

O Hans Staden de Portinari: esquecimento e memória do passado colonial

[Portinari's Drawings of Hans Staden: Oblivion and Memory of the Colonial Past]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88371927103125>

*Para Carlos Antonio de Leers Costa Ribeiro
in memoriam*

Luciana Villas Bôas¹

Abstract: This article explores the production and transmission of illustrations Candido Portinari made for a North-American edition of Hans Staden's book on sixteenth-century Brazil. Made in 1941, the drawings fell into oblivion for almost sixty years, until their posthumous publication in 1998 in Brazil. The article argues that the destiny of the drawings is symptomatic for the articulation of the cultural memory of the colonial past in Brazil. Based upon the analysis of their critical reception and visual repertoire, it suggests that the drawings diverge from traditional representations of the death of indigenous people by challenging the temporality underlying the national framework of colonial memory.

Keywords: Candido Portinari, Hans Staden, colonial memory, visual arts, nationalism

Resumo: Este artigo explora a produção e transmissão de ilustrações que Candido Portinari fez para uma edição norte-americana do livro de Hans Staden sobre o Brasil no século XVI. Realizados em 1941, os desenhos caíram em esquecimento por quase sessenta anos até a sua publicação póstuma em 1998 no Brasil. Este artigo argumenta que o destino dos desenhos é sintomático da articulação da memória cultural social do passado colonial brasileiro. Com base na análise da recepção crítica e do repertório visual dos desenhos, sugere que as ilustrações de Portinari divergem de representações tradicionais da morte dos povos indígenas por desafiam a temporalidade subjacente às molduras nacionais da memória colonial.

Palavras-chave: Candido Portinari, Hans Staden, memória colonial, artes visuais, nacionalismo

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Av. Horácio Macedo, 2151, 21941-917, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: l.villasboas@uol.com.br.

É surpreendentemente sólida a aliança entre memória coletiva e identidade nacional. Os estudiosos demonstram a sua relatividade histórica ao esquadrihar as circunstâncias passadas do enlace. Ao mesmo tempo, constatam que nas instituições voltadas para a formação de uma memória cultural ainda vigora o paradigma nacional.² A permanência da nação como força motriz da memória social está longe de ser uma singularidade brasileira. Segundo o historiador francês Pierre Nora é um traço característico da modernidade. Nora mostrou no trabalho coletivo *Les lieux de mémoire* (NORA 1984-1992) como os “lugares da memória” preservam e reproduzem a identidade da França. No entanto, apesar de Nora ter alcançado a reconstrução histórica e o distanciamento crítico da nação como “quadro social” (“*cadre social*”) da memória (HALBWACHS 1925), também esbarrou nas fronteiras que buscou ultrapassar; não discutiu, por exemplo, a experiência colonial francesa, reduzindo-a tacitamente a um “não-lugar” da memória.

A alusão a esta limitação na pesquisa de Nora seria ociosa se ela não provocasse uma reflexão fundamental ao estudo da memória: a relação entre o passado e o presente.³ *Les lieux de mémoire* sugere que a tese amplamente aceita de que a memória é uma construção do presente, de que o presente rege a evocação do passado pode não passar de uma simplificação estoica, fadada ao fracasso. O projeto hercúleo de historicizar a memória nacional francesa acaba por revelar a atualidade do passado, a presença de conteúdos adormecidos sobre os quais não deliberamos. Assim, reinventamos o passado e, sem o saber, continuamos entranhados nele.

A persistência da nação como quadro interpretativo do passado é especialmente notável quando se recorda a experiência colonial no Brasil. A molduragem nacional arremata a memória cultural do colonialismo conferindo-lhe uma estrutura temporal. Os livros de história, os monumentos, ou os acervos documentais estão todos assentados em uma cronologia cujo destino é a nação. Segundo esse modo de dividir e dar sentido ao tempo, a experiência colonial é sempre anterior, ou contrária à nação. A divisão entre o passado (colonial) e o presente

² Entendo por cultural ou coletiva a memória que, em oposição à memória individual, só pode ser gerada e preservada por políticas institucionalizadas. Parto de observações de Aleida Assmann sobre a natureza distinta de processos de recordação individual e coletiva (ASSMANN 1999: 13). Assmann também distingue diferentes modos de memória coletiva. A memória comunicativa, por exemplo, é transmitida de uma geração a outra, em geral até cinco gerações e, depois disso, a sua preservação depende de mídias e políticas estabelecidas (ASSMANN 1999: 15).

³ A alusão seria ociosa porque a limitação já foi apontada, entre outros, por Perry ANDERSON (2009: 161-162) e Michael ROTHBERG (2013: 362-363).

(nacional) implica uma noção de tempo homogêneo e linear, no qual os períodos decorrem sucessivamente. O passado colonial torna-se assim o guardião do tempo da nação, oferecendo-lhe uma história e pré-história. A linha divisória entre o colonial e o nacional, por sua vez, confina a experiência colonial a um passado transcorrido e terminado, equivalente em português ao paradigma verbal mais-que-perfeito.

Neste ensaio, parto da premissa de que para trazer à tona as estruturas que moldam o nosso repertório de lembranças é preciso investigar as engrenagens do esquecimento. O encontro entre o pintor brasileiro Candido Portinari e o mercenário alemão Hans Staden é um caso exemplar de esquecimento, capaz de iluminar alguns meandros da memória colonial. Em 1941, em plena Segunda Guerra, Portinari realiza uma série de desenhos calcados no livro de Hans Staden sobre o seu cativeiro entre os Tupinambás, publicado originalmente em 1557. Esses desenhos só viriam a público em 1998, quase sessenta anos depois, na forma de livro impresso, ao lado do relato e das ilustrações originais de Staden. Qual terá sido o papel atribuído às imagens de Portinari quando finalmente foram publicadas e incorporadas ao âmbito da memória social?

A partir das circunstâncias da elaboração e publicação dos desenhos de Portinari, tentarei abordar questões pertinentes à seleção e transmissão de registros coloniais. Os desenhos em si mesmos traduzem o modo pelo qual Portinari atualizou o que estava “preservado” no “documento histórico” e, portanto, corporificam uma determinada relação entre arte e história. Os elementos constitutivos da elaboração dos desenhos, assim como os seus possíveis efeitos no espectador serão objeto da minha atenção. Como forma de expressão visual de um indivíduo histórico, os desenhos se inscrevem num imaginário pictórico e discursivo sobre o passado da nação. Como os desenhos se situam em relação ao repertório já existente de imagens dos índios? De que modo se relacionam à recepção do relato de Staden no Brasil?

Ao contrário da maioria das traduções e adaptações do livro de Staden, os desenhos de Portinari custaram a ter visibilidade e, mesmo após a sua publicação tardia, continuam periféricos às representações convencionais do passado colonial. A minha análise dos desenhos adquire uma dupla função: arrancá-los do esquecimento, trazendo à tona os seus elementos singulares e mesmo transgressores e, ao mesmo tempo, refletir sobre condições mais amplas da construção da memória cultural do

colonialismo no Brasil.⁴ Dividi este ensaio em cinco partes. Em primeiro lugar, traço as circunstâncias que levaram Portinari a recriar imagens de Staden, e em seguida, os modelos em relação aos quais devemos situar os desenhos: as traduções e adaptações do livro de Staden no Brasil, e a tradição pictórica dos índios que os desenhos parecem recriar. Na quarta parte, discuto em que medida a moldura antropofágica da publicação dos desenhos em 1998, *Portinari devora Hans Staden*, conduz a uma instrumentalização das imagens que impede a sua força mobilizadora. Na conclusão, retorno à principal imagem de Portinari, *Staden e índio*, e exploro a singular temporalidade para a qual transporta a espectadora.

