and content. In Latin America hammocks are places of sleep, birth and death but the artist is also interested in the movements, the rocking motion. The artist will let her sculptural hammocks suspend across the exhibition space at Magasin 3. (...) She says of her work: “I want to create a situation that feels like transiting from the beginning of our culture to the present” in MILQVIST, Elisabeth. “Always in a spiral”. Disponível em: <<https://www.magasin3.com/en/exhibition/always-in-a-spiral/>>. Acesso em 16 de junho de 2016. Tradução livre.

Imagens 240 e 241 – Opavivará! – “Self service pajé” – 2012



Fonte: Coleção dos artistas.

Imagens 242 a 244 – Opavivará! – “Formosa decelerator” em três diferentes montagens: Bienal de Taipei, em Taiwan (2014), feira Art Basel, na Suíça (2015) e HAU, em Berlim (2016)





Fonte: Fonte: Coleção dos artistas.

Essa recodificação das culturais ancestrais que compõe a “cultura brasileira” é também um dos interesses centrais do coletivo Opavivará!, um dos artistas mais jovens e recentes no time da A Gentil Carioca. Também residente na “cidade maravilhosa”, o coletivo atualmente composto por quatro artistas (Daniel Toledo, Domingos Guimaraens, Julio Calado e Ynaie Dawson)⁴⁵⁵ desenvolve projetos experimentais que contam com a participação ativa do corpo do público desde 2006. Representantes daquilo que o teórico e curador Nicolas Bourriaud chamou de “estética relacional”⁴⁵⁶, suas propostas flertam com elementos rituais universais como os atos coletivos de beber e comer, a festa e atividades de lazer em grupo.

⁴⁵⁵ Em suas diversas configurações desde 2006, o Opavivará! já contou com a colaboração de Ana Hupe, Caroline Valansi, Daniel Murgel, Daniela Serruya Kohn e Pedro Victor Brandão.

⁴⁵⁶ “A exposição é o lugar especial onde agrupamentos momentários podem ocorrer, governados por princípios diferentes. E, dependendo do nível de participação requerida do espectador pelo artista, junto à natureza dos trabalhos e os modelos de sociabilidade propostos e representados, uma exposição dará espaço para uma ‘arena de troca’ específica. E essa ‘arena de troca’ deve ser julgado com base em critérios estéticos, ou seja, analisando a coerência de sua forma, e então o seu valor simbólico de ‘mundo’ que nos sugere, e a imagem das relações humanas refletidas por ela. Dentro desse interstício social, o artista deve assumir os modelos simbólicos que mostra. Toda representação (por mais que a arte contemporânea crie mais modelos do que os represente e os encaixe no tecido social mais do que se inspire nele) se refere a valores que podem ser transpostos para a sociedade. Como a atividade humana é baseada no comércio, a arte é ao mesmo tempo objeto e sujeito de uma ética. E isso ainda mais porque, diferente de outras atividades, sua única

Esses interesses já foram associados, em 2012, em texto do jornalista Silas Martí, ao que foi chamado por “estética carioca” – “artistas ainda despreocupados com o mercado, engajados em performances que cruzam estética e política e defensores um hedonismo vistoso, que resiste à ideologia da Operação Choque de Ordem, da atual administração carioca”.⁴⁵⁷ Franz Manata, um dos artistas entrevistados dessa publicação, sustenta o discurso por vezes já comentado acerca da “linhagem clara, de ir para a rua, esse projeto que herdamos de Hélio Oiticica, uma intensidade violenta”. Nos quatro anos posteriores a esse texto, muita coisa mudou quanto à relação entre o mercado de arte e o Opavivará!, porém o “hedonismo vistoso” de suas obras segue um de seus principais motes.

As redes tiveram sua primeira inserção em uma exposição do coletivo no mesmo ano de 2012, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro que foi intitulada “Self service pajé”. IMAGENS 240 e 241 Esse é o mesmo nome que batizou um projeto do ano anterior apresentado na feira ArtRio, onde um suporte decorado como uma pequena habitação indígena portava mais de sessenta ervas medicinais e um cardápio que descrevia suas indicações e contra-indicações. Os frequentadores da feira, portanto, deveriam mesclar as ervas que eram de seu desejo e fazer um chá “self service”.⁴⁵⁸ No caso da exposição no CCBB, a mesma estrutura de chás foi inserida em uma sala escura onde o foco de luz era direcionado para ela. No restante do espaço expositivo foram içados dois grupos de redes. No chão, esteiras também convidavam ao relaxamento do público. Rapidamente a exposição do coletivo se tornou um sucesso com o público não especializado em artes visuais – localizado em um dos pontos mais movimentados do Centro do Rio

função é ser exposta para o seu comércio. A arte é um estado de encontro” in BOURRIAD, Nicholas. *Relation aesthetics*. Paris: Les presses du réel, 2002, p. 16. Tradução livre.

⁴⁵⁷ Martí, Silas. “Artistas do Rio defendem uma estética carioca”. *Folha de São Paulo*. Publicado em 3 de janeiro de 2012.

⁴⁵⁸ “Trata-se de um dispositivo relacional criado pelo OPAVIVARÁ! que mistura duas práticas tipicamente brasileiras, a prática popular tradicional das pajelanças, encanterias, curandeiras e a prática popular contemporânea dos buffets self servisse e restaurantes a quilo, inserindo essa colagem no contexto das artes contemporâneas. O conceito de coletividade é evocado, destacando-se ligações que serão realizadas na feitura do trabalho entre os artistas e o público participante. O objeto possui um display com 73 ervas medicinais, cardápio-bula com todas as indicações e contra-indicações, 2 garrafas térmicas, sachês, copos de vidro e pessoas. O público participa ativamente da intervenção selecionando no cardápio as ervas mais apropriadas para o momento, criando sua própria mistura de chás. Assim cada um se torna o pajé de si mesmo, buscando no seu interior seus problemas e dores para transmuta-los em prazeres e curas através de um ritual artístico, popular, ancestral e xamânico” in “Self service pajé”. Disponível em: <<http://opavivara.com.br/p/ssp/ssp>>. Acesso em 16 de junho de 2016.

de Janeiro, o centro cultural foi visitado pelas diversas pessoas que trabalhavam nas proximidades e desejavam tomar chá e cochilar nas redes.

A associação entre o chá e a rede foi também o elemento central de um trabalho posterior do Opavivará! realizado na Bienal de Taipei, em Taiwan, em 2014. IMAGENS 242 a 244 A exposição tinha curadoria de Nicolas Bourriaud e se intitulava “A grande aceleração”. O projeto curatorial refletia sobre os modos como a arte poderia responder à velocidade e hiperconexão com as quais a cultura contemporânea e as imagens transitam. Após visitar Taiwan, o coletivo optou por realizar um cruzamento entre a “cultura brasileira” e a “cultura oriental” – foi criada uma grande estrutura de madeira (que se assemelhava ao bambu) em um formato octogonal advindo da representação do I-ching, texto filosófico clássico da cultura chinesa. Dentro dessa estrutura vazada que se assemelhava a um templo, dezesseis redes coloridas foram postas. Ao centro da obra, o “Self service pajé” compunha a nova instalação.

Intitulado “Formosa Decelerator”, o trabalho já carregava desde seu nome a relação tanto com a desaceleração do tempo, quanto com a história colonial comum entre Taiwan e o Brasil – “Formosa” foi o primeiro nome dado pelos portugueses para a ilha. Em um texto publicado no website do coletivo são apresentadas as questões centrais à instalação:

Formosa Decelerator é um dispositivo relacional que mistura duas tradições indígenas brasileiras: a prática popular das pajelanças, encanterias, curandeiras e as redes tradicionalmente usadas pelos índios como cama. As redes são o espaço ancestral do ócio por excelência. Quando os portugueses chegaram ao Brasil não entenderam o tempo do índio. Ficar na rede em seu tempo livre era considerado, pela ótica cristã europeia, um pecado capital: a preguiça. Mas para o índio a fruição do ócio é um convite a uma integração com a natureza, uma temporalidade desacelerada na qual se produz o essencial sem a necessidade de acumular excessos. Nesta montagem especial para a Bienal de Taipei o trabalho é contaminado pelas tradições taiwanesas, com seus rituais e usos do chá. Formosa Decelerator é uma espécie de templo da preguiça, um espaço que convida ao ócio. (...) Se no antropoceno entramos na era dos centros urbanos em que a intervenção humana se faz presente em todos os cantos do planeta, Formosa Decelerator cultua o não fazer e o não produzir mas apenas o estar e marca assim um contraponto a esse tempo acelerado, superficial, volátil, evocando as trocas interpessoais como forma de transformar o desafio de vivermos juntos num exercício pulsante de prazer, congregação e ócio criativo.⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ “Formosa decelerator”. Disponível em: <<http://www.opavivara.com.br/p/formosa-decelerator/formosa-decelerator>>. Acesso em 16 de junho de 2016.

O texto constrói uma rápida genealogia da rede e a associa ao confronto entre o cristianismo europeu e os povos indígenas que habitavam o Brasil. A documentação colonial escrita e iconográfica que associa a rede a “ócio” e à “preguiça”, conforme analisado nessa pesquisa, é rara, porém é inevitável concordar que o tempo produtivo e movido pelo capitalismo e cristianismo dos portugueses em nada se parecia com a relação orgânica e sustentável entre os indígenas e a terra. Convidar para tomar um chá e permitir o descanso na rede é um modo, então, de lembrar da persistência das culturas ameríndias na contemporaneidade por meio de atos banais e divertidos. A questão indígena aqui aparece (se é que se pode afirmar que ela aparece) pela lembrança da presença e não pela lamentação da ausência.

Poderíamos, assim como comentado em relação a Ernesto Neto, aproximar essa proposição ao conceito de “crelazer” de Oiticica, porém, ao observar as fotos de suas montagens em eventos tão diferentes como na Bienal de Taipei, na feira ArtBasel, em Basileia, na Suíça, em 2015 e o espaço HAU, em Berlim, em 2016, alguns elementos saltam aos olhos e nos lembram que os tempos mudaram e os desejos de Hélio não são de fácil concretude no presente. Em todas as imagens da apresentação desse trabalho, em especial naquelas realizadas na feira suíça, é inevitável a presença de pessoas dentro das redes portando seus celulares e se entregando a uma aparente dispersão – ou seriam momentos de trabalho dentro da rede, tal qual aquele sábio de Debret sugeria?

Na dúvida, é importante ressaltar que o aparelho que permite a comunicação e o lazer na palma de nossas mãos, é o mesmo com que escrevemos textos, respondemos e-mails e nos tornamos mais produtivos e eficientes. Independentemente de seu uso, parece claro que o desejo de desconexão do excesso de estímulos já percebido por Hélio Oiticica na década de 1960 e 1970 quanto aos jornais, rádio e televisão, chega a um estado de quase impossibilidade na segunda década do século XXI com nossas redes virtuais e aplicativos de mensagens instantâneas.

Este convite ao ócio proposto pelo Opavivará! também ecoa o “Riposatevi” de Lúcio Costa; é curioso notar, inclusive, que o primeiro esboço do projeto de Costa para a Trienal de Milão de 1964 também tentava organizar as redes em formato poligonal, semelhante a um círculo, assim como feito pelo coletivo carioca. Outra semelhança notável é o fato de que ambos os projetos foram realizados e

apresentados originalmente fora do Brasil – não percamos de vista a intenção de recodificar a “cultura brasileira” em uma imagem precisa para Taiwan e que posteriormente agirá de modo semelhante em sua turnê pela Suíça e Alemanha. “Formosa Decelerator” não deixa de ser, assim como “Riposatevi”, uma alegoria do Brasil e um convite ao repouso do público que bebe do projeto moderno de exportação dos trópicos brasileiros.

O sedutor estímulo à participação por parte do coletivo e o uso de associações culturais de fácil digestão que podem roçar nos estereótipos foi objeto de um texto de autoria da curadora Clarissa Diniz, em 2010. Intitulado “I’m lovin’ it”, a autora se utiliza de um *slogan* do McDonald’s para refletir sobre a estética relacional e os artistas que viajam para distintos lugares do mundo a fim de dialogar com a alteridade. Do mesmo modo que em épocas de grandes eventos como a Copa do Mundo a rede de *fast food* apresenta sanduíches que representam diferentes culturas, os artistas contemporâneos em busca de diálogos locais não poderiam ser vistos pela mesma lógica da “mcdonaldização”?

A “participação do espectador”, portanto, no lugar de ser uma opção, se torna uma obrigação – e uma contrapartida social para a “democratização” (efêmera e localizada em patrocínios específicos) das artes visuais.⁴⁶⁰ No caso específico das artes visuais no Brasil, devido ao nosso “azar histórico” analisado por Rodrigo Naves, a manutenção do paradigma do convite à participação se faz presente na esteira da fetichização do neoconcretismo. Como lembrado por Clarissa Diniz, não só de proposições de artistas as décadas de 1960 e 1970 foram feitas, mas também por meio de eventos educativos-curatoriais como os Domingos da Criação, realizados em 1971, quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro tinha como curador Frederico Moraes.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ “Nesse contexto de ansiedade pelo outro (consideremos igualmente o quanto tardou a chegar essa alteridade expandida), o indivíduo é visto não somente como ser interdependente mas, numa inclinação civil e cristã, também como cidadão cujo dever é ‘servir ao próximo’. Vários são os artistas que, literalizando concepções tal qual Flavio de Carvalho o fizera com a ideia de contramão, se põem então a oferecer serviços (aulas, auxílios, entretenimento, etc). O possível dilema entre ‘servir ou não servir’ (...) e que mantém a lógica dualista que ainda pauta cognição e cultura, parece ficar menos agudo quando ‘a serviço’ da arte: o outro da sinergia econômica, visto como cliente, é na sinergia da arte demandado (e desejado) como participante. O modelo do servilismo enquanto clientelismo é pretensamente substituído pelo da participação – voluntária, sensível e cívica” in DINIZ, Clarissa. “I’m lovin’ it” in *Revista Tatuí*, volume 11. Recife, 2010, p. 72.

⁴⁶¹ “Esse momento da produção de arte do país, muito referenciado (e por vezes fetichizado), mas pouco conhecido e analisado – sobretudo pelas gerações mais recentes -, ressoa em parte da ‘jovem arte contemporânea brasileira’ de maneiras variadas, sendo inclusive por vezes lido homologamente

O que chama a atenção da autora é que enquanto estas experiências históricas convidavam à “criação” (seja ela dominical, seja ela contida no crelazer), as proposições artísticas contemporâneas apresentam modos de utilização objetivos e muitas vezes literais.⁴⁶² Enquanto, por exemplo, dentro de uma “Cosmococa” o público possuía um amplo leque de possibilidades de entrega a um exercício da experimentação, ao se deparar com “Self service pajé” ou “Formosa decelerator” a camada de experiência da obra se dá de modo prescrito e, uma vez que o trabalho é participado pelo público, rapidamente se esvai no curso da memória, em uma rápida descartabilidade.

Mas as diferenças na experiência individual e coletiva dessas obras recentes não seriam proporcionais à efemeridade que permeia nossa experiência contemporânea? Em um momento histórico em que, no lugar da vivência, o indivíduo parece mais interessado no registro imagético e compartilhamento virtual ou, mesmo no caso dos artistas, muitas vezes a divulgação de exposições simultâneas parece mais relevante do que o aprofundamento de suas próprias pesquisas, que outro diagnóstico poderíamos encontrar?

