

ARTES PLÁSTICAS FORA DO EIXO: CLÓVIS H. IRIGARAY, ESTÉTICA E PROTAGONISMO KAYAPÓ DO BAIXO XINGU - 1975

PLASTIC ARTS OFF THE AXIS: CLÓVIS H. IRIGARAY AESTHETICS AND PROTAGONISM KAYAPÓ OF LOWER XINGU - 1975

Túlio Cesar de Arruda Ferreira Diogo¹

RESUMO

Em 1975, o artista plástico mato-grossense Clóvis Hugueney Irigaray apresentou dezoito imagens da série “Xinguana”, denotando os ameríndios do Brasil Central com um novo olhar, a exemplo de mulheres indígenas inseridas no topo da hierarquia social. Nessa exposição, originalmente denominada “Detalhes do Xingu”, de gênero hiper-realista, gestada no contexto da ditadura empresarial-militar no Brasil, Irigaray antecipa, por meios estéticos, a consolidação dos direitos humanos para os povos vernaculares, dentre eles os Kayapó, do Parque Indígena do Xingu. Então, este artigo visa compreender uma das obras dessa série denominada “Detalhes Kayapó tomando um cafezinho”. Para tanto, conforme a pesquisa realizada em fontes bibliográficas, iconográficas, documentais, dentre outras, busca-se a explicação histórica desse desenho frente à política oficial de integração rápida e forçada de sociedades tradicionais à civilização, sob o manto do “desenvolvimentismo” da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Como resultado, percebe-se que a proposição analítica de Irigaray se trata de uma contestação política que humaniza e condiciona, no imaginário coletivo, o Mato Grosso nativo, principalmente a figura da mulher como sujeito histórico e cultural, fato ignorado na historiografia. Não apenas isso, o artista engajado projeta, para além da fronteira regional, bem à maneira antropofágica de Oswald de Andrade, o protagonismo dos(as) indígenas com identidade multicultural, que ocupam os espaços e desfrutam, na comunidade nacional, não como qualquer outro cidadão comum no cenário social, mas justamente no preciso lugar da classe dominante, contrapondo-se frontalmente à mecânica da União e da sociedade pátria que desprezava os povos originários.

Palavras-chaves: Artes visuais; Nação Kayapó; Mato Grosso; Irigaray.

¹ Possui graduação em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em 2015. É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História, na mesma universidade (2017). Foi bolsista PIBID/CAPES, de 2014 até 2015. Desenvolveu pesquisa com as denotações de índios e bois presentes no Palácio Paiaçuás, sede do poder executivo do estado de Mato Grosso. Atualmente desenvolve pesquisa doutoral em História, na mesma instituição, com as obras do artista plástico mato-grossense Clóvis Hugueney Irigaray, denominadas genericamente de “Detalhes do Xingu”, de 1975.

ABSTRACT

In 1975, the Mato Grossense visual artist Clóvis Hugueney Irigaray exhibited eighteen paintings from the “Xinguana” series, providing a novel perspective on the ameríndios of the Central Brazil, like indigenous women positioned at the apex of the social hierarchy. Originally titled “Xingu Details,” of a hyper-realist genre, conceived during Brazil’s business-military dictatorship, saw Irigaray, through aesthetic means, foreshadow the consolidation of human rights for vernacular people, including the Kayapó of the Indigenous Park of Xingu. This article seeks to comprehend one specific work from the series, titled “Kayapó Details drinking a little coffee”. Drawing on bibliographic, iconographic, and documentary sources, the historical context of this piece is explored in light of the National Indigenous Foundation’s (FUNAI) policy advocating rapid and forced integration of traditional societies into civilization under the banner of “developmentism”. The analytical proposition by Irigaray reveals a political challenge that humanizes and conditions the native Mato Grosso, particularly the woman’s role, an aspect often overlooked in historiography. Moreover, the committed artist extends beyond regional boundaries, echoing Oswald de Andrade’s anthropophagic approach, projecting the indigenous people’s protagonism with a multicultural identity. They occupy spaces within the national community not as ordinary citizens but strategically positioned within the dominant class, directly challenging the mechanics of the Union and the homeland’s society that historically disregarded the original people.

Keywords: Visual arts; Kayapó Nation; Mato Grosso; Irigaray.

INTRODUÇÃO

“Detalhes do Xingu” é a denominação original conferida ao conjunto de “18” (Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10) documentos iconográficos confeccionados pelo então estudante de Direito, desenhista mato-grossense de ascendência indígena – por parte de seu avô paterno – Clóvis Hugueney Irigaray (1949-2021) (Bertoloto, 2001). Esse projeto visual de temática aparentemente regionalista foi apresentado publicamente em uma mostra individual, no dia 13 de agosto de 1975, na renomada galeria Guimar do prestigiado organizador de bienais em São Paulo, Guimar Morelo. Atualmente, esse ciclo crítico-criativo de produção é mais conhecido como série “Xinguana”. Em “Detalhes do Xingu”, Irigaray chama a atenção ao denotar a minoria étnica com protagonismo.

O artista plasmou e deu visibilidade aos nativos, que na imagem estão vivenciando possibilidades de experienciar vários estágios de desenvolvimento do processo civilizatório, por exemplo, ocupando os espaços socialmente mais elevados no cotidiano urbano e do consumo. Para o crítico de arte Frederico Moraes, alguns “em seu próprio meio, outros em contato com a civilização do consumo” (Moraes, 1975, p. 6). Tal é o caso da mulher Kayapó do Baixo Xingu, da composição que analisamos aqui.

Este artigo se deterá em reconstituir, ainda que de modo fragmen-

tado, certas experiências sociais em torno do imaginário de Irigaray, de modo a compreender mais detidamente seu pensamento político e estético nessa fase de produção (década de 1970) ainda identificado com a temática indigenista –, por meio da complexa relação da palavra com a imagem, nomeadamente com uma das dezoito imagens que compõem sua coleção, a saber, “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho”, de 1975. Esses desenhos foram criados na conjuntura nacional mais repressiva que se seguiu ao golpe “empresarial-militar” de 1964, conceito defendido pelo cientista social René Armand Dreifuss (1986). Além de discutir essa temática, busca-se também entender qual era a crítica, o problema, a utilidade e o conhecimento científico dessa proposição artístico-analítica no meio social. Assim, o artista denota de maneira sensível as questões sociais do cotidiano de seu próprio tempo.

Em sua obra, Irigaray emprega subsídios visuais como ponto de partida, em consonância à forma de arte hiper-realista, estilo artístico que emergiu no Leste e Oeste dos Estados Unidos e recebeu a denominação genérica de “fotorrealista”, conforme os estudos desse gênero por Linda Chase (Chase, 1973). A técnica dessa manifestação estilística utiliza o registro mecânico visual, ou seja, a fotografia, como fonte para confecção da pintura, visando documentar, modificar, dar vida e melhorar a percepção do real capturado pela lente, mas que foi desprezada pela óptica da mídia (Chase, 1973). O artista mato-grossense, não satisfeito com o resultado captado pela lente, passa então a lapidar essa fonte conferindo-lhes diferentes contornos e assuntos visuais. Além disso, cria de modo crítico uma nova realidade e dá visibilidade ao cotidiano urbano de outras paisagens e objetos, algumas com superfícies brilhantes e reflexivas, bem ao estilo de vida norte-americano “the american way of life”, segundo referência de Otto Letze, fundador e diretor do *Institute for Cultural Exchange em Tuebingen*, localizado na Alemanha (Letze, 2013).

Irigaray nasceu no dia 23 de março de 1949, em Alto Araguaia, município do interior do Estado de Mato Grosso. Faleceu em 03 de abril de 2021, com 72 anos de idade, em Chapada dos Guimarães, Mato Grosso, deixando um enorme legado à arte contemporânea. Uma perda inestimável para o universo artístico-cultural. Desde criança, com seus três anos, já demonstrava certa inclinação para confeccionar desenhos, como no caso do autorretrato de seus pais. Aos seis anos manifestou a vontade de ser pintor, tendo como referência, a figura materna (Bertoloto, 2001). Em 1963 ganhou um importante prêmio “com o Retrato de Cristo” (Bertoloto, 2001, p. 14), no Ginásio Padre Carletti (Alto Araguaia) (UFMT; MACP, 1975). No auge de sua juventude, no ano de 1967, ingressou na Faculdade de Direito, na cidade de Campo Grande, em Mato Grosso, quando ainda uno, porém, não concluiu

o curso. E foi nesse circunscrito espaço, principalmente a partir de abril de 1968, que Irigaray estabeleceu contato com a recém-criada Associação Mato-grossense de Artes (AMA), fundada em 05 de agosto de 1967 naquela cidade.

O objetivo angular da AMA era fomentar e publicizar as produções artísticas regionais (Secretaria de Educação..., 1975, p. 15). Localizada em Campo Grande, a AMA estava sob a presidência da pintora, animadora cultural e crítica de arte, Aline Figueiredo. O núcleo artístico da AMA tinha como um dos integrantes o prestigiado pintor campo-grandense, Humberto Augusto Miranda Espíndola, na condição de diretor técnico e criador da temática da bovinocultura. Nessa esteira de acontecimentos e sociabilidades, Irigaray coleciona em seu currículo diversas participações no universo das produções plásticas que ocorreram nos grandes centros brasileiros, e foram promovidas por essa associação. Segundo o presidente da Fundação Cultural de Mato Grosso, Lenine Campos Póvoas, e a crítica de arte Aline Figueiredo (1976), nesse período Irigaray participou dos seguintes eventos artístico-culturais:

- “5 Artistas de Mato Grosso”, organizado pela AMA na Galeria do Cine Belas Artes, São Paulo, SP, 1968;
- XXIII Salão Municipal de Belo Horizonte, MG, 1968;
- “8 Artistas de Mato Grosso”, organizada pela AMA na Galeria de Arte do Diário da Serra, Campo Grande, 1969;
- III Salão Nacional de Artes Plásticas do Espírito Santo, Vitória, 1969;
- XVIII e XXIV Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ, 1969 e 1975;
- “4 Artistas de Mato Grosso”, organizada pela AMA na Galeria Goeldi, Rio de Janeiro, RJ, 1970;
- Pré-Bienal 1970, São Paulo, SP;
- Panorama de Artes Plásticas em Campo Grande, promovido pela AMA, 1970 (Sala Especial);
- “5 Artistas de Mato Grosso”, organizada pela AMA na Galeria IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos), Rio de Janeiro, RJ, 1971;
- Bienal Nacional, São Paulo, SP, 1974;
- Panorama de Artes Plásticas em Mato Grosso, no MACP (Museu de Arte e de Cultura Popular) da UFMT (Universidade Federal de Mato Grosso), Cuiabá, 1975;
- VIII Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba, SP, 1975 (Prêmio Aquisição);
- VI Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo, SP, 1975 (Menção Honrosa);
- I Salão de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto, SP, 1975;

- IX Salão de Arte Contemporânea de Santo André, SP, 1976 (Grande Prêmio);
- “Realismo”, Paço das Artes, São Paulo, SP, 1976;
- Arte Agora Brasil I 70-75, MAM (Museu de Arte Moderna), Rio de Janeiro, RJ, 1976.

