



La fabbrica di finzioni. Il passato amerindio nella cultura artistica brasiliana

*Luciano Migliaccio**

*Renata Maria De Almeida Martins***

Abstract

The figments factory. The Amerindian past in Brazilian artistic culture

The authors present an overview of the use and interpretations of the indigenous past by the dominant Brazilian culture with particular attention to the relationships between figurative arts, literature, ethnography and the recovery of the techniques and forms of Amerindian art.

Keywords: indigenous cultures, art, literature, ethnography, Brazil

La fábrica de ficciones. El pasado amerindio en la cultura artística brasileña

Los autores presentan una visión general del uso y las interpretaciones del pasado indígena por parte de la cultura brasileña dominante con especial atención a las relaciones entre las artes figurativas, la literatura, la etnografía y la recuperación de técnicas y formas artísticas amerindias.

Palabras clave: culturas indígenas, arte, literatura, etnografía, Brasil

La fabbrica di finzioni. Il passato amerindio nella cultura artistica brasiliana

Gli autori presentano una panoramica sull'uso e sulle interpretazioni del passato indigeno da parte della cultura brasiliana dominante con particolare attenzione alle relazioni tra arti figurative, letteratura, etnografia e al recupero delle tecniche e delle forme dell'arte amerindia.

Parole chiave: culture indigene, arte, letteratura, etnografia, Brasile

Introduzione

Il tema dell'appropriazione e reinterpretazione delle tradizioni artistiche e tecniche delle società anteriori all'arrivo di Pedro Álvares Cabral si pose in Brasile a partire dal momento in cui si manifestò l'aspirazione a creare un immaginario che fosse espressione e elemento formatore di una identità locale sia pure dentro la compagine multiculturale dell'impero coloniale portoghese. Tale intento precedette il conseguimento dell'indipendenza politica e assunse connotati diversi, a seconda dei contesti storici ed etnici.

Va fatta però una premessa che condiziona l'intera lettura del passato amerindio da parte della cultura brasiliana. Nel contesto andino o centro-americano, figure di mediatori, figli di spagnoli e di indigeni, come l'inca Garcilaso de la Vega e Guaman Poma de Ayala, per citare i più noti, tentarono di reagire alla distruzione della memoria

* Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo (Brasil), e-mail: migliac@usp.br.

** Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo (Brasil); e-mail: renata-martins@usp.br.



delle società precedenti alla conquista, adottando forme storiografiche e iconografiche dei colonizzatori per conservarla, costruendo così una sorta di continuità che permettesse, per quanto possibile, l'inserimento della propria storia tra quelle dei popoli che costituivano la monarchia spagnola.

La storia del Brasile comincia, invece, con un atto di negazione abrupto del passato nativo. Fatta eccezione per la precocissima lettera di Pero Vaz de Caminha al re Dom Manuel, che risalta l'indole apparentemente pacifica e la disposizione amichevole degli indigeni incontrati¹, i primi europei a descrivere gli abitanti della terra di Santa Cruz ne parlano come di gente "sem lei, nem grei" cioè priva delle nozioni di legge e di comunità politica, addirittura dell'idea del trascendente che consideravano intrinseca alla natura umana.

Nel suo fondamentale *Diálogo da conversão do gentio*² scritto tra il 1556 e il 1557, padre Manuel da Nobrega, superiore del primo gruppo di gesuiti inviato in territorio brasiliano, nello stesso momento in cui riconosceva agli indigeni l'appartenenza al genere umano, negata da alcuni, prescriveva la necessità di cancellare le loro culture anteriori e la continuità della loro memoria storica, modificando le forme sociali che ne garantivano la trasmissione e impedivano, a suo giudizio, il successo duraturo dell'opera di conversione.

La tesi dell'incostanza dell'anima dei selvaggi brasiliani nascondeva l'incapacità di comprenderne le forme di costruzione e preservazione dell'eredità culturale radicalmente diverse da quelle dei colonizzatori. Era necessario separare le diverse generazioni, obbligando i più giovani alla vita sedentaria e alla disciplina del lavoro negli insediamenti governati dalla Compagnia di Gesù, in modo da poter formare una nuova stabile società cristiana. Lo stato nazione brasiliano sarà erede di questa prospettiva, in una dinamica storica imposta dai suoi successi e dai suoi fallimenti, che solo oggi inizia ad essere superata, non senza grandi difficoltà, nel contesto della attuale critica culturale post-coloniale e de-coloniale.

1. L'epoca coloniale

Ancor prima dell'indipendenza, dunque, in alcune manifestazioni artistiche furono introdotti temi indigeni, come segni identitari, nei generi artistici importati dall'Europa. Mascheroni antropomorfi, dai volti composti di fogliami, decorano la base di granito dell'imponente croce antistante l'atrio del grande convento francescano di Santo Antonio de Paraguaçu a São Francisco da Cachoeira, non lontano da Salvador da Bahia; figure di selvaggi oggi conservate nel Museu de Arte da Bahia, erano intagliate a ornamento delle grate lignee delle cappelle laterali di quello stesso edificio: furono eseguite nei primi decenni del secolo XVIII, probabilmente da una *équipe* proveniente dall'officina francescana di Salvador, diretta da Frei Luis de Jesus, detto *o Torneiro*.

¹ *Carta de Pero Vaz de Caminha*, 1500, en <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>, 1963, consultato il 16/10/2023.

² M. Da Nobrega, *Diálogo sobre a conversão do gentio*, 1557, in https://www.ibiblio.org/ml/libri/n/NobregaConversaoGentio_p.pdf, 2006, consultato il 16/10/2023.



Queste figure sono tratte certamente da repertori europei di grottesche, tuttavia i loro capi sono ornati da pennacchi che ricordano diademi plumari e nelle loro narici sono inseriti oggetti appuntiti molto simili ai *Tembetá* di pietra o di osso molto diffusi come ornamenti corporali nelle società amerindie brasiliane. Le maschere antropomorfe dipinte nelle volte delle cappelle laterali della chiesa di Santo Alexandre del collegio dei Gesuiti di Belém do Pará, alla metà del XVIII secolo, anche se in un contesto decorativo che richiama i *brutescos* allora in voga in Portogallo, sembrano indossare ornamenti plumari e avere i volti marcati da grafismi colorati, mentre tralci fuoriescono dalle bocche dai denti limati in forma aguzza.

Si tratta tuttavia di citazioni iconografiche che hanno l'intenzione di sottolineare l'appartenenza di quelle figure al mondo naturale identificato con il peccato, superato dalla conversione alla fede cristiana. Ancora una volta l'allusione al passato indigeno serve per confonderlo col mostruoso, col fantastico, tra le stravaganze prodotte dal capriccio della natura, o per sprofondarlo nelle tenebre della più profonda ignoranza, impermeabili persino alla luce della grazia, secondo quanto scrisse padre Antonio Vieira, il maggiore dei pensatori gesuiti in Brasile, nelle sue ultime opere mistiche³.

Poco più tardi, tuttavia, in un registro completamente diverso, tecniche tipiche delle culture americane native furono inserite in contesti decorativi di matrice europea. Alcuni viaggiatori descrivono con meraviglia le volte ornate di piume di uccelli tropicali dei padiglioni oggi scomparsi costruiti tra il 1786 e il 1789, per volere del viceré Luis de Vasconcelos e Sousa, nel Passeio Público di Rio de Janeiro, primo spazio di questo tipo in America Latina. Per eseguire queste opere fu riunito un gruppo di artefici specializzati agli ordini di Francisco Xavier Cardoso Caldeira, detto *Xavier dos Pássaros*. È probabile che molti di coloro che realizzarono questa fusione unica tra decorazione rococò e tecniche plumarie amerindie fossero indigeni e meticci, a riprova che nella colonia stava sorgendo qualcosa di nuovo dagli apporti culturali delle diverse etnie, al di fuori dagli schemi del pensiero religioso⁴.

Ancor prima, al momento del crollo del sistema economico delle missioni, in seguito all'espulsione della Compagnia di Gesù dai domini portoghesi, nel 1759, l'interesse per la cultura materiale e tecnica dei nativi brasiliani crebbe in funzione dell'introduzione di un rinnovato sistema di estrazione delle risorse a vantaggio della monarchia, promosso dal governo del marchese di Pombal.

Tale interesse è evidente nell'opera del gesuita portoghese João Daniel, *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*⁵, scritta durante la prigionia del religioso nel forte di São Julião a Lisboa, dove era stato rinchiuso con altri gesuiti dopo l'espulsione dal Pará.

³ B. Machado Mota, *Altíssima ignorância: a ignorância invencível e os debates europeus e sul americanos sobre a salvação dos indígenas brasileiros a partir de Antônio Vieira (1535-1719)*, tesi di dottorato, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 2023.

⁴ L. Migliaccio, R. Martins, "Son utile anche giocando". *Pluralità culturale e scienze naturali nel primo parco urbano dell'America del Sud: il Passeio Público di Rio de Janeiro*, in A. Tosi, M. Rossi (eds.), *Nel giardino delle arti e delle scienze. Scritti in onore di Lucia Tongiorgi Tomasi*, Pisa University Press, Pisa, 2023, pp.161-178, in press.

⁵ J. Daniel, *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*, Contraponto, Rio de Janeiro, Prefeitura Municipal, Belém, 2004.



Il testo è una fonte indispensabile per la storia della cultura materiale indigena. Tecniche tradizionali e materiali provenienti dalla foresta amazzonica sono descritti nei diversi trattati in cui si divide l'opera, intitolati: *Da riqueza do Amazonas na preciosidade de sua madeira*, *Das palmeiras da América*, *Do principal tesouro do rio Amazonas* e *Das tintas mais especiais do rio Amazonas*, per citarne alcuni. Il capitolo dedicato alla grande abilità manuale e capacità tecnica degli indigeni rivela l'ammirazione per il loro lavoro artistico, soprattutto nell'arte dell'intaglio del legno, sia nella creazione di oggetti della propria cultura, sia nella realizzazione di immagini sacre per gli spazi religiosi.