Na impossibilidade de afastar as lógicas capitalistas do McDonald’s e da arte contemporânea, um dado é digno de nota: os artistas aqui analisados, de Ernesto Neto e seus gentis parceiros cariocas àqueles que transitam pela docilidade das narrativas locais do Nordeste e Norte do Brasil, são facilmente interpretados e digeridos como um grande McBrasil. Suas poéticas certamente dialogam com a cultura do país, mas a questão não é tanto reduzir estas obras a uma leitura da brasilidade, mas, reduzir o país a essas poéticas da experiência física prescrita e (ainda mais grave) a algumas dessas redes de dormir que, mais uma vez na História, podem ser vistas como fáceis ilustrações.

Felizmente, há também artistas que se interessam pelo fato de que nas tramas da rede de dormir foi derramado o sangue com o qual ainda é escrita a História do Brasil – assim como há aqueles que criam imagens em que identidade e

à estética realcional bourriaudeana. Dentre as várias compreensões possíveis, talvez haja o desejo de aproximação (simbólica e experimental) a esse momento numa necessidade de contaminação por suas premissas libertárias, como também por seu caráter genealogicamente legitimador” in *Ibidem*, p. 73.

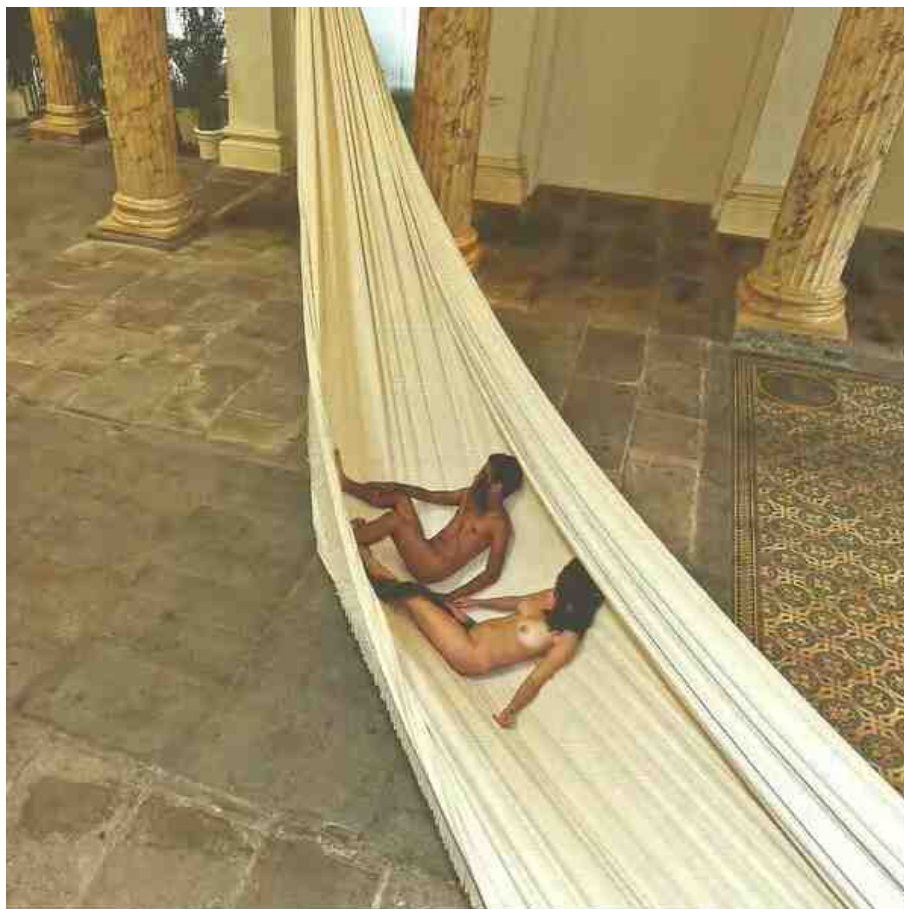
⁴⁶² “Em especial, intriga a preponderância da ideia de participação face a de criação nos Encontros. Ou, noutra leitura, o acoplamento da preocupação e ‘exercício’ de alteridade à criação, a ponto de um dos domingos de atividade chamar-se invenção: modos de usar” in *Ibidem*, p. 74.

narrativa histórica não são uma preocupação. O Brasil pode ser a terra do Carnaval, mas também é o cemitério de muitas quartas-feiras de cinzas – e, por fim, pode se transformar em uma grande ficção que não se passa em lugar algum.

3.2 Sonho, peso, ócio, trabalho e morte: outros vaivéns contemporâneos

Imagens 245 e 246 – Laura Lima – “Pelos + rede” – 1997-2010





Fonte: Coleção da artista.

No processo de pesquisa por obras produzidas nos últimos vinte anos que trouxessem outras camadas simbólicas ao uso bidimensional ou tridimensional das redes de dormir, foram encontradas dezenas de imagens e artistas, especialmente ativos na última década.⁴⁶³ Após observar esse material, optei por analisar algumas obras que parecem mais potentes plasticamente e poeticamente, muitas vezes pontos fora da curva na produção de arte no Brasil e outras, em menor parte, já até mesmo importantes historicamente.

Pareceu-me claro, no processo de construção dessa análise e na tentativa de aproximar interesses comuns a artistas, a possibilidade de circunscção de três campos semânticos. O primeiro é relativo ao uso da rede sem ansiedades identitárias, por vezes com um interesse onírico e estranho em sua forma, por vezes

⁴⁶³ Cabe lembrar dos artistas também estudados para a presente pesquisa, mas infelizmente não incluídos em sua escrita final. Refiro-me aos nomes de Breno Silva & Louis Ganz (Belo Horizonte), Clarice Cunha (São Paulo), Diego de Santos (Fortaleza), Ena Lautert (Porto Alegre), Flora Rebollo (São Paulo), Kaza Vazia (Belo Horizonte), Leonardo Remor (Porto Alegre), Luiz Pizarro (Rio de Janeiro), Marcos Chaves (Rio de Janeiro), Marina de Botas (Fortaleza) e Maya Dikstein (Rio de Janeiro).

com sua possibilidade de exploração de elementos formais caros à escultura. Um segundo agrupamento pode ser feito em torno das obras que assumem a carga cultural da associação do objeto à ideia de lazer e descanso e lançam um olhar irônico a partir do seu uso para pensar a noção de trabalho. Por fim, uma terceira constelação de imagens diz respeito a artistas interessados em pensar de modo mais alegórico e político a constante batalha por direitos dos povos indígenas no Brasil. Esses três blocos de artistas e obras certamente não são estanques e, na medida do possível, se contaminam. Trata-se, portanto, de uma possibilidade de organização e apresentação de algumas questões extraídas destas pesquisas artísticas recentes e próximas historicamente do momento em que este texto é redigido. Um novo olhar lançado no decorrer do tempo certamente traria novas questões, incluiria artistas esquecidos e excluiria artistas aqui analisados.

Poder-se-ia iniciar a análise desse primeiro grupo de obras a partir da artista Laura Lima, também uma das sócias da galeria A Gentil Carioca. Diferentemente da produção de Ernesto Neto e dos artistas que representam comercialmente, a sua pesquisa coloca o espectador em frente a imagens e situações que sugerem um ambiente de estranheza herdeiro do surrealismo e que gera mais dúvidas do que certezas. Em 2010, a artista realizou a exposição “Grande”, na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, que, como seu título prenuncia, reunia obras de grandes dimensões. Ao fundo do espaço central e cruciforme do edifício, a artista estendeu uma gigante rede de dormir feita com um tecido que possuía aproximadamente quinze por vinte e cinco metros. IMAGENS 245 e 246

Intitulada “Pelos + rede”, a proposição advinha de um desenho realizado pela artista em 1997 em que rascunhava uma composição feita por um homem cuja sobrancelha era estendida com pelo humano e uma mulher que possuía os pelos da vagina igualmente compridos. Quando o público adentrava a Casa França-Brasil, rapidamente a rede saltava aos olhos e convidava a uma aproximação. Algumas vezes os pelos pubianos femininos saltavam do objeto; em outros momentos, ambos os corpos se encontravam dentro daquela espécie de casulo. As duas pessoas contratadas pela artista para serem a “carne” (termo utilizado com frequência por Laura Lima) de sua imagem ficavam simplesmente repousadas dentro da rede – não havia embate visual com o espectador e nem mesmo insinuação sexual; a nudez era um dado escancarado de forma imanente.

A imagem não bradava nenhum pertencimento identitário – a rede, portanto, não desejava ser uma alegoria do Brasil ou evocar qualquer imagem geograficamente circunscrita. Curiosamente, conforme já apontado nessa pesquisa, a imagem de um homem e mulher deitados simultaneamente em uma rede era algo encontrado na tradição iconográfica sobre o Brasil e as Américas no século XVI. Ao mostrar essas imagens para a artista, ela disse não as conhecer e se interessar mais pelo caráter atemporal e universal presente na reunião de dois humanos de gêneros diferentes – a imagem poderia ser interpretada, portanto, mais na sua relação com as constantes duplas presentes em diferentes culturas, como um Adão e Eva bíblicos ou um João e Maria dos Irmãos Grimm.

Esta exposição foi realizada logo após uma grande retrospectiva de Hélio Oiticica na Casa França-Brasil. No texto de Felipe Scovino presente na publicação do projeto, o caráter onírico desse trabalho é relacionado às pesquisas da artista e à mostra anterior:

Não estamos diante de performances, teatralizações ou tentativas acéfalas de convidar o espectador a participar da obra nem de sucumbir a um ludismo decantado e explorado de modo superficial. Estamos em meio a um corpo que suavemente está sendo despido. Um corpo que ao final se oferece a esse espectador voyeur, completamente perdido na sua ânsia de confundir o nu com o despido.

É fortuito o fato de esse mostra ser precedida pela de Hélio Oiticica, outro artista fundamental para se entender uma nova prática do corpo e as imbricações antropológicas e culturais que a participação do espectador até hoje nos coloca. Entre os ninhos de Hélio e a rede de Laura (...) nos deparamos com um continuum: a artista parte da alta concentração de elementos (portanto, a máxima presença), para uma completa ausência. (...) em Lima, apesar de o público estar incluído em suas ações, o dado participativo ou esse chamamento ao toque nem sempre acontece ou é necessário para a potencialidade da obra.⁴⁶⁴

Assim como constatado com os outros artistas contemporâneos brasileiros aqui analisados, novamente se vê a comparação com a obra de Oiticica – porém para apontar suas diferenças históricas e poéticas. Os anseios artísticos destes dois criadores são, portanto, contrastantes e mais reforçam as especificidades de cada um. Não há espaço para a “participação do espectador” e nem mesmo para uma brasilidade de fácil exportação. O que parece interessar à Laura Lima é a criação de “uma paisagem de estranhamento, através da incorporação de elementos em um

⁴⁶⁴ SCOVINO, Felipe. “Arquitetura de pele” in *Grande*. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2010, p. 5-6.

lugar onde não pertencem”⁴⁶⁵. A rede de dormir, portanto, mesmo que central à instalação que se impunha à arquitetura neoclássica da Casa França-Brasil, não é o cerne simbólico da obra e é apenas um dos elementos que contribui com uma imagem que está entre a representação de um sonho e a literalidade imanente da realidade.⁴⁶⁶

Uma poética semelhante quanto à estranheza a partir da relação entre a rede e o corpo humano é presente em uma performance feita pelo artista Alexandre Pereira em parceria com o coletivo Grupo Empreza. Pereira, um dos primeiros integrantes do grupo baseado em Goiânia, participou de sua retrospectiva realizada no Museu de Arte do Rio, em 2014. IMAGEM 247 Intitulada “O imolado”, a ação consistia em envolver o corpo do artista em um tecido e deitá-lo sobre uma rede de algodão. Os integrantes do Grupo Empreza cobriam o objeto com gesso e, na medida que o objeto ganhava uma densidade maior, preenchiam sua superfície com folhas de ouro. O corpo de Pereira ficou engessado e imobilizado por cerca de trinta minutos. Uma vez que a rede pende para baixo devido ao peso do gesso, seu corpo toca o chão do museu. Quando sua respiração não pode mais ser sustentada, o artista quebra esse casulo por dentro e se liberta de sua crescente asfixia. A encenação de um sacrifício se escancara (tendo em mente o título do trabalho) e a rede é embebida por uma potencialização de seu caráter escultórico a partir do uso do gesso. Fica no ar uma sensação de mistério e, em vez de sonho, pesadelo.

⁴⁶⁵ “Ela relembra seu interesse em criar “uma paisagem de estranhamento, incorporando elementos onde eles não pertencem”. Lima estava criando esse novo imaginário para o mundo de acordo com esses termos cruciais sobre os quais acabamos de referir – exposição, ação, gesto, filosofia, mundo e arte – que precisam ser reconsiderados. Seu universo, um sistema de imagens e significantes, é uma aproximação à existência que é constituída no cruzamento entre suas proposições artísticas – a ser situadas sempre nas bordas do território das artes visuais – e um glossário artístico muito pessoal de termos nos quais ela redefine o significado das palavras que podem caracterizar sua prática. Com isso quero dizer que Lima nos demanda olhar de novo ao que está à nossa frente para repensarmos nosso relacionamento com o que vemos, e para nomear ou inventar novas palavras para sermos capazes que direcionar as novas experiências que ela propõe” in NOORTHOORN, Victoria. “Laura Lima’s ornamental philosophy” in *Laura Lima*. Estocolmo e Zurique: Migros Museum of Contemporary Art e Bonniers Konsthall, 2014, p. 45. Tradução livre.

⁴⁶⁶ É importante se referir também a dois outros trabalhos da artista que, de certo modo, possuem uma composição formal que se assemelha à curva de uma rede de dormir. Mesmo que sejam obras distantes da literalidade do objeto, a lembrança dela se faz importante na medida de ser obras que são acionadas a partir da presença de dois corpos, tal qual uma rede que necessita de duas árvores para ser amarrada e tal qual os dois corpos que se fazem presente em “Pelos + rede”. Tratam-se de “Novos costumes”, de 2006, e “Sugador (H=c/M=c)”, de 2007.

Imagem 247 – Alexandre Pereira e Grupo Empreza – “O imolado” – 2014



Fonte: Coleção dos artistas.

Outros artistas também parecem mais preocupados em utilizar a rede para explorar seu caráter escultórico. A representação do Brasil não sé o cerne de suas pesquisas, por mais que todos sejam nascidos no país e assumam que seu interesse advém de seu convívio rotineiro com o objeto. De todo modo, ao observar suas obras é possível estabelecer relações com a história de sua iconografia e com um caráter mórbido e monocromático. Podemos observar, nesse sentido, parte da produção das artistas Solange Pessoa, Adriana Aranha e Frida Baranek.

Baseada na cidade de Belo Horizonte, Solange Pessoa possui uma investigação no campo da escultura de mais de duas décadas, além de lecionar a disciplina na Universidade do Estado de Minas Gerais. Seu trabalho se caracteriza pela construção de objetos tridimensionais a partir de elementos orgânicos e frágeis como a argila, o carvão e outros elementos extraídos diretamente da natureza. Entre 1999 e 2003, a artista realizou uma série de composições chamadas “Redes” onde criou contrastes com o uso de tecido, espuma e terra. IMAGEM 248 A curva das redes se faz presente, mas esta é construída pela junção de diferentes volumes

preenchidos com a mistura entre espuma e terra. Uma vez que a terra se aloja dentro dessas superfícies de algodão, diferentes tons de marrom preenchem o objeto que mais aparenta uma série de pólipos gigantes, uma espécie de corpo estranho no qual uma rede se transformou de modo anômalo. Como escreveu Rodrigo Naves, nessas imagens há, certamente, um “cheiro de morte”⁴⁶⁷ que afasta as interpretações de uma imagem do conforto.