Individualmente, Irigaray expôs na:

- Galeria de Arte do Diário da Serra, Campo Grande, 1968;
 - Galeria Guimar, São Paulo, SP, 1975;
 - Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, Cuiabá, 1976
- Possui obras em exposição permanente no MACP e na Pinacoteca da Fundação Cultura de Mato Grosso, em Cuiabá (Póvoas; Figueiredo, 1976, p. 3).

Por outro lado, deve-se mencionar um fato relacionado ao evento da Pré-Bienal de 1970. A inscrição para participação de Irigaray nessa mostra nacional foi realizada pela crítica de arte Aline Figueiredo, por meio de uma procuração. É o que demonstra a ficha de inscrição do artista, junto à Bienal de São Paulo, de número 448, com 8 (oito) desenhos, datada de 01 de maio de 1970 (Fundação Bienal de São Paulo Pré-Bienal, 1970). Porém, o nome de Irigaray com seus trabalhos não consta entre os 57 (cinquenta e sete) artistas selecionados, incluindo os da região do Centro-Oeste no catálogo da Pré-Bienal (Fundação Bienal de São Paulo, 1970, pp. 21-36). De acordo com o crítico de arte Roberto Pontual, antes da produção da série “Xinguana”, em 1971, o artista “[...] mergulha seu desenho em outro mundo, regressando às defesas da visceralidade intrauterina; fetos fundam esse espanto que leva do pavor à beleza, do instante primeiro ao seu suave prosseguimento, da semente ao fruto aberto em todo seu motor, do gesto à consequência” (Secretaria de Educação..., 1975, p. 24) e o que teria paralelo com as produções de pintores como o holandês “Hieronymus Bosch”, o italiano “Giuseppe Arcimboldo” (Secretaria de Educação..., 1975, p. [34]) e o artista brasileiro “Marcelo Grassmann”, que com suas gravuras do mundo fantástico descreviam monstros, demônios e fantasmas (Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10). E nesse contexto, Irigaray criava e pintava seus desenhos em giz pastel.

Com a fundação do Museu de Arte e Cultura Popular (MACP), em janeiro de 1974, como polo difusor e guardião das práticas artísticas regionais, localizado no *campus* da recém Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), a Universidade da Selva, em Cuiabá, Irigaray passou a integrar os trabalhos dessa instituição (Figueiredo; Espíndola, 2010) e se tornou um dos artistas oficiais do MACP. O casal Aline Figueiredo e Humberto Espíndola, em conjunto com a professora Therezinha Arruda, estavam à frente dessa

instituição. Figueiredo como crítica de arte e professora. Espíndola na condição de diretor do MACP, criador da contestação político-artística com a temática da “bovinocultura”. Além disso, era um profundo conhecedor do gênero artístico hiper-realista, da *pop art*, do estilo de vida norte-americano, em principal, da arte abstrata, em razão do contato com os trabalhos do artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944) e seus desenhos ao estilo analítico, construtivista, geométrico e que usava cores do universo popular. Cumpre lembrar que Kandinsky integrou o corpo docente na prestigiada Escola de *Bauhaus* - Alemanha, símbolo da arte racionalista.

Então, Espíndola com todo esse aporte sugere, e sob sua “influência” (Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10) Irigaray se reorienta, com base em seu repertório artístico-cultural, e cria o processo crítico-criativo, que passou a denotar o indígena, “mas como valor positivo”, segundo reflexão do próprio artista (Bertoloto, 2001, p. 21) desfrutando das facilidades na sociedade industrial. A admissão de Irigaray para trabalhar no Museu ocorreu por meio de um contrato celetista, cuja vigência se deu entre 1974 e 1978, constituindo-se, assim, um dos membros da primeira geração de artistas a ser o pilar de sustentação do MACP e do núcleo artístico da região de Mato Grosso (Figueiredo, 2014). Em 09 de setembro de 1974, como resultado de seu ingresso junto ao Museu, em Cuiabá, cinco desenhos de sua autoria foram selecionados e saíram vencedores na Bienal Estadual. O evento foi realizado no MACP, para concorrer na Bienal Nacional de 1974 (Bienal, 1974, p. 2).

Advindo de uma região periférica do Brasil – vale dizer, o Centro-Oeste –, Irigaray localizou os problemas de seu tempo e apontou uma solução de modo sublime, otimista e justa, figurando como um último gesto, de apelo e/ou de esperança, para tentar resolver os desafios existenciais que acometiam os povos originários. Para tanto, o artista propôs, singularmente em seus desenhos, um programa de ação visual para reconstrução e inserção dos ameríndios na vida social e artística ocidental de modo concreto, possível e com protagonistas da história nacional.

Não se tratava de um fenômeno isolado, uma vez que um dos membros da primeira geração artística em Mato Grosso, especialmente a figura de Espíndola, seu mestre, não estava desconexo dos eventos internacionais atrelados ao mundo das belas artes. Já havia, por exemplo, a apropriação de certos aspectos e fatos circunstanciais ligados ao processo cirúrgico de renovação e da ação concreta, que ocorreram no âmago do *design* da arquitetura no mundo Ocidental. Esse processo referiu-se ao exercício didático de integrar arte e racionalidade, portadoras de valores e ideias humanistas e sociais, empreendidas pelo prestigiado arquiteto e diretor alemão Walter Gropius (1883-1969), da lendária escola alemã, a *Bauhaus* (Casa em Construção).

ção). Fundada em 1919, na cidade de Weimar, na Alemanha, justamente nos anos de crise dos efeitos do pós-Primeira Guerra Mundial. A existência da Bauhaus durou 14 anos, sendo fechada definitivamente pela polícia de Hitler em 1933 (Argan, 2005).

Outro fato relevante é que a crítica construtiva de Irigaray, de um caráter pedagógico e didático-visual, versava como um instrumento para desenvolver de forma clara, no imaginário social, sobre a necessidade de agir na vida presente, contra o horror e a brutalidade do poder institucional, ao garantir o *status* de dignidade aos indígenas, com todo aparato do Estado. Nessa ordem, deu visibilidade à beleza e à identidade multicultural do Mato Grosso nativo, , que era uma realidade, sem estar homogeneizado, com o propósito não só de denunciar, mas de atrair a empatia do público leitor, com a causa indígena. Além disso, plasmou os ameríndios ocupando os espaços e desfrutando de autonomia, protagonismo e de autodeterminação; não como a de qualquer outro cidadão comum no cenário nacional e nas tradições artísticas, mas, justamente, no preciso lugar da reacionária burguesia dominante nacional, que secularmente ocupa o topo da hierarquia social, com seus privilégios e hábitos nacionais.

Nesse sentido, o artista tinha como base os recursos imagéticos que circulavam naquele momento, advindos tanto das revistas e ilustrações de objetos de consumo industriais quanto da reprodução mecânica de trabalhos de importantes fotógrafos da época. Outrossim, o artista desafiou o consenso tradicional do privilégio em vigência no cenário civilizacional, centrado tão somente na pirâmide social da classe burguesa, que historicamente é a detentora do poder, e, por isso, sendo a responsável pelas graves diferenças no tratamento violento dispensado ao diferente, principalmente contra os ameríndios. Então, o artista criou, condicionou e inseriu o nativo ocupando os espaços de prestígios da branquitude nacional, para impactar visualmente o universo burguês.

Em conexão com esses apontamentos é possível afirmar que a obra de Irigaray lança um olhar com teor político e com apelo sensível à nação de língua Jê – os indígenas Kayapó, que estavam localizados no Baixo Xingu, no Parque Indígena do Xingu (PIX), atual Terra Indígena do Xingu (TIX). Seu elemento-chave é a mesma prática de pintores como Bacon, Delacroix, Turner e Picasso, ao fazer uso de subsídios visuais da cultura material da sua época na composição de suas pinturas (Sontag, 2004). Em sua metodologia de composição, Irigaray utilizou, em sua maioria, originais fotográficos de 1965 e ainda outros ângulos filmicos mais essenciais do importante retratista, cineasta e documentarista Wolf Jesco von Puttkamer Filho (1919-1994).

Com relação às subdivisões da etnia Kayapó, algo chama a atenção, pois, na década de 1970, dois grupos estavam em grande evidência nas mídias. Um deles eram os Txucarramãe – palavra que na língua dos nativos Juruna significa “desprovido de arco” (Villas Bôas; Villas Bôas, 1975, p. 44), atualmente denominados de Mëtyktire –, que se mostraram bastante preocupados com a construção da BR-080, braço viário para conquistar a Amazônia, construída pela Superintendência do Desenvolvimento do Centro-Oeste (SUDECO), e que cortaria o Parque Indígena do Xingu (PIX). Já de forma mais emblemática é o segundo grupo, o qual envolve os Kreen-akororé, em decorrência das frentes de atração e de “pacificação” dos indígenas pelos sertanistas e irmãos Villas Bôas, em conjunto com Wolf Jesco von Puttkamer Filho. Esses acontecimentos, quais sejam, de atração e de “pacificação” dos indígenas, constam em dois importantes artigos publicados na revista *National Geographic*, de fevereiro de 1975, de autoria de Jesco (Puttkamer, 1975). O território do Kreen-akororé se estendia entre Guarantã do Norte, Matupá, Peixoto de Azevedo, Terra Nova e Colíder, municípios do Norte de Mato Grosso (Siqueira, 2002). Entretanto, essa etnia foi transferida, na década de 1970, para o Parque Indígena do Xingu (PIX). A construção da BR-080, que cortou a reserva indígena, junto à mudança de território imposta aos Kayapó, respondia aos projetos de integração e de segurança nacional que se ancoravam em um discurso que primava pela instalação da “modernidade”, do “progresso” e pelo anseio de ocupar os denominados “espaços vazios”, tal como apregoava a política de desenvolvimento do Plano de Integração Nacional (PIN), instituído pelo Decreto-Lei nº. 1.106, de 16 de junho de 1970, e implementado pelo então general-presidente Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

Na década de 1970, Irigaray foi o primeiro mato-grossense – portanto, fora do eixo Rio-São Paulo (Secretaria de Educação..., 1975, p. [34]), considerado referência hegemônica da produção artística nacional – ao apresentar seu trabalho ao universo artístico, de uma arte genuinamente brasileira, de raiz indígena, bem como a sua crítica às engrenagens do Estado sob o regime ditatorial e aos problemas sociais. Nessa coleção – “Detalhes do Xingu” ou “Xingwana” –, o artista colocou em evidência a própria figura indígena, com sua identidade e os elementos regionais, multiculturais, na condição de autonomia, de protagonismo, de resistência, de insurgência, em desfavor da tirania estatal. Esses dados constituem as referências para a elaboração da linguagem plástica de “Detalhes do Xingu” por Irigaray.