Nel trattato già citato sulla produzione di pigmenti tipici dell'Amazzonia, João Daniel descrive dettagliatamente l'assimilazione, da parte dei gesuiti, di tecniche indigene e di materiali della foresta per la fabbricazione di pitture e vernici o per la creazione di opere d'arte nelle missioni⁶; ma anche mostra l'appropriazione da parte delle popolazioni indigene di motivi ornamentali del repertorio europeo in oggetti della propria tradizione, documentando l'importanza degli scambi culturali reciproci⁷. L'opera del gesuita portoghese è in relazione con una serie di fonti redatte da altri missionari e viaggiatori che circolarono in Amazzonia durante il periodo coloniale, per citarne alcune: *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas* (1612-1613) del cappuccino Claude d'Abbeville⁸; *Chronica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* (1661-1693) del gesuita Johann Philipp Bettendorff⁹; *História dos animais e árvores do Maranhão* (1627) del francescano Frei Cristovão de Lisboa¹⁰; e l'opera meno nota del gesuita tedesco Anselm Eckart scritta tra il 1753 e il 1757, intitolata *Aditamentos à descrição das terras do Brasil*¹¹.

Un particolare rilievo meritano le notizie scritte dal naturalista brasiliano Alexandre Rodrigues Ferreira, durante la sua lunga spedizione scientifica nelle regioni settentrionali e centrali del paese realizzata tra il 1783 e il 1792. Tali scritti non furono pubblicati in vita dall'autore, ma vennero in luce dapprima in modo sparso e solo nei primi anni di questo secolo comparvero quasi integralmente nei volumi intitolati *Viagem ao Brasil: a expedição*

⁶ R. Martins, *Uma cartela multicolor: objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas Missões jesuíticas na Amazônia colonial*, «Caiana», 8, 2016, pp.70-84. <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=author/author.php&obj=136&vol=8>, consultato il 21/10/2023.

⁷ R. Martins, *Diálogos culturales en el arte de la América Portuguesa: las fuentes del repertorio decorativo de los espacios religiosos jesuíticos y los inventarios de los bienes de la Compañía*, in N. Campos Vera (ed.), *Mestizajes em diálogo*, Fundación Visión Cultural, La Paz, 2015, pp.211-220.

⁸ C. D'Abbeville, *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas* (1614), Livraria Itatiaia, Belo Horizonte, EDUSP, São Paulo, 1975

⁹ J.F. Bettendorff, *Chronica da missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*, SECULT, Belém, 1990.

¹⁰ C. De Lisboa, *História dos animais e árvores do Maranhão*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/ Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa, 2000.

¹¹ N. Papavero, A. Porro (ed.), *Anselm Eckart, S.J. e o Estado do Grão-Pará e Maranhão Setecentista* (1785), Belém, 2013; N. Papavero, M. Souto Couri; D. Martins Teixeira; A. Chiquieri, *As notas do padre Anselm Eckart, S.J., sobre alguns animais do Estado do Grão-Pará e Maranhão* (1785), «Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas», 6(3), 2011, pp.593-609.



*ão philosophica pelas Capitanias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá*¹², frutto della collaborazione tra la Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e le istituzioni portoghesi, per merito di Tekla Hartmann.

Con l'obiettivo di realizzare una storia dell'industria dei popoli americani, come egli stesso dichiarò, Ferreira compose numerosi saggi sulla cultura materiale degli indigeni, trattando della produzione di *cuias*, recipienti fatti della corteccia dei frutti della *cuieira* (*crecentia cuyete*), simili alle zucche, della lavorazione della paglia intrecciata, delle amache, e, grazie alla collaborazione dei disegnatori Joaquim José Codina e José Joaquim Freire, raccolse centinaia di immagini oggi conservate nella Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro, che documentano la flora, la fauna, il paesaggio delle regioni visitate e i costumi dei gruppi umani che le abitavano¹³.

Le collezioni di oggetti e di materiali che Ferreira raccolse nel corso del suo viaggio sono oggi in gran parte custodite nel Museu de Ciências dell'Università di Coimbra e nel Museu Maynense da Academia de Ciências di Lisbona. Dimostrano secondo noi le velleità del governo portoghese, ispirato agli ideali paternalistici del riformismo cattolico, di utilizzare le tradizioni materiali e tecniche delle culture indigene per stimolare nella colonia l'avvio di un sistema economico che desse spazio alla lavorazione e al commercio di prodotti locali nell'ambito dei mercati globali che formavano l'impero lusitano, accanto alle monoculture dello zucchero e del tabacco, e all'estrazione dei minerali, fondate sullo sfruttamento della manodopera schiava, che costituivano il grande attivo del territorio brasiliano.

Il tentativo ebbe breve durata e fu travolto dalle drammatiche vicende politiche che portarono all'invasione del Portogallo da parte delle truppe di Napoleone, alla fuga della corte portoghese in Brasile, e finalmente all'indipendenza del paese, che ebbe per conseguenza l'apertura del mercato interno ai prodotti industriali europei, a danno di quelli locali. L'idea di indagare sulla storia delle tecniche e degli usi dei popoli nativi non ebbe seguito, se non in qualche tentativo sporadico e privo di risultati concreti durante il regime imperiale, a riprova della continuità di un sistema economico basato sulla schiavitù, prima indigena, poi sempre più di origine africana, volto all'estrazione e esportazione di materie prime.

Un caso singolare di uso della rappresentazione di un'indigena è quello del dipinto votivo di Caterina Paraguaçu, conservato oggi nelle collezioni del Museu Histórico Nacional di Rio de Janeiro¹⁴. Si tratta delle immagini raffiguranti la visione dell'indigena Guaibimpará, sposa di Diogo Álvares, più noto col nome tupi di Caramuru (Lampo), primo portoghese a sbarcare nella regione di Baía e a stabilire un'alleanza con gli indigeni.

La sua storia è narrata nel poema omonimo di Santa Rita Durão, pubblicato nel 1781, prima opera di tema indianista della letteratura brasiliana. La donna era stata portata dal marito in Francia, dove sarebbe stata presentata alla corte e battezzata col nome cristiano di

¹² A. Rodrigues Ferreira, *Viagem ao Brasil: a expedição Philosophica pelas Capitanias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. Coleção Etnográfica*, 3 voll., Kapa Editorial, Rio de Janeiro, 2005.

¹³ M. Figueira De Faria, *A imagem útil. José Joaquim Freire (1760-1847) desenhador topográfico e de história natural*, EDIUAL, Lisboa, 2001.

¹⁴ P. Henrique Brasil, *Os ex-votos de Catarina Paraguaçu: a mulher tupinambá através da arte, do museu e do catolicismo*, «Mosaico», 13(20), 2021, pp.363-382.



Caterina. Era poi tornata in Brasile e, dopo la morte dello sposo, aveva ereditato ingenti proprietà, che aveva donato al monastero benedettino di Salvador, in seguito ad una apparizione della Vergine Maria, come si racconta. L'ex voto del museo carioca ritrae questo episodio. È opera del pittore Angelo Da Silva Romão e risale al 1866, ma, per il costume della figura e le caratteristiche dell'iscrizione potrebbe essere una replica di un dipinto anteriore, forse della fine del secolo XVII o della prima metà del XVIII. Il testo è identico a quello posto nella lapide sulla sepoltura di Caterina nella chiesa di Nossa Senhora da Graça da lei fondata a Salvador: «Donna Catarina Álvares signora che fu di questa Capitania di Baia che dette ai serenissimi signori nostri re di Portogallo, fondò e dette questa chiesa di Nostra Signora Vergine SS. della Grazia e queste terre annesse al principe dei patriarchi san Benedetto nell'anno 1582»¹⁵.

L'immagine sembra riflettere le parole scritte da frei Vicente do Salvador, nel 1627, che conobbe Caterina «già matura, vedova onorata, in quel declinare della vita nel quale le donne possidenti come lei sono solite dedicarsi specialmente alle opere di carità»¹⁶.

Per quanto sappiamo, l'ex voto è il solo caso di raffigurazione di un'indigena come fondatrice di una chiesa e benefattrice di una istituzione religiosa. Questo tipo iconografico era in generale diretto alla nobilitazione di grandi proprietari che aspiravano ad acquistare uno status aristocratico per mezzo delle loro donazioni. A dimostrazione della sua importanza, il tema fu rappresentato nuovamente nel 1881 nel soffitto della chiesa di Nossa Senhora da Graça. Se ne conserva una copia su tela nella sacrestia della stessa chiesa, come era d'uso per i fondatori in epoca coloniale. Questa volta, l'autore, il pittore Manuel Lopes Rodrigues, di formazione accademica europea, accentuò le caratteristiche razziali e l'esotismo del personaggio: Caterina ha la pelle scura, veste di bianco e dorato in una foggia europea più adeguata all'epoca in cui visse, ma porta sul velo due eleganti penne di pappagallo, quasi a risaltare il carattere nobiliare della sua figura sia per il mondo indigeno, sia in quello luso-brasiliano. Si tratta anche dell'unico caso in cui è attestato il passaggio di un importante territorio da un'indigena, in quanto erede del donatario, alla corona.

2. L'indipendenza e l'impero

La questione della rappresentazione del passato pre-cabralino si pone in modo diverso dopo la proclamazione dell'indipendenza, con la necessità di creare una memoria nazionale che includesse gli indigeni come simbolo identitario.

¹⁵ «Dona Catarina Álvares, senhora que foi desta Capitania da Baia, a qual deo aos Sereníssimos Senhores nossos Reis de Portugal, fundou e deu esta igreja da Nossa Senhora Virgem SS. da Graça e estas terras annexas ao Principe dos Patriarcas São Bento no ano de 1582» (Iscrizione sulla lapide funeraria ancora esistente nella chiesa di Nossa Senhora da Graça a Salvador da Baia).

¹⁶ «Já madura, viúva honrada, naquele declínio da vida em que as mulheres de posses, como ela, costumam se dedicar especialmente às obras de caridade» (A. Arinos de Melo Franco, *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural* [1937], 3ª ed. Topbooks, Rio de Janeiro, 2000, p.85).



Nelle immagini create dalla propaganda del nuovo stato, il Brasile si separava definitivamente dall'impero coloniale portoghese e assumeva il suo ruolo nel contesto americano portando a compimento il processo storico iniziato proprio con la cristianizzazione dei nativi. Nel 1822, per l'incoronazione del primo imperatore del Brasile, Dom Pedro I de Bragança, per altro erede al trono di Portogallo, il pittore francese Debret creò un manto ornato da un collare di penne di tucano e di mutum, il gallo selvatico delle regioni amazzoniche e del Mato Grosso. Il chiaro riferimento alla tradizione dell'arte plumaria indigena mirava a simboleggiare l'istituzione dell'impero come creazione provvidenziale sorta dall'inserimento nella storia delle culture indigene, iniziato con l'arrivo dei portoghesi. Certamente l'idea del pittore francese ebbe origine dalla conoscenza dei manti tupinambá citati dalle prime fonti storiche e visibili in collezioni europee a Copenaghen, Parigi, Milano, Firenze.