1 O convite para ilustrar o Brasil

Na década de 1930, Portinari já era o pintor mais requisitado por instituições brasileiras e gozava de reputação internacional. Nesse mesmo período, recebeu uma série de convites no Brasil e no exterior para realizar obras grandiosas como os três painéis do pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York (1939), os afrescos do Ministério da Educação no Rio de Janeiro (1937-38), e os murais em têmpera na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso (1941-42).⁵ Em 1940 era inaugurada a exposição individual do artista no MOMA, cujo título “Portinari of Brazil” mostra que a ideia de uma arte brasileira tornara-se inextricável do nome Portinari.

Em 1940, pouco antes de viajar a Nova York para o *vernissage* da exposição no MOMA, Portinari recebeu do editor nova-iorquino George Macy a proposta de ilustrar uma edição norte-americana do livro de Hans Staden. Macy fundara o Limited Editions Club em 1929 com o intuito de publicar luxuosas edições, sempre ilustradas por renomados artistas gráficos, especialmente de clássicos da literatura, para um número restrito de leitores associados ao clube.⁶ Macy chegou a Portinari por intermédio do editor José Olympio, quando lhe pediu a recomendação de um artista para ilustrar uma edição especial de Staden. Após conhecer obras do pintor no Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York enviou-lhe uma proposta.

⁴ Este estudo integra um projeto mais amplo sobre a memória do colonialismo, no qual investigo mídias e políticas estabelecidas no curso do século XX.

⁵ São três os painéis: “Jangadas do Nordeste”; “Cena Gaúcha” e “Festa de São João”. Ver: <<http://museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/linha-do-tempo/de-1940-a-1945>>.

⁶ Texas Archival Resources Online: <<http://www.lib.utexas.edu/taro/uthrc/00197/hrc-00197.html>>.

Portinari aceitou prontamente e, em um ano, em 1941, fez uma remessa com vinte e quatro desenhos. É grande o desapontamento de Macy ao receber a encomenda. Em carta a Portinari explica as razões do seu desgosto e pede ao artista que refaça as ilustrações, numa “segunda tentativa” (“*second trial*”).

Macy faz alusão às obras que Portinari expôs na Feira Mundial de 1939 e no Moma em 1940 para justificar a expectativa de que receberia trabalhos como aqueles que tinha visto e admirado anteriormente.

Now the drawings which you do send me are nothing like those drawings at all. They are not as simple, they are not as realistic. I feel sure that my own customers would not like them, would not find them intelligible.

It pains me to have to send you this letter, and to ask you whether you will not make a different trial. When I first examined this package of drawings, I thought that you were probably attempting to make pictures, which would look like the pictures made by the cannibals whom Hans Staden met. That seemed a good idea, even though some of the readers of the book would not find it pleasing. But then I had to discard this notion, when I found that you had placed wash over many of the drawings; for the wash certainly robs the drawings of the clever primitive quality (MACY 1941: Acervo do Projeto Portinari).

Portinari não se faz de rogado e envia a Macy uma resposta contundente:

I like the illustrations I made for Hans Staden and I am sure they are good. I did not know that I had to do those illustrations to fit your own taste or your customer's. If you had told me so, I would have refused, because I am not accustomed to do anything to please the public. I always do what I believe is good, and gives me pleasure. If others get enjoyment out of my work the better for them and for me. I have to express myself as I feel it and not the way you or anybody else does. [...] I am sorry to tell you that I will not try to do the kind of drawings, which you had been expecting me to do. I hope you will find another artist to do that (PORTINARI 1941: Carta a Macy. Acervo do Projeto Portinari).

Os desenhos, devolvidos a Portinari por correio expresso, permaneceriam inéditos até 1998, por quase sessenta anos; e desde 1941 os originais jamais foram expostos em conjunto.

Embora não seja possível esmiuçar aqui os motivos da reação de Macy, gostaria de fazer algumas observações sobre a carta. As supostas qualidades “primitiva” e “realista” que Macy esperava ver nos desenhos são indiretamente atribuídas aos painéis que Portinari expôs na Feira Mundial de NY: “Jangadas do Nordeste”, “Cena Gaúcha” e “Festa de São João”, que têm por tema o trabalho e o trabalhador em diferentes paisagens regionais (FABRIS 1996: 66-70). Embora

apresentem elementos modernistas, o retrato que oferecem da realidade social brasileira guarda um “diálogo com uma idéia de arte enformada pelos valores plásticos de uma tradição realista” (FABRIS 1996: 46). Além disso, a ênfase dada ao trabalho nos painéis convergia com o ideário da política cultural do governo Roosevelt:

Sem ter a intenção de fazer propaganda para o Estado Novo e sem conter uma mensagem política direta e revolucionária como os Muralistas Mexicanos, Portinari se adequava muito bem ao gosto do governo norte-americano. Ele tinha muita semelhança estética com as obras dos artistas da FAP [Federal Art Project],⁷ que em geral, promoviam o lema – o “trabalho reconstrói a nação” – e os feitos do governo Roosevelt (MARI 2007: 390).

Provavelmente embevecido com as paisagens ordeiras de trabalhadores típicos de regiões do Brasil, Macy rechaça a violência retratada nos desenhos, sobretudo as cenas de canibalismo e a brutalidade da guerra colonial. Alega que o livro de Staden “is not completely full of this sort of horror” e que esperava receber “some simple landscapes of the country [...] and some simple lithographs of the Indians of that day”. Os desenhos de Portinari travam um diálogo ao mesmo tempo livre e fiel com as gravuras originais. Os seus traços incisivos exploram a dramaticidade da guerra e do canibalismo, e expõem o efeito aniquilador da guerra colonial.

Além de lamentar a ausência de realismo e de paisagens amenas, Macy desaprova a deturpação do “primitivismo” do desenho. Por primitivo parece entender uma forma de expressão autêntica, selvagem, e não-europeia, aceitável enquanto tal, mas irremediavelmente comprometida nos desenhos pela presença da aguada, ou seja, pela intervenção de uma técnica que indica o caráter artificial e construído da obra. A exasperação de Macy com o modernismo dos desenhos também diz respeito à função que desempenhariam como ilustrações de um livro dotado de valor histórico-documental. Naquele momento atribuíam-se ao relato, sem qualquer problematização, o conhecimento positivo do passado. Na edição norte-americana de 1928 o tradutor Malcolm Letts reafirma a veracidade do relato e dos desenhos: “the fact is that in every page of this book Staden stands out as his own witness for truth. The fact that he saw what he tells us he saw, and suffered the vicissitudes he describes, cannot I think, be doubted by anyone who has read his narrative with attention.” (*apud*

⁷ Informações sobre o *Federal Art Project* estão disponíveis em: <<http://depts.washington.edu/depress/FAP.shtml>>.

WHITEHEAD 2008: 165). Macy parece repudiar as ilustrações de Portinari por perceber nelas a intrusão de elementos artísticos e ficcionais no âmbito realista e factual da verdade histórica.