Não resta dúvidas de que o documento iconográfico e histórico de Irigaray que analisamos aqui – o quadro “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho”, de 1975 – é uma contestação um “ato” com sentido “político”, como bem observou a jornalista e economista Flávia Salem (Salem, 2023). O artis-

ta abordou os tipos humanos locais no processo de formação da identidade regional, em uma composição simbólica, uma peça singular no mosaico da diversidade cultural nacional. Além disso, plasmou e antecipou, nesse documento visual, a resistência, o protagonismo, a autonomia, a liberdade e a autodeterminação dos povos vernaculares frente aos problemas sociais advindos da conjuntura dos anos de chumbo e da partilha dos bens industriais.

1 O contexto da nação Kayapó

Olhando para a produção plástica, que dá acesso a uma outra dimensão cultural e traz informações circunstanciais de um tempo histórico vivenciado pelo desenhista, indaga-se o que acontecia no estado de Mato Grosso na década de 1970 com a nação Kayapó: qual era a conjuntura da imagem de Irigaray? À época, a cultura xingwana se via ameaçada pela invasão do Parque Indígena do Xingu (PIX), no presente é Terra Indígena do Xingu (TIX) com a construção da BR-080 – a qual foi questionada à Fundação Nacional do Índio, atual Fundação dos Povos Indígenas (FUNAI), pelos Kayapó Txucarramãe – e, tempos depois, também com a dramática situação dos Kreen-akareré, outro subgrupo dos Kayapó, que quase foi dizimado em decorrência do contato com a sociedade “civilizada” e de sua transferência para o Parque Indígena do Xingu (PIX),

Os responsáveis pela criação do projeto de lei do Parque Nacional do Xingu, genericamente denominado de Parque Indígena do Xingu (PIX), subordinado ao antigo Serviço de Proteção aos Índios (SPI), tinham à frente as seguintes personalidades: o Vice-Presidente da República Café Filho, em conjunto de uma comissão técnica integrada pelo General Cândido Mariano da Silva Rondon, o indigenista e diretor do SPI José Maria da Gama Malcher, o engenheiro e Brigadeiro Raimundo Vasconcelos Aboim diretor geral da Aeronáutica Civil, os irmãos e sertanistas Villas Bôas da Fundação Brasil Central, o antropólogo e funcionário de carreira do SPI Darcy Ribeiro, o senador Vespasiano Martins e Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional. Os representantes dessa comissão confeccionaram em 1952 um anteprojeto, que foi entregue ao Vice-Presidente da República. Como resultado, no dia 06 de maio de 1953, tornou-se o Projeto de Lei número 3.107, que foi encaminhado ao Congresso Nacional, acompanhado de uma mensagem de número “179-53”, do então Presidente da República Getúlio Vargas, a respeito da criação do PIX (Brasil, 1953, p.1-3). A materialização desse projeto, no entanto, só ocorreu no governo de Jânio Quadros, em 14 de abril de 1961, pelo Decreto Presidencial nº. 50.455, e regulamentado pelo Decreto nº. 51.084, de 31 de junho de 1961, que delimitou um extenso território para a

instalação do Parque, considerado o pioneiro e o maior projeto de reserva e de demarcação de território indígena no país, assim como de grande prestígio no continente americano, e situado ao Norte do estado mato-grossense.

Cumpre explicitar que a extensão territorial dessa reserva indígena federal é dez vezes menor do que a área estipulada inicialmente, contando com seus 2.642.003 hectares. Seu objetivo é preservar a cultura e a vida indígena (Brasil, 1961) frente aos movimentos de expansão e de ocupação capitalista. No local, quinze sociedades indígenas de troncos linguísticos distintos foram reunidas, criando desse modo um determinado tipo de cultura que passou a ser denominada de xinguana. Nesse período, o estado de Mato Grosso era palco de conflitos e crimes praticados em desfavor dos povos originários, em flagrante afronta à Convenção nº. 107 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) – realizada em Genebra, em 05 de junho de 1957 –, norma relacionada aos direitos humanos (Bucker; Bucker, 2005). Ademais, o país buscava financiamento internacional para promover o chamado “milagre brasileiro”, e as denúncias, na avaliação da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2006), prejudicariam a imagem brasileira junto ao financiador estrangeiro.

Funcionários da FUNAI, em conjunto com os irmãos e sertanistas Villas Bôas, e o fotógrafo e documentarista Jesco Puttkamer, entre as décadas de 1960 e 1970, eram os responsáveis pela aproximação entre os Kayapó. Com efeito, estava em vigência um projeto governamental que fomentava o declínio da população indígena devido à invasão de suas terras pelo homem branco, que trazia a fome aguda, além das epidemias, como o bacilo da gripe, o sarampo, dentre outras doenças; também os vícios, a mencionar a ingestão da cachaça etc. Apesar dessa conjuntura de ações sistemáticas de abandono e de extermínio, as sociedades tradicionais resistiram intensamente frente aos avanços das fronteiras de expansão capitalista, mas foram derrotadas. Nesse sentido, há uma proximidade desses fatos com o que afirma a filósofa Hannah Arendt (1999) a respeito dos crimes contra a humanidade perpetrados pelos nazistas, por meio da expulsão e genocídio, ao argumentar o seguinte: “o primeiro configura crime contra as nações irmãs, enquanto o último é um ataque à diversidade humana enquanto tal [...]” (Arendt, 1999, p. 291). Os irmãos Villas Bôas, ao transferirem os nativos para o Parque Indígena do Xingu (PIX), em janeiro de 1975, com o apoio e suporte do avião da Força Aérea Brasileira (FAB), e em conjunto do Ministério da Saúde, evitaram a extinção desse povo, que parcamente sobreviveu. Essa grave situação das nações originárias consta nos estudos da historiadora Elizabeth Madureira Siqueira (2002), que afirma o seguinte:

Quando a FUNAI providenciou a transferência do grupo para o Parque do Xingu, dos 1.500 índios Kreen-akoraré existentes no primeiro contato, restavam apenas 135 membros, em janeiro de 1975. Essa transferência, como já enfatizamos, provocou nos índios uma grande infelicidade e completa falta de perspectiva de futuro, levando-os à prática do aborto e até mesmo ao suicídio. Dos 135 migrados para lá, apenas 89 resistiram (Siqueira, 2002, p. 236).

Essa conjuntura adversa atravessa a confecção de “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho”, de Irigaray, quando interveio cirurgicamente na fotografia para colonizar o imaginário social, situando nele, o nativo na sua melhor versão, belo, com identidade cultura definida e ocupando os espaços na sociedade nacional. Os Kayapó-Txucarramãe, atual Mëtyktire, segundo os Villas Bôas, são os Jê-Botocudos, os “Beiços-de-pau”, com os seus botoques – um tipo de disco de madeira com cerca de sete ou até mesmo doze centímetros de diâmetro, usado no lábio inferior, que serve para “intimidar seus inimigos” segundo os estudos da antropóloga Vanessa R. Lea (Lea, 2012, p. 30). Esses povos, considerados bem mais numerosos em comparação aos demais grupos de nativos da região, ocupavam uma vasta área da Amazônia antes das frentes de aproximação. De acordo com a pesquisa do médico, psiquiatra e etnólogo alemão Karl Von den Steinen – que chefiou duas expedições científicas, com viés etnocêntrico do período, sendo uma em 1884 e a outra em 1887, na região do Alto Xingu –, esses indígenas sempre lutaram pela terra. Na década de 1970 se encontram no território do Baixo Xingu, região que compreende a extensão do Parque Indígena do Xingu (PIX) (Villas Bôas; Villas Bôas, 1975).

Ocorre que a partir de maio de 1971, essa nação indígena, principalmente na figura de Bud-Diti, que era o cacique “Raoni” (Lea, 2012, p. 18), chefe-representante da nação Kayapó-Mëtyktire, que passou a engendrar resistência e luta política aos ditames da União e questionou o então presidente da FUNAI, o general Oscar Jerônimo Bandeira de Mello, entre 1970-1974, demonstrando plena insatisfação com a construção da BR-080. Conhecida também como a “Grande Estrada da Amazônia”, que amputou uma área correspondente a 80 quilômetros de extensão da porção setentrional do Parque Indígena do Xingu (PIX), ficando a cerca de 140 quilômetros de distância do Posto Diauarum, coração do Parque e sede dos Villas Bôas, sendo considerada uma verdadeira ameaça à cultura xinguan (Índios Txucarramães, 1971, pp. 9 e 10).

Essa invasão ao território indígena foi, por sinal, elaborada pela Superintendência de Desenvolvimento do Centro-Oeste (SUDECO), com o discurso de “desenvolver” e conquistar a região, conforme registrado na

“Carta do Xingu” (Carta do Xingu, 1971), de 15 de maio de 1971. Confeccionada em uma capa de couro cru, justamente para um evento solene, que ocorreu no meio da mata, em Piara Assu, à margem direita do rio Xingu, em Mato Grosso. Esse evento governamental, ao som do Hino Nacional, que contou também com o hasteamento da bandeira, ocorreu na presença de setecentas pessoas ligadas ao governo e demais representantes do mercado capital. Chamou a atenção, nesse ato solene, a ausência dos irmãos e sertanistas Villas Bôas e dos antropólogos, pois criticavam frontalmente a construção da BR-080.