In parallelo al tipo ideale dell'indio che, con il suo sacrificio avrebbe fondato la nuova civiltà americana, ispirato nei modelli di Chateaubriand e di Santa Rita Durão, prima che di Fenimore Cooper, un'altra fantasia complementare si veniva formando, che avrebbe contribuito a modellare l'immagine della giovane nazione presso l'opinione pubblica mondiale: quella della foresta vergine.

Nel 1819, Charles Othon de Clarac espose al Salon di Parigi il famoso acquerello intitolato *Foresta Vergine del Brasile*¹⁷. Per la prima volta il paesaggio brasiliano fu tema di un'opera d'arte esposta con successo al pubblico nella capitale artistica dell'epoca. Nel 1822, anno della proclamazione dell'indipendenza del paese, l'immagine fu riprodotta con lo stesso titolo in un'acquaforte che ebbe ampia ripercussione. Seguendo l'esempio di Clarac, altri artisti avrebbero immaginato la foresta brasiliana come un luogo dal quale era volutamente esclusa ogni presenza umana, tranne corpi di selvaggi privi di ogni cultura, che servivano, nella migliore delle ipotesi, a dare un'idea delle gigantesche misure dei tronchi degli alberi più imponenti. Questa immagine era formata in *atelier*, ovviamente, a partire da elementi reali riuniti artificialmente, e si ritrovava nelle immagini e nei testi di uomini di scienza e artisti itineranti, come Maximilian Zu-wied Neuwied, Spix e Martius, Langsdorff, Benjamin Mary, Rugendas.

Tuttavia, nella composizione di questa iconografia era inevitabile evocare temi provenienti dall'arte europea: la scena teatrale pastorale o rustica di Serlio, le foreste di Salvator Rosa, abitate da pastori, da eremiti o da streghe, la foresta sacra dove è possibile ascoltare la voce divina, e allo stesso tempo luogo di tutte le paure dell'uomo civilizzato: la selva oscura di Dante, ma anche sede delle apparizioni demoniache e macabre di Dürer e Bosch.

Questo grande tema culturale dell'Occidente pareva aver finalmente trovato la sua collocazione fisica e, per certi aspetti, avrebbe plasmato l'intera iconografia della nuova nazione a causa del suo significato ideologico. L'immagine della foresta senza storia avrebbe occultato definitivamente le culture e l'umanità dei suoi abitanti nativi, che presto sarebbero stati infantilizzati o trasformati in eroi primitivi, destinati in ogni caso a scomparire davanti alla forza irresistibile della civiltà moderna. Tuttavia, tra il 1830 e il

¹⁷ P. Corrêa do Lago, L. Frank (ed.), *Le Comte de Clarac et la Forêt Vierge du Brésil*, catalogo della mostra, Paris, Louvre, Chandeigne, 2005.



1860, mentre la posizione del Brasile nel contesto delle nazioni americane si consolidava, la foresta fu tema di una rete di immagini prodotte da artisti e naturalisti, che conobbe una diffusione sempre maggiore grazie alle nuove tecniche di stampa. La litografia *Floresta Virgem de Mangaratiba* pubblicata nell'album *Viagem Pitoresca através do Brasil* di Johann Moritz Rugendas nel 1835, inaugurò una serie fondamentale per la costruzione dell'immaginario brasiliano dentro e fuori del paese.

Due anni dopo la dichiarazione di indipendenza (1822), e in concomitanza del suo riconoscimento da parte delle potenze europee, nella *Rotonde des Panoramas* di Parigi, fu esposto al pubblico il primo panorama della città di Rio de Janeiro, dipinto da Guillaume Frédéric Ronmy sulla base degli acquerelli di Félix-Émile Taunay e Louis-Symphorien Meunier, alunno e collaboratore dell'architetto Grandjean de Montigny, che probabilmente fu il regista dell'intera operazione¹⁸.

Queste iniziative, di carattere artistico e diplomatico, avevano il chiaro scopo di costruire, presso l'opinione pubblica mondiale, l'immagine della nuova nazione che stava emergendo in America dalle macerie dell'impero coloniale portoghese. Da un lato, la foresta vergine era lo specchio di una natura maestosa e sublime, ancora incontaminata, ma anche dell'enorme potenziale economico del paese. Dall'altro, vi era lo sviluppo urbano, il desiderio di una modernità da realizzare sul modello della capitale e della monarchia costituzionale francese. I progressi delle tecnologie di riproduzione delle immagini, in particolare della litografia, mettevano questi prodotti visivi alla portata del grande pubblico, divenendo uno strumento irrinunciabile nelle mani dei governi per la formazione dell'opinione internazionale nei confronti delle nuove nazioni che si stavano affacciando sulla scena mondiale.

Si cominciava a cercare nelle collezioni dei musei e nelle biblioteche europee documenti della cultura materiale degli indigeni del Brasile raccolti al momento dei primi incontri con i colonizzatori. Tuttavia, alla sostanziale assenza dell'illustrazione archeologica suppliva quella etnografica e etnologica, dato che nella visione dei colonizzatori, sin dall'inizio, gli indigeni brasiliani, senza distinzioni, facevano parte del mondo primitivo destinato all'estinzione o, comunque, all'assimilazione nella cultura del moderno stato nazione.

I dipinti realizzati dall'olandese Albert Eckhout durante il governo del principe Maurício de Nassau in Pernambuco, nella prima metà del XVII secolo, vennero in parte copiati per l'Istituto Histórico e Geográfico Brasileiro. In essi erano catalogati i tipi umani che avrebbero formato il nuovo territorio, dai Tapuia, indigeni indomiti ancora dediti alla guerra e all'antropofagia, a quelli civilizzati, ai meticci, agli africani condotti in Brasile dal traffico negriero, ai mulatti. Ogni tipo era legato ad un ambiente naturale e ad un preciso sistema economico e sociale: la foresta, la produzione dello zucchero o della manioca, ricostruendo gli elementi più caratteristici di ciascuno in composizioni molto efficaci dal punto di vista didattico. Le spedizioni di Langsdorff, Zu-Wied Neuwied, Spix e Martius nella prima metà del secolo XIX raccoglievano e divulgavano

¹⁸ E.C. Dias, *Paisagem e academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, Edunicamp, Campinas, 2009.



immagini di forte impatto dei tipi di popolazioni indigene come i mundurucu, i botocudos, i coroados, presentati come società prive di storia e immobili nel tempo come le foreste immense che abitavano.

L'istituzione storica creata dal governo nel 1838, sotto gli auspici del giovane imperatore Dom Pedro II, non ancora dichiarato maggiorenne, si appropriò di questa iconografia in un'ottica evolucionista che veniva a confermare il ruolo positivo dello stato brasiliano come crogiolo di razze in funzione della creazione di una nuova civiltà americana, compiendo l'opera iniziata dai colonizzatori e dai missionari.

L'impatto di questi eventi si riflette nelle iniziative di un gruppo di giovani intellettuali brasiliani, borsisti del governo imperiale a Parigi: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre, Francisco de Salles Torres Homem e João Manuel Pereira da Silva. Grazie a Ferdinand Denis, amico dei Taunay, che aveva visitato il Brasile e scritto uno dei primi racconti di tema indigeno, *I Maxacalis*, compreso nella raccolta *Scènes de la nature sous les tropiques et leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et Jozé Índio* (1824). I giovani brasiliani stabilirono relazioni con i romantici francesi riuniti nell'Institut Historique de Paris. Nel 1836 pubblicarono il periodico *Niterói. Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*, pietra miliare del nazionalismo letterario¹⁹.

Gonçalves de Magalhães formulò l'ambizioso programma di una poetica letteraria nazionale che si ispirasse alle tradizioni indigene. Purtroppo però il progetto letterario romantico mostrò poca o nessuna comprensione per la storia e la cultura delle popolazioni native. Invece di indagarne le vicende a partire dalla loro drammatica realtà, fu più facile costruire un tipo ideale dell'indio basato sulle informazioni dei cronisti europei dell'inizio dell'epoca coloniale. In tal modo i poeti indigenisti ridussero nuovamente l'elemento indigeno a un tema di colore locale inserendolo nei generi della letteratura europea.

Nel 1856, con il patrocinio di D. Pedro II, Gonçalves Magalhães pubblicò il poema *Confederação dos Tamoios*, che doveva essere il tentativo di un'epopea nazionale di ispirazione indianista. Nello stesso anno José de Alencar, futuro autore del *Guarani* e di *Iracema*, aprì una violenta polemica sulle pagine del *Diário do Rio de Janeiro* dove egli si oppose a autorevoli personaggi della cultura ufficiale, tra cui lo stesso imperatore Pedro II, ripudiando le stilizzazioni arbitrarie del passato indigeno costruite a partire dalle fonti europee. D'altra parte, l'imperatore finanziava anche le ricerche storiche di Francisco Adolfo de Varnhagen, visconte di Porto Seguro, che era radicalmente contrario al riconoscimento del contributo indigeno alla civiltà brasiliana, attirandosi le critiche aspre degli stessi letterati nazionalisti vicini alla corte.

L'anno precedente, l'Accademia imperiale di belle arti di Rio de Janeiro aveva bandito un concorso per l'esecuzione di un monumento equestre all'imperatore Pedro I, artefice dell'indipendenza, da erigere nella capitale. Il programma iconografico fu definito dal già citato Manuel Araújo Porto Alegre, mentre l'opera fu realizzata in Francia da Louis Rochet, specialista in grandi sculture in bronzo, posto che era impossibile realizzare una

¹⁹ M.O. Pinassi, *Três devotos, uma fé, nenhum milagre*, Niteroy Revista Brasiliense de Ciências, Literatura e Artes, UNESP, São Paulo, 1998.



fusione di tali dimensioni in Brasile. La parte più sorprendente e audace dell'insieme è formata dai colossali gruppi di indigeni inseriti tra piante e animali tipici delle varie regioni del paese, che ne circondano la base²⁰. I giganti amerindi scrutano lo spettatore in pose altere, con espressioni impenetrabili e sguardi indagatori. Sono riuniti in gruppi familiari, tra tucani, cocodrilli, tartarughe e formichieri raffigurati con realismo da tassidermista, oppure, con l'arco teso, restano immobili in agguato di una preda invisibile, o ancora siedono su trofei di armi come sovrani barbari.