A exigência de realismo e simplicidade, ou seja, de transparência nas ilustrações remete diretamente à relação entre arte e história, entre o pintor e o testemunho histórico. Portinari, que admirara *Guernica* de Picasso, concedia-se liberdade para escolher a forma de representar eventos históricos. Concebe as ilustrações não como “arquivos” (*Speicher*), antes como “motor” (*Motor*) da memória, para empregar os termos de Arno Gisinger ao caracterizar a atitude do historiador e do artista em relação às mídias visuais (GISINGER *apud* CORELL 2000: 26). No entanto, se textos e imagens documentais não são reproduções ou reflexos da realidade, e como reconhece Gisinger, a distinção entre história e arte não é estanque: ambas resultam de operações e escolhas formais. Por um lado, os desenhos de Portinari são assumidamente interpretações das xilogravuras originais. Por outro, não anulam a distinção entre documento histórico e criação artística; não querem tomar o lugar das ilustrações originais. A relação que travam com o registro original é mais do que uma simples dissociação. Não suspendem a referencialidade ao livro de Staden, pelo contrário, eles a retêm. São várias as marcas de indexicalidade (cf. KRUSE 2014: 773): a presença de Staden nos desenhos mantém o vínculo com a narrativa de primeira pessoa e a sequência dos desenhos reencena os eventos narrados no livro. A indexicalidade dos desenhos é fragmentada, e, portanto, moderna; eles tratam o documento histórico como matéria-prima para estilizar a representação visual do passado. Contrariam as expectativas de Macy porque se recusam a *ilustrar* o passado e o Brasil, em qualquer sentido da palavra, seja por meio de retratos de índios ou de paisagens típicas.

2 Staden por Lobato

Em que medida a abordagem que Portinari dá às ilustrações de Staden evoca as formas de circulação do relato de Staden no Brasil? Em 1940, graças ao trabalho editorial de Monteiro Lobato, o relato já havia saído do esquecimento. Em 1927 Lobato publicou no Rio de Janeiro *As aventuras de Hans Staden*, adaptação literária do original alemão para um público infanto-juvenil, que se tornaria um enorme

sucesso, com inúmeras reedições até os dias de hoje. Em 1924 Lobato editou uma versão revista e modernizada da tradução de Alberto Löfgren e a publicou pela Companhia Editora Nacional no primeiro volume da série chamada “Brasil Antigo”: *Meu cativo entre os selvagens do Brasil*. No prefácio à tradução, Lobato reconhece a distância abissal que separava a edição original do livro de Staden daqueles sujeitos cuja memória preservava no presente. A memória dos ancestrais do Brasil, os selvagens, estaria ameaçada pelo fato de que o original se tornara “incompreensível e indigesto”. Para Staden adequar-se “ao paladar do presente” era preciso abreviar e modernizar o texto traduzido.

Pelas mãos de Lobato o texto de Staden adquiriria duas encarnações, e duas formas de circulação. A tradução para o português “ordenada literariamente” dirigia-se a um público letrado amplo, e fazia parte de um projeto editorial dedicado à formação de um acervo textual da coleção “Brasil Antigo”. A adaptação infanto-juvenil oferecia a narrativa de um herói estrangeiro cuja assimilação aos Tupinambás permitia a identificação dos leitores/ouvintes com os ancestrais da nação.

No prefácio às *Aventuras* Lobato compara Staden ao Robinson Crusó de Daniel Defoe e atribui a discrepância na memória dos heróis exclusivamente à sua história de transmissão:

As aventuras de Robinson Crusó constituem talvez o mais popular livro do mundo. Da mesma categoria são estas de Hans Staden.

Se as de Robinson tiveram a divulgação conhecida, proveio de passarem às mãos de crianças em adaptações conforme a idade, e sempre remoadas no estilo, de acordo com os tempos. Com Staden tal não sucedeu - em consequência foram esquecidas.

Quem lê, ou pode ler, o livro de Defoe na forma primitiva em que aparece? Os eruditos. Também só os eruditos arrostam hoje a leitura dos originais de Staden.

Traduzidas ambas, porém, em harmonia moderna, toante com o gosto do momento, emparelham-se em pitoresco, interesse humano e lição moral. Equivalem-se.

Anos atrás tivemos a idéia de extrair do quase incompreensível e indigesto original de Hans Staden esta versão para as crianças - e a acolhida que teve a primeira edição, bastante larga, leva-nos a dar a segunda. Traz à guisa de prefácio estas palavras que ainda não são descabidas:

“É inestimável o valor das memórias de Hans Staden, o aventureiro alemão que esteve prisioneiro dos tupinambás durante o ano de 1554. Representam o melhor documento daquela época quanto aos costumes e mentalidade dos índios.” (LOBATO 1972: Prefácio à segunda edição, s. p.).

O modelo adotado por Lobato para se recordar Staden é o da *Robinsonade*, nome dado ao gênero literário que se formou a partir do surto de imitações do romance de Defoe. Uma definição minimalista da *Robinsonade* seria a narrativa de um herói que,

isolado numa ilha selvagem, refaz os desígnios da sua cultura pelos próprios meios. Como uma espécie de parábola das fronteiras que separam natureza e cultura, selvageria e civilização, Crusoé tornou-se a ficção-chave da memória colonial europeia. Crusoé e as *Robinsonaden* cristalizam um momento particular do encontro entre os europeus e os índios americanos: a invenção de uma poética, de um imaginário literário sobre o Novo Mundo, no qual a selvageria é a marca incontestável de alteridade.

O projeto de Lobato de equiparar a memória de Staden à de Crusoé não transforma os selvagens em construção de um estado original da humanidade, ou no outro especular de um eu europeu, mas em ancestral da nação brasileira. O afastamento abrupto de Staden da sua cultura europeia original e a proximidade e a familiaridade extraordinárias com os costumes nativos adequam-se aos propósitos de Lobato. Pois é justamente na medida em que o cativo de Staden provoca a indianização do prisioneiro alemão que Lobato pode representar a história colonial de um ponto de vista intermediário – nem selvagem nem europeu – e primordialmente brasileiro. A assimilação de Staden adquire uma função educativa. Dona Benta, no papel de narradora exemplar, confinada ao espaço doméstico-familiar, encena um modelo intergeracional, escrito e oral, de transmissão do relato: “Dona Benta não poderia deixar de contar a história de Hans Staden aos seus queridos netos - como não poderão as outras avós e mães de repeti-la aos seus netos e filhos.” (LOBATO 1972: Prefácio à segunda edição, s. p.). À semelhança do romance de Lobato, as lendas de Portinari chamam o herói, de um modo familiar, simplesmente de “Hans”.

O retorno de Staden ao Brasil do século XX foi em larga medida mérito de Lobato. Além de duas adaptações para o cinema, inúmeras traduções e recriações do texto e da iconografia originais seriam produzidas ao longo do século. A adaptação do próprio Lobato, *As aventuras de Hans Staden*, continua a ser reeditada. A decisão de Lobato de tornar disponíveis ao público a tradução do original e a recriação literária teria consequências duradouras. Por um lado, a consciência que Lobato tinha da historicidade das traduções abriu o caminho para novas versões do original alemão. Estas traduções, na medida em que evocavam a materialidade da publicação original, mantinham uma tensão crítica entre o arquivo colonial e a memória cultural. Por outro, a moldura da adaptação de Lobato, que transforma a assimilação de Staden em instrumento para a formação de uma identidade brasileira, naturalizou um duplo

anacronismo: a visão dos ameríndios como ancestrais do Brasil e a projeção teleológica de uma identidade nacional sobre o passado colonial.