Além disso, o projeto militar, por intermédio da construção da Transamazônica – BR-230 (rodovia Transamazônica), objetivava chegar até a base aérea do Cachimbo, rumo ao encontro da BR-165, Cuiabá-Santarém, construída pelo Exército. Esse plano fracassado visava a integração com as demais regiões do país. E esse era o motivo da preocupação entre os Kayapó-Txucarramãe-Mëtyktire, que passaram a lutar e a demonstrar resistência política ao plano governamental, em especial, a figura do cacique Raoni, a qual questionou à FUNAI sobre esse programa governamental de rodovia em terras indígenas. Nesse entrave político, a FUNAI, por meio de uma portaria publicada no dia 29 de janeiro de 1971, definiu o seguinte: “a assistência ao índio, que deve ser a mais completa possível, não visa e não pode obstruir o desenvolvimento nacional, nem os eixos de penetração para a integração da Amazônia” (Índios Txucarramães, 1971, p. 9). Esses eram alguns dos graves problemas envolvendo a luta e resistência política dos Kayapó-Mëtyktire, nos âmbitos regional, nacional e internacional.

2 O protagonismo da mulher Kayapó-Mëtyktire

Nesse contexto de luta política dos povos indígenas, na busca pela dignidade humana e do protagonismo na história nacional, Irigaray é sensível ao caso; e atendendo as normativas do MACP a respeito da temática indigenista, denotou a mulher Kayapó-Mëtyktire, do Baixo Xingu de forma bela e aguda, pois, resolveu, conforme os argumentos do crítico de arte Frederico Moraes, “Entre expressar a crise ou a construção, prefere o segundo caminho; pois considera mais útil revelar o homem nas suas melhores possibilidades do que mostrá-lo fragmentado e caótico” (Moraes, 1979, p. 87). Para a elaboração de suas imagens, o artista combinou e decompôs diversas fontes visuais de forma agigantada, articulando informações que retirava da documentação que tinha à disposição, a exemplo de revistas de conteúdos gerais, publicadas semanalmente ou mensalmente. Também consultava o material do acervo fotográfico dos irmãos e sertanistas Villas Bôas, cujos originais fotográficos, em sua maior parte, saíram da objetiva de Jesco

Puttkamer, a exemplo das fotos e cartões-postais.

Em conjunto, Irigaray fazia assim uso de elementos da cultura imagética, apropriando-se do universo da fotografia, do cinema, da música, de recortes visuais mais expressivos disponíveis em revistas populares, o que permitia a sua ampliação, modificação e a elaboração de sua própria comunicação artística. Com isso, o autor deu vida e visibilidade, modelou uma identidade indígena, com um sentido totalmente novo para aquele momento, de maneira crítica e de choque ao universo burguês. Como resultado, no primeiro plano de seus desenhos, percebe-se bem nitidamente a intervenção cirúrgica que o artista fez, ao apropriar-se de diversos elementos pictóricos, agigantando esses componentes em suas obras, manejando-os de maneira diferente da fonte original.

Notadamente para a constituição de “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho”, Irigaray recorreu à combinação de duas fontes diferentes. A primeira se trata da incorporação de recortes de uma campanha publicitária impressa, veiculada em julho de 1969, oriunda da revista “Realidade”, lançada pela editora Abril, em 1966. Por ser de cunho contestatório à ordem conservadora, durante a vigência do Ato Institucional de número 5 (AI-5), a revista “Realidade” foi descaracterizada e, anos depois, em 1976, foi substituída pela revista “Veja”. A campanha publicitária mencionada versa sobre os bens de consumo alimentícios em que vemos a veiculação de propagandas do primeiro café solúvel do Brasil, da marca Nescafé. Desse modo, Irigaray incorporou em sua narrativa visual, a cultura imagética a partir da reprodução mecânica da sociedade industrial, ou seja, fez uso de uma fonte fotográfica secundária, feita em um estúdio, sob encomenda da maior empresa transnacional de alimentos global, a sueca Nestlé. Essa imagem pode ser vista abaixo, na figura de número 1 (um), acompanhada do seguinte texto:

O bom café... em boa companhia

Nescafé prolonga os bons momentos

O prazer de estar juntos... com Nescafé. Aceita um? E o clima se torna mais cordial, mais caloroso. Nescafé é a pausa quente, não deixa a conversa esfriar. Nescafé. Num instante, o que há de mais moderno. Um traço de união entre as pessoas. Nescafé, o cafezinho gostoso. Café solúvel Nescafé, o primeiro fabricado no Brasil. Café solúvel Nescafé - um produto Nestlé (Realidade, 1969, p. 55; grifos no original).

Imagem 1 – Propaganda da Nescafé.

o bom café...
em boa
companhia

Nescafé prolonga os bons momentos

O prazer de estar juntos... com Nescafé. Aceita um? E o clima se torna mais cordial, mais caloroso. Nescafé é a pausa quente, não deixa a conversa esfriar. Nescafé. Num instante, o que há de mais moderno.

Um traço de união entre as pessoas. Nescafé, o cafézinho gostoso. Café solúvel Nescafé, o primeiro fabricado no Brasil.

café solúvel
NESCAFÉ - um produto Nestlé

“O bom café... em boa companhia: Nescafé prolonga os bons momentos”.

[Revista] **Realidade**, São Paulo, julho de 1969. Edição 40, ano IV. Editora Abril, p. 55.

Já a segunda fonte para a obra de Irigaray consiste em duas fotografias do importante fotógrafo e cinegrafista alemão, o já mencionado Wolf Jesco von Puttkamer Filho, conforme se vê abaixo as figuras de número 02 (dois) e 03 (três). Cumpre ressaltar, que toda a coleção de Jesco e os seus trabalhos etnográficos junto aos nativos brasileiros estão atualmente sob a guarda do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA), da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GOÍÁS), denominado Centro Cultural Jesco Puttkamer. Mais tarde essas suas imagens – apropriadas por Irigaray – passaram a ser reproduzidas em cartões postais de temática indígena, com o título “Brasil Nativo”. O registro desses instantâneos, ocorreu a partir de 1965, quando Jesco esteve na Aldeia Porori, localizada ao Oeste

do rio Xingu, e aí estabeleceu contato com os indígenas Kayapó-Txucar-ramães, atual subgrupo denominado Mëtyktire. Esse trabalho visual exuberante pode ser visto na obra “Índios do Xingu”, dos irmãos e sertanistas Villas Bôas (1975, pp. 65 e 70), conforme imagens a seguir:

Imagem 2 – Menina Kayapó. “A cabeça raspada é uma característica dos índios da família Jê”.



Foto: Jesco. (Villas Bôas; Villas Bôas, 1975, p. 65).

Imagem 3 – Menino Kayapó. “A calvície é elegância e, com muito sacrifício, conseguida”.

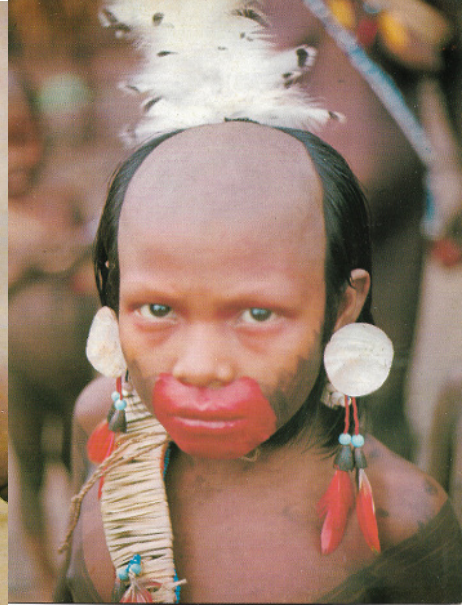
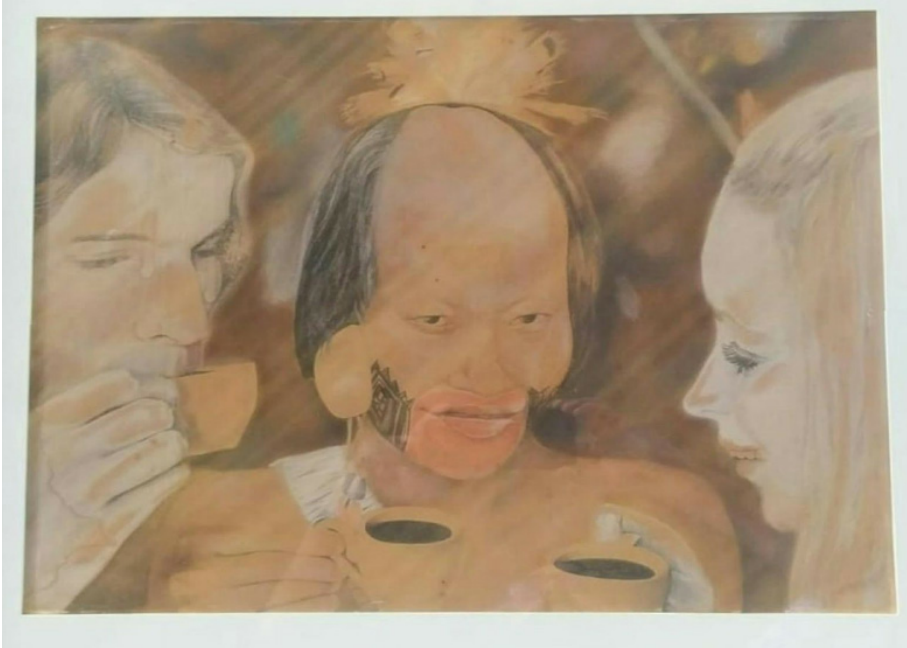


Foto: Jesco. (Villas Bôas; Villas Bôas, 1975, p. 70). À direita.

Em síntese, para a criação de “Detalhes-Kayapó tomando um cafézinho”, o artista se apropriou e mesclou as três imagens demonstradas anteriormente. O resultado dessa composição, com a sobreposição das duas fontes – vale dizer, a campanha publicitária e o registro etnográfico – no trabalho de Irigaray pode ser visto na imagem abaixo:

Imagem 4 – “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho”



Etiqueta: “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho”, 1975. Desenho 40 x 53 cm, por Clóvis H. Irigaray. Obra do acervo permanente do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT|), *campus* Cuiabá (na década de 1970).

Doação feita pela crítica de arte Aline Figueiredo. Foto do autor, dezembro de 2022.