Nel monumento di Rio de Janeiro si manifesta una sintesi storica particolare. Gli eroi indigeni alludono alle società descritte dai primi cronisti ed esploratori che formavano ora parte essenziale della storia del Brasile, il cui esito provvidenziale era il testo costituzionale. Vestendo il manto con il collare di penne nella cerimonia di incoronazione, i sovrani brasiliani assumevano su di sé l'eredità delle società indigene: lo stato riuniva così in una società retta dal diritto, le culture autoctone e quella dei conquistatori. Dalla comunità indigena allo stato costituzionale, il corpo del monarca doveva rappresentare la fusione provvidenziale dei popoli che formavano l'impero.

Rochet visitò il Brasile tra la fine del 1856 e l'inizio del 1857. Qui realizzò dodici studi fisionomici in gesso di indigeni civilizzati e meticci e uno di un africano, oggi conservati nel Musée du Quai Branly a Parigi. Lo scultore utilizzò questi modelli per i volti degli indigeni del monumento, mentre per le figure e gli ornamenti si servì dei disegni di Spix e Martius, di Debret, di Neuwied e dei disegni di indiani nordamericani di Catlin, che poteva consultare nella sua biblioteca. Non si può escludere che, a Rio de Janeiro, abbia potuto avere accesso alle collezioni di oggetti etnografici e esemplari zoologici riuniti dalla corte nel Museu Nacional fondato nel 1818.

Quando i bronzi colossali furono esposti a Parigi nel Salon del 1861 prima di essere inviati in Brasile, il periodico *L'Artiste* pubblicò questo significativo commento:

Il signor Rochet è il primo scultore ad aver rappresentato dei selvaggi: malgrado la mancanza di precedenti, egli ha svolto con successo questo tema difficile. Esistevano due ostacoli da temere: il brutto repulsivo e il grottesco. L'artista si è dimostrato originale, senza cadere in nessuno dei due difetti. I suoi indigeni sono di una razza esotica, carnosì, presentando solo forme arrotondate nei volti e in tutte le parti del corpo, la loro forza è immane, la loro intelligenza incolta, tuttavia sono uomini e sui loro visi, nelle loro pose regna una certa dignità altera e quella malinconia che si vede nei popoli che scompaiono: sono naturali, e tuttavia sono belli²¹.

In modo molto efficace, l'opposizione repubblicana diede al monumento il soprannome di "mentira de bronze". Di fatto, il programma iconografico definito da Manuel Araújo Porto Alegre per il monumento riflette la poetica indigenista promossa dalla corte. Nel 1845, l'Instituto Histórico e Geográfico aveva bandito un concorso sul tema *Como se deve escrever a história do Brasil*.

²⁰ L. Migliaccio, *Arte brasiliana del secolo XIX*, Forum, Udine, 2007, pp.51-53; L. Migliaccio, *Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil em el Segundo Reinado: las obras de los escultores Ferdinand Pettrich y Louis Rochet*, «Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas», 12(2), 2017, pp.389-401.

²¹ A. Rochet, *Louis Rochet sculpteur sinologue 1813-1878*, Bonne, Paris, 1978, p.108.



Il vincitore fu il botanico tedesco Von Martius che aveva percorso a lungo il paese per realizzare i suoi studi sulla flora, in particolare sulle palme brasiliane. Secondo lo studioso, la storia del Brasile doveva riflettere quella delle tre etnie principali che formavano l'impero: gli indigeni, gli africani e gli europei. Egli stesso ne diede l'esempio scrivendo una dissertazione sui concetti giuridici nelle culture indigene, notevole sotto vari aspetti. Dal punto di vista del metodo, Von Martius non si contentò delle tradizionali fonti europee, ma utilizzò l'etnografia e la conoscenza delle lingue indigene arrivando alla conclusione del declino delle società autoctone che avrebbero avuto espressioni culturali e organizzazioni più ampie e complesse nella fase precedente al contatto con i colonizzatori, disgregandosi successivamente. Curiosamente, lo scienziato tedesco non attribuisce la causa di tale decadenza all'arrivo degli europei, ma preferisce ipotizzare grandi cataclismi naturali e altre ragioni interne che avrebbero portato, a suo giudizio, alla frammentazione e alla mancanza di organizzazione sociale e politica dei gruppi umani originari nel Brasile della sua epoca.

Ricerche pubblicate nei resoconti dell'Istituto Histórico e Geográfico Brasileiro tra il 1839 e il 1860 nella *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* attestano che già allora studiosi e esploratori avevano riconosciuto la presenza di resti di grandi villaggi e di un sistema di monticoli artificiali realizzati dagli indigeni in varie regioni dell'Amazzonia in funzione dello sviluppo di un sistema agricolo. Tuttavia prevalse l'idea che fossero il documento della decadenza di antiche civiltà più complesse provenienti dall'area andina o caraibica, dovuta alle difficoltà ambientali. In questo modo, si giustificò il collasso delle popolazioni indigene nel paese e si aprì il cammino ad una prospettiva di sfruttamento coloniale delle risorse forestali.

Seguì questa strada, pur lasciando un legato importantissimo, anche il poeta Antônio Gonçalves Dias, di origini indigene, nato nello stato del Maranhão. Il suo desiderio di un approccio più autentico alle culture amerindie sarebbe stato facilitato dall'incarico presso la Secretaria de Negócios do Império, responsabile delle relazioni del governo con la popolazione indigena. Appartiene a questo momento l'opera *Brasil e Oceania*, letta nell'Istituto Histórico e Geográfico Brasileiro, nel 1852. In essa, Gonçalves Dias rispondeva a una questione posta dall'imperatore Pedro II che chiedeva di «confrontare i caratteri fisici, morali e intellettuali degli indigeni di queste due parti del mondo, considerati al momento della scoperta, per dedurre da questo confronto quale di loro offriva condizioni più adeguate alla civilizzazione»²².

L'etnografia del poeta era basata in grande parte su studi del lessico tupi che lo indussero a ipotesi rilevanti, anche se non sempre esatte, sulle migrazioni dei popoli indigeni, e contribuì alla costruzione della figura eroica del guerriero tupi o guarani che offrirà molto materiale non solo alla poesia, ma alle arti figurative e alla musica. Tuttavia, al di là degli aspetti fantasiosi, in Gonçalves Dias si legge un'analisi attenta e una condanna sincera del processo di colonizzazione, che determina il suo frequente pessimismo sulle sorti della nazione.

²² A. Gonçalves Dias, *Brasil e Oceania*, in A. Gonçalves Dias, *Obras póstumas de Gonçalves Dias, precedida por uma notícia de sua vida e obras pelo dr. Antonio Henriques Leal, s.e.*, vol.VI., B. de Mattos, São Luiz do Maranhão, 1869.



Nel 1856 il poeta divenne capo della Seção Etnografica da Comissão de Exploração Científica do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, l'unica spedizione scientifica promossa dal governo brasiliano sull'esempio di quelle realizzate da naturalisti stranieri, progetto costoso e infruttuoso, i cui risultati non sarebbero stati mai pubblicati.

Durante la spedizione Gonçalves Dias visitò il nord del Brasile nel 1859 e ritornò nel Pará nel 1861; tra le due visite si recò in Europa per occuparsi della pubblicazione delle sue opere, in particolare il suo *Dicionário da língua tupi, chamada língua geral dos indígenas do Brasil* presso l'editore Brockhaus di Lipsia²³, col patrocinio dell'imperatore, e per studiare craniologia, galvanoplastica, fotografia, chimica, fisica e fisiologia, che avrebbero contribuito al suo lavoro etnografico.

La missione presso gli indigeni avrebbe dovuto studiarne gli aspetti fisici, morali e sociali; conoscerne l'opinione nei confronti dei bianchi, rimuovendo così gli ostacoli alla loro integrazione; e cercare documentazione sulla storia del Brasile negli archivi provinciali.

Il viaggio attraverso l'intera Amazonia, durò quasi un anno, percorrendo la regione dei fiumi Madeira e Solimões, raggiungendo le città vicine al confine col Perù e a quello col Venezuela nell'Alto Rio Negro. Oltre a redigere il resoconto dei lavori della sezione etnografica della Commissione scientifica dell'Istituto Histórico e Geográfico Brasileiro e il diario del viaggio nella regione del Rio Negro, Gonçalves Dias raccolse in Amazonia più di duecento oggetti di cultura materiale indigena che furono presentati nell'*Exposição de História do Brasil* del 1882 e formavano parte della collezione del Museu Nacional di Rio de Janeiro, prima di andare purtroppo distrutti nell'incendio del 2018. Alcuni di essi furono riprodotti in litografia dall'Istituto Artístico Imperial de Henrique Fleiuss.

Un secondo importante esito della spedizione furono i numerosi disegni di carattere scientifico e etnografico realizzati tra il 1857 e il 1859 dal pittore José dos Reis Carvalho, divisi oggi tra le collezioni del Museu Dom João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro, la Biblioteca Nacional e il Museu Histórico Nacional. Diversamente dagli studi etnografici di Gonçalves Dias, le opere documentano la realtà delle popolazioni meticce (i *caboclos*) del Ceará, le attività e le tecniche tradizionali di origine indigena in uso in quelle province lontane dalla capitale. L'artista lasciò una testimonianza unica sulle culture e le forme di vita popolari del sertão, che si contrapponeva, sia pure senza alcuna intenzione politica, alla retorica dell'indianismo romantico del governo imperiale. Mentre i poeti nazionalisti indagavano la lingua tupi, che era, di fatto, un'astrazione creata dalle grammatiche gesuitiche, alla ricerca di una storia originaria, Reis Carvalho mostrava la continuità e le trasformazioni delle tecniche e degli usi indigeni nelle comunità meticce e afro-indigene, che avrebbero gettato le basi della cultura brasiliana nel XX secolo. I disegni di Reis Carvalho, pur premiati con una medaglia d'oro nella *Exposição Geral* dell'accademia nel 1861, rimasero inediti, e, pur avendo destato interesse negli ultimi decenni, attendono ancora uno studio d'insieme che li valorizzi pienamente²⁴.

L'esposizione storica del Brasile realizzata nel 1882 commemorando i sessanta anni dell'indipendenza, coordinata dal direttore del Museu Nacional, il botanico Ladislau de Souza

²³ A. Gonçalves Dias, *Dicionário da língua tupy chamada língua geral dos indígenas do Brasil*, Brockhaus, Lipsia, 1858.

²⁴ L. Migliaccio, *Arte brasiliana del secolo XIX*, Forum, Udine, 2007, pp.41-42.