O encontro entre Portinari e Staden é inconcebível sem a presença, direta ou indireta, de Lobato. A liberdade de Portinari em relação às ilustrações originais, por um lado, e a preocupação em preservar a referência ao livro original como documento histórico, por outro, ecoam as duas formas de circulação que Lobato conferiu ao relato. Há, contudo, uma grande diferença entre o Staden de Portinari e o de Lobato: seja na tradução ou na adaptação, Lobato contribui para a sobrevivência do arcabuzeiro no mundo das letras. Portinari é o primeiro a “modernizar” as imagens de Staden, a recriar a iconografia quinhentista pela linguagem das artes visuais do seu tempo. Portinari o faria de modo *sui generis* – mesmo em relação aos retratos de índios que fizera antes, ou aos que ainda faria depois de 1941.

3 O traçado da guerra colonial

A escolha do desenho como mídia para a recriação das xilogravias originais é em si mesma dotada de significado. Anna Teresa Fabris observa que a Mostra de Arte Social, organizada em 1935 pelo Clube de Cultura Moderna no Rio de Janeiro, e da qual Portinari participou, privilegiou gravura e desenhos, por serem “considerados mais congeniais à reportagem política e à sátira social” (FABRIS 1996: 54; 2005: 85). Com base na conferência que o escritor Aníbal Machado proferiu no encerramento da Mostra, Fabris recupera a “justificativa para o fato de a maior parte dos trabalhos expostos ser de natureza gráfica”. Machado entende que o desenho e a gravura haviam há muito tempo abraçado uma “arte objetiva, realista e popular” e que nisso residia a sua afinidade com a pintura mural. As artes gráficas e a pintura mural representariam alternativas ao “transe difícil” por que passava a pintura, voltada excessivamente para si mesma e afastada do público e da realidade. Ainda segundo Machado, a obra de Portinari, inclusive a pintura, “já está a caminho da pintura mural” (MACHADO *apud* FABRIS 1996: 54).

Embora a tarefa de criar ilustrações para a edição norte-americana de Staden necessariamente envolvesse a técnica do desenho e sua reprodução em xilogravura, o desenho representava um meio diferenciado da pintura, oposto à monumentalidade e à grandiosidade pictóricas. O fato de as imagens traçadas por Portinari dos Tupinambás

se afastarem da representação pictórica convencional do índio relaciona-se às qualidades intrínsecas do desenho. Isto não impediu Portinari, pintor formado pela Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, de travar um diálogo direto com a tradição pictórica. A imagem mais importante da série de desenhos evoca um momento icônico da tradição romântica indianista da pintura dos índios, *O último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo, de 1884. A evocação, como se verá mais adiante, permite ao espectador refletir sobre as representações canônicas dos índios e o uso das artes visuais na construção da memória cultural.⁸

O potencial dos desenhos enquanto mídia da memória cultural nos anos 1940 também diz respeito aos contextos definidos pela ascensão da fotografia e pela política cultural do Estado Novo. O valor dos desenhos é determinado em contraposição à técnica da fotografia que no decorrer do século XX passa a exercer um papel decisivo na representação social dos índios e redefine o *status* das mídias artesanais. A particularidade da arte do desenho também deriva do fato de que a pintura, mural ou de cavalete, ainda detinha o privilégio de produzir imagens oficiais do Brasil. Estas imagens, notadamente, não incluíam as batalhas que levaram à dizimação das populações indígenas no século XVI registradas no livro de Staden – e nos desenhos de Portinari.⁹

Produzidos em 1941 a nanquim bico-de-pena e aguada, à exceção de um único desenho a cores (*Índio e Hans*), os desenhos exibem notável mestria técnica e expressiva. Predomina um traço rápido e vivo, que parece acompanhar a atmosfera turbulenta das aldeias (veja a imagem 1). Sobre o fundo plano, flutua uma moldura arredondada, na qual figuras de índios aparecem rodeando um solo escuro feito a aguada e bico-de-pena. Na margem inferior, onde canoas estão ancoradas à praia, as linhas do desenho tornam-se rarefeitas, todos os detalhes esmorecem, como se o vazio antecipasse o desaparecimento da aldeia e seus habitantes (veja a imagem 2).

⁸ Sobre a função da pintura no projeto político do Segundo Reinado de construção de uma memória nacional, ver SCHWARCZ, 2000. Sobre o uso e o questionamento de repertórios novecentinos na arte contemporânea, ver OLIVEIRA, 2014.

⁹ A autora agradece a autorização para reprodução e publicação das imagens prontamente concedida pelo Projeto Portinari (cf. <http://www.portinari.org.br/>, 22 Mar. 2016).

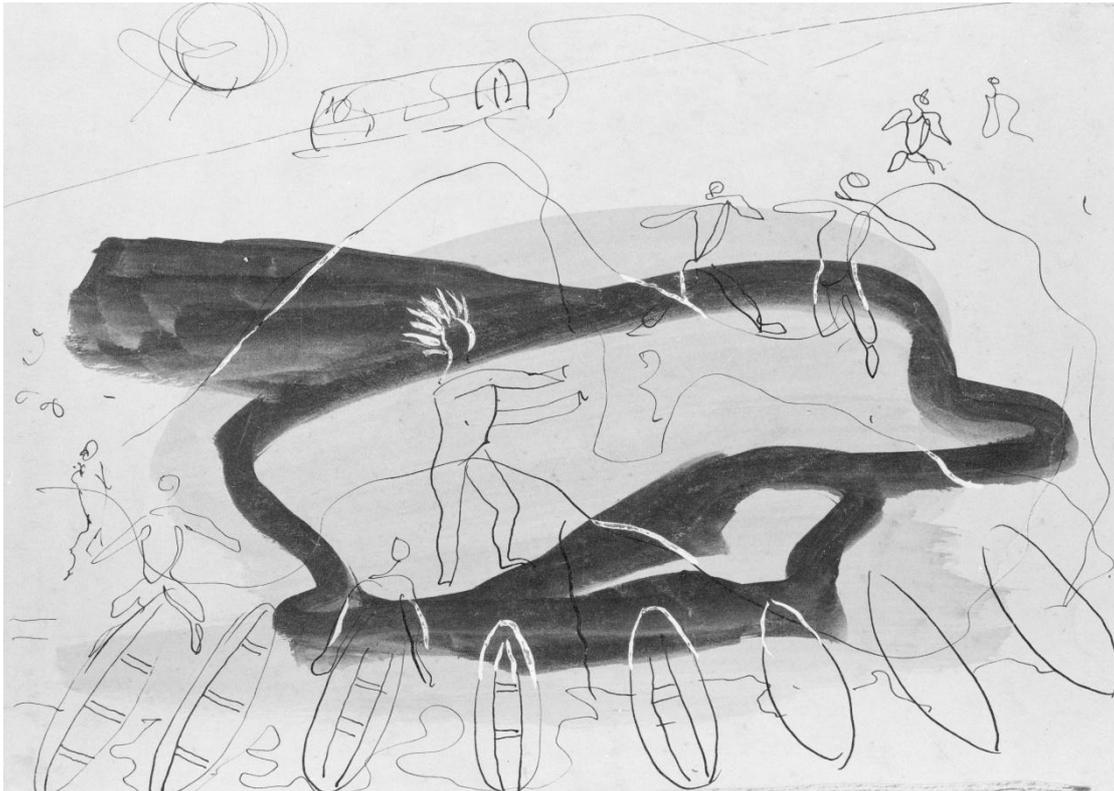


Fig. 1. *Índio e canoas*. Candido Portinari, 1941.