No desenho acima constata o congelamento de três pessoas bem próximas que posaram, por assim dizer, para uma objetiva em um plano de fundo turvo. Do lado esquerdo do(a) leitor(a), há um homem branco e loiro, tomando uma xícara de café. Ao centro da imagem, uma mulher indígena, sem sobrancelhas, com a cabeça na parte da frente raspada, com suas pinturas e ornamentações corporais, faciais e plumárias. A nativa expressa um sorriso e está com a boca entreaberta – como que mostrando os dentes. Ela olha para seu(a) espectador(a), e segura com a mão direita uma xícara marrom de café, cujo líquido, supõe-se, seria ingerido. Do lado direito da mulher Kayapó-Mëtyktire está uma mulher branca e loira, maquiada, com os lábios figura uma cor tonal “cor da pele” e/ou marrom. Ela faz uso do rímel nos cílios e do delineador preto nos olhos, sorri e olha para a indígena. Também segura com uma das mãos uma xícara marrom, com a bebida de café no seu interior. Bem acima de seu crânio, há um detalhe em meio a uma variação tonal bege claro, algo semelhante à parte de um galho, cipó ou um “aparente” ramo de planta seca, algo ainda indecifrável, mas que vere-

mos detalhadamente mais adiante.²

Ao adentrar no campo da análise e comparar as imagens, percebem-se algumas modificações substanciais realizadas pelo artista. Irigaray, então, dando um caráter totalmente novo, atribuiu à sua própria composição as seguintes finalidades: a primeira é que alguns desses elementos em sua obra têm forte evidência a favor da apropriação do movimento da *pop-art* norte-americana, transformando-o em brasilidade, ou melhor, na *pop* local, ao abordar, por exemplo, a publicidade e o consumo no meio urbano de modo crítico, e de inserir a mulher kayapó nesse contexto. Em um segundo momento, o artista rejeita os condicionamentos estéticos “eruditos”, de dominação, da mídia e do conformismo social de seu tempo. Nesse sentido, Irigaray estabeleceu a criação de uma nova realidade para atingir de modo mais profundo o imaginário e o comportamento coletivo, objetivando uma convocação à transformação, com uma proximidade entre a arte e a vida, ao inserir a mulher Kayapó-Mëtyktire inteira e com protagonismo na sociedade nacional.

A primeira modificação, ou atualização, operada por Irigaray em seu desenho, com relação aos modelos precedentes, é quando se percebe certa “imperfeição” localizada no fundo da sua obra. Nela há o vestígio da inserção de recortes que advêm dos subsídios fotográficos de Jesco e que consta na obra de Villas Bôas (1975) (Villas Bôas; Villas Bôas, 1975), e que foram utilizados por Irigaray na sua composição imagética. A prática em questão fica perceptível quando se vê, por exemplo, bem acima do crânio da mulher branca e loira, a presença de alguma extensão na cor bege, similar, por exemplo, aos resquícios da natureza, e entre a cabeça da nativa e do modelo existe um detalhe na cor verde.

A esse respeito, conclui-se que se trata de um acessório indígena, uma vez que, de acordo com a referência visual primária de Jesco, a imagem de número 02 (dois) (Villas Bôas; Villas Bôas, 1975, p. 65), nessa mesma localidade da foto se observa a presença de outras pessoas ao fundo. Trata-se de uma correspondência plástica entre as duas imagens. Dentre as infor-

2 Apenas um adendo importante sobre a obra do autor na foto acima: figuram nessa imagem, algumas marcas que demonstram o estado de conservação dessa obra, pela exposição à água e/ou umidade. Na face do modelo branco, vemos duas manchas: uma que escorre pela testa, passa pela sobrancelha e para um pouco próximo do canto do olho esquerdo; a segunda como se fosse uma gota d’água que também passou pela testa e está um pouco abaixo do olho direito e perto do nariz. Por fim, na extensão do dorso da mão do modelo, figura uma outra mancha. Essa degradação na obra de Irigaray não consta na publicação do livro “MACP: [animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT]”, de autoria de Aline Figueiredo e Humberto Espíndola, de 2010, uma vez que recebeu tratamento e demais ajustes de melhoria para ser publicada.

mações contidas, se constata que o objeto com pigmentos na cor marrom e/ou “cor de pele”, parecido com um cipó, além de outro detalhe esférico na cor verde, que aparece em meio às cabeças tanto do modelo e da Kayapó no desenho de Irigaray, se refere, em verdade, a um acessório de cor azul, que era usado por uma mulher indígena. Já o outro detalhe, que aparece na cor verde, são pessoas ao fundo e que, de acordo com o registro de Jesco, não foi possível decifrar de modo mais preciso, uma vez que essa foto está com o fundo desfocado. E, justamente nessa região do desenho, o artista também concebeu outra tonalidade e desfoque.

Uma segunda alteração, que aqui se considera de maior relevância, foi na modelo localizada no plano central da reprodução fotográfica da multinacional de alimentos Nestlé. Em seu lugar e, rompendo com as estereotipias da desagregação, discriminação e hostilização de grupos minoritários, que eram veiculados pela mídia, Irigaray coroou sua produção plástica ao incluir a mulher Kayapó-Métyktire ocupando o lugar de destaque da iconografia. Além disso, deu destaque ao rosto reluzente dessa jovem mulher indígena de olhar fixo para seu(ua) interlocutor(a) e pronta, com sua cultura e ornamentação corporal, facial e plumária livres, para viver experiências que eram julgadas imprevisíveis ao universo dito “civilizado”, para além de suas fronteiras. Mas o autor o fez não por mera liberalidade, e sim com forte sentido, ao mesmo tempo cultural, estético e social: primeiramente ao propor uma experiência do choque, que visa modificar a percepção a respeito dos fenômenos da realidade circundante imposto pela mídia. Sua provocação objetivava causar o estranhamento no(a) interlocutor(a), por conta da grave situação que pesava aos indígenas brasileiros, durante a ditadura “empresarial-militar”.

Entre os anos de 1974, 1976 e 1980, diversas denúncias de graves violações de direitos humanos em desfavor dos ameríndios foram levadas ao Tribunal Penal Internacional - “Tribunal *Russell* II”, que é o responsável por investigar e julgar, por exemplo, sobre os crimes de genocídio, de guerra, de agressão e contra a humanidade (Tosi; Ferreira, 2014, p. 17), o que condenou o Brasil. É o que apontam os escritos da Comissão Nacional da Verdade (CNV) (Brasil, 2014), publicados em dezembro de 2014. No segundo volume de seu Relatório Final (Texto 5), a Comissão aborda as violações contra os povos vernaculares (Brasil, 2014, p. 208). Não se pode esquecer, de igual modo, o famoso Relatório Figueiredo, elaborado em 1968 pelo Procurador da República, Jader de Figueiredo Correia, do Ministério do Interior, e que apontava diversos crimes de genocídio indígena praticados pelo antigo Serviço de Proteção aos Índios (SPI), e cujo documento ficou desaparecido por 20 (vinte) anos (Brasil, 2014, p. 207).

Nesse processo de apropriação e releitura, vale dizer, de sobreposição e atualização, se percebe quatro elementos empregados por Irigaray, que têm, a princípio, relação com o legado das ideias vernaculares nacionais, a exemplo dos movimentos contraculturais no cenário brasileiro. E nada impede que o melhor desses estilos, com suas características, possam ser introjetados e/ou apropriados na linguagem visual do artista mato-grossense, principalmente, porque na década de 1960 e 1970, era uma prática comum no agir artístico. Nesse período, por exemplo, era regular entre os artistas a incorporação de diversos suportes das artes e da cultura fora dos padrões, com realização de alianças e de parcerias criativas. Mesclava-se características do universo erudito com o popular, ideias, experiências vitais e o emprego de objetos de outras mídias tecnológicas como instrumento significativo para criação da obra (Canongia, 2005).

A narrativa visual de Irigaray incorporou, por exemplo, o tônus político e de transformação no meio social, ao questionar os ditames governamentais e da sociedade burguesa nacional, ao requerer o tratamento digno aos indígenas justamente durante a ditadura “empresarial-militar”. A referência dessa força artística contestatória contra o regime era recorrente no Brasil, a exemplo dos movimentos da Tropicália, a Marginalia, a Contra-Arte ou a “Arte de Guerrilha” conforme os estudos do historiador Artur Freitas (Freitas, 2013).

Não apenas isso, o artista faz uso da arte como antídoto ideal para combater o horror da política no cenário nacional, pois elaborou um discurso visual que extrapola a moldura do quadro para desconstruir e contestar político-artisticamente o discurso oficial da União, e a narrativa secular das classes conservadoras e da mídia, com sua visão estereotipada ligada ao pensamento idílico colonial. Considerações que taxavam os(as) indígenas como objetos de consumo, de curtição, “refratários ao progresso” (Ribeiro, 1962), “selvagens”, “bárbaros”, arredios e inumanos. Todas essas adjetivações pejorativas são frutos da colonização do imaginário, que logo pregavam a pecha de que os nativos deviam ser marginalizados (Ribeiro, 1970) e proibidos de “criarem possibilidades imensuráveis de ser”, segundo Irigaray (Governo do Estado de São Paulo, 1976, p. 16).

Uma característica notável de Irigaray é que o artista elegeu e denotou principalmente mulheres indígenas em suas proposições visuais. Como hipótese, acredita-se que o artista era muito sensível aos acontecimentos em seu entorno, como um sismógrafo, atravessado por diversas transformações humanas de proporções globais e regionais. Conjuga-se a isso, um evento notadamente mais marcante, de foro íntimo, quando se tornou pai, no ano de 1973, de Maria Irigaray. A partir daí pode-se inferir que então

empoderou a figura feminina. Além disso, Irigaray incorporou o que se desenhava a respeito dos direitos das mulheres nesse período.

Nesse sentido, dois casos merecem destaque: o primeiro foi o Congresso Internacional da Mulher, realizado em Madri, em 1970. O segundo foi o Primeiro Congresso Internacional da Mulher, evento organizado e patrocinado pela Organização das Nações Unidas (ONU), que ocorreu entre os dias 19 de junho e 02 de julho de 1975, que acabou por instituir o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher. Também se destaca o Relatório da Conferência Mundial do Ano Internacional da Mulher, publicado em 1976, cujo artigo vinte e cinco (25) preceitua a consagração da igualdade entre homens e mulheres e a eliminação da discriminação contra as mulheres (ONU, 1976). Mesmo ao conjugar esses elementos dos direitos das mulheres às suas obras, faltava uma outra conexão a respeito das mulheres indígenas. Foi então que o artista coroou sua coleção – as 18 imagens de “Detalhes do Xingu” ou “Xinguana” –, ao atender uma das diretrizes propostas pelo Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), relacionada ao quarto programa, cuja temática é indigenista, quando o artista passou a ressaltar a beleza e o gozo de viver dos nativos (Figueiredo, 1985).

Voltando um pouco na linha do tempo, percebe-se igualmente a apropriação por Irigaray de fatos circunstanciais ligados ao movimento brasileiro da Marginalia, fenômeno artístico que conforme Coelho surgiu em dezembro de 1968 (Coelho, 2010). Desse modo, o artista mato-grossense incorporou em seus trabalhos as ideias de reação virulenta, a exemplo da inserção de personagens antes excluídos e que passaram a ser tratados com uma nova perspectiva, visando destruir o seu opressor (Coelho, 2010, p. 171). Um exemplo se refere à inserção da figura da mulher, até então marginalizada, mas agora inserida, a mulher indígena que emerge dotada de sagacidade e beleza em situações do cotidiano da sociedade industrial.