Esse mesmo cheiro pode ser encontrado de outra forma na pesquisa de Adriana Aranha. Em 2010, a artista nascida na Paraíba e baseada em São Paulo, produziu uma série de objetos intitulada “Desvio, o fim das coisas”. IMAGENS 249 a 251 O convite à contemplação de imagens que versam sobre a finitude da vida se faz presente, portanto, desde o seu título. A sensação de peso das redes de Solange Pessoa cede espaço a uma plasticidade de Adriana Aranha que remete à leveza e transparência costumeiras das redes. O *memento mori* de suas imagens se dá, então, pelo uso do preto como cor comum a todas as obras da série. Segundo a artista, esta opção cromática foi um empecilho para sua realização, já que a rendeira contratada para confeccionar essas redes quase se negou a tece-las nessa cor tão embebida culturalmente de associações com o azar e a morte.

⁴⁶⁷ “Mesmo o trabalho mais leve e arejado desta exposição – as faixas de pano que se sobrepõem umas às outras – tem um cheiro de morte, dos cadáveres que são conduzidos em redes em algumas regiões do país. Os volumes dúbios de Solange Pessoa ressaltam portanto a interrupção de um processo e não sua continuidade. Esses corpos indecisos, com sua intensidade absurda e insustentável, esperam o desdobramento de uma ação que se perdeu e que agora vaga como um fantasma” in NAVES, Rodrigo. “Pretérito imperfeito”. Folder da exposição realizada por Solange Pessoa no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em 1995.

Imagem 248 – Solange Pessoa – “Redes” – 1999-2005



Fonte: Coleção da artista.

Imagens 249 a 251 – Adriana Aranha – “Desvio, o fim das coisas” – 2010





Fonte: Coleção da artista.

Essas redes possuem pequenas deformações que as distanciam dos objetos com uso doméstico. Uma delas, feita com bambu e em formato poligonal, possui um grande vazio retangular em seu centro que impediria qualquer pessoa de ali deitar.

Já outra possui uma extensão das suas varandas e faz com que, quando mostrada acima dos olhos do espectador, filtre o ambiente ao seu redor com uma veladura preta. Uma terceira e última obra se apresenta como uma miniatura, um trabalho montado nos cantos de espaços expositivos e que entoia em tom menor a lamentação em torno do fim.

Já as obras de Frida Baranek que fazem referência formal às redes possuem uma potência de vida e um aspecto solar diferente destas artistas. IMAGENS 252 a 254 Nessas obras desenvolvidas no início dos anos 2000, a artista utiliza de modo repetitivo bronze e látex. Este primeiro material, tradicional na realização de esculturas monumentais, aqui é experimentado para além da verticalidade e de suas possibilidades de solidez. O bronze é dobrado e transformado em uma série de linhas que, quando agrupadas, ecoam a linearidade das redes de dormir. A leveza é um fantasma nestas esculturas que apenas se sustentam devido ao modo como a artista consegue equilibrar a distribuição do grande peso em suas estruturas.

Imagem 252 – Frida Baranek – “Tenor, sentimento, álbum, gala, fatal, veto, original, moral, brutal” – 2000



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Imagem 253 – Frida Baranek – “Hammock” – 2002



Fonte: Coleção da artista.

Imagem 254 – Frida Baranek – “Willow hammock” – 2004



Fonte: Coleção da artista.

O título do primeiro desses trabalhos – “Tenor, sentimental, álbum, gala, fatal, veto, original, moral, brutal”, de 2000 – convida o espectador a relacionar estas imagens a diferentes campos semânticos. De todo modo, é importante notar que algumas das palavras aí utilizadas, como “sentimental”, “fatal”, “veto” e “brutal” nos levam a um universo poético que remete ao próprio ato de força e violência necessários para a realização dessas esculturas. Ao mesmo tempo, a aparência sedutora da matéria, realçada pela luz no espaço expositivo, fazia com que o bronze projetasse uma luminosidade discreta, e o espectador esquecesse por alguns momentos o trabalho árduo anterior à sua apresentação. Desse ponto de vista, uma certa “gala” rodeia essas imagens. O convite à fruição de uma pesquisa formal longe de uma chave de leitura mórbida, mas ao mesmo tempo ausente na brasilidade tropical, é feito.

Em nenhum destes exemplos analisados se faz presente o convite ao contato direto por parte do público com as proposições, por mais que a obra de Laura Lima conte com a presença de duas “carnes” e a de Alexandre Pereira tivesse o seu

próprio corpo como central à obra. O pertencimento identitário ao Brasil é um elemento interpretativo lateral para estas pesquisas.

O segundo grupo de obras a serem analisadas se diferencia dessas, em primeiro lugar, devido ao seu caráter socialmente crítico; a rede de dormir não é utilizada essencialmente como um elemento de crítica social e política. Nesse sentido, sua relação identitária com o Brasil é, mais do que assumida, subvertida ou mesmo desconstruída. Por fim, algumas dessas proposições convidam a um repouso embebido de ironia. Tendo em mente a associação imediata, conforme apresentado nesta pesquisa, entre a rede e as noções de inação e preguiça, alguns artistas se utilizaram do objeto para refletir de modo ácido sobre o lugar do trabalho na contemporaneidade. Há certa proximidade com as proposições do Opavivará!, porém, sem a carga de alegoria do Brasil ali discursada. Um bom exemplo dessa vizinhança poética é a instalação “Biblioteca de Babel”, da artista mineira Marilá Dardot. IMAGEM 255

Imagem 255 – Marilá Dardot – “A biblioteca de Babel” – 2005



Fonte: Coleção da artista.

Realizada pela primeira vez na Galeria Vermelho, em São Paulo, em 2005, se trata de uma instalação em que quatro redes com cores iguais às de suas varandas são içadas no espaço e rodeadas por plantas e caixas. O trabalho se dá a partir do encontro entre artista e público; a biblioteca é composta a partir de doações de livros, todos catalogados em um sistema de fichas que contém as capas das publicações. Uma vez que o público entra na instalação, ele pode retirar os livros de prateleiras improvisadas da precariedade de caixotes de papelão e madeira geralmente usados para o transporte de alimentos. Dois vídeos e um livro de autoria da artista, relativos à sua pesquisa sobre palavra e imagem, são também mostrados.

A biblioteca, espaço que se encontra na tensão entre o trabalho e o ócio, perde sua habitual espacialidade e ganha um aspecto mais movediço. O público é convidado, então, a uma leitura despojada, tal qual um espaço doméstico e dada a partir do encontro com os anônimos que ali depositaram seus livros. O *crelazer* de Hélio Oiticica, segundo Marilá Dardot, é um cruzamento possível com a sua proposição, além, claro, das “Cosmococas”.⁴⁶⁸ Interessante notar como o convite central gira em torno da leitura, diferenciando esse projeto das obras de Hélio, Lucio Costa e do Opavivará!. É dada a possibilidade de os espectadores serem, mesmo que por alguns minutos, sábios nas redes, assim como a aquarela de Debret sugeria. Ler, assim como trabalhar, é algo que cansa – já diria o poema de Cesare Pavese.⁴⁶⁹

É justamente sobre esse binômio trabalho/cansaço que estava baseada a proposição de Paulo Nazareth, também de Minas Gerais, realizada no Museu de Arte da Pampulha, em 2008. IMAGENS 256 e 257 Como é comum em sua prática artística, Nazareth realizou um desenho, posteriormente transformado em panfleto, que continha os elementos centrais à obra intitulada “Trabalho”. Os desenhos

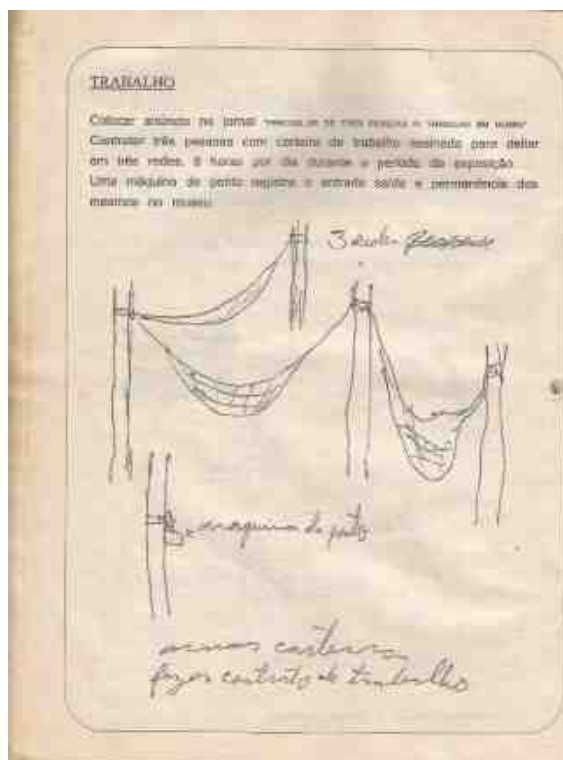
⁴⁶⁸ Em troca de e-mails realizada em 20 de junho de 2016, Marilá Dardot escreveu: “As bibliotecas costumam oferecer cadeiras e mesas para a leitura, o que obriga uma posição de estudo, ou seja, uma relação instrumental com a leitura, de produção. Eu, como usuária de bibliotecas, só utilizava este espaço quando estava estudando. Quando tomava um livro de literatura, ele ia comigo na bolsa e era lido na cama, nos parques, nas redes. Nesses espaços se pode estabelecer uma outra relação com a leitura, que passa pelo ócio, pelo prazer, pela preguiça, por um tempo estendido, pelo *crelazer*, como diria Hélio Oiticica. Claro que as Cosmococas foram uma referência, mas antes mesmo delas, era a minha própria, do meu uso. Outra questão que acho que fez parte é que a rede é um mobiliário nômade, facilmente transportável, podendo até se transformar na própria mala que carrega os livros, assim como as estantes da Biblioteca de Babel, que são caixotes”.

⁴⁶⁹ Refiro-me ao livro “Trabalhar cansa”, publicado pelo poeta italiano em 1936.

mostram três redes presas a colunas e uma máquina de ponto. Um texto descrevia a ação a ser feita:

Colocar anúncio no jornal: “PRECISA-SE DE TRÊS PESSOAS P/ TRABALHO EM MUSEU”. Contratar três pessoas com carteira de trabalho assinada para deitar em três redes, 8 horas por dia durante o período da exposição. Uma máquina de ponto registra a entrada saída e permanência dos mesmos no museu.

Imagens 256 e 257 – Paulo Nazareth – “Trabalho” – 2008





Fonte: Coleção do artista.

Imagens 258 a 261 – Marga Puntel – “Passeio público” – 2008







Fonte: Coleção da artista.

Nazareth brinca com o termo “trabalho de arte” (*artwork*) e explicita a relação matemática que toda jornada de trabalho de oito horas carrega. Quando o público adentrava o museu, via uma dupla configuração do trabalho: o seu trabalho como artista e o trabalho daquelas três pessoas que foram legalmente contratadas para estarem ali a repousar. É colocada em xeque, portanto, uma relação de poder comum a qualquer configuração trabalhista: patrão e empregado. Para além disso, a rede de dormir e sua carga simbólica de repouso e lazer é sobreposta à possibilidade do trabalho; o espectador se depara com um tensionamento da compreensão usual do que pode ser o trabalho. Em tempos de *homeworking*, quem disse que a rede não pode também ser um espaço de exaustão produtiva?

Tangenciada de outra maneira, questão dialógica é sugerida em “Passeio público”, de 2005, da artista paranaense Marga Puntel. IMAGENS 258 a 261 A artista desenvolveu uma mochila feita de nylon que, ao ser desdobrada, se transforma em uma rede pronta para ser alçada em galhos de árvores. O objeto, portanto, que permite o transporte de acessórios associados ao universo do trabalho (seja ele empresarial ou braçal) vira outro objeto também nômade.

Além de sua confecção, a artista e convidados realizaram passeios com as mochilas nas costas e depois as suspenderam em diferentes cidades como Curitiba, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. O trabalho é composto pelos objetos, a experiência de usá-los e os registros fotográficos no espaço público. Interessante notar o contraste que as fotografias trazem quando comparamos o uso da rede num parque público em Curitiba IMAGENS 258 e 259, no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro IMAGEM 260 e na Avenida Paulista IMAGEM 261, um dos corações comerciais de São Paulo. Enquanto em Curitiba e (especialmente) no Rio de Janeiro a presença da rede parece ilustrar uma imagem de elogio aos trópicos, em São Paulo o desencontro entre a lentidão do tempo e o asfalto da Avenida Paulista é gritante. Essas imagens nos fazem lembrar que, mesmo em uma das maiores capitais do mundo, as árvores ainda podem nos convidar a uma experiência desacelerada.

Esse cruzamento entre diferentes temporalidades tende a gerar uma violência dada pelo encontro de alteridades – basta se observar a própria história de colonização do Brasil e das Américas; é sobre este tópico que versam os artistas desse terceiro e último grupo de imagens. A rede, nesses casos, ecoa as suas origens artesanais, ou seja, as culturas ameríndias presentes no extenso território brasileiro. Os objetos são apresentados em obras que muitas vezes possuem tons pastéis e acinzentados; não há o que se comemorar perante esses monumentos aos permanentes atos de violência aos povos indígenas no cotidiano do Brasil.

Uma obra realizada em 2013 pelos artistas André Komatsu e Marcelo Cidade, ambos de São Paulo, pode ser ponto de partida interessante dentro desse uso das redes. IMAGEM 262 Instalada no canto de um espaço expositivo, a obra é resumida a três elementos: dois ganchos, uma rede de algodão cru e cimento. Uma vez que a rede é armada, os artistas colocam aos poucos sobre a sua superfície camadas de cimento misturado com água, gerando uma tridimensionalidade cinza. Com o passar do tempo, a massa apresenta um caráter disforme que lembra uma esfera. Seu peso tensiona a rede para baixo e o cimento atravessa o tecido e vaza por baixo da rede, chegando ao chão do espaço expositivo.

Imagem 262 – André Komatsu e Marcelo Cidade – “O peso do regime” – 2008



Fonte: Coleção dos artistas.

Intitulada “O peso do regime”, esta obra se faz potente justamente por seu caráter polissêmico – a que peso e a qual regime ela se refere? Apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro, em uma exposição coletiva realizada na galeria A Gentil Carioca, os artistas comentaram que parte de seu interesse na composição dessa imagem se devia a uma tentativa de subverter o imaginário em torno do repouso do Rio de Janeiro em oposição a usual associação feita entre São Paulo e o concreto. Poderíamos ler a imagem, então, como uma perfuração da selva de concreto paulista sobre a rede estendida para o lazer carioca. Trabalho e repouso, novamente, seriam elementos centrais na imagem.

A mesma obra, por outro lado, também nos permite pensar sobre os atos de destruição e construção arquitetônicos e culturais no Brasil. A bola de concreto e suas possíveis associações com a arquitetura moderna e com o próprio ato de construir se encontra sobreposta a uma rede de dormir, com sua carga mais próxima do artesanato e das tradições ameríndias. Mais do que estar sobre o objeto, a bola de concreto o perfura e extravasa – do mesmo modo que a criação de agronegócios e diversas atividades extrativistas destruíram ocupações indígenas e exterminaram

vidas. Nessa outra leitura, mais do que um contraste de paisagem cultural entre Rio de Janeiro e São Paulo, os elementos reunidos apontam para uma reflexão crítica e política sobre a justaposição entre tradição, modernidade e contemporaneidade no Brasil.