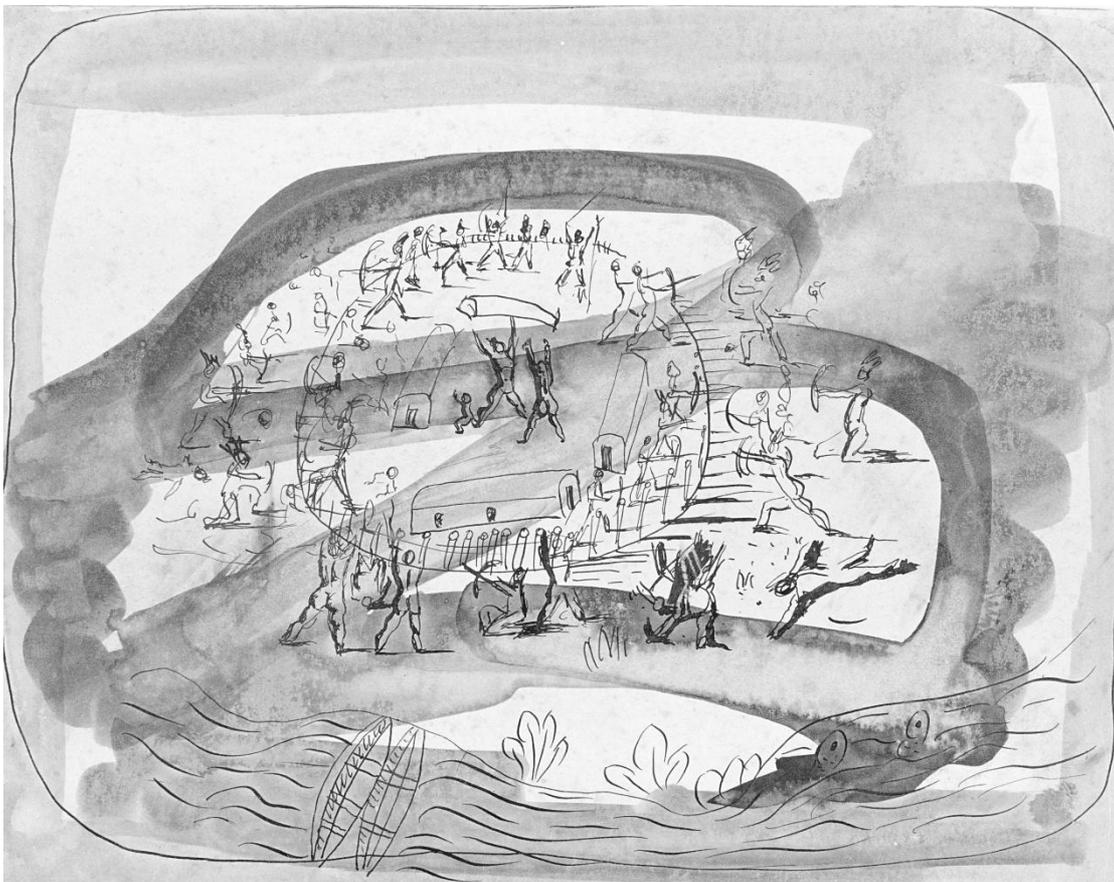


Fig. 2. *Índios atirando*. Candido Portinari, 1941.

As aldeias dos índios são tipicamente envolvidas por uma cerca e destacadas de qualquer localização específica; à semelhança de outras imagens de aldeias, mesmo as que retratam cenas cotidianas, a atmosfera é de agitação: figuras em rotação, quase flutuantes, fazem guerra sobre a mancha da aguada, que se torna cada vez mais sombria à medida que aumentam a morte e a destruição (veja a imagem 2). Vistas em seu conjunto, a maioria das imagens guardam da iconografia original a dimensão narrativa: são discerníveis as cenas de uma série de ritos que culminam na captura e execução do inimigo (veja a imagem 3).

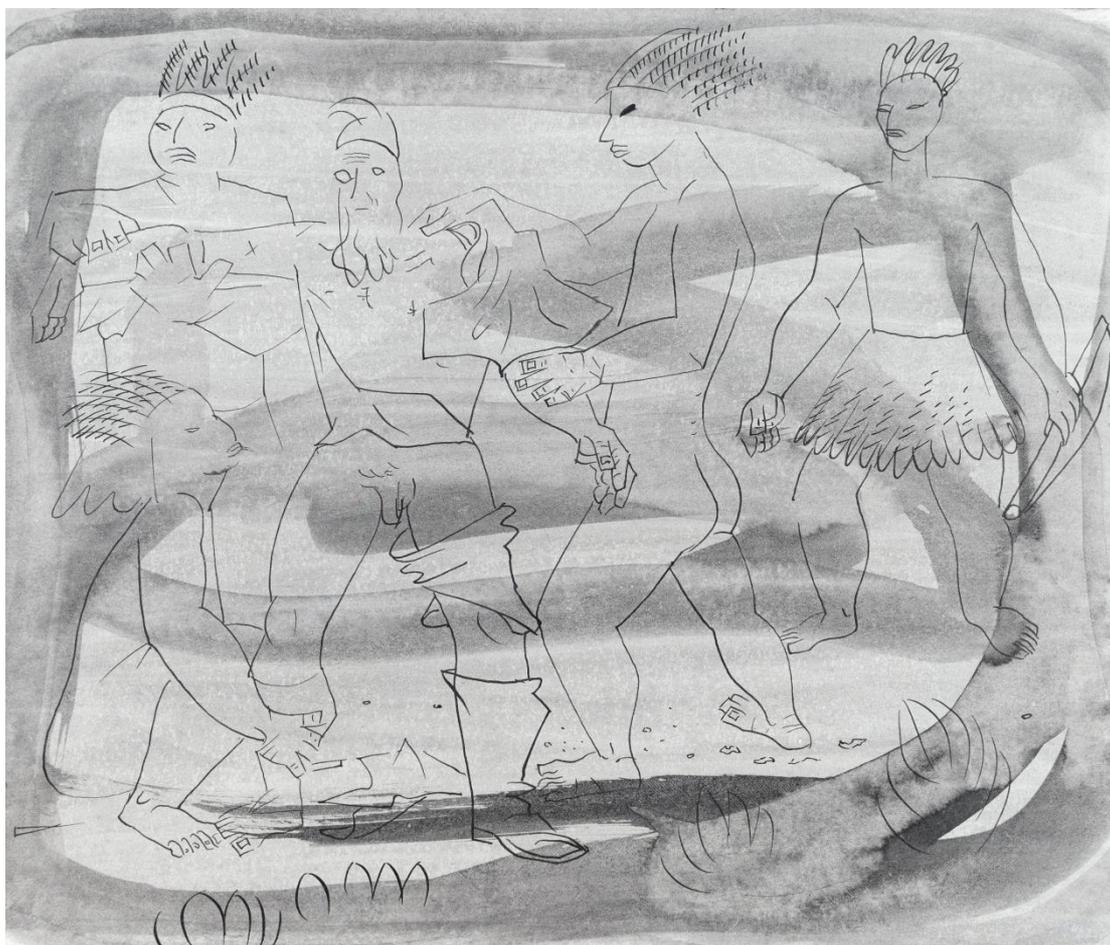


Fig. 3. *Hans preso pelos índios*, Candido Portinari, 1941.