Assim, a mulher kayapó de Irigaray foi denotada ocupando espaços socialmente elevados, senão, de nível restrito ao universo burguês, ausente do preconceito e desfrutando de liberdade no meio social. Porém, para o alcance desse resultado visto na denotação de Irigaray, de dignidade e de humanidade somente seria possível, caso uma das características básicas da política oficial fosse obrigatoriamente aplicada aos povos originários: garantir o acesso inalienável dos territórios tradicionais para sua sobrevivência, conforme estabelece o artigo 65, da Lei nº. 6.001, do Estatuto do Índio, de 19 de dezembro de 1973, relacionado à demarcação de suas terras no prazo de 5 (cinco) anos, e que estava longe de se concretizar, além, claro, de garantir toda proteção direta do Estado junto aos ameríndios.

O emprego desse parâmetro – a dignificação da mulher, em parti-

cular da mulher indígena – no exercício plástico de Irigaray não era, por assim dizer, isolado e ou utópico, uma vez que podemos vislumbrar em outro princípio fundamental, que foi de suma importância para a elaboração das propostas da Convenção nº. 107 da OIT, de junho de 1957, que ocorreu em Genebra. Esse importante acontecimento estava ligado à política indigenista brasileira, que desde 1945 era uma experiência vigente ainda no antigo SPI, órgão extinto, em razão das práticas de corrupção e de genocídio, que minaram essa instituição governamental nos seus anos finais. Conforme os estudos do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro (1970), um dos regimentos do SPI apregoava o esforço para garantir ao nativo um alto nível de vida. E mais:

Toda a ação assistencial deveria, doravante, orientar-se para a comunidade indígena como um todo, no esforço de levá-la a mais alto nível de vida, através da *plena garantia possessória, de caráter coletivo e inalienável*, das terras que ocupam, como condição básica para sua tranquilidade e seu desenvolvimento (Ribeiro, 1970, p. 140; grifos no original).

Ocorre que essas medidas eram contrárias à política indigenista da FUNAI, que desejava integrar os nativos de modo forçado e célere. Outro dado grave a ser explicitado era que o Executivo poderia determinar antecipação da tutela do indígena, por meio de decreto presidencial. Por seu turno, nos cinquenta anos de experiência do SPI, figura nos seus regimentos fundamentação de respeito aos nativos, com uma linguagem de proposições criativas e novos comportamentos, tal como o irrestrito exercício do cidadão nacional, devidamente amparado pela União em todas as fases. Logo, tornar-se-iam possibilitados(as) de usufruírem e vivenciarem experiências e prazeres obstados pelo conceito burguês e da cultura dita “erudita”. Sobre esse tema, em agosto de 1975, dias após a apresentação de sua mostra individual na Galeria Guimar, e no ano seguinte, entre março e abril de 1976, ao participar de um evento no Paço das Artes (Museu de Imagem e do Som, São Paulo) localizado na avenida Europa, também em São Paulo capital, denominado de Realismo, Irigaray expôs algumas reflexões, conforme se vê nas citações a seguir. Em um inabitual depoimento ao jornal Folha de São Paulo, o artista justificou o motivo de sua apropriação e construção plástica:

Realismo fotográfico de Clóvis Irigaray

Realizo o detalhe à maneira de uma máquina fotográfica. De um postal, faço vários quadros, dando, é claro, a minha interpretação. Quanto ao índio em situações, que não são deles, mas sim as nossas, como tomando um cafezinho,

entrando com livros numa universidade, ou em roupas de astronauta, procuro com essas imagens, dar ao trabalho um cunho regionalista norte-matogrossense (Realismo fotográfico de, 24 de agosto de 1975, p. 58; grifos do original).

“Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho” é um firme indício do questionamento à hegemonia dos hábitos e costumes do gosto burguês, da “sociedade de consumo”, da lógica da civilidade “branca”, intelectualizada, com sua racionalidade científica Ocidental, que hostilizava, desumanizava e transformava os indígenas em artigos de luxo, exóticos, e, claro, como seres incomuns. Entendia-se, pois, que esses grupos minoritários, com seus corpos marginalizados e desprezados eram, claro, proibidos de existir, de ocupar e de desfrutar das experiências humanas, realizadas pela maioria. Ou seja, o absurdo não era a dizimação dos indígenas, mas ver o nativo reivindicando sua humanidade, ocupando os espaços de lazer, do consumo industrial burguês, seja do universo da intelectualidade etc., no cotidiano urbano, conforme outra rara reflexão do artista:

as inferências estatísticas fundamentadas em probabilidades (método de representação da racionalidade do pensamento científico ocidental) demonstram a lógica do desprezo às minorias. As minorias, sempre existentes, desvios da normalidade, oferecem alternativas de escolha absurda. Qualquer minoria vive essencialmente experiências de exceção. A natureza de suas possibilidades vivenciais no mundo das majorias configura a objetividade do absurdo. Qual a probabilidade do absurdo? E o absurdo existe. Os meus desenhos, em seu realismo fotográfico, **desvelam o índio em sua missão permanente de testemunho das minorias, no absurdo das probabilidades de sua existência real e possível. Possibilidades imensuráveis de ser proibidas pela maioria que inexplicavelmente ou muito explicavelmente as transformam em objetos de consumo proibitivo**, artigos de luxo, curtição. Os índios xinguanos, em quase 500 anos de minoria étnica, me ajudam a **questionar a hiper-realidade absurda das situações a que eu próprio sou submetido como participante da discutível minoria** (Governo do Estado de São Paulo, 1976, p. 16; grifos nossos).

Em “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho”, vemos um corpo considerado marginal – e, de fato, marginalizado pelas práticas coloniais do ocidente moderno –, mas em uma perspectiva totalmente inédita, reelizando ato comum no ambiente de consumo dentro do universo da classe

burguesa de maneira tranquila. O artista situou a jovem Kayapó-Mëtyktire além de suas fronteiras. É possível perceber aí um paralelo com dois fenômenos das artes do período, sendo o primeiro internacional e o segundo nacional.

O primeiro se conecta com os ramos artísticos da pedagogia empreendida pelo artista de formação anarquista, representativo da Anti-arte e da arte ambiental, o carioca e legendário passista da escola de samba Mangueira, Hélio Oiticica (1937-1980), estava ligado ao Movimento Concreto e Neoconcreto, cujas obras serviram como referencial para os/as artistas de seu tempo e, claro, também para Irigaray. Conforme citação de Favaretto, para Oiticica: “o consumo é um dos elementos da produção cultural; por isso, para enfrentar a “convi-conivência” brasileira não se poderia dele fugir: mais certo, para ele, é “consumir o consumo” (Favaretto, 2015, p. 150). Com base nessas práticas e proposições estéticas e teóricas, Irigaray apropriou o que foi necessário e o mais adequado, de acordo com a sua sensibilidade, para confecção de sua documentação iconográfica, e plasmou o nativo “consumindo o consumo”.

Irigaray procurou dar uma nova e urgente identidade regional à cultura local, por meio da linguagem visual, como um elemento autêntico nas artes plásticas no cenário nacional, oriundo de fora dos grandes eixos artísticos, a exemplo do Rio de Janeiro e São Paulo, como polos hegemônicos, e que consideravam, nesse período, que não estivesse nesse reduto elitista, era um membro de “subculturas” (Coelho, 2010, p. 211) e libertando-as das possibilidades antes reprimidas. Deu também visibilidade e antecipou, por meios estéticos, o potencial político ligado às raízes das minorias étnicas, principalmente mulheres e crianças indígenas, entendidos finalmente como agentes históricos, políticos, sociais e antes fato esse discriminado, foram silenciados e negligenciados no pensamento científico, a exemplo da historiografia, que não tinha interesse na temática, uma vez que considerava os nativos como seres comuns, “agrafos”, “primitivos” e “a-históricos”.

Percebe-se também que ocorreram outras interferências do artista na elaboração da composição imagética da moça Kayapó-Mëtyktire destacada na obra, em comparação ao personagem da fotografia original de Jesco, notadamente na figura de número 02 (dois) (Villas Bôas; Villas Bôas, 1975). Nesse testemunho visual, a indígena aparenta ser mais uma adolescente. Já na informação artística de Irigaray, que se vê na figura de número 04 (quatro), o rosto recebeu contornos de uma mulher adulta. No registro de Irigaray, a mulher Kayapó-Mëtyktire figura com um sorriso, estática, com o destaque em seu rosto, que consta um pouco inclinado para baixo e o olhar fixo para a objetiva. Foi retirado o brinco do lado direito e alterada

a cor da miçanga, que era azul na foto, mas que recebeu outro formato e a tonalidade na cor cinza na comunicação pictórica de Irigaray. Nota-se, ainda, que o pescoço da ameríndia apresenta certa rigidez. Em conjunto dele, o colo e os ombros são mais largos, como os de uma mulher adulta. Cabe lembrar que essa proposição visual-comportamental, como a de aumentar o corpo dos indivíduos, faz evocar outra apropriação de Irigaray. No campo internacional, a ilustração agigantada é um claro indício do exercício plástico hiper-realista, a exemplo do que praticava o artista e fotógrafo norte-americano Chuck Close (1940-2021), autor da obra “Autorretrato”, de 1968, com seus retratos gigantes. Por outro lado, também se percebe certo paralelo com as impressões artísticas nacionais do modernismo histórico brasileiro, advindas dos trabalhos do prestigiado artista Cândido Portinari (1903-1962), a lembrar da obra “O mestiço”, de 1934, e a prática de aumentar o tamanho do corpo dos indivíduos, no sentido de enaltece-los. A pintura de Portinari apresenta uma síntese necessária das inquietações de sua época, de cunho social. Com base nesses aportes, Irigaray incorporou esses fatos na sua comunicação visual.