Mello e Netto, fu un'opportunità per riunire una enorme quantità di informazioni sull'etnografia e la storia dei popoli indigeni, che ebbe conseguenze importanti rinnovando l'approccio metodologico e offrendo le prime conoscenze concrete delle culture artistiche archeologiche del Brasile²⁵. Per la prima volta erano riunite nel catalogo le memorie sulle popolazioni indigene e le loro produzioni scritte da Alexandre Rodriguez Ferreira e da João Daniel nel XVIII secolo, ma anche gli studi allora agli inizi sulle ceramiche della cultura archeologica dell'isola del Marajó e sull'evoluzione dell'arte e degli ornamenti della regione dello scienziato canadese Charles Frederick Hartt, come pure quelli sulle collezioni archeologiche del Museu Nacional di Ladislau Netto e quelli sugli oggetti marajoara della Sociedade Filomática di Belém do Pará realizzati dal naturalista Domingos Soares Ferreira Penna. Da questa raccolta avrebbe avuto origine il Museu Paraense Emilio Goeldi, dando un decisivo impulso alle ricerche archeologiche e naturalistiche in Amazonia, grazie soprattutto all'attività dello scienziato svizzero di cui porta il nome²⁶.

Allo stesso tempo, fu inaugurata nel Museu Nacional un'esposizione antropologica dove era possibile osservare fotografie di oggetti e aspetti della vita di popoli indigeni, come pure interi gruppi di Xavantes e Botocudos fatti venire appositamente a Rio de Janeiro, che sarebbero rimasti esposti nelle sale della mostra fino alla chiusura. Le sale archeologiche esponevano ceramiche antiche del Marajó e di altre aree dell'Amazzonia o reperti litici provenienti dai sambaquis del litorale di São Paulo, di Santa Catarina e del Paraná e le collezioni del Museu Paraense, Paranaense e dell'Instituto Arqueológico Alagoano.

Oltre al materiale archeologico erano esposti anche oggetti della cultura materiale delle popolazioni indigene contemporanee dell'Amazzonia, del Rio São Francisco e del Paraná, come pure ceramiche del Peru e della Guiana olandese, di proprietà dell'imperatore Pedro II, prodotti di arte plumaria, tessuti e vesti di molti popoli indigeni del Brasile provenienti dalle collezioni della Viscontessa Amália Machado Cavalcanti de Albuquerque, del medico e naturalista Joaquim Monteiro Caminhoá, del botanico João Barbosa Rodrigues e dell'architetto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi.

3. La prima Repubblica

La divulgazione dei nuovi studi archeologici precedette di poco quella dei risultati delle ricerche linguistiche di Karl von den Steinen²⁷ e Paul Ehrenreich nel Brasile centrale, che avrebbero portato ad una svolta nella conoscenza del mondo indigeno brasiliano, fino ad allora dominato dalle teorie sui tupi sorte nel periodo romantico. Il lavoro degli studiosi nell'area dello Xingu ebbe il merito di far luce sull'enorme varietà delle etnie indigene brasiliane, ma anche di dare maggiore intelligibilità al loro univer-

²⁵ R. Galvão (org.), *Catálogo da exposição de história do Brasil (1882)*, 3 voll., Ed. fac-similar, Senado Federal, Brasília, 1998.

²⁶ N. Sanjad, *A coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*, Fiocruz, IBRAM, Rio de Janeiro, Museu Paraense E. Goeldi, Belém do Pará, 2010.

²⁷ K. Von den Steinen, *O Brasil central, expedição em 1884 para a exploração do rio Xingu*, Companhia Editora Nacional, Rio de Janeiro, 1942.



so, superando gli studi precedenti, come quelli di Von Martius, che avevano contribuito a svalutare quelle culture.

La pubblicazione di *Rã-txa hu-ní ku-ĩ: a língua dos caxinauás do Rio Ibuáçu, afluyente do Muru*²⁸ dello storico Capistrano de Abreu fu, in questo senso, un altro importante passo in direzione del rinnovamento delle ricerche sul passato amerindio. Capistrano fu un diligente divulgatore delle opere degli etnografi tedeschi. Tradusse *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens* di Ehrenreich nel 1906, e *A etnografia da America del Sud ao começar do século XX* (1905)²⁹, un conciso sommario degli studi etnologici del tempo, come pure *O Brasil central* de Karl Von den Steinen, nel 1888, due anni dopo la sua pubblicazione a Lipsia. Si servì di informatori indigeni per poter verificare i dati raccolti da Von den Steinen, e ottenne da questi informazioni sostanziali su vari aspetti delle lingue e delle culture native. Pochi anni prima della sua morte nel 1927, Capistrano collaborò a Rio con altri informatori avuti grazie alla collaborazione con il Marechal Cândido Rondon, militare che fu tra i principali protagonisti della politica indigenista dello stato repubblicano.

All'inizio del XX secolo, la pubblicazione dei lavori etnografici di Capistrano de Abreu segnò il passaggio ad un nuovo tipo di approccio alle culture indigene, che, associato alle più ampie conoscenze archeologiche, avrebbe dato vita a nuove figure dell'immaginario brasiliano. Ne è risultato la nascita di Macunaima, protagonista del romanzo pubblicato da Mario De Andrade nel 1928. Il personaggio, di fatto, fu ispirato dalla lettura che lo scrittore fece dei racconti mitologici riuniti da Theodor Koch-Grünberg³⁰, ma anche alla sua conoscenza degli artefatti indigeni visti durante i viaggi di quegli anni in Amazzonia. Nel 1925, Mario aveva ricevuto in regalo la prima edizione dello studio di Capistrano sulla lingua caxinaua, con dedica dell'autore. La lettura di quest'opera aveva ispirato al poeta modernista il racconto *A lenda do céu* (pubblicato nella raccolta *O Clã do Jabuti* del 1927), rendendolo consapevole della necessità di approssimarsi alle culture native per il suo progetto nazionalista³¹.

Nel 1935, De Andrade fu invitato dal governo della città di São Paulo a creare il Departamento de Cultura. Qui avrebbe svolto un lavoro rivoluzionario in termini di ricerca folcloristica ed etnografica rivalutando lo studio delle tradizioni popolari nelle quali lo scrittore vedeva un mezzo per riconnettere la cultura nazionale con la sua profonda eredità amerindia. Egli aveva già viaggiato nel nord-est e nel nord del paese tra il 1927 e il 1928, iniziando a registrare le manifestazioni poetiche e musicali delle culture locali.

²⁸ J. Capistrano de Abreu, *Rã-txa hu-ní ku-ĩ: a língua dos caxinauás do Rio Ibuáçu, afluyente do Muru*, Typographia Leuzinger, Rio de Janeiro, 1914.

²⁹ J. Capistrano de Abreu, *A ethnographia da America do Sul ao começar o seculo XX*, «Revista do Instituto Historico e Geographico de São Paulo», vol.XI, 1906, pp.280-305.

³⁰ Th. Koch-Grünberg, *Do Roraima ao Orinoco. Resultados de uma viagem no norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913*, vol.2, *Mitos e lendas dos índios taulipang e arekuná*, UNESP, São Paulo, 2022.

³¹ M.R. Amoroso, *O indianismo em Gonçalves Dias e Capistrano de Abreu*, in A. Lopes da Silva e L.D. Benzi Grupioni (org.), *Temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*, MEC/MARI/UNESCO, Brasília, 1995, pp.237-260.



Una volta divenuto capo del dipartimento, egli chiamò a collaborare Dina Dreyfus Levy-Strauss, moglie del celebre antropologo francese, allora docente nell'università di São Paulo. L'antropologa organizzò il corso di etnografia della ripartizione appena creata, diretto a formare funzionari alle tecniche di ricerca sul campo, registrazione e lavoro museografico. Il materiale raccolto fu essenziale per l'istituzionalizzazione pedagogica degli studi etnografici moderni in Brasile. Il successo dell'iniziativa spinse Mário de Andrade a creare la Sociedade de Etnografia e Folclore, al fine di promuovere la ricerca sulle tradizioni popolari e, in seguito, il progetto delle missioni folcloriche che mirava a documentare usi e costumi popolari del nord e del nord-est del Brasile preservandone la memoria. A Mário De Andrade si deve anche la creazione della Secretaria do Folclore, di cui Dina Dreyfuss Levy-Strauss divenne la prima responsabile.

La relazione dei modernisti con le ricerche etnografiche e antropologiche è comune ad altri esponenti del movimento: basti pensare, sia pure in un'ottica affatto diversa al *Manifesto antropófago* di Oswald De Andrade, pubblicato anch'esso nel 1928. In questo testo il riferimento al passato amerindio, intenzionalmente distante da qualsiasi attinenza storica o filologica, diviene una metafora della transculturazione come condizione perenne della cultura moderna e, in particolare, di quella latinoamericana.

Il progresso degli studi archeologici ed etnografici nella regione amazzonica e la conseguente creazione di importanti collezioni di oggetti di culture indigene indussero molti artisti moderni brasiliani, alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX, a studiare e appropriarsi del repertorio formale amerindio, anche per le suggestioni del primitivismo praticato da molti movimenti artistici d'avanguardia in Europa.

In questo articolo non è possibile affrontare tutto l'ampio universo delle appropriazioni di motivi indigeni, ma solo menzionare alcuni artisti e opere che si distinsero nel panorama brasiliano inserendosi in modo originale in un movimento presente in tutta l'arte e l'architettura latinoamericana³².

Il pernambucano Vicente do Rego Monteiro fu tra coloro che con maggiore originalità seppero trarre ispirazione dallo studio della collezione del Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, conservata nel Palacio da Quinta da Boa Vista, andata purtroppo distrutta, come già detto, in un disastroso incendio nel 2018, che possedeva numerosi e importanti oggetti archeologici provenienti dalla regione amazzonica. Ancora giovanissimo, nel 1923, stimolato certamente dalle opere di Leon Bakst per i *Ballets russes* de Diaghilev, egli realizzò disegni per maschere e costumi del balletto *Legendes indiennes de l'Amazonie* e pubblicò in francese il volume illustrato *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*, utilizzando le stilizzazioni della ceramica marajoara e tapajonica³³. In *Ragazzo nudo e tartaruga*, dello stesso anno – oggi conservato al Museu de Arte di São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) –, opera

³² R. Gutiérrez Viñuales, *A arquitetura neo pré-hispânica: manifestação de identidade nacional e americana*, «Revista Arqtextos», 4, 2003, in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.041/647/pt>, consultato il 21 agosto 2023.