Contudo, tendem a dissociar o desmembramento e o consumo da vítima, de modo a enfatizar a fragmentação e a putrefação de cadáveres. A distorção anatômica aqui

serve para destacar as partes, e focar exclusivamente os restos de corpos humanos (veja a imagem 4).¹⁰



Fig. 4. *Restos de homem*. Candido Portinari, 1941.

Uma imagem claramente se destaca da demais. Um pouco maior e colorida a crayon, não retrata uma ação belicosa, mas duas figuras serenas: *Índio e Hans*, diz a legenda. Deitado sobre uma esteira um índio enfermo, um guerreiro, a julgar pelas escareações rituais e a pintura corporal, estende o seu braço na direção de Staden, que está sentado ao seu lado, de costas e meio perfil, visivelmente envelhecido, possivelmente no lugar de pajé ou curandeiro. A imagem, que evoca episódios de doença e morte entre os índios descritos no texto de Staden, adquire um sentido próprio. Não corresponde a uma imagem original de Staden, ou ao relato de cativo como um todo, e afasta-se da sequência de ações à qual todas as outras imagens remetem. A imagem do índio doente e de Staden quieto não apenas suspende a ação, como também revela a sua

¹⁰ Sobre a distorção acadêmica como um recurso expressivo característico da obra de Portinari, ver FABRI 1996: 70.

inutilidade. Staden, que nas xilografias originais aparece participando ativamente de todos eventos, recolhe-se ao papel de testemunha silenciosa (veja a imagem 5).

Por se destacar dos demais desenhos, a espectadora é levada a tomar a imagem como uma chave interpretativa do conjunto dos desenhos. A diferença entre as ilustrações de Staden e as de Portinari é notável. Ao invés de pretenderem *ilustrar*, os desenhos modernistas põem o cativo de Staden e o desfecho da guerra colonial numa nova luz. Enquanto as xilogravuras originais ressaltam o confronto violento entre índios e colonizadores europeus, os desenhos de Portinari destacam um índio moribundo e um europeu impassível, o efeito devastador da colonização nas populações indígenas.¹¹ O retrato de Portinari da morte de um índio contraria as premissas de representações convencionais do passado colonial: o que se torna visível e memorável não é a resistência, a assimilação, ou o sacrifício, mas algo irreconciliável: a morte dos antigos Tupinambás.



Fig. 5. *Índio e Hans*. Candido Portinari, 1941.

¹¹ Diferentemente do Caribe, México ou Peru, a propagação de doenças no Brasil ocorreu somente em meados do século XVI. Assim, no Brasil, foi a partir do início da colonização, com o agravamento da guerra colonial e a escravização dos indígenas, que as doenças se propagaram e levaram ao extermínio dos povos Tupi-Guarani (METCALF 2005: 119-120).

Ao cristalizar um momento histórico particular, o desaparecimento dos povos Tupi-Guarani que viviam ao longo da costa brasileira, os desenhos de Portinari transformam-se no que Pierre Nora chamou de *lieux de mémoire*, lugares da memória. A diferença entre história e memória depende da noção de que “there are *lieux de mémoire*, sites of memory, because there are no longer *milieux de mémoire*, real environments of memory” (NORA 1989: 12). Ao chamar a atenção para a corporificação de uma memória consciente, os desenhos de Portinari explicitam a ruptura intransponível entre história e memória. A força dos desenhos de Portinari emana de uma temporalidade incomum, que se caracteriza pela ausência de elementos antecipatórios de natureza soteriológica ou histórico-nacional. O enquadramento histórico-nacional será o ônus da publicação dos desenhos em 1998. O componente religioso impregna o modelo da pintura romântica, ao qual Portinari alude para dele poder se afastar.

4 A moldura antropofágica

Em 1998 publica-se a primeira e única edição das ilustrações de Portinari, com o apoio do Deutsche Bank e do Ministério da Educação. O título *Portinari devora Staden*, estampado na capa vermelha, evoca a retórica modernista cunhada originalmente por Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico. Quando se toma a invenção da antropofagia como metáfora de construção de identidade, é compreensível a tentação de dar aos desenhos uma moldura antropofágica. A atitude de Portinari em relação aos originais de Staden pode ser interpretada como “antropofágica”. Na medida em que incorpora os originais à própria linguagem, pode-se estabelecer uma continuidade entre o seu gesto e o programa de devoração de textos culturais produzidos no passado do país – e no passado e presente da Europa. Mas, se a antropofagia é, ao mesmo tempo, estratégia de resistência e de afirmação de identidade, seria necessário determinar o que os desenhos afirmam.

O impulso de assimilar o trabalho de Portinari ao modelo antropofágico levou os editores a incluírem uma nova tradução da narrativa de Staden e reproduções da iconografia original. O leitor/espectador é convidado a considerar os desenhos, que aparecem estrategicamente após o texto original de Staden, como resultantes do gesto antropofágico do artista em relação à matéria-prima “estrangeira”. Deste modo, a

recuperação oficial brasileira-alemã dos desenhos de Portinari estiliza o pintor em um antropófago, capaz de reafirmar a sua criatividade singularmente brasileira ao transformar o original europeu. Essa interpretação, no entanto, distorce o contexto e o sentido dos desenhos. Omite o fato de que os desenhos foram feitos em plena Segunda Grande Guerra, que não atenderam a expectativa de Macy de receber uma ilustração autenticamente brasileira do passado da nação. Ignora que os desenhos resistem a qualquer representação celebratória ou mesmo reconciliatória do passado.

Além da escolha do título, da capa e da folha de rosto que emprestam um tom celebratório à publicação, o livro traz textos do historiador Fernando Novais e do crítico de arte Olívio Tavares de Araújo, impressos respectivamente após a “História verídica” e os desenhos inéditos. O fato de a criação artística e o registro histórico não se desgarrarem no momento da publicação tardia é altamente significativo: possibilita a referencialidade ao passado colonial documentado por um “estrangeiro” e reinterpretado por um artista brasileiro e, ao mesmo tempo, resguarda a separação entre arte e história. Novais explica que se trata do testemunho de um Brasil entre aspas, anterior à nação e ao Estado. Situa a experiência de Staden, 1547-1555, no período decisivo da colonização portuguesa, sem se ater a elementos internos ao texto, e ressalta grosso modo a importância do livro como articulador de um imaginário “fundamental na montagem da colônia portuguesa, substrato de nossa posterior emergência na história” (NOVAES 1998: 93). Novaes, entretanto, não esclarece o conteúdo deste “substrato”, colonial e imaginário, que passaria a integrar a memória da nação.