Claramente interessados na possibilidade de se problematizar o desaparecimento indígena através da arte, cabe apontar dois artistas originários de Belém do Pará, Francisco Klinger Carvalho e Armando Queiroz. As narrativas estimuladas por suas imagens se ausentam do uso de materiais industriais, conforme podemos conferir em uma série de objetos criados por Klinger no começo dos anos 1990. IMAGENS 263 a 265 Em uma de suas peças a rede é envolta por uma série de cipós e se assemelha a um objeto embalsamado – um caixão posicionado sobre um conjunto de pedaços de madeira. Em outra obra, a rede está amarrada em outra madeira presa à parede, enquanto que em um trabalho pousado diretamente sobre o chão, as redes envolvem galhos de árvore. A configuração formal desses objetos parece remeter a algum tipo de uso mágico dos mesmos, ao mesmo tempo em que reforça a ausência de utilidade prática para objetos que, ficcionalmente, perderam os seus usuários. O artista, como uma espécie de arqueólogo, recolhe e emula objetos feitos com matéria orgânica e cria ficções formais que estão entre o sagrado e o mórbido. A presença da morte se faz notar, mas Klinger não deseja ser partidário das grandes narrativas do massacre; para ele a morte deve ser observada dentro do inevitável ciclo da vida e essas composições são vistas como um vocabulário de possibilidades em torno do desaparecimento.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ Em correspondência por e-mail do dia 6 de julho de 2016, o artista comentou: “Trabalhei com a rede como um dos elementos componente de meus trabalhos de 1990 a 1996. Neste período a rede era como um leitmotiv na composição de minhas obras. Era um elemento alegórico, posto que referia ao transitório e os fluxos constantes entre-rios. Não sei se percebestes em tua viagem de barco pela Amazônia, como as pessoas levavam as redes. Uns levam dobradas, outras enroladas, como se fossem pequenas esculturas utilitárias. Talvez esta gestualidade tenha me influenciado na composição das obras. Eu dizia na época que a rede era parte da casa do viajante, que a levava consigo, bem guardada, em suas viagens pelos rios amazônicos. Neste período trabalhava alguns elementos/objetos da Amazônia para compor minhas esculturas, como uma espécie de simbologia que tentasse decifrar o cotidiano do caboclo amazônico, por isso creio não ter pensado na rede como algo para descanso, e sim viagem; mesmo que durante a viagem se ate a rede, porém no antes e no depois há uma cerimônia. Neste mesmo período falava muito da morte em meus trabalhos, não como algo agressivo, e sim algo antropológico, meio poético, pois falava da morte natural do amazônico. Porém, entre 1994 e 1997 fiz muitos trabalhos diretamente políticos como sobre o massacre dos lanomâmis na aldeia Haximu, em 1993 e como o massacre de El Dorado nos Carajás, em 1996, em que muitos sem-terra foram assassinados”.

Imagem 263 – Francisco Klinger Carvalho – “Sob o sol o descanso, muta-mutações, Araguaia” – 1993



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 264 – Francisco Klinger Carvalho – sem título – 1990



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 265 – Francisco Klinger Carvalho – sem título – 1990



Fonte: Coleção do artista.

Já o trabalho de Armando Queiroz intitulado “Cântico Guarani”, de 2010, possui uma carga mais trágica e direta aos olhos e corpo do público. IMAGEM 266 O artista içã mais de uma dezena de redes pretas dentro de um espaço fechado e joga sobre elas uma luz também escura. Na abertura das exposições em que a obra é mostrada, Queiroz realiza uma ação em que passeia por entre as redes com um pequeno defumador, um ato simbólico que remete a um pedido de passagem e uso do objeto para se referir ao assassinato dos Guarani. Nenhuma das redes é aberta lateralmente e uma vez que o público observa sua verticalidade embebido pelas cores escuras que tomam o lugar da composição, o desejo do artista de lembrar dos suicídios indígenas por enforcamento se faz possível. No silêncio da instalação, os guaranis não cantam porque não possuem mais voz; como diz Marisa Mokarzel, “o fio das falas partiu-se”.⁴⁷¹

⁴⁷¹ “O Cântico Guarani, ao contrário do que sugere o nome, trouxe o silêncio, os vestígios de uma cultura de histórias interrompidas na qual os cânticos emudeceram. Identidades apagadas, culturas fora de lugar fizeram com que as vozes não mais entoassem os sons que aprenderam com a mata, com os animais. Por imposição, o ritual se transformou, se cumpriu entre corpos, entre cânticos que se escuta sem poder ouvir. O fio das falas partiu-se. Sem mais identificar a paisagem, o rio no qual molhava seu corpo, o guarani não reconhece o outro, não mais se reconhece. Em ato de profunda tristeza, passa a impor a si mesmo o eterno silêncio. A voz é calada, se cala... para sempre. Neste cenário de inquietudes, Armando Queiroz locomove-se e percebe os meandros das relações estabelecidas, determinadas pelas forças hegemônicas que afetam destinos e indicam direções, nem sempre afinadas ao discurso ‘politicamente correto’ que, diferente da prática, toma posições antagônicas à palavra pronunciada. Comprometido com o seu território, Queiroz vai além dele ao propor uma obra que revela a situação crítica de um cotidiano tão próprio à sua região. Trata-se, no entanto, de uma obra simbólica, provida de inúmeras interpretações que termina por encontrar similitudes em outros territórios. Em rede, os caminhos se entrecruzam” in MOKARZEL, Marisa. “Armando Queiroz e a Amazônia além fronteira” in *Armando Queiroz – artista homenageado*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2011, p. 49.

Imagem 266 – Armando Queiroz – “Cântico Guarani” – 2010



Fonte: Coleção do artista.

Em chave um pouco mais literal quanto ao uso dos signos, mas ainda potente devido ao resultado plástico obtido, há também o trabalho de Aline Cavalcanti, artista nascida na Bahia e residente do Rio de Janeiro, que tem desenvolvido uma pesquisa em sentido coeso com estes últimos artistas. IMAGEM 267 “Expropriação” é uma escultura feita com arame farpado e se trata de uma imagem criada após a leitura de relatos a respeito de pistoleiros que, a mando de fazendeiros, ferem com arame farpado crianças indígenas Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul. Passa-se o metal no corpo de uma criança para, uma vez que a terra seja finalmente expropriada dos indígenas, o arame seja novamente usado para demarcar um espaço privado e de uso comercial. Como disse a artista, a rede feita com o arame farpado versa, sobre o “não descanso” desses povos e sua constante necessidade de locomoção, discussão e conflito armado.⁴⁷²

⁴⁷² Em conversa por e-mail realizada no dia 16 de junho de 2016, a artista comentou: “Passei a pensar o arame farpado como índice de opressão, exclusão social, violação de direitos e manutenção de privilégios. Face as notícias diárias de execuções e perseguições aos povos nativos em diferentes regiões do Brasil decidi fazer uma rede, numa tentativa de materializar o ‘não descanso’ dessas pessoas já que a rede é geralmente produzida por eles em tecido é tradicionalmente usada como cama tanto pelos povos nativos quanto pelos nordestinos e nortistas do Brasil. A rede é uma decisão importante para mim pois, apesar de ser uma herança indígena, nunca é lembrada como tal e é uma

Imagem 267 – Aline Cavalcanti – “Expropriação” – 2016



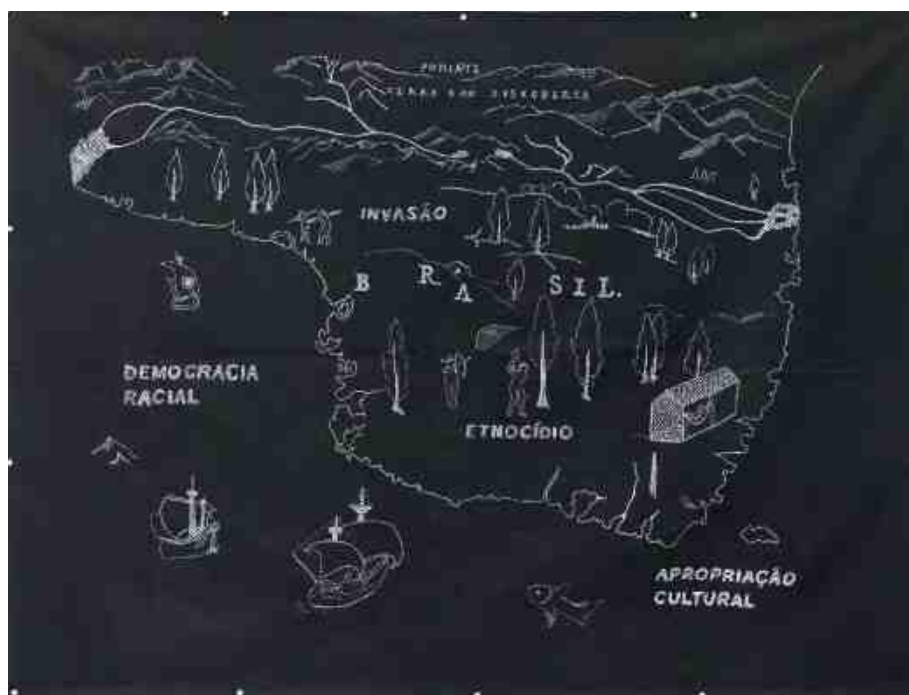
Fonte: Coleção da artista.

Outros artistas, no lugar da presença tridimensional da rede, se interessam por seu caráter representacional e seus usos nas iconografias relativas ao Brasil em uma perspectiva histórica. Jaime Lauriano, de São Paulo, nos últimos anos realiza uma série de desenhos e intervenções na arquitetura se utilizando de giz de pomba branca, o mesmo material utilizado com caráter mágico em alguns rituais afro-brasileiros. IMAGENS 268 e 269 Em uma série de mapas produzidos desde 2015, o artista recodifica a tradição cartográfica colonial comentada no primeiro capítulo desta pesquisa usando o mesmo material. Com títulos irônicos como simplesmente “Brasil” ou “Accuratisima Brasilia Tabula”, o artista realça o caráter ficcional e geopolítico de qualquer representação cartográfica. Para fazê-lo, o artista se apropria de alguns dos próprios mapas feitos durante a colonização, como o de Giacomo Gastaldi (1565) e o “Novus Brasilia Tipus” (1634), de Willem Bleu. Assim como nestas cartografias originárias, o Brasil é resumido a um contorno pouco extenso, mais parecido com uma ilha. Dentro do território, as mesmas figuras humanas que representam o cotidiano colonial, porém em menor número, quase

das imagens mais associadas ao Brasil sendo há muito vendido em lojas de decoração completamente desvinculada de sua origem”.

como fantasmas de uma terra abandonada. Compondo esses detalhes que fazem parte do lugar do “outro” colonizado, o artista cita três diferentes usos da rede extraídos dos mesmos mapas.

Imagem 268 – Jaime Lauriano – “Brasil: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural” – 2016



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 269 – Jaime Lauriano – “Accuratissima Brasilia Tabula: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural” – 2016



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 270 – Rodrigo Bueno – série “Estado laico” – 2015



Fonte: Coleção do artista.

O texto que anteriormente demarcava os nomes dados a territórios e a rios, aqui é utilizado para frisar o ato colonizador de, como escrito nas imagens, “apropriação cultural”; apropria-se, ou seja, invade-se o território de um outro e este

é tomado para si. As palavras de ordem colonial são escritas com letras maiúsculas e com gestos fortes que realçam também o uso do branco sobre o fundo preto, elementos cromáticos que também nos fazem lembrar a escravidão da população negra, tópico constante na produção de Lauriano. “Etnocídio”, “democracia racial” e “invasão” pontuam as duas composições e simultaneamente nos lembram que esses desejos imperialistas permanecem na sociedade brasileira e ainda afligem especialmente as populações indígenas e negras.

Já a Rodrigo Bueno, também de São Paulo, interessa a apropriação das tradições fotográficas modernas no país. IMAGEM 270 Em “Estado laico”, de 2015, o artista se apropria do fotolivro “Brazil”, publicado no final da década de 1950 e com autoria dos fotógrafos alemães Peter Scheier, Harald Schultz e Hans Mann. A publicação continha imagens que, assim como na proposta de Lucio Costa para a XIII Trienal de Milão, pretendiam reunir imagens de um Brasil moderno ladeadas por outros aspectos da jovem nação latino-americana. É possível encontrar, então, imagens de Brasília em construção diagramadas com pouca distância de imagens da Amazônia.

Acidentalmente, ao guardar o livro em seu ateliê, o artista o colocou em um ambiente inadequado por cerca de um ano, atraindo cupins, traças e umidade. Após este período, as páginas do livro estavam esburacadas pela ação dos insetos e muitas fotografias mofadas. Bueno resolveu fotografar em alta qualidade algumas dessas imagens e fez dípticos confrontando o desejo de uma modernidade que dava conta do necessário “progresso” do Brasil ao lado de imagens que registravam tradições indígenas que, em meados do século XX, já se encontravam ameaçadas. Um dos pares mostra uma imagem em perspectiva aérea da área residencial de Brasília e, ao lado, uma mulher indígena tecendo uma rede. Os padrões geométricos da rede que está por vir, quando fotografados em preto-e-branco, remetem às cores da quadra da nova capital do Brasil. Qual imagem melhor representaria a fracassada relação conciliadora entre Brasília (enquanto símbolo do poder federal) e essa indígena (enquanto ícone das diversas culturas indígenas) do que a ação de pragas assassinas? O descaso do artista com seu “Brazil” levou ao limite da resistência do papel, do mesmo modo que a inspiração modernizadora leva cada dia mais a comunidade indígena ao seu último suspiro.

Sobre este trabalho e os outros artistas reunidos aqui sob este olhar crítico quanto ao estatuto dos indígenas no Brasil, cabe citar um texto recente de Moacyr dos Anjos intitulado “Arte índia”:

Esta é a questão indígena no Brasil. E suas causas não poderiam ser mais óbvias: o interesse pelas terras que pertencem aos povos indígenas por direito e às quais os povos indígenas por sua vez pertencem, de acordo com suas cosmogonias ancestrais. Interesse pelos minérios que elas guardam, pelas águas que as cortam, pelas árvores que as cobrem, pelo potencial econômico de sua biodiversidade e por serem potencial território para plantio de grãos. É esse interesse patrimonialista e fundiário que, cego e violento, tem dizimado povos inteiros originários dessas terras que são hoje o Brasil. E os chamados poderes públicos têm sido, no mínimo, coniventes com esse processo, quando não o promovem ativamente ao implementarem, a todo custo, como é o caso nas décadas recentes, obtusas políticas desenvolvimentistas, tratando os povos indígenas como obstáculos a serem removidos de seus lugares de vida para que se alcance, pela exploração econômica e predatória dessas terras, a suposta redenção econômica do país.⁴⁷³

O artigo escrito pelo curador faz uma chamada de atenção à suposta invisibilidade de representação e contextualização contemporânea acerca dos povos indígenas no Brasil. Moacyr dos Anjos frisa que, por mais que alguns artistas tenham se interessado tangencialmente pela questão (citando, por exemplo, o aqui referido Armando Queiroz), poucos foram aqueles que mergulharam profundamente no universo indígena, tal qual feito pela fotógrafa Claudia Andujar e por Bené Fonteles, ambos artistas e ativistas.⁴⁷⁴

No decorrer dessa pesquisa ficou claro que abordagens como essa, ou seja, que se utilizam da rede de dormir para refletir sobre violência, memória e desaparecimento, são poucas, seja na produção de arte nos últimos vinte anos, seja na trajetória histórica dessa iconografia relativa ao Brasil. Cabe, portanto, dentro dos limites dessa pesquisa, concordar com as observações feitas por Moacyr dos Anjos, estimular que a infelicidade das histórias coloniais e dos acontecimentos rotineiros

⁴⁷³ ANJOS, Moacyr dos. “Arte índia” in *Revista ZUM*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2016. Disponível em < <http://revistazum.com.br/colunistas/arte-india/>>. Acesso em 07 de julho de 2016.