³³ J. Schwartz (org.), *Da antropologia a Brasília: 1920-1950*, São Paulo, FAAP, 2003; J. Schwartz (org.), *Do Amazonas a Paris: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*, EDUSP, São Paulo, 2005.



di Vicente do Rego Monteiro, la figurina zoomorfa della tartaruga è simile ad una statuetta litica proveniente dalla regione del basso Rio delle Amazzoni, che era esposta in una vetrina del Museo di Rio, o anche a un'urna funeraria zoomorfa della cultura Maracá, proveniente dallo stato di Amapá³⁴, simile ad un altro esemplare presente nella collezione del Museu Paraense Emilio Goeldi. La figura del ragazzo, invece, deriva forse da piccoli oggetti antropomorfi, di forma fallica, i cosiddetti sonagli figurati con uso rituale, presenti nella produzione artistica dell'antica civiltà detta marajoara dall'isola di Marajó situata alla foce del Rio delle Amazzoni che ne fu la culla³⁵.

L'intera composizione del dipinto, a sua volta, ricorda le urne funerarie antropomorfe della cultura maracá, già citata, che rappresentano il defunto in posizione seduta in generale su una panchetta spesso in forma di animale. Un altro dipinto dello stesso artista, *La Caccia*, sempre del 1923, si ispira a figurine litiche della regione dei fiumi Tapajós e Nhamundá-Trombetas, nell'Amazzonia centro-occidentale, presenti nelle collezioni raccolte dalla Comissão Brasileira Demarcadora de Limites e nel Museu Paraense Emílio Goeldi, a Belém do Pará. Vicente do Rego Monteiro dichiarò di aver studiato direttamente le forme arrotondate delle figure delle antiche ceramiche Marajoara, non solo in Brasile, ma anche in «creazioni dei nostri selvaggi»³⁶, viste probabilmente presso il Musée de l'Homme o sul mercato d'arte a Parigi. Egli si trovava nuovamente nella capitale francese nel 1925 quando pubblicò *Quelques visages de Paris*, opera in cui rappresenta luoghi celebri della metropoli moderna visti con gli occhi disincantati di un autorevole capo indigeno appena arrivato dalle foreste brasiliane. Inutile dire che la Torre Eiffel, l'Arco di Trionfo e gli Champs Élisées trasformati in stilizzazioni marajoara e accompagnati da ironici commenti poetici sono tra le parti più divertenti del libro.

Carlos Hadler, artista meno noto, attivo a Rio Claro, nell'interno dello stato di São Paulo, dopo essere stato alunno del pittore paraense Theodoro Braga, realizzò un album di disegni intitolato *Oitenta e oito motivos ornamentais marajoara*, senza data, ma probabilmente del 1941³⁷, in cui troviamo ancora motivi grafici tratti da ceramiche esposte al Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, prima dell'incendio. La Tavola 9, figura 27, intitolata *Ornamento dipinto di un'urna funeraria*, riproduce esattamente la decorazione di un grande vaso di ceramica visibile in una vetrina con l'etichetta "Marajó", in una fotografia delle sale archeologiche del museo prima della distruzione. Questa stessa urna è riprodotta in disegno nel testo di Charles Frederick Hartt,

³⁴ V. Guapindaia, *Encountering the Ancestors. The Maraca Urns*, in C. McEwan, C. Barreto, E. Neves (eds.), *Unknown Amazon: Culture and Nature in Ancient Brazil*, catalogo della mostra, British Museum Press, London, 2001, pp.165-175.

³⁵ C.Barreto, E. Oliveira, *Para além de potes e panelas: cerâmica e ritual na Amazônia antiga*, «Habitat», 14(1), 2016, pp.51-72.

³⁶ J. Schwartz, *Rego Monteiro Antropófago?*, in P. Martins, J.A. Barbosa (eds.), *O leitor insone*, EDUSP, São Paulo, 2007, pp.277-292.

³⁷ P. Bueno Godoy, *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2004; A.M. Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoaras e identidade nacional brasileira*, CRV, Curitiba, 2017.



*The ancient indian pottery of Marajó, Brazil*³⁸, pubblicato nel 1871³⁹. È possibile che facesse parte di un gruppo di ceramiche archeologiche che furono inviate a Rio de Janeiro da Belém in occasione della mostra storica del 1882 e che furono incorporate nelle collezioni della Quinta da Boa Vista.

Una delle opere più significative di questo momento dell'arte e dell'architettura brasiliana, secondo gli studi di Paulo Herkenhoff⁴⁰ e Anna Maria Linhares⁴¹, è il *Retiro marajoara*, costruito per Theodoro Braga nel 1935 nel Quartiere del Pacaembu, a São Paulo, progetto dall'architetto Eduardo Kneese de Melo. L'edificio era decorato con ringhiere, pavimenti, vetrate, murali e oggetti ispirati alla cultura del Marajó. Herkenhoff suggerisce che la decorazione della facciata ricordi anche, per quanto riguarda l'uso dello stucco, il prospetto della chiesa del Collegio dei Gesuiti di Santo Alexandre, a Belém, attuale Museu de Arte Sacra do Pará, con i suoi grandi elementi geometrici e floreali, probabilmente dovuti ad artefici indigeni o meticci durante il periodo coloniale. Questa facciata molto originale nel contesto brasiliano fu, infatti, definita dall'architetto Lúcio Costa, come un «autentico frutto della terra»⁴².

Di grande interesse sono anche le opere di Manoel Pastana, nato nel villaggio di Apeú, vicino a Castanhal, nel Pará, anch'egli allievo di Theodoro Braga.

Secondo gli studi di Renata Maués⁴³, dei centoquindici acquerelli di Pastana conservati nella collezione del Sistema Integrado de Museus/Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SIM/SECULT), novantotto sono riproduzioni di esemplari archeologici, databili tra il 1932 al 1955. I diciassette restanti sono disegni per vasi, mobili, ringhiere, carte da parati, servizi da tavola, stencils, realizzati tra il 1928 e il 1933. Di quest'ultimo gruppo, solo tre tavole hanno dettagli ispirati a oggetti archeologici, mentre tutti gli altri sono basati sulla stilizzazione di piante e animali dell'Amazzonia.

A proposito di queste tavole, in un'intervista al quotidiano *O Popular*, nel 1937, Manoel Pastana dichiarò: «Ho iniziato una serie di composizioni decorative, sulla base degli elementi zoomorfi rinvenuti nelle ceramiche preistoriche degli indigeni dell'Amazzonia. All'inizio mi limitavo a realizzare progetti per l'applicazione in vari settori industriali, che hanno prodotto una piccola collezione di tavole, destinata a scopi didattici»⁴⁴.

³⁸ C.F. Hartt, *The Ancient Indian Pottery of Marajó, Brazil*, in «The American Naturalist», 5(5), 1871, pp.259-271.

³⁹ J.A. Da Silva Neto, *Na seara das cousas indígena: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém-Rio de Janeiro (1871-1929)*, tese de doutorado, Belém do Pará, Universidade Federal do Pará, 2014,

⁴⁰ P. Herkenhoff, *The Jungle in Brazilian Modern Design*, «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 21, 1995, pp.239-259.

⁴¹ A.M. Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoaras e identidade nacional brasileira*, CRV, Curitiba, 2017.

⁴² L. Costa, *Arquitetura dos jesuítas no Brasil*, in «Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional», 5, 1941, pp.105-169.

⁴³ R. de Fátima da Costa Maués, *Manoel de Oliveira Pastana: em busca de uma arte verdadeiramente nacional*, in *Anais do Encontro nacional de pesquisadores em artes plásticas*, 22, ANPAP, Belém do Pará, 2013.

⁴⁴ R. de Fátima da Costa Maués, *Manoel de Oliveira Pastana*, in *Anais do encontro nacional de pesquisadores em artes plásticas*, op. cit., p 790.



Pastana fu anche autore di illustrazioni per testi dello storico Federico Barata sulle ceramiche antiche amazzoniche e riprodusse in disegno oggetti archeologici della collezione di Rose-Robert Brown, del Museu Nacional da UFRJ, di Rio de Janeiro e del Museu Paraense Emílio Goeldi, a Belém.

Lo studio di Peter Paul Hibert, *A cerâmica arqueológica da região de Oriximiná*⁴⁵, comprende due pagine con undici disegni di «tipici ornamenti plastici, delle ceramiche Konduri», dalla collezione di Frederico Barata, eseguiti da Pastana. L'artista del Pará lavorò anche per la Casa da Moeda a Rio de Janeiro, dal 1935 al 1941, su invito di Mansueto Bernardi (1888-1966), direttore dell'istituzione, che personalmente si sarebbe impegnato per ottenere il trasferimento di Pastana dall'Arsenale della Marina dello Stato del Pará. Probabilmente sono da attribuire all'artista i motivi marajoara applicati sui margini delle banconote brasiliane da cinquecento, mille e duemila réis del 1939, eseguiti dagli incisori Benedito Ribeiro e Orlando Maia; come pure, cartoline e francobolli consolari, con esuberanti stilizzazioni di fauna e flora amazzonica e ornamenti marajoara dai caratteri Art Nouveau.

In una intervista al quotidiano *Correio do Norte*, nel 1939, Pastana racconta la sua relazione con l'opera di Theodoro Braga, ma rivendica anche l'autonomia delle sue scelte artistiche: «[...] per la convivenza avuta con il maestro – Theodoro Braga – oppure perché sono discendente diretto di un indio, ho sempre avuto una particolare inclinazione o ossessione per l'arte indigena» (Pastana, 1939 apud Maués, 2013: 789). Oltre al sostegno di Theodoro Braga, l'artista ebbe anche quello di Carlos Estevão (1880-1946), direttore del Museu Paraense Emílio Goeldi tra il 1930 e il 1946, che gli avrebbe facilitato la ricerca e il lavoro in questa importantissima collezione.

Theodoro Braga, già più volte citato in questo testo, è una figura che meriterebbe un capitolo a parte, vista l'importanza, lo spirito pionieristico e l'ampia portata delle sue opere e idee, a Belém, a Rio de Janeiro e a São Paulo, ad esempio, come abbiamo visto nelle opere di Pastana e Hadler. Il suo lavoro è stato oggetto di numerosi studi⁴⁶. Egli proveniva da una esperienza parigina presso l'*atelier* di Eugène Grasset, e ebbe contatti con l'ambiente artistico tedesco grazie alla moglie, l'artista Maria Hirsch: in entrambi i

⁴⁵ P.P. Hilbert, *A cerâmica arqueológica na região de Oriximiná*, Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, Belém do Pará, 1955, pp.58-59.