Por fim, no detalhe dessa foto-momento da indígena, inserida ao centro, como que escultórica, inteira, saudável e com o destaque no seu rosto, entra a terceira e última mudança: a fundamentação histórica aqui visa dar vida e dignidade à imagem dos indígenas, pois eram vistos pela sociedade e pela mídia como seres “inumanos” e também no sentido de conceder o título de cidadã, com seus direitos na sociedade nacional e demonstrar o ponto nodal da nativa com sua vaidade e beleza, traço ímpar das moças Kayapó (Lea, 2012). Porém, a mulher Kayapó-Mëtyktire não foi denotada como qualquer cidadão comum, mas no preciso lugar dos representantes da classe burguesa dominante. Outro dado elementar a perceber na obra foi a incorporação da técnica chamada *close* na face feminina da Kayapó. Essa prática é comumente utilizada pela maioria do universo branco, tendência no mundo cinematográfico – o *Close up*, assim inventado, em 1939, pelo importante cineasta norte-americano David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948), ao endeusar e exteriorizar o estado de espírito de rostos femininos brancos ocidentais. Além disso, a mulher Kayapó-Mëtyktire traz no crânio um enfeite plumário de pena de garça.

Um sinal indelével que possibilita identificar a etnia da indígena em questão é que os cabelos, na parte frontal da cabeça, estão raspados (Vidal, 1992). Portanto, essa narrativa visual traz as características da cultura que pertence à família dos Kayapó - Jê setentrional, assim como a pintura facial de urucum, a qual dá o tom avermelhado na pele e que contorna sua boca. Já as laterais da face figuram com grafismos geométricos traçados com talos de coqueiro, com carvão nativo da floresta e de um suco do fruto do jenipa-

po. Trata-se, pois, de uma pintura tradicional utilizada comumente pelas mulheres Kayapó para ocasiões de festas e de homenagens, rituais que ocorrem na aldeia durante o verão, período mais seco, entre os meses de abril e setembro (Bisilliat; Villas Bôas, 1975, p. 12 e 14). A pintura em um dos lados das bochechas da indígena, com o grafismo geométrico no formato quadrado que aparece na obra de Irigaray, e, tal como a boca figurando entreaberta, são detalhes que advêm de apropriações, de recortes, combinações e aproximações de um outro registro fotográfico de Jesco. Nesse testemunho visual, conforme demonstrado abaixo, se constata o registro de um indígena, com a parte da frente da cabeça e as sobrancelhas raspadas, com adornos corporais, pinturas nas bochechas e em outras partes do corpo feitas com o suco de jenipapo e com a boca entreaberta.

Imagem 5 – Menino Kayapó



Foto: Jesco. Fonte: Villas Bôas; Villas Bôas, 1975, p. 70.

Se evidencia, portanto, que o artista mesclou em sua obra pinturas do universo indígena, tanto feminino quanto masculino, fundidos de modo equilibrado em um só corpo, bem ao estilo “andrógino”. De acordo com a reflexão contracultural da feminista brasileira Rose Marie Muraro, publicada na Revista *Rolling Stone*, em fevereiro de 1972:

O jovem da era eletrônica não tem sexo especializado. A Era Eletrônica é a era do Andrógino. O unissex não é mais do que um sintoma físico de uma transformação mais profunda. Na era eletrônica, o homem e a mulher integram-se ao viverem ao mesmo tempo as diferenças e também as suas semelhanças. E ganham uma dimensão muito mais rica ao desenvolver a sua androginia. Se a fundição é geral, pensei comigo, é melhor, então, ao menos estar do lado da história e não contra ela... E, portanto:

ABAIXO O MACHÃO!...

E viva o Mundo Andrógino!!!

Bem, bichos e bichas, o andrógino é um papo muito especial e fica para o próximo número (Muraro, 1972, p. 7).

O objetivo angular em sua obra era mostrar para o universo dito “civilizacional”, com um teor político, a beleza e gozo de viver dos nativos (Figueiredo, 1985) como um ser humano, posto que estavam na condição de marginal e desumanizados na sociedade civilizacional. Visava também combater o preconceito, de plasmar a possibilidade de existir, de liberdade sexual, de garantir os direitos iguais para identidade sexual distinta e contrário ao processo de subordinação da mulher, que era e ainda continua sendo oprimida pelos homens. Vale lembrar, da efervescência das lutas empreendidas pelo movimento feminista nesse período. Todos os comportamentos, inclusive os de ordem sexual, oriundos de identidades sexuais distintas, que não fossem atrelados ao modelo tradicional de domínio masculino em relação à mulher (o “patriarcado”), segundo reflexões do historiador britânico Eric Hobsbawm, eram considerados um estigma social, desviantes, proibidos, malvistas e duramente reprimidos pelo conservadorismo dominante (Hobsbawm, 1995, p. 315). Não olvidando, que no início da década de 1970, o movimento “*hippie* norte-americano” se tornou referência para o público jovem no Brasil, pregando a ideia do “prazer acima de tudo” (Coelho, 2010, p. 248). Por outro lado, se observa que naquele momento ocorriam súbitas transformações que mudariam radicalmente essa perspectiva rígida, tendo em conta a revolução cultural no Ocidente (Hobsbawm, 1995, p. 323-26).

A indígena em “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho” faz uso de um brinco apenas na orelha do lado esquerdo, sendo uma parte na cor marrom e/ou “cor de pele”, possivelmente feita de conchas de caramujo (objeto esse considerado como um bem mais valioso de troca interétnica, segundo os estudos da antropóloga Vanessa R. Lea) (Lea, 2012, p. 24). Na fotografia original de Jesco, a de número 02 (dois), a outra extensão do brinco é feita com fios de algodão vermelho, com miçangas azuis, semente de coco “mry-

jkran” (Mêtyktire, 2021) e com penas de arara vermelha. Em sua imagem, Irigaray deu outro formato e coloração: os fios de algodão ficaram na cor marrom e/ou “cor de pele”, as miçangas e as penas das araras foram reticadas, ficando apenas a semente de coco denotada na cor cinza. Por fim, figura um acessório que passa pelo seu ombro, um tiracolo de palha, que é confeccionado com tipóia de folha de buriti, utilizada normalmente por “[...] moças púberes que ainda não tiveram filhos” (Lea, 2012, p. 361), que usavam nos ritos festivos em seus territórios.

Observa-se ainda que a Kayapó do subgrupo Mêtyktire foi denotada segurando uma xícara de vidro, na cor marrom, contendo café solúvel, pronto para beber, conforme propaganda da Nestlé, cujos produtos do mundo industrializado são avessos aos costumes dos nativos, avaliados como “tribais”. No entanto, ambos os produtos pertencem à “economia monetária” e são “bens industrializados” (Lea, 2012, p. 24), oriundos dos hábitos da sociedade de consumo, porém, quanto ao café, os Kayapó dizem que não precisam porque não dura (Lea, 2012, p. 28). Para outros objetos, tal como os demais bens industrializados, pertences e ou “tudo aquilo que as pessoas amontoam” e que se tornaram objetos de desejo e de apropriação dos Kayapó, são denominados de *nekretx* (Lea, 2012, pp. 40 e 307).

A mulher Kayapó-Mêtyktire denotada por Irigaray tem como objetivo central argumentar, confrontar, explicitar e violar o simbolismo das instituições das artes, do imaginário preconceituoso burguês e da mídia, representando a sociedade branca com seu hábito hostil e defensora da teoria do branqueamento, acostumada a ver e a “idealizar” os povos originários como “inumanos” e marginais. Portanto, o artista dotou o Mato Grosso nativo com identidade multicultural, ainda que regional, com sua primorosa ornamentação indígena, rica pintura facial, corporal, produção artesanal e plumária, encenando práticas antropofágicas de “consumir o consumo”. Tal ato tem como antecedente, sem dúvida, a elaboração do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade (1928), que era orientada pela seguinte consideração literária: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. **O [í]ndio vestido de senador do Imp[é]rio**” (Andrade, 1928, p. 3; sem grifos no original; correção do autor). Com base nesse princípio literário e, em decorrência dele, Irigaray se apropriou e plasmou a indígena consumindo outra possibilidade humana, de prazer e útil à necessidade do cotidiano: a de tomar o café solúvel, conforme consta na própria propaganda da Nestlé. Além disso, a Kayapó-Mêtyktire ao centro da imagem figura em uma aparente pausa para um bate-papo do cotidiano urbano, em uma roda de conversa com seus supostos amigos e ou *affair*: um homem e uma mulher, ambos brancos, loiros, características ímpares da cultura dita dos “civilizados”, mito burguês da sociedade nacional que tem, a rigor, elos formais

com o estilo artístico da *Pop-Art*, que foi apropriado e transformado em *Pop* local-regional.

Devidamente conjugado ao estilo pictórico do hiper-realismo, com conexão com as ideias dos representantes do movimento radical Concreto, do Neoconcreto, da Marginalia e do feminismo, Irigaray subverte o modelo dominante estabelecido. Não apenas isso, o artista propôs nesse trabalho a antecipação do exercício retilíneo de cunho pedagógico, didático, histórico-artístico, ou melhor, uma reprogramação mental, de um novo olhar sensível na sociedade, sobre minorias étnicas. Sua proposição plástica, privilegiando o olhar, trata-se de uma ferramenta histórico-pedagógica poderosa e superior para a apreensão do conhecimento dos elementos da cultura regional e, ao mesmo tempo, revelou os efeitos condicionantes determinados que estavam em vigência nesse período. Com base nessas informações, enfatiza-se duas reflexões: primeiramente, a de se estabelecer uma comunicação coletiva com o objetivo de atingir, em certa medida, a massa marginalizada para conscientizar e promover a empatia do público leitor ao ver a mulher Kayapó com identidade e cultura, como ser humano e mulher, independente de gênero e raça.

Em segundo lugar, percebe-se o adorno do estilo do feminismo em seus trabalhos ao empoderar a ameríndia do Brasil Central nos meios de socialização dos grandes centros metropolitanos, pois ela ocupa, pratica a liberdade e o ato do consumo, ou melhor, absorve e consome o que é útil e de melhor do consumo no meio urbano da classe média alta dominante. Até então esse hábito, segundo a racionalidade da maioria no meio científico Ocidental, era considerado impensável, contraditório e proibido, uma vez que o núcleo burguês e a União, com o seu desprezo, hostiliza, desumanizava e obstava essa possibilidade aos povos originários. Tal exercício óptico-artístico de Irigaray, de romper com essa perspectiva rígida no imaginário da sociedade nacional, faz evocar o pensamento do crítico de arte Ronaldo Brito (1985) sobre os objetivos da arte Concreta:

consistia em manipular inventivamente as formas, produzir uma ordem maximal de informações visuais, estabelecer processos semióticos que forçassem o espectador a romper os esquemas convencionais de percepção e exercitar-se a nova ordem proposta. [...] A arte seria uma espécie de engenharia de processos de comunicação visual. A arte concreta é um agenciamento estético das possibilidades ópticas e sensoriais prescritas pela *Gestalt* (Brito, 1985, p. 36-77).