⁴⁷⁴ “Associadas aos muitos gestos políticos que, avolumados em anos recentes, querem afirmar danos infligidos aos povos indígenas e exigir sua reparação, essas obras podem talvez constituir, contudo, o núcleo de uma arte brasileira contemporânea *índia*. Uma arte que seja afetada por uma guerra de ocupação que está longe de ser terminada e que dela participe, com solidariedade e empatia, a partir de suas próprias capacidades. E que mereça ser chamada de índia por levar a sério as implicações dessa adjetivação estranha a ouvidos e olhos embranquecidos demais. Mais do que mero desafio, ampliar a presença de uma arte índia no Brasil é um urgente imperativo ético” in ANJOS, Moacyr dos. *Idem*.

acerca dos indígenas no Brasil não seja esquecida e prosseguir com o debate na esfera pública desde um ponto de vista pós-colonial.

Há um artista, porém, que me parece merecer destaque dentro dessa investigação devido à sua capacidade de compor imagens e convidar o público a proposições que se encontram para além das divisões temáticas aqui estabelecidas. Recentemente falecido, Tunga, artista nascido (1952) e criado em Pernambuco, mas residente no Rio de Janeiro desde jovem até seu falecimento, foge a qualquer tipo de circunscrição pela sua potente capacidade de fazer com que os signos trafeguem e rocem em interesses simultâneos. Redes se fazem presentes em um extenso grupo de obras suas e se vê nelas tanto um olhar gentil, tal qual observado nas obras de Ernesto Neto, como também um claro interesse em uma investigação herdada do surrealismo, conforme vimos em Laura Lima. O interesse plástico e, por fim, a visada política para a História da violência no Brasil também estão presentes em imagens que não possuem nada de óbvio e ativam de modo peculiar aquilo que Marcel Duchamp chamou de “coeficiente artístico”.⁴⁷⁵

Começamos a observar essas diversas nuances com uma ação realizada pelo artista em 1997, em São Paulo, intitulada “100 rede”. IMAGENS 271 a 273 Devido à comemoração do Dia da Cultura na cidade, Tunga e outros artistas receberam comissões de esculturas patrocinadas pelo Ministério da Cultura e pelo Itaú Cultural a serem expostas na Avenida Paulista. No lugar de produzir um objeto, Tunga preferiu convocar cem homens para realizar uma ação durante a cerimônia de abertura do evento. Vestidos com camisas brancas, calças jeans, sapatos e chapéus, os homens se locomoveram para a cerimônia e, antes de seu fim, se distanciaram cerca de cento e cinquenta metros da mesma. Numerados de um a cem nas suas costas, cada um portava um carrinho de feira e. Segundo o artista:

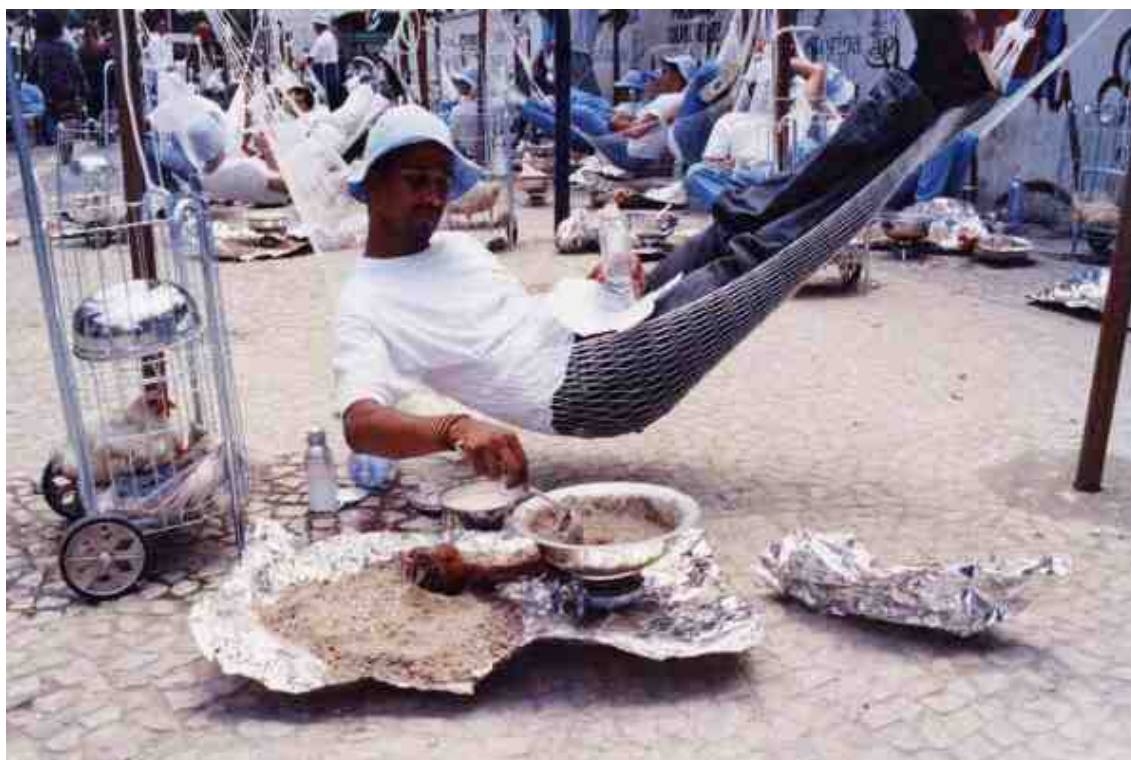
⁴⁷⁵ “No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente” in DUCHAMP, Marcel. “O ato criador” in BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 55.

Dentro dele tinha uma rede, um conjunto de utensílios de cozinha em alumínio, um fogareiro, água e areia. Embrulhado em papel alumínio, pérolas, grãos de milho e um enorme osso. Uma galinha viva ficava presa no primeiro compartimento do carrinho. Na época comentava-se a respeito da façanha econômica do país de se poder comprar frango a um real. (...) A calçada já estava preparada para a fixação dos suportes de rede. O movimento daquela pequena multidão no meio da cerimônia divide a atenção de todos inclusive da imprensa que opta por abandonar a cerimônia e acompanhar os flagelados. Depois de armadas as redes, começam a usar os fogareiros e cozinhar um tipo de sopa. A ocupação do espaço com os homens cercados pelos meios de sobrevivência despertava curiosidade. A indiferença destes homens performáticos atraía ainda mais a atenção. Aquela era uma espécie de manifestação indolente. Um manifesto na forma de ócio. Quanto interpelados por passantes, os homens liam o poema “A pomba e a fênix”.⁴⁷⁶

O arquétipo do imigrante nordestino e dos trabalhadores braçais que, ao trabalhar na construção civil, geralmente tem de almoçar perante o olhar do público, era ecoado no meio deste evento cheio de formalidades. A provisoriedade da ação era endossada pelo caráter nômade tanto da rede, quanto dos carrinhos de feira. O alumínio dos utensílios, do papel laminado e do carrinho que brilhava sobre o efeito do sol, criava uma unidade de grupo escultórico a essas vidas numeradas que balançavam e cozinham desde suas redes. O título da obra unia tanto uma contagem numérica sem concordância nominal de plural (esses seriam os homens das “100 rede”, em uma possível associação com o preconceito em torno de um suposto português mal falado pelos nordestinos), quanto também poderia nos fazer lembrar daqueles que talvez nem mesmo uma rede e um frango podiam possuir no último ano do primeiro mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso e no quarto ano de Plano Real.

⁴⁷⁶ TUNGA. “100 rede”. Disponível em <<http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/100rede/>>. Acesso em 07 de julho de 2016.

Imagens 271 a 273 – Tunga – “100 rede” – 1997





Fonte: Coleção do artista.

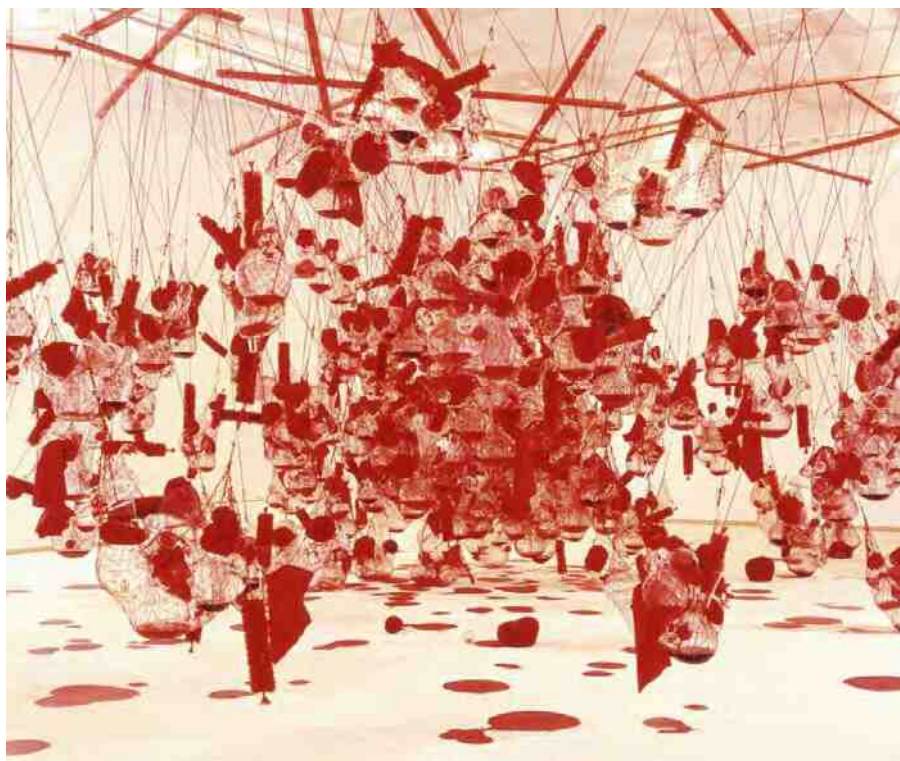
Podemos observar nessa proposição tanto uma crítica à noção de trabalho e trabalho de arte (como posteriormente articulou Paulo Nazareth e outros artistas), como também um olhar ácido sobre a iconografia modernista do Nordeste – a região de nascimento do artista. Como de costume na poética de Tunga, se por um lado podemos notar diversos elementos que dialogam com a “cultura brasileira”, por outro lado o texto que os cem realizadores da ação proclamavam adiciona dados discrepantes à tentativa de uma interpretação nacionalista: “A fênix e a pomba” se trata de um poema escrito por William Shakespeare e publicado em 1601. Uma espécie de lamento do desencontro entre uma fênix e uma pomba, o poema frisa as diferenças entre as duas e pede para que as outras aves como a águia e o corvo apenas observem e não interfiram na tragédia dessa história: “Assim, compôs-se este lamento / para a fênix e a pomba, / tão supremas e estrelas do amor; / como coro para seu trágico fim”. Uma metáfora para o desencontro entre público e instituição, entre ação efêmera e escultura, Sudeste e Nordeste ou, claro, entre Tunga e as tentativas de cerceamento do sistema de arte no Brasil? Talvez um pouco disso tudo.

Imagem 274 – Tunga – “Xipófagas capilares” – 1984



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 275 – Tunga – “True rouge” – 1997



Fonte: Instituto Inhotim, Brumadinho.

Imagem 276 – Tunga – “Bell’s fall” – 1998



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 277 – Tunga – “Cooking crystals expanded” – 2010



Fonte: Instituto Inhotim, Brumadinho.

Imagem 278 – Tunga – “Steel pod” – 2011



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 279 – Tunga – “Love me knot” – 2006



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 280 – Tunga – “Fração de luz” – 2010.



Fonte: Coleção do artista.

Imagem 281 – Tunga – “Berço de crânios” – 2011



Fonte: Coleção do artista.

Em uma de suas mais célebres obras, “Xipófagas capilares”, de 1984 - que também contava com a presença de corpos que seguiam orientações do artista –, já se fazia presente algo semelhante a uma rede, a partir da junção física de duas irmãs gêmeas. IMAGEM 274 Presas entre si pela extensão de seus cabelos, elas percorriam o espaço expositivo que continha obras do artista feitas em cobre que emulavam cabelos presos a pentes. Assim como no mito de Pigmaleão, os registros fotográficos da ação parecem documentar a transformação de uma escultura em carne e osso. Já no mesmo ano de 1997, Tunga concluía outro de seus trabalhos mais famosos, condicionado na coleção do Instituto Inhotim, “True rouge”. IMAGEM 275 Pequenas redes vermelhas sustentam objetos como vidro, esponjas marinhas, madeira, água e cobre, denotando o interesse do artista em utilizar elementos minerais e orgânicos.

O uso das redes nessa obra mostra seu interesse em explorar e desafiar a gravidade, a força e o peso presentes na natureza. Segundo o próprio artista, cada um desses corpos içados funciona como uma marionete e interessa a ele a ilusão de sua sustentação própria.⁴⁷⁷ A experiência desta obra levou a uma espécie de obsessão com as possibilidades que o ato de erguer objetos com linhas e redes de diferentes espessuras e materiais pode proporcionar. Mais do que um elemento discursivo central, as redes se tornam acessórios para a exploração plástica e criação de um universo inquieto. IMAGENS 276 a 278 Dentre esses trabalhos, podemos citar exemplos variados que por vezes parecem variações de “True rouge”, como “Bell’s fall” (1998), “Cooking crystals expanded” (2010) e “Steel pod” (2011), em que o laboratório alquímico de Tunga é fragmentado em pequenas combinações de objetos suspensos. Há também, mais recentes, outro conjunto de obras como “Love me knot” (2006), “Fração de luz” (2010) e “Berço com crânios” (2011) em que a brevidade da vida é alegorizada através do uso e representação de ossos e a trama usada não é exatamente a de uma rede de dormir, mas a do tipiti, instrumento utilizado pelos indígenas para espremer a mandioca. De todo modo, ao observar estas imagens, a suspensão do chão é perceptível e a memória dos redes içadas

⁴⁷⁷ “O içamento de um corpo inerte é uma marionete. Nesse sentido, True Rouge inicia o grupo de obras içadas. Estas obras trazem um repertório de elementos conjuntivos que separam e ao mesmo tempo conectam o corpo da marionete ao corpo do manipulador. São cabos, hastes, ganchos, correntes e ventosas. A diferença de um corpo de marionete e um contra peso içado está na ilusão de que a marionete sustenta o próprio corpo, tornando os conectivos, por vezes, invisíveis” in TUNGA. “True rouge”. Disponível em: <<http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/true-rouge-2/>>. Acesso em 07 de julho de 2016.

por Tunga pode ser acionada. IMAGENS 279 a 281 A rede nem sempre é espaço de repouso e respiração para os objetos, mas muitas vezes desempenha um papel asfixiante de aglutinação.