⁴⁶ A. Moura De Figueiredo, *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2001; E. Da Silveira Coelho, *A multiforme obra artística e intelectual de Theodoro Braga*, in *Anais do Encontro de História da Arte da Unicamp*, Edunicamp, Campinas, 2007, pp.159-168; A. Gomes Valle, *Repertórios ornamentais e identidades no Brasil da 1ª República*, in *Anais do encontro dos pesquisadores em história*, Anpuh, Rio de Janeiro, 2008. pp.1-10; P. Pascoal, *Theodoro Braga e as proposições para uma arte brasileira*, «Revista 19 & 20», 8(1), 2013, in http://www.dezenovevinte.net/artistas/tb_pp.htm, consultato il 21 maggio 2023; M. Bacelar Alves, *Do lyceu ao foyer: exposição de arte e gosto do Pará na virada do século XIX para o XX*, dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013; J.A. Da Silva Neto, *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém-Rio de Janeiro (1871-1929)*, tese de doutorado, Universidade Federal do Pará, Belém do Pará, 2014; A.M. Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoaras e identidade nacional brasileira*, CRV, Curitiba, 2017.



contesti poté apprendere ad applicare metodi di stilizzazione degli elementi naturali di matrice indigena in funzione della produzione industriale.

Vale qui la pena evidenziare, tra i suoi numerosi contributi, l'opera intitolata *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação* (1905)⁴⁷, datata 1905, che conteneva motivi derivati dalla flora amazzonica e dalle culture indigene, in particolare quella marajoara, che divennero una sorta di prototipo per gli artisti che stavano cercando un'identità nazionale nelle arti decorative applicate alle manifatture.

Un importante apporto alla ripresa dei motivi archeologici della cultura marajoara venne dal portoghese Fernando Correia Dias, autore del progetto di un parco con piscina, fontana e due panchine per la residenza dell'industriale Guilherme Guinle, a Rio de Janeiro, nel quartiere della Gávea, realizzato nel 1930. Il progetto si caratterizzava per le sue stilizzazioni decorative ispirate alle ceramiche del Marajó e all'arte precolombiana⁴⁸. Tra questi motivi spicca la presenza del *muiraquitã*, amuleto in forma di rana stilizzata proprio delle culture amazzoniche che si ripete in tutti gli elementi dell'insieme architettonico. La scelta del tema potrebbe non essere appena una coincidenza visto che il talismano appare con un ruolo importante nella vicenda di Macunaíma, di Mário De Andrade, già citato, pubblicato negli stessi anni, nel quale lo scrittore paulista descrive il processo di formazione del Brasile moderno.

4. Il Brasile contemporaneo

Negli ultimi decenni, soprattutto a partire dall'approvazione della Costituzione del 1988, e dal ritorno del regime democratico dopo la tragica dittatura militare, l'idea dell'inevitabile assimilazione delle culture indigene nel moderno stato nazionale è stata posta sempre di più in questione. La principale voce di dissenso viene oggi dagli stessi indigeni che, attraverso nuove forme di espressione e organizzazione politica, sono passati a rivendicare i loro diritti storici. A sua volta, questi movimenti hanno trovato un alleato in ricerche storiche volte a fornire sostegno alle loro lotte e rivendicazioni. È emersa così una nuova tendenza che ha contribuito non solo ad aumentare la visibilità dei popoli indigeni in una storiografia che li ha sempre trascurati, ma anche a far luce sulle loro vedute rispetto al proprio passato, alla conquista e alla condizione moderna.

Se la nuova storia indigena in Brasile è emersa in questa particolare convergenza tra ricerca storica e movimenti politici, ha trovato un campo fertile per svilupparsi sul terreno culturale a partire da un rinnovamento del pensiero storico in senso decoloniale che ha portato, nel contesto americano – ma anche in altre parti del mondo – a un significativo incremento degli studi sulla storia dei popoli colonizzati, in contrappunto

⁴⁷ T. Braga, *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*, manoscritto, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, 1905.

⁴⁸ M. Alves Roiter, *A influência marajoara no Art Déco Brasileiro*, «Revista UFG», 12(8), 2010, pp.19-27; A. Reis Tavares, *A etnografia poética de Correia Dias: um passeio pela tradição indígena de sua piscina mítica*, «Revista 19& 20», 10(1), 2015, in <http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp.htm>, consultato il 21/9/2023.



alle dinamiche locali e regionali. Recuperare i molteplici processi di interazione tra queste società e le popolazioni emerse dalla colonizzazione europea, processi che vanno ben oltre il contatto iniziale e la successiva disgregazione delle comunità indigene, si presenta come compito essenziale per una storiografia che voglia sottrarsi a schemi ormai sorpassati.

In questo movimento generale di resistenza e rivendicazione dei diritti storici dei popoli nativi si inserisce il contributo del movimento degli artisti indigeni contemporanei brasiliani. Si tratta di un gruppo per lo più di giovani, ancora in divenire, appartenenti a diverse etnie, che hanno svolto un'azione spesso comune per entrare nei circuiti ufficiali dell'arte contemporanea, denunciando l'emarginazione e gli spazi limitati nei quali le tradizioni artistiche indigene erano confinate, ma anche rivendicando l'importanza del loro legato culturale.

Il movimento ha preso parte a numerosi eventi internazionali, facendo dell'esperienza un trampolino di lancio per ampliare efficacemente la presenza indigena sulla scena interna. Ha manifestato soprattutto la generale rivolta contro l'appropriazione autoritaria delle immagini e delle creazioni degli indigeni da parte della cultura dominante, che ha caratterizzato la produzione artistica, come la storia delle arti, segnate da una prospettiva fortemente etnocentrica del sistema culturale e accademico del paese.

In questo senso, è importante ricordare la figura di Jaider Esbell, purtroppo precocemente scomparso. Egli amava definirsi un "attivista" o "curador" perché svolgeva allo stesso tempo attività di creatore, di promotore culturale e di comunicatore, ma anche di mediatore con il mondo spirituale e rituale espresso nelle manifestazioni artistiche della sua comunità di origine.

Nel 2009, fu selezionato per un finanziamento della Funarte (Fundação Nacional de Artes) con l'opera *Terreiro de Makunaima. Mitos, lendas e estórias em vivências*, una rilettura del *Macunaima* di Mário De Andrade nella quale esponeva la sua condizione di intellettuale proveniente dalla cultura tradizionale, ma profondamente inserito nella dinamica della tecnologia e della società moderna. La sua formazione tecnica, l'esperienza delle relazioni di lavoro della società industriale e la sua educazione nell'ambito della cultura nativa gli consentiva di comprendere e esprimere appieno questa situazione particolare.

Per il popolo makuxi dal quale proveniva Esbell, makunaimi è il narratore, colui che trasmette la memoria. Tale sovrapposizione di significati gli ispirò successivamente un insieme di illustrazioni di testi nei quali si univano, rompendo i limiti tra le diverse culture, la narrativa dello scrittore modernista, il racconto mitico ancestrale registrato dall'etnologo Theodor Koch-Grünberg, quello trasmesso oralmente dalla comunità, i contributi di altri co-autori⁴⁹.

Uno degli aspetti più innovativi e significativi del lavoro di Esbell fu la dimensione collettiva che lo portava a riunire artisti indigeni di diverse generazioni, attivi in vari contesti, per confrontarsi su temi di interesse comunitario come gli effetti della presenza dell'agricoltura

⁴⁹ Taurepang *et al.*, *Makunaimã. O mito através do tempo*, Ilustrações de Jaider Esbell, Elefante, São Paulo, 2019.



industriale su larga scala e dell'allevamento estensivo sul territorio indigeno, nello stato di Roraima, nella regione amazzonica dove viveva.

Grazie a progetti simili, egli riuscì a presentare le sue opere in università nordamericane, istituzioni artistiche europee e finalmente nei circuiti ufficiali brasiliani come gli spazi pubblici urbani di Belo Horizonte, il Museu de Arte Moderna⁵⁰ e la Biennale di São Paulo del 2021, che fu segnata proprio dalla presenza di un numeroso gruppo di artisti indigeni organizzata dallo stesso Esbell.

Nei suoi interventi sul contesto urbano, come quello realizzato nel lago artificiale del Parque Ibirapuera in occasione della Biennale, esseri mitici della cultura indigena, realizzati con la tecnologia dei parchi di divertimenti, mettevano ironicamente in questione la retorica monumentale della città moderna, in una sorta di appropriazione neodadaista. L'artista Makuxi creava a partire dall'ironica messa in scena dell'attrito inconciliabile tra due culture che egli sentiva nel proprio corpo e nella propria anima al momento di portare nel circuito artistico ufficiale l'atteggiamento rituale e l'esperienza del *pajé*, di colui che ha il dono della cura.

La prospettiva decoloniale è presente anche nella poetica di Denilson Baniwa. Nelle sue *performance*, trasformandosi nel *pajé onça*, essere umano e giaguaro, indossando la maschera del felino, egli realizza quasi un rito di scongiuro contro la storia dell'arte come modello della cultura dominante segnata dai modelli etnocentrici naturalizzati imposti nell'accademia, nelle istituzioni del mercato e del circuito artistico.

Artiste come Dayara Tukano e Glicélia Tupinambá partono dall'appropriazione dell'arte plumaria indigena in contesti moderni per rivendicare il significato del fare dei popoli nativi in contrasto con le appropriazioni storiche.

È recente la notizia della decisione da parte del Museo di Copenaghen di cedere il manto plumario Tupinambá della sua collezione, uno dei più antichi e celebri, al Museo Nacional di Rio de Janeiro per compensare in parte i danni provocati dall'incendio. Nella critica ai valori della società contemporanea, recuperando in alternativa le conoscenze tecniche e l'atteggiamento spirituale delle comunità native, gli artisti si incontrano con il pensiero decoloniale espresso efficacemente da intellettuali indigeni, come Ailton Krenak⁵¹ e lo sciamano Davi Kopenaua⁵², i quali oppongono al rispetto delle culture ancestrali nei confronti dell'ambiente naturale i disastri provocati dall'uso mal diretto della tecnologia e dallo sfruttamento incontrollato delle risorse del pianeta, caratteristico del sistema socio-economico attuale.

⁵⁰ J. Esbell (ed.), *Moquém Surari: arte indígena contemporânea*, catalogo della mostra, MAM Editora, São Paulo, 2021.