No seu ensaio sobre a arte de Portinari, o crítico Tavares afirma que a modernidade das ilustrações não cancela a solidez acadêmica da formação do artista. O objetivo de Tavares não é interpretar os desenhos, mas o legado da obra de Portinari, que residira numa modernidade específica, capaz de dar “corpo” a um “Brasil épico” (TAVARES 1998: 142). O nexos que se estabelece entre arte e história em *Portinari devora Staden* envolve uma série de distinções que culminam na assimilação do passado colonial a uma perspectiva nacional e na declaração de independência e modernidade da arte brasileira. A tônica da publicação permanece, de forma mais ou menos tácita, a história e a memória nacionais. O efeito deste viés parece ser menos a crítica do que a inversão, ou superação do passado colonial. Na chave de leitura oferecida pela retórica antropofágica, as ilustrações resultam do

consumo alegórico do arquivo colonial e conduzem à afirmação da identidade do artista brasileiro. Da perspectiva do discurso histórico e crítico, o registro colonial e as ilustrações aparecem, retrospectivamente, como “substrato” da “emergência” histórica da nação e “corpo” da representação artística moderna de um “Brasil épico”. Uma das consequências dessas interpretações é a sublimação da violência colonial retratada nos desenhos. O tema dos desenhos é menos a afirmação do outro canibal do que a revelação do seu extermínio.

5 A despedida de *O último Tamoio*

Um modelo à primeira vista insuspeito, em seguida bastante evidente do desenho *Índio e Hans* é *O último Tamoio* de Rodolfo Amoedo, exposto pela primeira vez em 1883 em Paris, e em 1884 no Rio de Janeiro.¹² Não pretendo sugerir que Portinari tenha tomado a pintura de Amoedo como base para a sua ilustração. Antes, que a pintura tão sugestiva e paradigmática de Amoedo integrava o seu horizonte, destacava-se do repertório a partir do qual criou os seus desenhos. Vale a pena lembrar que Portinari foi aluno de Amoedo na Escola Nacional de Belas Artes (FABRIS 1996: 22) e que o legado do mestre integra desde o início a formação do discípulo. A justaposição do desenho de Portinari e da pintura de Amoedo conduz a uma série de interrogações sobre a relação entre imagem e literatura, pintura e tradição.

Já se observou que o indianismo na pintura difere do da literatura, que tanto lhe serviu de inspiração (CAVALCANTI 2007: 2). Se na literatura há o elogio de heróis guerreiros, de batalhas e romances, na pintura predominam os momentos trágicos de personagens mortos ou morrendo (Aimbiré, Atalá, Lindoia ou Moema). *O último Tamoio* é típico nesse sentido: retrata Aimbiré expirando, ou já morto. Também é típico por remontar os seus personagens, o guerreiro Aimbiré e o padre Anchieta, a uma fonte literária, a *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães (1857) (JORGE 2010: 122). A correspondência entre o quadro de Amoedo e a epopeia de

¹² <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1230/o-ultimo-tamoio> (22/03/16)

Magalhães é objeto de uma controvérsia que, curiosamente, gira em torno apenas da figura de Anchieta.

A representação literária da morte de Aimbiré como sacrifício fundador da nação, e do jesuíta Anchieta como mediador do conflito entre portugueses e tamoios ainda é a interpretação convencional do quadro (MIGLIACCIO 2015: 175). A legenda explicativa dada ao quadro na Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro, de 1884, já inaugurava o uso da fonte literária: “O padre Anchieta encontra em deserta praia, o cadáver de Aimbiré, o chefe dos Tamoios, e o contempla comovido antes de prestar-lhes os últimos deveres de sacerdote cristão.” (*apud* SCRICH 2009: 385). O sentido que a legenda dá ao quadro deriva de ofertas do texto: a comoção de Anchieta com o altivo Aimbiré, que prefere morrer em liberdade a deixar-se escravizar pelos portugueses, e a cristianização do herói indígena, que ainda receberá o sacramento da extrema-unção do sacerdote católico. Na extrema-unção, cuja função é remir os pecados e suavizar a transição para a vida eterna, culmina a leitura redentora-nacionalista que Magalhães e o autor da legenda fazem da morte do guerreiro Aimbiré.

A retomada do debate sobre o quadro de Amoedo relativiza a correspondência com a epopeia de Magalhães. Gonzaga Duque já observara que o jesuíta aparece em trajes franciscanos, e que ao contrário do convincente Aimbiré, o “naturismo do artista claudica[va] no typo de Anchieta” (GONZAGA DUQUE [1905] 2008: 13). Aderindo a uma hermenêutica da suspeita, Scrich defende a tese de que Anchieta é destituído de genuína piedade, ou foi tomado de arrependimento, quando já era tarde. O retrato de Anchieta seria crítico, ecoaria as tensões entre o Império e a Igreja, e denunciaria a ambiguidade moral do personagem. Ainda assim, a sugestão de que Anchieta apareceria como uma espécie de Judas, cuja traição durante a Guerra dos Tamoios teria precipitado a morte do herói, reitera que a pintura de Amoedo segue um modelo sacrificial. Aimbiré, de braços abertos, espelharia a gravura de Gustave Doré de 1870, *Cristo morto*. Penso que, independentemente da filiação do quadro a obras literárias ou pictóricas, o repertório de formas e gestos é de natureza sacrificial. A presença de Anchieta, pronto para dar a extrema-unção, ou para entregar-se à contrição dos próprios pecados, acena para a possibilidade de redenção, e a pose penitencial de Aimoré convida à interpretação sacrificial, e, portanto, celebratória, da sua morte.

O desenho de Portinari, *Índio e Hans*, alude à tradição pictórica de personagens índios mortos em pose sacrificial. Não é difícil imaginar o anônimo índio de Portinari, o corpo inerte no chão, o braço levemente estendido, lado a lado de *Moema*, de Vítor Meireles e do *O último Tamoio* de Amoedo. O alinhamento das imagens, contudo, releva as diferenças. *Moema* e *O último Tamoio* integram paisagens selvagens, os seus corpos são devolvidos à praia, naturalmente retornados à terra natal. Ambos são literalmente incorporados ao solo, ao território nacional. No desenho de Portinari, o índio está deitado sobre uma esteira, rodeado de artefatos, um vaso de cerâmica, uma pequena talha. A paisagem que o índio integra é a da própria cultura. Ao contrário de Anchieta, que acolhe espiritualmente e fisicamente Aimbiré, Staden não recebe o guerreiro em seus braços, apenas assiste, imóvel, à sua morte. Anchieta atua de frente para o espectador, dramatiza a sua relação com a vítima, e sinaliza, em virtude do seu sacerdócio, o poder de mediar e transcender a morte. Staden está virado de costas e meio perfil, recolhido em atitude de resignação. A imagem, como já disse, marca a suspensão de toda a ação. A morte em *Índio e Hans* não implica continuidade, e por isso não encena o nascimento, nem participa da biografia da nação.

Ambas as imagens olham para trás, retrocedem no tempo para antecipar um futuro do passado. São rememorativas e antecipatórias – como Jano, o deus romano que tinha duas faces, uma voltada para frente, a outra para trás. Mas a semelhança na temporalidade das imagens acaba aqui: o último Tamoio, já diz o título, canta o fim de um povo, cujo sacrifício prenuncia a emergência e a libertação de uma nova nação. A guerra contra os índios era dos lusos, e pertence ao passado. O conflito iniciado pelos Tamoios culminaria na emancipação dos brasileiros. O corpo de Aimbiré foi devolvido à praia, os olhos estão fechados, o guerreiro está morto, a tragédia chegou ao fim.