De todos os trabalhos de Tunga em que as redes foram utilizadas, talvez o mais célebre e certamente o mais monumental seja “À luz de dois mundos” (“À la lumière des deux mondes”), instalado no Museu do Louvre, em 2005. IMAGENS 282 e 283 Trata-se de uma obra peculiar na carreira de Tunga – esta era a primeira vez que o tradicional museu francês recebia um artista contemporâneo para intervir na arquitetura do museu e, curiosamente, era um brasileiro. Tal fato recebeu bastante atenção da mídia no Brasil e fez com que o artista fosse entrevistado por diversos veículos de jornalismo, expressando sua surpresa e felicidade quanto a estar próximo dos “mestres” da arte ocidental.⁴⁷⁸

Esse diálogo de Tunga com a tradição artística, no entanto, não possui nada de ingênuo ou romântico, assim como o convite para a exposição é compreensível dentro do panorama cultural de 2005, o chamado “Ano do Brasil na França”, um programa de financiamento cultural promovido em parceria pelos governos brasileiro e francês. No mesmo dia da abertura de Tunga, o museu promovia uma grande retrospectiva de Frans Post, o pintor holandês integrante da comitiva de Maurício de Nassau (analisado no primeiro capítulo) que realizou algumas das primeiras pinturas que respondiam à paisagem do Brasil *in loco*. Intitulada “Frans Post – o Brasil na corte de Luis XIV”, a exposição tinha curadoria de Pedro Corrêa do Lago, então diretor da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e Blaise Ducos, curador de pintura do Louvre. Foi desse encontro entre aberturas, entre sua obra e a de Post, que Tunga partiu para a criação de sua peça, segundo afirmou em entrevistas: “Parti desta proposta de paralelo com Frans Post, a quem se atribui a descoberta de uma nova luz, a luz do Novo Mundo. Na época, causou fascínio essa história de outra e outro mundo. Mas hoje sabemos que há uma única luz e um único mundo”.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ “Ver minha obra exposta no Louvre me comove, evidentemente. Parece um sonho de infância, quando a gente fica diante dos mestres e aprende. De repente, a gente se dá conta de que não só aprende, mas também ensina. Isto é muito importante, sentir que há um momento na obra da gente em que se alcançou um nível que já se está maduro e pode deixar algo para os demais, deixar uma marca” in “Tunga expõe ‘À luz de dois mundos’ na Pirâmide do Louvre”. *UOL Entretenimento*. São Paulo: 2005. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2005/09/29/ult32u12259.jhtm>>. Acesso em 07 de julho de 2016.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

Imagens 282 e 283 – Tunga – “À la lumière des deux mondes” – 2005



Fonte: Instituto Inhotim, Brumadinho.

Imagem 284 – fotografia de Tunga na Galeria Psicoativa Tunga, em Inhotim –2012



Fonte: Instituto Inhotim, Brumadinho.

Tendo em vista que a luz que emana sobre a Terra tem o mesmo ponto de origem, o Sol, pode-se afirmar que falamos a respeito da mesma luz (com todas as suas variações de intensidade e incidência). Quando Tunga intitulou seu trabalho, entretanto, enquanto a luz foi mantida no singular, o mundo seguiu dividido em dois: um Velho (a Europa) e um Novo (a América). A obra de Tunga, mais do que a separação entre continentes, revisa de modo não literal a narrativa em torno da chegada do civilizado no território visto como selvagem. As imagens colocadas em conjunto para responder ao interesse do artista se encontram em um espaço fictício (assim como toda fronteira) entre Europa e América iluminado pelo mesmo astro-rei – do mesmo modo que diferentes regimes de poder no decorrer da História, de Akhenaton ao próprio Luís XIV, tinham no Sol um porto seguro.

Esta relação entre os pares, segundo a ótica de Tunga, não foi amistosa e benevolente; trata-se de uma história de violência, decapitações e desaparecimento. Segundo o próprio artista:

Essa luz de dois mundos traz no bojo da escultura uma série de peças que estão no depósito do Louvre. São da escultórica grega, romana, renascentista, oriental e africanas. Escolhi sete cabeças que ficam numa espécie de imensa balança em contraponto com réplicas grandes de crânios. É uma série de elementos que conectam esse peso, essa medida. Há ainda um grande esqueleto deitado sobre uma rede que é quase um fiel dessa balança. Esse esqueleto acéfalo está quase escolhendo trocar um cérebro, uma cabeça, um crânio, por uma dessas máscaras de uma das civilizações que compõem esse acervo.⁴⁸⁰

Da mesma série de obras que partiram do interesse do artista na disposição formal das marionetes, “À luz de dois mundos” é içada a partir de estruturas que se assemelham com bengalas. Ao centro do grupo escultórico, uma grande rede feita de metal sustenta um esqueleto com postura aparentemente relaxada, com uma perna esticada na rede e outra dobrada para fora. Em um dos lados da imagem vemos uma longa trança, elemento que aparece com frequência em sua obra e que aqui sustenta sete réplicas de crânios de metal. Do outro lado, o tipiti espreme as réplicas de cabeças esculpidas da coleção do Louvre, assim como visto em algumas obras suas anteriores.

Os elementos presentes na escultura convidam à imaginação do espectador tal qual, segundo o próprio artista, uma “dança de morte”.⁴⁸¹ Quando observamos esta obra de Tunga na perspectiva dialógica com a retrospectiva de Frans Post, um primeiro olhar parece nos levar à interpretação de que o esqueleto deitado na rede seria um esqueleto relativo aos povos ameríndios, aqueles que certamente foram mais atingidos e instrumentalizados durante o domínio holandês. Por outro lado, conforme já apontado nesta pesquisa, a rede era o mobiliário comum mesmo aos holandeses e até Maurício de Nassau, quando retorna a Holanda, teria levado alguns exemplares para deitar e recordar nostalgicamente do Brasil.

De quem seria esse esqueleto silenciado na rede, do colonizador ou do colonizado? Aliás, faria sentido separar essas duas instâncias ou a imagem apresentada por Tunga nos convida a uma sobreposição de atores históricos no personagem representado pelo esqueleto? Não estaríamos diante, então, de um

⁴⁸⁰ TUNGA. “À luz de dois mundos”. Disponível em: <<http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/a-la-lumiere-des-deux-mondes/>>. Acesso em 07 de julho de 2016.

⁴⁸¹ “... por enormes bengalas que se juntam como braços numa dança de morte; podemos ver nossa vida inteira passar pelo espaço. Considerando as coleções do museu como um derradeiro cemitério da civilização, Tunga vasculhou as salas de depósito das estatuárias antigas de diferentes culturas. O conjunto armado congrega objetos que prescindem de palavras ou histórias. Um universo de signos transculturais. Objetos que poderiam ter sido feitos por qualquer cultura em qualquer época” in *Ibidem*.

monumento à morte? As réplicas da coleção do Louvre, de todo modo, nos fazem lembrar do próprio imperialismo francês e de sua capacidade de saque de objetos artísticos advindos de contextos tão diferentes como o egípcio, o vietnamita e o greco-romano. Sobre essa perspectiva, todo museu embebido na atividade de resguardar os objetos dos “outros” é uma arena de colonização em que as obras de arte são expostas como troféus de guerra.

A capacidade de suspeitar perante as cabeças acerca de sua origem geográfica, não se faz possível com as caveiras do lado oposto; estas não se tratam de réplicas de obras de arte, mas de repetições fantasmáticas daquelas vidas que foram eliminadas na busca pela aquisição dos objetos do outro lado da balança – vidas tanto dos caçadores, quanto dos caçados.

Essa falta de certeza quanto à narrativa me parece ser justamente o elemento que faz com que as obras de Tunga sejam tão potentes e capazes de gerar leituras e cruzamentos transhistóricos variados. Diferentemente, por exemplo, de um certo imediatismo quanto à apreensão da imagem e ao seu uso presente em um artista mais jovem como Ernesto Neto, as imagens criadas por Tunga possuem uma trama de componentes e citações idiossincráticas que, certamente, já escapam e escaparão cada vez mais das tentativas de apreensão de um texto analítico. Talvez a melhor resposta às suas imagens não seja a análise dentro dos padrões da história da arte, mas sim a poesia – lembrando que Tunga por diversas vezes afirmou em entrevistas que preferia ser chamado por poeta do que por artista.⁴⁸²

Não podemos esquecer da relutância do artista com a ansiedade das interpretações, em especial acerca dessa escultura apresentada no Louvre:

É importante ressaltar que uma escultura não é um conjunto de signos, que não se traduz verbalmente por uma descrição dos seus propósitos. Ela tem um papel escultórico, tem sua evidência estética. O apelo, o tráfico de influências que ela faz com esse ambiente, a verticalidade dela, que está pendurada a 12 metros de pirâmide... Tudo isso são índices que estão

⁴⁸² “Sim, eu não me considero um artista plástico. Considero-me um poeta. O poeta se define classicamente pela palavra. Para mim, o poeta se define sobretudo pela sua poética. E poética não é um termo que restringe ao uso das palavras, pode se expandir ao uso das mais indeterminadas formas de expressão. Eu prefiro que me chamem de poeta talvez até por uma questão de tática. Eu acho que assim estranham menos um livro de poemas meus. Ou uma performance que eu faço. Ou se eu oferecer um prato de sopa aos outros. Acho que define mais claramente e isola do público essa vontade de rotulação”. PORTO, Bruno. “O poeta e a pirâmide”. *Revista TOP*. São Paulo: 2005, p. 61.

presentes na escultura. Não pretendo reduzi-las a uma série de sentenças.⁴⁸³

A fala de Tunga tem algo semelhante à canção “Tô”, composta por Tom Zé e Elton Medeiros: “Eu tô te explicando pra te confundir, / eu tô te confundindo pra te esclarecer / tô iluminado pra poder cegar, / tô ficando cego pra poder guiar”⁴⁸⁴ – assim como a imprecisão interpretativa encontrada na sequência de palavras usadas por Shakespeare em sua “A fênix e a pomba”. A rede em Tunga é uma boa alegoria para o equilíbrio entre dois pontos: representação e instauração⁴⁸⁵ de uma presença física no espaço. De todo modo, com a esperança de que o artista me perdoasse pela “série de sentenças” aqui escritas, é inevitável concordar com a observação do curador e crítico Paulo Sérgio Duarte a respeito da rara articulação entre imagem, política e história contida em “À luz de dois mundos”.⁴⁸⁶

Desde 2012, após mostrar a mesma escultura no PS1, em Nova Iorque (2007) e no Palacete de Artes Rodin, em Salvador (2010), finalmente a obra se encontra resguardada em uma coleção nacional, no Instituto Inhotim. Mais do que isso, se trata de uma das peças centrais da chamada Galeria Psicoativa Tunga IMAGEM 284, o maior dos espaços expositivos de Inhotim, junto a obras de diversos momentos de sua carreira. Também presente no espaço está uma série de objetos vermelhos - em parte redes, em parte tranças – feitos com fibra de redes de pesca. A rede, então, não é mais exclusiva à escultura de metal e convida qualquer um a se deitar e *psicoativar* a sua percepção sobre o mundo, a arte e a História.

⁴⁸³ Ibidem, p. 60.

⁴⁸⁴ “Tô”, canção composta por Tom Zé e Elton Medeiros. Parte do disco “Estudando o samba”, de Tom Zé, lançado em 1976 pela Continental.

⁴⁸⁵ “... compreendem um dispositivo singular que, com sagacidade e humor, se instala no âmago da ambiguidade do capitalismo contemporâneo e, de dentro dele, o artista problematiza e negocia com sua nova modalidade de relação com a cultura. Esta estratégia mantém viva a função político-poética da arte e impede que o vetor perverso do capitalismo tome conta da cena, reduzindo a arte à mera fonte de mais-valia e esvaziando-a por completo de sua função” in ROLNIK, Suely. “Despachos no museu – sabe-se lá o que vai acontecer...” in *São Paulo em Perspectiva*, número 15, volume 3. São Paulo: SEADE, 2001, p. 4.

⁴⁸⁶ Paulo Sérgio Duarte comenta a respeito do caráter político desta obra de Tunga, algo que destoaria da maior parte de sua produção: “Entretanto, À luz de dois mundos é uma obra rara no seu percurso: além de um repertório de formas e materiais já dominados em trabalhos anteriores, aqui eles agenciam, pela primeira vez, uma clara relação entre arte, política e história. Dois mundos em equilíbrio, literalmente em balanço, entre cabeças cortadas e cabeças espremidas, jaz um enorme esqueleto degolado deitado numa rede de dormir. (...) Astuciosa poética que substitui o ritual da antropofagia pelo trabalho de espremer cérebros” in “Tunga: À luz de dois mundos” in *Tunga: À luz de dois mundos*. Salvador: Palacete de Artes Rodin, 2010, p. 7.

A capacidade de Tunga criar essa fronteira desfalecida, mas ainda latente entre o aqui e o lá, o Velho e o Novo, o presente e o passado, o colonizador e o colonizado, é especialmente alegórica para as leituras estabelecidas por esta pesquisa. A rede é esse objeto iluminado que após milênios de uso pelos povos ameríndios, teve de encontrar um equilíbrio entre dois mundos com posturas filosóficas e infra-estruturas diferentes e desiguais. Como visto no decorrer deste último capítulo, essa mesma ponte entre o aqui e o lá é constante à produção de arte nos últimos trinta anos e foi utilizada por artistas brasileiros que desejavam (de modo oportuno ou não) exportar sua brasilidade. Mesmo que alguns desses autores não anseiem por uma discussão identitária, não há dúvidas de que no momento que são observados por instituições internacionais, rapidamente são enquadrados nas narrativas da “arte brasileira” – ou, internamente ao Brasil, podem ser catalogados de acordo com sua região de origem. Cabe aos pesquisadores dos campos da crítica, curadoria, história e teoria da arte e da imagem estarem atentos a essas circunscrições facéis e muitas vezes descartáveis.

Em um momento histórico em que todos somos pessoas públicas capazes de produzir imagens e lança-las em redes virtuais de comunicação, gerando também interpretações infundáveis, me parece que o desejo de abertura poética destes “dois mundos” gerados por Tunga é bem-vindo e convidativo à produção de outros mundos e microhistórias que complexificam as narrativas históricas. Esse é o interesse político desta narrativa em torno da História da representação das redes de dormir: observar significados concomitantes e contribuir com a essencial necessidade contemporânea de duvidar do imediatismo das imagens – assim como feito, de modo muito mais perspicaz do que este escritor seria capaz de fazer, por Tunga e sua poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagem 14 - Jean-Baptiste Debret – “Sábio trabalhando em seu gabinete” – 1827



Fonte: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Imagem 130 – Lasar Segall - “Mário na rede” – 1930



Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Imagens 282 – Tunga – “À la lumière des deux mondes” – 2005



Fonte: Instituto Inhotim, Brumadinho.

Após analisar as quase trezentas imagens selecionadas para esta pesquisa – dentro de um *corpus* de mais de novecentas referências encontradas – produzidas no arco temporal entre a invasão europeia das Américas e a contemporaneidade, é inevitável que o olhar do leitor (assim como o daquele que escreve esse texto) esteja cansado. Colocadas em perspectiva com discursos tanto do momento em que foram produzidas, quanto com uma análise historiográfica que se esforçou por perceber como essas visualidades foram inseridas em discursos posteriores a respeito da identidade e nação brasileiras, essas imagens agora podem ser enxergadas como elementos que constituem uma trama das iconografias das redes de dormir.