⁵¹ A. Krenak, *Futuro ancestral*, Companhia das Letras, São Paulo, 2022; A. Krenak, Y. Campos, *Lugares de origem*, Editora Jandaira, São Paulo, 2022; A. Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2020.

⁵² D. Kopenawa Yanomami, B. Albert, *O espírito da floresta*, Companhia das Letras, São Paulo, 2023; *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*, Companhia das Letras, São Paulo, 2019.



Riferimenti bibliografici / References

- Alves Bacelar M., *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto do Pará na virada do século XIX para o XX*, dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- Amoroso M.R., *O indianismo em Gonçalves Dias e Capistrano de Abreu*, in Lopes da Silva A. e Benzi Grupioni L.D. (eds.), *Temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*, MEC/MARI/UNESCO, Brasília, 1995, pp.237-260.
- Barreto C., Oliveira E., *Para além de potes e panelas: cerâmica e ritual na Amazônia antiga*, «Habitat», 14(1), 2016, pp.51-72.
- Bettendorff J.F., *Crônica da missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*, SECULT, Belém do Pará, 1990.
- Brasil P.H., *Os ex-votos de Catarina Paraguaçu: a mulher tupinambá através da arte, do museu e do catolicismo*, in «Mosaico», 13(20), 202, pp.363-382.
- Capistrano de Abreu J., *Rã-txa hu-ní ku-ĩ: a língua dos caxinauás do Rio Ibaçu, afluente do Muru*, Typographia Leuzinger, Rio de Janeiro, 1914.
- Carta de Pero Vaz de Caminha*, 1500, in <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>, 1963, consultato il 16/10/2023.
- Coelho Da Silveira J., *A multiforme obra artística e intelectual de Theodoro Braga*, in *Anais do encontro de história da arte da Unicamp*, Unicamp, Campinas, 2007, pp.159-168.
- Corrêa do Lago P., Frank L. (eds.), *Le Comte de Clarac et la Forêt Vierge du Brésil*, catalogo della mostra, Louvre, Chandeigne, Paris, 2005.
- Costa L., *Arquitetura dos jesuítas no Brasil*, «Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional», 5, 1941, pp.105-169.
- D'Abbeville C., *História da missão dos padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas (1614)*, Itatiaia, Belo Horizonte, Edusp, São Paulo, 1975
- Da Nobrega M., *Diálogo sobre a conversão do gentio*, 1557, in https://www.ibiblio.org/ml/libri/n/NobregaM_ConversaoGentio_p.pdf, consultato il 16/10/2023.
- Da Silva Neto. J.A., *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém-Rio de Janeiro (1871-1929)*, tese de doutorado, Universidade Federal do Pará, Belém do Pará, 2014.
- Daniel J., *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*, Contraponto, Prefeitura Municipal, Rio de Janeiro, Belém, 2004.
- de Fátima da Costa Maués R., *Manoel de Oliveira Pastana: em busca de uma arte verdadeiramente nacional*, in *Anais do encontro nacional de pesquisadores em artes plásticas*, 22, 2013, Anpap/Ppgartes/Ica/Ufpa, Belém do Pará, 2013, pp.780-794.
- De Figueiredo Moura A., *Eternos modernos: uma História Social da Arte e da Literatura na Amazônia, 1908-1929*, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2001.
- De Lisboa C., *História dos animais e árvores do Maranhão*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses/Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa, 2000.



- Dias E.C., *Paisagem e academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, Edunicamp, Campinas, 2009.
- Esbell J. (ed.), *Moquém Surari: arte indígena contemporânea*, catalogo della mostra, MAM Editora, São Paulo, 2021.
- Faria De Figueira M., *A imagem útil. José Joaquim Freire (1760-1847) desenhador topográfico e de história natural*, Universidade Autônoma Editora, Lisboa, 2001.
- Godoy Bueno P., *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2004.
- Gonçalves Dias A., *Brasil e Oceania*, in *Obras póstumas de Gonçalves Dias precedida por uma notícia de sua vida e obras pelo dr. Antonio Henriques Leal*, Bellarmino de Mattos Ed., São Luiz do Maranhão, 1869.
- Gonçalves Dias A., *Dicionário da língua tupy chamada língua geral dos indígenas do Brasil*, F.A. Brockhaus, Lipsia, 1858.
- Guapindaia V., *Encountering the Ancestors. The Maraca Urns*, in McEwan C., Barreto C., Neves E. (eds.), *Unknown Amazon: Culture and Nature in Ancient Brazil*, The British Museum Press, London, 2001, pp.165-175.
- Gutiérrez Viñuales R., *A arquitetura neo pré-hispânica: manifestação de identidade nacional e americana*, «Revista Arquitextos», 4, 2003, in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/647/pt>, consultato il 21 agosto 2023.
- Hartt C.F., *The Ancient Indian Pottery of Marajó, Brazil*, «The American Naturalist», 5(5), 1871, pp.259-271.
- Herkenhoff P., *The Jungle in Brazilian Modern Design*, «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 21, 1995, pp.239-259.
- Hilbert P.P., *A cerâmica arqueológica na região de Oriximiná*, Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, Belém do Pará, 1955.
- Koch-Grünberg Th., *Do Roraima ao Orinoco. Resultados de uma viagem no norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913*, vol.2, *Mitos e lendas dos índios taulipang e arekuná*, Editora Unesp, São Paulo, 2022.
- Kopenawa Yanomami D., Albert A., *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*, Companhia das Letras, São Paulo, 2019.
- Kopenawa Yanomami D., Albert B., *O espírito da floresta*, Companhia das Letras, São Paulo, 2023.
- Krenak A., Campos Y., *Lugares de origem*, Jandira, São Paulo, 2022.
- Krenak A., *Futuro ancestral*, Companhia das Letras, São Paulo, 2022.
- Krenak A., *Ideias para adiar o fim do mundo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2020.
- Linhares Alves A.M., *Um grego agora nu: índios marajoaras e identidade nacional brasileira*, CRV, Curitiba, 2017.
- Machado Mota B., *Altíssima ignorância: a ignorância invencível e os debates europeus e sul americanos sobre a salvação dos indígenas brasileiros a partir de Antônio Vieira (1535-1719)*, tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2023.
- Martins R., *Cuias, cachimbos, muiraqitãs: a arqueologia amazônica e as artes do período colonial ao modernismo*, «Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas», 12(2), 2017, pp.403-426.



- Martins R., *Diálogos culturales en el arte de la América Portuguesa: las fuentes del repertório decorativo delos espacios religiosos jesuíticos y los inventarios de los bienes de la Compañía*, in Campos Vera N. (ed.), *Mestizajes em diálogo*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2015, pp.211-220.
- Martins R., *Uma cartela multicolor: objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas missões jesuíticas na Amazônia colonial*, «Caiana», 8, 2016, pp.70-84, in <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=author/author.php&obj=136&vol=8>, consultato il 21/10/2023.
- Migliaccio L., *Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil em el Segundo Reinado: las obras de los escultores Ferdinand Pettrich y Louis Rochet*, «Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas», 12(2), 2017, pp.389-401.
- Migliaccio L., *Arte brasiliana del secolo XIX*, Forum, Udine, 2007.
- Migliaccio L., Martins R., “*Son utile anche giocando*”. *Pluralità culturale e scienze naturali nel primo parco urbano dell’America del Sud: il Passeio Público di Rio de Janeiro*, in Tosi A., Rossi M. (eds.), *Nel giardino delle arti e delle scienze. Scritti in onore di Lucia Tongiorgi Tomasi*, Pisa University Press, Pisa, 2023, in press.
- Papavero N., Porro A. (ed.), *Anselm Eckart, S.J. e o Estado do Grão-Pará e Maranhão Setecentista (1785)*, Museu Paraense Emilio Goeldi, Belém, 2013.
- Papavero N., Souto Couri M., Martins Teixeira D., Chiquieri A., *As notas do Padre Anselm Eckart, S.J., sobre alguns animais do Estado do Grão-Pará e Maranhão (1785)*, «Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas», 6(3), 2011, pp.593-609.
- Pascoal P., *Theodoro Braga e as proposições para uma arte brasileira*, «Revista 19 & 20», 8(1), 2013, in http://www.dezenovevinte.net/artistas/tb_pp.htm, consultato il 21 maggio 2023.
- Pinassi M.O., *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy. Revista Brasiliense de Ciências, Literatura e Artes*, Editora da Unesp, São Paulo, 1998.
- R. Galvão (org.), *Catálogo da exposição de história do Brasil (1882)*, 3 voll., Ed. fac-similar, Conselho Editorial do Senado Federal, Brasília, 1998.
- Rochet A., *Louis Rochet sculpteur sinologue, 1813-1878*, A. Bonne, Paris, 1978.
- Rodrigues Ferreira A., *Viagem ao Brasil: a expedição Philosophica pelas Capitánias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá*, 3 voll., Coleção Etnográfica, Kapa Editorial, Rio de Janeiro, 2005.
- Roiter Alves M., *A influência marajoara no Art Déco Brasileiro*, «Revista UFG», 12(8), 2010, pp.19-27.
- Sanjad N., *A coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*, Fiocruz, Ibram, Rio de Janeiro, Museu Paraense E. Goeldi, Belém, 2010.
- Schwartz J. (org.), *Da antropofagia a Brasília: 1920-1950*, catalogo della mostra, FAAP, São Paulo, 2003.
- Schwartz J. (org.), *Do Amazonas a Paris: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*, Edusp, São Paulo, 2005.



- Schwartz J., *Rego Monteiro Antropófago?*, in Martins P., Barbosa J.A. (eds.), *O leitor insone*, Edusp, São Paulo, 2007. pp.277-292.
- Taurepang *et al.*, *Makunaimã. O mito através do tempo*, Ilustrações de Jaider Esbell, Elefante, São Paulo, 2019.
- Tavares Reis A., *A etnografia poética de Correia Dias: um passeio pela tradição indígena de sua piscina mítica*, «Revista 19 & 20», 10(1), 2015.
- Valle Gomes A., *Repertórios ornamentais e identidades no Brasil da 1ª República*, in *Anais do 13º encontro nacional dos pesquisadores em História*, Anpuh 13, Rio de Janeiro, 2008, pp.1-10.
- Von den Steinen K., *O Brasil central, expedição em 1884 para a exploração do rio Xingu*, Companhia Editora Nacional, Rio de Janeiro, 1942.

Ricevuto: 03/09/2023

Accettato: 18/12/2023