Em *Índio e Hans* somos contemplados pelos olhos abertos do guerreiro. O presente capturado na imagem atualizada do passado invade o presente do espectador – como se nos olhos do guerreiro, continuamente voltados para nós, perdurasse a sua morte iminente. A imagem incomoda porque o seu espelhamento imperfeito nos faz perguntar quem olha quem. Staden parece olhar para o índio que olha em nossa direção. E nós olhamos a imagem, o índio, a testemunha que o acompanha, hesitantes se nos colocamos dentro ou fora dessa constelação, dessa estranha presença do passado. É na longa duração da imagem e da história que presentifica, no evento

inacabado, porque reiterado há séculos, nas linhas e cores que ameaçam esmorecer, quase oníricas, que reside a sua tensão. Essa tensão, entre lembrar e esquecer, passado e presente, colônia e nação, cabe a nós, que a olhamos, acolher.

Cético da memória coletiva ou cultural, e estudioso apaixonado de monumentos, o historiador Reinhart Koselleck advertiu que é preciso perguntar sempre quem são os atores do passado que queremos recordar, quais os acontecimentos, e que forma daremos à nossa recordação (KOSELLECK 2010: 246). Os desenhos de Portinari têm a capacidade de politizar a memória porque provocam no espectador um duplo estranhamento: do arsenal de formas e repertórios visuais de rememoração do passado; dos velhos arcabouços temporais usados na construção da memória coletiva. Os desenhos mostram que os tempos da nação e da salvação constroem o poder mobilizador da memória. Produzem a ilusão de uma homogeneidade e linearidade que confina a um passado mais-que-perfeito a memória da experiência colonial. A imagem *Índio e Hans* perturba essa organização temporal. Continuamente nos obriga a considerar que relação os desenhos guardam com o nosso presente, e o que pretendemos fazer com eles no futuro.

Na história de transmissão dos desenhos de Portinari articulam-se “quadros sociais” através de linguagens e contextos que são transnacionais e transculturais (ROTHBERG 2009). Os desenhos são encomendados por um editor nova-iorquino, *O último Tamoio* é pintado em Paris, o livro de Staden, o primeiro livro ilustrado sobre o Brasil, é publicado na Alemanha. Contudo, os conflitos e interesses dos diversos contextos transnacionais revelam que a nação pesa, ainda, na recordação do passado colonial. Tentei mostrar que uma das razões do longo esquecimento e da relativa invisibilidade dos desenhos de Portinari reside em sua capacidade de desordenar o tempo da nação e assim propiciar a formação de uma contramemória. Ao desmanchar molduras e conteúdos da memória dominante, os desenhos suspendem a fronteira entre o passado e o presente, e expõem a irrevogabilidade, a atualidade desconcertante da experiência colonial da nação.

Imagens disponíveis online

Fig. 1 - <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/734> (Acesso em: 22 Mar. 2016)

Fig. 2 - <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/740> (Acesso em: 22 Mar. 2016)

Fig. 3 - <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/746> (Acesso em: 22 Mar. 2016)

Fig. 4 - <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/737> (Acesso em: 22 Mar. 2016)

Fig. 5 - <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/748> (Acesso em: 22 Mar. 2016)

Fig. 6 - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1230/o-ultimo-tamoio> (Acesso em: 22 Mar. 2016)

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Perry. The Eastern Question. In: *The New Old World*. Nova York: Verso, 2009. p. 355-474.
- ASSMANN, Aleida. Einleitung. In: *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Munique: C.H. Beck, 1999. p. 11-26.
- BRODZKI, Bella. *Can these Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga. Rodolfo Amoedo. O mestre deveríamos acrescentar. *Revista Kósmos*, Rio de Janeiro, n. 1, ano 2, 1905. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_ra.htm>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O último tamoio e o último romântico. *Revista de História*, Rio de Janeiro, n. 120, 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-ultimo-tamoio-e-o-ultimo-romantico>>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- CORELL, Catrin. Film als zentrale Form des Holocaust-Gedenkens. In: _____. *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*. Bielefeld: Transcript: 2009. p. 14-46.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. *Estudos Ibero-americanos*, Rio Grande do Sul, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dez. 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1925.
- JORGE, Marcelo Gonczarowska. As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- KOSELLECK, Reinhart. Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses. In: _____. *Sinn und Unsinn der Geschichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 2010. p. 241-253.
- KOSELLECK, Reinhart. Einleitung. In: KOSELLECK, Reinhart; JEISMANN, Michael (Org.). *Der politische Totenkult*. Kriegdenkmäler in der Moderne. Munique: Fink, 1994. p. 9-20.
- KRUSE, Jan. Indexikalität. In: WIRTZ, Markus Antonius (Org.). *Dorsch – Lexikon der Psychologie*. Berna, Hans Huber, 2015. p. 773. Disponível em: <<https://portal.hogrefe.com/dorsch/indexikalitaet>>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- LOBATO, Monteiro. *As aventuras de Hans Staden*. Rio de Janeiro: Nacional, 1927.
- LOBATO, Monteiro. *Hans Staden*. Ilustrações de Manoel Victor Filho. 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- MACY, George. *Carta a Candido Portinari*, 13 de novembro de 1941. Rio de Janeiro: Acervo do Projeto Portinari. CO3095, 1941.

- MARI, Marcelo. Os murais de Portinari na Biblioteca de Washington. In: III ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE, 2007. *Anais...* Campinas, 2007.
- METCALF, Alida C. *Go-betweens and the Colonization in Brazil. 1500-1600*. Austin: Texas University Press, 2005.
- MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: BARCINSKI, Fabia Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: SESC; Martins Fontes, 2015. p. 174-231.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984-1992.
- NORA, Pierre. Between Memory and History. *Representations*, Berkeley, n. 26, p. 7-25, Spring, 1989.
- NOVAIS, Fernando A. O Brasil de Hans Staden. In: PARIS, Mary Lou; OHTAKE, Ricardo (Org.). *Portinari Devora Hans Staden*. São Paulo: Terceiro Nome, 1998. p. 86-93.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Arte e memória cultural: construções e questionamentos. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 12, n. 1, p. 9-35, jan.-jun., 2014.
- PORTINARI, Candido. Hans Staden de Portinari. Desenhos de Candido Portinari. In: PARIS, Mary Lou; OHTAKE, Ricardo (Org.). *Portinari Devora Hans Staden*. São Paulo: Terceiro Nome, 1998. p. 94-123.
- PORTINARI, Candido. Carta a Jorge Macy, 1941. Rio de Janeiro: Acervo do Projeto Portinari, 1941.
- PORTINARI, Candido. *Índio e Hans*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/748>>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory*. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- STADEN, Hans. *Meu captivo entre os selvagens do Brasil*. Texto ordenado literariamente por Monteiro Lobato. Tradução de Alberto Löfgren e revisão de Theodoro Sampaio. 2. ed. Rio de Janeiro: Nacional, 1926.
- STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Tradução de Alberto Löfgren. Nota de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- STADEN, Hans. *Wahrhaftig Historia*. Marburg: Andreas Kolbe, 1557.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Romantismo tropical: a estetização da política e da cidadania numa instituição imperial brasileira. *Penélope*, n. 23, p. 109-127, 2000.
- TAVARES DE ARAUJO, Olívio. Pequeno Ensaio Pró-Portinari. In: PARIS, Mary Lou; OHTAKE, Ricardo (Org.). *Portinari Devora Hans Staden*. São Paulo: Terceiro Nome, 1998. p. 124-142.

Recebido em 27/09/2015

Aceito em 27/01/2016