É interessante constatar como as representações do objeto migraram de capítulo a capítulo e se tornaram objetos de repouso para corpos muito diferentes. As análises se iniciaram com a aquarela “Sábio trabalhando em seu gabinete”, de 1827, de Jean-Baptiste Debret. IMAGEM 14 O corpo que ali repousa e que pode ser visto como uma metáfora da tentativa de compreensão da cultura visual do Brasil por parte do artista francês é o de um sábio: europeu, portador de uma roupa larga para suportar o calor do Brasil e que se encontra entre o cansaço e melancolia de seu lugar diminuto no cotidiano tropical. A tensão entre Europa e Américas e a tentativa do traslado de modelos europeus civilizatórios para o Brasil se faz presente a partir da rede de dormir que é a base para o trabalho e repouso de um sábio dentro de um gabinete de estudos improvisado.

Já no segundo capítulo, aquele que é representado trabalhando dentro da rede e com um olhar também duvidoso entre a dedicação e o sono é um escritor brasileiro, Mário de Andrade. IMAGEM 130 O autor de “Macunaíma”, conforme vimos, é representado por seu amigo Lasar Segall em uma das costumeiras fazendas que frequentava no interior de São Paulo e onde teria escrito seu livro mais conhecido “entre cigarros e cigarras”. Pouco mais de cem anos após a aquarela de Debret, o sábio do Brasil não é mais o europeu recém-chegado, mas um homem nascido no país e portador de claros traços negroides. Com pernas cruzadas, grandes óculos e traje elegante, o escritor é circundado por um grande sol, a paisagem árida e a típica informalidade na postura solicitada pelas redes. Da cama do europeu que se trasladou para estudar o “outro”, as redes agora se transformam na superfície simbólica daqueles que buscam as raízes do Brasil – com o eclodir civilizatório moderno, as redes se perpetuam como símbolo nacional de resistência cultural e de invenção de identidades locais.

Por fim, quase oitenta anos após esse retrato de um dos mais influentes autores modernos do Brasil, o corpo que repousa sobre a rede de dormir se apresenta moldado de outra maneira pelas mãos de Tunga: monumental, escultórico e no coração civilizatório da Europa, o Museu do Louvre. IMAGEM 282 Esse corpo é desprovido de gênero, ou seja, diferente da construção do homem sábio feita nas outras imagens, o espectador aqui se depara com um grande esqueleto cujo sexo se esfacela do mesmo modo que decapitaram sua cabeça. Não se trata, portanto, nem de uma imagem que retorna ao arquétipo da sapiência, nem de um retrato afetivo de um amigo próximo – a rede de dormir proposta por Tunga é um caixão ao ar livre e uma reflexão ácida sobre os séculos de disputa cultural, política e territorial entre esse grande continente chamado por América (e esse país enorme que é o Brasil) e esse outro território chamado por Europa. Qualquer circuncrição geográfico-identitária em torno desse corpo será rarefeita.

Essas três obras produzidas por três artistas homens em um percurso de quase duzentos anos podem ser enxergadas como exemplos-pilares da estrutura dividida em três capítulos dessa pesquisa de doutorado. Diversas outras constelações dadas pela relação entre imagem, tema e distância histórica poderiam ser aqui também estabelecidas, mas a relação entre a rede de dormir e o lugar que lhe foi atribuído como espaço de criação nas duas primeiras imagens faz,

claramente, um interessante *pendant* com a obra posterior de Tunga. No mais, se percebe nas três a constante tensão entre Brasil e o “exterior”- seja pela mão francesa que pintou a primeira aquarela, pela gravura de Segall ser produzida por um artista lituano e em Paris e, por fim, pela obra de Tunga ser uma resposta à retrospectiva de Frans Post realizada no Louvre. A luz entre esses dois mundos, conforme sugerido por Tunga, parece que nunca deixará de interessar aos artistas preocupados com as iconografias em torno da identidade brasileira.

A capacidade do material aqui analisado poder suscitar outras conexões transhistóricas denota a sua potência imagética e chama a atenção devido à permanência e reinvenção das redes de dormir no imaginário nacional. Se o ponto de vista de análise dessa investigação foi sempre o da história da arte e da imagem, instrumentalizado pelas possibilidades do método histórico, quando se nota a conexão entre alguns pares de imagens e suas possibilidades de coincidências e acasos, fica difícil afastar desse vocabulário visual a metáfora de um sonho dividido em distintas imagens mentais.

Imagens 285 a 287 – Ana Miguel – “Sonho escrito na tinta de Brasil” – 2012





Fonte: Coleção da artista.

Gosto de pensar em um sonho tal qual proposto pela artista carioca Ana Miguel em uma obra de 2012. IMAGEM 285 a 287 Sua instalação reúne dois elementos aqui analisados: o livro “Macunaíma”, de 1927, de Mário de Andrade e o texto “Viagem à terra do Brasil”, publicado em 1578, de Jean de Léry. Entre os livros a artista costurou mais de mil linhas vermelhas a partir da identificação de duas constâncias: no livro do século XVI, a aparição da palavra “selvagem” e no livro mais recente, o uso do termo “herói”. Em cada linha há também uma etiqueta que lembra ao espectador o uso repetitivo dessas palavras para se referir ao texto supostamente documental de um e ficcional do outro.

Esse emaranhado de linhas gera uma forma curvilínea que remeterá a uma rede; os 693 selvagens de Léry se unem aos 346 heróis de Mário de Andrade e se tornam um grande nó, uma grande mistura de referências e pequenas antropofagias culturais tão típica à história da arte no Brasil e, claro, às iconografias das redes de dormir. As frases específicas de onde saem as linhas se encontram fechadas nesses livros e cabe ao espectador exercitar sua imaginação e estabelecer cruzamentos entre os dois livros – do mesmo modo que Mário de Andrade pesquisou textos como o de Léry e pode redodificá-los em seu “Macunaíma”. Ana Miguel, portanto, é uma artista-sonhadora que pinta e borda (literalmente) com os

documentos que geraram a trama dessa pesquisa. Gostaria que essa tese possibilitasse costuras futuras munidas de um desejo sonhador tal qual articulado pela artista.

Gostaria também que a leitura dessas páginas fosse capaz de – assim como visto na introdução com os memes embebidos de senso comum que associam as redes a certos pré-conceitos já plantados na “identidade brasileira” – contribuir com o processo de desnaturalização das imagens e formação de um olhar crítico dos leitores. O esforço estabelecido a todo o tempo pelas análises de discursos aqui feitas, é o mesmo que contemporaneamente devemos fazer quando somos expostos ao excesso imagético (muitas vezes com desejo documental de verdade) de nossos computadores, celulares e caminhadas pelo espaço público do mundo afora. Nenhum estereótipo ou preconceito agente na contemporaneidade carece de lastro histórico – foi com essa crença que essa pesquisa buscou sua força para perseverar.

Imagem 288 – João Luiz Guimarães – sem título – 2016



Fonte: Coleção do artista.

Esbarrei com uma imagem durante a parte final dessa pesquisa e ela se tornou icônica tanto desse segundo desejo, quanto do difícil momento político que vivenciamos. IMAGEM 288 Publicada no artigo “Acima dos muros”, de autoria da jornalista Eliane Brum, na versão brasileira do jornal *El País*, a imagem dialogava com o texto que dissertava sobre pessoas que não se enquadravam nem favoráveis ao impeachment da presidenta Dilma Rousseff, nem partidários da leitura dos fatos como um golpe democrático. Para além da dicotomia e do discurso que poderia cair num simplismo entre esquerda e direita, vermelho e azul, estava uma fotografia de autoria do fotógrafo João Luiz Guimarães.

A imagem mostra um trecho de um prédio que parece não ser nem de luxo, nem de uma comunidade pobre; poderíamos atribuí-lo à classe média. Os apartamentos possuem varanda e no centro da imagem chama a atenção o fato de que dois vizinhos ostentam bandeiras diferentes: à esquerda, uma bandeira vermelha e branca do Partido dos Trabalhadores e ao seu lado uma bandeira do Brasil. É uma feliz coincidência o fato de que a fotografia coloca o partido da presidenta da nação (com seus ideais de esquerda) no seu correspondente lado da imagem, ao passo que a bandeira nacional, o símbolo da república do Brasil, do governo militar e das manifestações que aconteceram nas ruas nos últimos meses contra o governo, se encontra à direita.

Independentemente da postura política desses moradores anônimos, ambas as varandas ostentam redes de dormir logo abaixo dessas bandeiras. O peso cultural de associações possíveis permitidas pela rede pode ser invocado aqui de acordo com o olhar lançado pelo leitor: a rede da esquerda, a rede do partido vermelho, pode ser facilmente vista como o objeto de um corpo preguiçoso como aqueles corpos que foram transformados em memes que clamavam pelo Bolsa Família IMAGENS 8 e 9; enquanto isso, a rede da direita, a rede anticomunista e que clama ideais de nação para dissipar o governo atual, pode ser lida como aquele objeto onde por tantos séculos as pessoas da Casa Grande deitaram e comandaram o Brasil à base de chibatadas e ordens. IMAGEM 57 À esquerda, a rede como espaço do empregado empoderado e temido (ou talvez folgado); à direita, a rede de um fantasma do senhor de engenho que mais se aproxima simbolicamente a um trono.

Qual olhar pode ser lançado para cada um desses espaços e para o todo da fotografia? A resposta varia com o lugar discursivo ocupado por aquele que interpreta a imagem e por seus interesses políticos. Há sempre também a possibilidade de olharmos para essa cena e nos esforçamos por não a enquadrarmos rapidamente nem de um lado, nem do outro – a polissemia interpretativa é bem-vinda e esse foi o esforço dessa pesquisa e escrita.

Foi a busca por essa sobreposição de sentidos possíveis e a manutenção de um estado de dúvida permanente que incentivou essa pesquisa e que possibilitou um certo fascínio em relação ao seu objeto central. As redes de dormir constituem uma iconografia que permite com que criemos imagens dos outros e de nós mesmos; esteja você do lado discursivo que estiver, sempre haverá a rede e com ela a possibilidade de seguirmos construindo contraditórios Brasis.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

AGUILAR, Nelson. A arte fora dos limites. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 22., 1994, São Paulo. **Salas especiais**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ANDRADE, Mário de. A divina preguiça. **A Gazeta**, São Paulo, n. 3790, 03 set. 1918.

_____. **O turista aprendiz** (1927-1943). Brasília: IPHAN, 2015.

ANDRADE, Oswald de. Em prol de uma pintura nacional. **O pirralho**, São Paulo, 2 jan. 1915.

_____. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, n. 1, maio 1928.

ARAGO, Jacques. **Promenade autor du monde, pendant les années 1817, 1819 e 1820**. Paris: Leblanc, 1822.

ARISTÓTELES. **O homem gênio e a melancolia: o problema XXX**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

AUSTREGÉSILO, Antônio. **Pequenos males**. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1919.

BARDI, Lina Bo. Móveis novos. **Habitat**, São Paulo, n. 1, out./dez. 1950.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Hedra, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1936). In: **Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil (1583-1601)**. São Paulo: Hedra, 2009.

CASCUDO, Câmara. **Editais do selo comemorativo “Rede de dormir”**, n. 891. Emissão em 16 out. 1964. (Série Cultura popular).

_____. **Rêde-de-dormir: uma pesquisa etnográfica**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

CASHDAN, Marina. **Interview: Maria Nepomuceno**. Disponível em: <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/276944/interview-maria-nepomuceno>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

CASTRO, Sílvio (Org.). **A carta de Pero Vaz de Caminha (1500)**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CEREJEIRA, Manuel Gonçalves. **O humanismo em Portugal: Clenardo**. Coimbra Editora, 1926.

CHAMBERLAIN, Henry. **Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820** (1821). Rio de Janeiro: Kosmos, 1943.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

COSTA, Lucio. **Registros de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

D'ABBEVILLE, Claude. **História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão** (1614). São Paulo: EDUSP, 1975.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** (1834-1839). São Paulo: EDUSP, 1978. t.1 e 2.

Dengo (catálogo). São Paulo: MAM-SP, 2010. v.1 e 2.

DENIS, Ferdinand. **Uma festa brasileira celebrada em Ruão em 1550, seguido de um fragmento do século XVI que trata da teogonia dos antigos povos do Brasil e das poesias em língua tupi de Cristovão Valente** (1551). Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011.

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador" (1957). In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

DUCHARTRE, Pierre-Louis. **Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone**. Paris: Tolmer, 1923.

DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira** (1885). São Paulo: Império do Livro, 2012.

El cuerpo que me lleva (catálogo). Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2014.

ERNESTO NETO. "A gente vai para o que ama", entrevista concedida a Amália Giacomini, Ana Cavalcanti, Ana Holck, Daniela Labra e Ronald Duarte. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 16, 2008.

EVANOVITCH, Carla. **Travessias imaginária**. Disponível em: <<http://carlaevanovitch.wix.com/portfolio#!blank/lwsg9>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

FERREIRA, Glória. (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista** (1926). Recife: FUNDAJ, ED. Massangana, 1996.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil** (1576). São Paulo: EDUSP, 1980.

Grande (catálogo). Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2010.

HUE, Sheila Moura. **Primeiras cartas do Brasil** (1551-1555). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil** (1816). 12. ed. São Paulo: ABC Editora, 2003.

LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça** (1883). São Paulo: EDUSP, 2008.

Laura Lima (catálogo). Estocolmo e Zurique: Migros Museum of Contemporary Art e Bonniers Konsthall, 2014.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil** (1578). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2007.

LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu** (1919). Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

_____. **Urupês** (1918). Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

LOPES, Fernanda. Entrevista com Ernesto Neto. **Dardo**, Santiago de Compostela, v. 24, 2014.

MACLEOD, John. **Narrative of a voyage, in his majesty's late ship Alcester, to the Yellow Sea, along the coast of Chorea, and through its numerous hitherto undiscovered islands, to the Island of Lewchew; with an account of her shipwreck in the Straits of Gaspar**. Londres: John Murray, 1817.

Madness is part of life (catálogo). Tóquio: Espace Louis Vitton, 2013.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização** (1955). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MARTÍ, Silas. Artistas do Rio defendem uma estética carioca. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 jan. 2012.

MAURICIO, Jayme. O "tempo livre" brasileiro na Trienal. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 38, dez. 1964.

MEISTERE, Una. **Everything has a spirit**. Disponível em: <http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/5438-everything_has_a_spirit/>. Acesso em: 16 jun. 2016.

_____. **Live light!**. Disponível em: <http://artterritory.com/en/texts/interviews/5439-live_light/>. Acesso em: 16 jun. 2016.

MILQVIST, Elisabeth. **Always in a spiral**. Disponível em: <<https://www.magasin3.com/en/exhibition/always-in-a-spiral/>>. Acesso em: 16 de junho de 2016.

NEPOMUCENO, Maria. Continuidades. In: **Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2011**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida Severina**. (1967) Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1981.

No balanço da rede (catálogo). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014.

O corpo, nu tempo (catálogo). Xunga de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2002.

OITICICA, Hélio. **As possibilidades do crelazer**. Texto datilografado e datado em 10 de maio de 1969, p. 2. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 09 maio 2016.

_____. **BLOCO-EXPERIÊNCIAS**. In: **Cosmococa – programa in progress**. Texto datilografado e datado em 03 de março de 1974. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 09 maio 2016.

OITICICA, Hélio. **Brasil diarréia**. Texto datilografado e datado entre 05 e 10 de fevereiro de 1970. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 09 maio 2016.

_____. **CC5 – Hendrix-War**. Texto datilografado e datado em 26 de agosto de 1973. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 09 maio 2016.

_____. **Neyrótika**. Texto datilografado e datado em 1973. Acesso disponível no website do Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 09 maio 2016.

OPAVIVARÁ!. **Formosa decelerator**. Disponível em: <<http://www.opavivara.com.br/p/formosa-decelerator/formosa-decelerator>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

_____. **Self service pajé**. Disponível em: <<http://opavivara.com.br/p/ssp/ssp>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

OVIEDO, Gonzalo Fernández de. **Sumario de la natural historia de las Indias** (1526). México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

PORTINARI, Cândido. **Poemas**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1964.

Revista Don Quixote. Rio de Janeiro, 1895-1903.

Revista Ilustrada. Rio de Janeiro, 1876-1898.

Revista O Mosquito. Rio de Janeiro, 1869-1877.

Revista Semana Ilustrada. Rio de Janeiro, 1860-1875.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens** (1755). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil** (1835). São Paulo: Edusp, 1972.

RUSSELL, Bertrand. **Elogio ao ócio** (1935). São Paulo: Sextante, 2002.

SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil** (1627). São Paulo: Melhoramentos, 1975.

SANTANA, Ueliton. **“Redes”**, 2016. Texto não publicado e cedido pelo autor.

SARMIENTO, Domingo. **Viajes en Europa, Africa y América**. Santiago: Julio Belin, 1849.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil** (1587). São Paulo: EDUSP, 1971.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**: primeiros registros sobre o Brasil (1557). Porto Alegre: L&PM, 2008.

THEVET, André. **As singularidades de França Antártica** (1557). São Paulo: EDUSP, 1978.

Tredicesima Triennale di Milano (catálogo). Milão: Trienal de Milão, 1964.

TUNGA expõe 'À luz de dois mundos' na Pirâmide do Louvre. São Paulo, 2005.

Disponível em:

<<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2005/09/29/ult32u12259.jhtm>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

TUNGA. **100 rede**. Disponível em:

<<http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/100rede/>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

_____. **À luz de dois mundos**. Disponível em:

<<http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/a-la-lumiere-des-deux-mondes/>>.

Acesso em: 07 jul. 2016.

_____. **True rouge**. Disponível em:

<<http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/true-rouge-2/>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

WAGENER, Zacharias. **Thierbuch** (1641). Rio de Janeiro: Editora Index, 1997.

WIED-NEUWIED, Maximiliano, Príncipe de. **Viagem ao Brasil** (1820). Petrópolis: Kosmos, 1977. v. 2.

Fontes secundárias

A iminência das poéticas (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular. São Paulo: Editora Intermeios, 2013.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez Editora, 2009

ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: MELLO E SOUZA, Laura de (Org.). **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALGRANTI, Leila Mezan. Origens, expansão e declínio da rede de dormir no Brasil. **Boletim do Museu da Casa Brasileira**, São Paulo, n. 4, p. 11-21, 1979.

ALMEIDA, André Ferrand de. Mapa da costa do Brasil entre Pernambuco e o Rio da Prata. In: **Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo (1983). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Gênese. **Vicente do Rego Monteiro**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

- ANJOS, Moacyr dos. Arte índia. **Revista ZUM**, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: < <http://revistazum.com.br/colunistas/arte-india/>>. Acesso em: 07 jul. 2016.
- AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago. **Vida, obra e crítica**. Rio de Janeiro: Editora Arte Hoje, 1986.
- ARAÚJO, Emmanoel. **As artes de Carybé**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- ARAÚJO, José Luis Lopes. **A atividade de confecção artesanal de redes-de-dormir – como estratégia de sobrevivência**: e a organização do espaço em Pedro II. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Ciências Geográficas, Recife, 1985.
- ARAÚJO, José Luis Lopes. **As transformações na produção artesanal de redes-de-dormir no Nordeste brasileiro e suas relações com a reprodução do espaço**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Departamento de Geografia, 1996.
- ATIK, Maria Luiz Guarnieri. **Vicente do Rego Monteiro: um brasileiro da França**. São Paulo: Edições Mackenzie, 2004.
- BALABAN, Marcelo. **Poeta do lápis** – sátira e política de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888). Campinas: Editora UNICAMP, 2009.
- BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2007.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1987.
- BASUALDO, Carlos (Org.). **Cosmococas**: programa in progress. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2005.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.
- BENTO, Antonio. **Macunaíma**. São Paulo: Edusp, 1979.
- BOURRIAD, Nicholas. **Relation aesthetics**. Paris: Les presses du réel, 2002.
- BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**: singularidade, multiplicidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout**: visões do paraíso selvagem. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.
- BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2013.
- CHILLÓN, Alberto Martín. Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uahl/amc.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2016.
- COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: SENAC SP, 2005.
- _____. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

- COLI, Jorge. Pedro Americo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 1., 2005, Campinas, SP. **Revisão historiográfica: o estado da questão.** Campinas: Ed. Unicamp, 2005. v.2.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX. **Cadernos de Pós-graduação da UNICAMP**, Campinas, v.8, 2006.
- CUNHA, Elisa Ribeiro Alvares da. **Famílias do ramo de rede: tecelagem, negócio e viagem no sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte.** Dissertação (Mestrado) - Departamento de Antropologia, 2006.
- DAHER, Andrea. **O Brasil francês: as singularidades da França Equinocial, 1612-1615.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis** – para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DANZIGER, Leila. Melancolia à brasileira: a aquarela ‘Negra tatuada vendendo caju’, de Debret. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia_id.htm>. Acesso em: 23 jul. 2016.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. **Ante el tiempo.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- DINIZ, Clarissa. I’m lovin’ it. **Revista Tatuí**, Recife, v. 11, 2010.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Tunga: À luz de dois mundos. In: **Tunga: À luz de dois mundos.** Salvador: Palacete de Artes Rodin, 2010.
- DUARTE, Pedro. A alegria da influência: o Brasil modernista de 1928. **Serrote**, Rio de Janeiro, v.13, 2013.
- DUTRA, Luciano Vieira. **A rede da rede: trabalho, sociabilidade e territorialidade dos vendedores de redes de dormir de Brejo do Cruz-PB.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Geografia, 2007.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** São Paulo: Zahar, 1995. v.1
- FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari.** São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. Figuras do moderno (possível). In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Da Antropofagia a Brasília: Brasil, 1920-1950.** São Paulo: FAAP/Cosac & Naify, 2002.
- _____. **Portinari, pintor social.** São Paulo: EDUSP, 1990.
- FERREIRA, Raimundo Ruberval. **Para um vocabulário semi-sistemático da cultura e da indústria da rede de dormir e um estudo dos movimentos sígnicos constitutivos de sua linguagem.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras, 1997.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII**. São Paulo: UNESP, 2012.

_____. **Viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro joanino**: antologia de textos (1809-1818). Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

GÂMBERA, José Leonardo Homem de Mello. Fotografia na Amazônia brasileira: considerações sobre o pioneirismo de Christoph Albert Frisch (1840-1918). **Pós**, São Paulo, v. 20, n. 34, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. São Paulo: LTC, 1989.

GOMBRICH, E. H. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte** (1963). São Paulo: Edusp, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** (1996). Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARDMAN, Francisco Foot. Matem o mito. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 fev. 2016.

HERKENHOFF, Paulo. O imaginário de Luiz Braga – a contra-Amazônia. 2005. Texto não publicado e cedido pelo artista.

HOBBSAWN, Eric. **A invenção das tradições** (1983). São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Macunaíma**: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil** (1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1959.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009.

JORDÃO, Marina Pacheco. **Macunaíma gingando entre contradições**. São Paulo: Annablume, 2000.

KEATING, Jessica; MARKEY, Lia. "Indian" objects in Medici and Austrian-Habsburg inventories. **Journal of the history of collections**, Oxford, v. 23, n. 2, 2011.

KENZOR, Henry. Theodore De Bry's images for America. **Print quarterly**, Londres, v. 15, 1998.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erin; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolia** (1979). Madri: Alianza Editorial, 1995.

KÖPF, Josef; SEILER-BALDINGER, Annemarie. **Die Welt der Hängematte**. Herausgegeben von Josef Köpf im Eigenverlag, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

LABRA, Daniela. **Legitimação internacional da arte contemporânea brasileira, análise de um percurso**: 1940-2010. Tese (doutorado) - UFRJ, Escola de Belas-Artes, 2014.

LAGNADO, Lisette. Crelazer, ontem e hoje. **Caderno SESC Videobrasil**, São Paulo, v. 3, n. 3, 2007.

LAGO, Pedro; Bia Corrêa (Org.). **Frans Post (1612-1680)**: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. **Arte indígena no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LASAR Segall em papel. **Revista Cult Online**, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/08/exposicao-no-rio-traz-papeis-de-lasar-segall/>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e memória** (1988). Campinas: Editora UNICAMP, 2013.

LIMA, Hernan. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livrario José Olympio Editora, 1963. v.2.

LIMA, Valéria. **J. B. Debret**: historiador e pintor. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

LINDBLOM, K. G. The use of the hammock in Africa. **Riksmuseets etnografiska avdelning**, Estocolmo, n. 7, 1928.

LOPEZ, Telê Ancona. (Org.) **Macunaíma**: edição crítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira**. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

MARKEY, Lia. Stradano's allegorical invention of the Americas in the late sixteenth-century Florence. **Renaissance Quarterly**, v. 65, n. 2.

MASSING, Jean-Michel. **From the 'age of discovery' to the age of abolition**: Europe and the World Beyond. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 3., 2007, Campinas, SP. **Anais...** Campinas: IFCH, 2007.

MAZZUCHELLI, Kiki. Não seja marginal, não seja herói: a arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada. **Revista Tatuí**, Recife, v. 11, 2010.

MEETKERCK, Adolf van. Explanation of the frontispiece apud WATERSCHOOT, Werner. The title-page of Ortelius's *Theatrum Orbis Terrarum*. **Quaerendo**, Leiden, n. 9, 1979.

MITCHELL, W. J. T. **Iconology**. Chicago: Chicago University Press, 1987.

MOKARZEL, Marisa. Armando Queiroz e a Amazônia além fronteira. In: **Armando Queiroz** – artista homenageado. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2011.

MORADO, Fernando. São Jerônimo nos trópicos: o Um savant travaillant dans son cabinet de Debret. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 7., 2011, Campinas, SP. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2011.

MOREIRAS, Paulo. **Bilhete de identidade da rede de dormir**. Lisboa: Apenas Livros, 2011.

MOSQUERA, Gerardo (Org.). **Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America**. Londres: MIT Press, 1996.

NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NAVES, Rodrigo. Pretérito imperfeito. Folder da exposição realizada por Solange Pessoa. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1995.

_____. Um azar histórico – desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 64, 2002.

O BRASIL de Marcel Gautherot (catálogo). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001.

O BRASIL e os holandeses (catálogo). Rio de Janeiro: Imago, 1999.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

ORTEGA, Cristina. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre o moderno e o local**. Tese (doutorado) - USP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Design e Arquitetura, 2008.

PANOFISKY, Erwin. **O significado nas artes visuais (1955)**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____; PANOFISKY, Dora. **A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico (1956)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAULINO, Ana Maria; MINDLIN, Diana; MARTINS, Regina; GREGÓRIO, Sérgio; LOPEZ, Telê Ancona e RACY, Washington (org.). **Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1993.

PEDRO Weingärtner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Alegres trópicos: Gonville, Thevet e Léry. **Revista USP**, São Paulo, n. 30, 1996.

PORTUGAL e o mundo nos séculos XVI e XVII (catálogo). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROLNIK, Suely. Despachos no museu – sabe-se lá o que vai acontecer... **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, n. 15, v. 3, 2001.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido**. São Paulo: Edições Siciliano, 1991.

SANTOS, Boaventura Sousa. Charlie Hebdo: uma reflexão difícil. **Público** 14 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/mundo/noticia/charlie-hebdo-uma-reflexao-dificil-1681949>>. Acesso em: 08 fev. 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Do Amazonas a Paris**: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2005. v. 2.

_____. Casal na rede. **Blog do IMS**, 28 jan, 2011.

SELA, Eneida Maria Mercadante. **Desvendando figurinhas**: um olhar histórico para as aquarelas de Guillobel. Dissertação (mestrado) - UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 2001.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**: República. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SHIFMAN, Limor. **Memes in digital culture**. Cambridge: MIT Press, 2014.

SILVA NETO, João Augusto da. O Curupira e a ninfa selvagem: pintura e identidade amazônica dos anos 20. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 8., 2012, Campinas, SP. **Anais...** Campinas: Editora UNICAMP, 2012.

_____. O mundo das quimeras amazônicas: a vênus indígena e a ninfa selvagem de Manoel Santiago, 1925-1929. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais....** Natal: ANPUH, 2013.

_____; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, jan./mar.

SILVA, Marcos (Org.). Introdução. In: _____. **Dicionário crítico de Câmara Cascudo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, Rosângela de Jesus. **O Brasil de Angelo Agostini**: política e sociedade nas imagens de um artista (1864-1910). Tese (doutorado) - UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 2010.

SILVA, Valéria Piccoli Gabriel da. **Figurinhas de brancos e negros**: Carlos Julião e o mundo colonial português. Tese (doutorado) - USP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2010.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Redescobrir o Rio de Janeiro. In: **O Brasil redescoberto** (catálogo). Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1979.

SOUZA, Helder Cyrelli de. **Os cartões de visita do Estado**: a emissão de selos postais e a ditadura military brasileira. Dissertação (mestrado) - UFRGS, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 2006.

SOUZA, Karen Fernanda Rodrigues de. **As cores do traço**: paternalismo, raça e identidade nacional na Semana Ilustrada (1860-1876). Dissertação (mestrado) - UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 2006.

TATSCH, Flavia Galli. **A construção da imagem visual da América**: gravuras dos séculos XV e XVI. Tese (doutorado) - UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 2011.

TAVARES, Luiz Fabiano de Freitas. **O novo mundo na França** – discursos e poderes (c. 1530- c. 1630). Tese (doutorado) - UFF, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2014.

TENÓRIO, Waldecy; FILHO, Plínio Martins (Org.). **João Alexandre Barbosa**: o leitor insone. São Paulo: Edusp, 2014.

VASQUEZ, Pedro Karp. A. Frisch, ladrão de almas na Amazônia Imperial. **Piracema**: arte e cultura, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 1993.

WARBURG, Aby. **El atlas de imágenes Mnemosine**: reproducción fac-similar. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

WATERSCHOOT, Werner. The title-page of Ortelius's Theatrum Orbis Terrarum. **Quaerendo**. Leiden, n. 9, 1979.

WENZEL, Siegfried. **The sin of sloth**: acedia in medieval thought and literature. Durham: University of North Carolina Press, 1967.

WIEDEMANN, Inga. Brazilian hammocks. **Zeitschrift für Ethnologie**, Berlim, n. 104, 1979.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ZANINI, Walter. **Vicente do Rêgo Monteiro**, artista e poeta, 1899-1970. São Paulo: Empresa das Artes.

ZANLORENZI, Elisete. **O mito da preguiça baiana**. Tese (doutorado) - USP, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1998.