Em “Detalhes do Xingu”, o artista também se revelou um questionador, predecessor da virada documental nacional e regional, se desprendendo de certos suportes tradicionais, um insubordinado consciente e/ou não dos métodos adotados no meio científico tradicional, principalmente no campo da historiografia. Isso ocorria porque, nesse universo, estava vigente uma tradição canônica de privilegiar a comunicação escrita e de impressos, considerados como os mais “confiáveis”, em detrimento de outras fontes (Kossoy, 2012). Desse modo, Irigaray, inverteu e dobrou criticamente esse consenso e conformismo “lógico” do objeto de seu tempo e da denotação plástica, confrontou também esse poder acadêmico transformando a fotografia em *status* de documento histórico, como mais outro meio de obtenção do conhecimento científico. O estilo pictural hiper-realista tem, de fato, como ponto de partida para sua criação a fotografia. A referência e a apropriação dessa prática de Irigaray estavam no seu cotidiano, uma vez que o Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP), sob direção de Pietro Maria Bardi, com uma perspectiva ligada à escola bauhausiana, o mesmo que em 1967 fez duras críticas ao universo artístico em Mato Grosso, e, já tinha, desde 1973, uma escola que ofertava cursos sobre a fotografia (Bardi, 1973). Cumpre lembrar também que, no ano de 1974, o editorial de grande prestígio nacional – a Revista Novidade Fotóptica, na edição de número 66, considerava a fotografia como portadora de conhecimento e como uma ciência (Quer Dizer?, 1974).

Irigaray não aceitou o conformismo político, cultural e social que tomava parte no cenário do país e percebeu algo ligado à ideia do absurdo. O problema do absurdo figura tanto na frase da propaganda da Nestlé como na imagem publicitária. Consta que: “Um traço de união entre as pessoas. Nescafé, o cafezinho gostoso”. Desse modo, possivelmente o artista indagou o seguinte: por qual motivo não temos nessa suposta união de tomar o cafezinho gostoso da propaganda da Nestlé a inclusão da imagem do indígena? Não colocaram porque o Brasil é um país colonial, de pretensão “europeizante”. É óbvio que os indígenas não têm espaço nessa sociedade, logo são vistos pela mídia em conjunto da sociedade nacional com desprezo e como seres inumanos. Irigaray então confrontou essa tradição social e estética dominante Ocidental e elaborou uma manifestação artística visual contundente, que disputasse, projetasse, inserisse e ocupasse esses debates atuando como um contraponto. Nesse contexto, a lógica visual de Irigaray objetivava, com sua linguagem artístico-social-contestatória, desafiar as convenções da narrativa tradicional, desmascarar a violência do mundo industrial ocidental e desconstruir o asfixiante preconceito vigente sobre os nativos. Inseriu os ameríndios na condição do absurdo realizando tarefas típicas de seus opressores. Com sua obra, ofendeu a ótica colonizadora.

Preconizou, também, uma experiência indigesta e que horrorizava a “classe-média-pão-e-manteiga” e o Executivo brasileiro, em consonância com os preceitos de dois movimentos artístico-estéticos da sua época: o primeiro concernente à Marginalia, com origem ao longo do ano de 1968, “[...] com o compromisso estético coletivo em torno das representações da marginalidade social brasileira e do banditismo em geral” (Coelho, 2010, p. 287). A partir de 1970, corporificaram também as irruptivas e fluorescentes reivindicações de minorias étnicas, por meio dos “congressos indígenas”, que ocorreram no continente americano, a exemplo do Canadá. Os povos originários desse país passaram a reivindicar medidas de políticas públicas, como a “Comprehensive Land Claims Agreements Policy (Política de Acordos Territoriais Compreensivos)”, e o direito aos seus territórios ancestrais, ampliando ainda mais as prerrogativas legais e a conquista de sua autonomia (Soares, 2020). Tais atividades e reivindicações se desdobraram para outros países do continente americano. Outro elemento importante foi a criação, em 06 de setembro de 1975, do Conselho Mundial dos Povos Indígenas, em Port Alberni, no Canadá (jFECHAS..., 1997, p. 35) apregoando em escala planetária, o respeito sagrado à vida, à cultura e a demarcação das terras dos ameríndios.

No contexto brasileiro, e especialmente no estado de Mato Grosso, os indígenas, a partir da década de 1970, estavam amparados por grupos de missionários religiosos, a exemplo do bispo Pedro Casaldáliga, que publicou a carta “Uma Igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social”, em 1971. Além disso, figura a fundação do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), em 1972, e a publicação do Boletim do CIMI, também em 1972, órgão vinculado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que em conjunto dos setores do campo científico, mormente os antropólogos, passaram a invocar a prerrogativa da autonomia cultural, linguística e a autodeterminação dos povos originários no Estado-Nação. Nessa direção, era preciso garantir o direito sagrado de qualquer cidadão na sociedade nacional, de humanizar, dar visibilidade, autonomia, liberdade, tratar com dignidade os nativos, como qualquer outro cidadão, e, principalmente, a mulher indígena, como ser e sujeito histórico, político, social e cultural. Um exemplo notável abordando esses temas ocorreu em 1974, quando da realização da primeira assembleia entre os caciques do território xinguano, em conjunto dos irmãos e sertanistas Villas Boas, dando-lhes protagonismo, autonomia cultural, política e linguística, figurando a resistência e invocando o direito às suas terras, conforme notícia veiculada de forma exclusiva na Revista “O Cruzeiro”, de 18 de dezembro de 1974, ao pontuar o seguinte:

A “bancada” do Xingu pode ser vista na foto à esquerda. Nada menos de 48 caciques estiveram reunidos no Posto Leonardo para tomar atitude: não sair de suas terras para ir ao encontro dos brancos, e não deixar que os brancos invadam seus territórios. A assembleia foi dirigida pelos irmãos Cláudio e Orlando Villas Boas (Silva, 1974, p. 5).

As obras de Irigaray que compõe a série “Detalhes do Xingu” ou “Xinguana”, são feitas a partir de apropriações, de uma multiplicidade de determinações e de fatos circunstanciais advindos das mudanças no cenário global, que desdobraram no nacional e regional, referentes aos direitos humanos e que atravessavam seu imaginário e o seu entorno. Relacionadas tanto às mulheres quanto às artes plásticas, ao meio político, aos indígenas e dentre outras formações culturais e sociais historicamente determinadas. Cumpre lembrar, de igual modo, das produções no meio artístico da vanguarda, quando dos recursos filmicos mais radicais, do importante artista brasileiro, o contemporâneo Hélio Oiticica, com a produção da “cultura marginal” e, principalmente, da artista fluminense Lygia Pape (1927-2004) ao incluir grupos minoritários e oprimidos em suas experiências visuais, a exemplo das mulheres e de sociedades originárias (Ortega, 2004).

Todavia, o artista não colocou a mulher Kayapó-Mëtyktire como qualquer outra cidadã nacional, visto que à classe trabalhadora, por exemplo, pesava condições de vida degradantes e, claro, insatisfatórias à dignidade humana, por conta da política oficial de “precariedade habitacional”, educacional, de “insuficiência alimentar” e da “pobreza estrutural” (Cardoso de Mello; Novais, 1998, p. 625). Nesse cenário de miséria, havia também outros agravantes relacionados ao preconceito e à discriminação racial determinados pelo mercado de trabalho, que veiculava e exigia, pelos anúncios de empregos, a preferência por trabalhadores de “cor clara” e com “boa aparência” (Azevedo, 1975, p. 9). Desse modo, até as atividades menos prestigiadas não permitiam o ingresso do nativo, preferindo o branco na candidatura da vaga de emprego. A alternativa mais plausível, senão a única, para garantir aos indígenas essas prerrogativas de vivenciar possibilidades imensuráveis de viver, com ordem e organização do espaço para uma funcionalidade no campo das artes visuais, seria os nativos no topo dessa hierarquia social. Ocorre que para esses lugares socialmente mais elevados estava reservado aos representantes da alta burguesia nacional dominante, que até então usufruíam e ainda usufruem exclusivamente de todos os privilégios em detrimento das demais camadas sociais.

Em suma, por esses diversos tratados e fatos circunstanciais tomados e ou apropriados em conjunto, não restam dúvidas de que a experiên-

cia visual de Irigaray possibilitou uma nova compreensão crítica a respeito dos indígenas, na condição de protagonista da história nacional, movendo e consumindo as facilidades da sociedade industrial de maneira tranquila .

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gênero artístico de Irigaray, um artista oriundo do interior de Mato Grosso, ou seja, fora do eixo Rio-São Paulo, sacralizou a construção de um novo código visual no meio urbano para documentar e preservar, uma nova memória regional e de leitura universal, com o seguinte teor: a alma e os signos próprios do Mato Grosso nativo que formam e integram a nação brasileira com a tradição e a originalidade dos povos vernaculares e, precipuamente, da mulher indígena como sujeito histórico, político, social e cultural, denotando-a de maneira digna, glamurosa, com protagonismo, autonomia, não homogeneizada e como um ser humano, para além do Planalto Central. Vale dizer, de seres avaliados pela sociedade nacional como “comuns”, marginalizados, “não notáveis”, silenciados, apagados na historiografia, mas que por meio do engajamento político e estético de Irigaray, foram tratados como autênticos atores sociais e no topo da hierarquia social do consumo industrial.

A obra “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho”, apresenta uma narrativa histórica-visual transformadora, um ato político que confronta e questiona a linguagem dos meios de comunicação de massa e o instrumento coercitivo hegemônico governamental. Irigaray plasmou no tempo e no espaço um novo código visual, bem ao modo antropofágico de Oswald de Andrade (1928), invertendo a lógica do pensamento convencional da sociedade, e projetando para além da fronteira regional, por meio do exercício retilíneo pictural, a reivindicação de direitos fundamentais da humanidade, de cidadã nacional, de autenticidade e o protagonismo da mulher Kayapó-Mëtyktire, do Baixo Xingu, com identidade multicultural e linguística definida, que passa a ocupar os espaços que desejar e a de desfrutar, consumindo o melhor das alternativas concretas dos hábitos do meio urbano restrito à classe burguesa, de maneira pacífica, tranquila e partilhando do desenvolvimento industrial.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. “O Manifesto Antropófago”. **Revista de Antropofagia**. São Paulo, maio de 1928. Ano 1, nº 1.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- AZEVEDO, Thales de. **Democracia racial**: ideologia e realidade. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.
- BARDI, Pietro Maria. “História da fotografia”. [Revista] **Novidades Fotográfica**. São Paulo, 1973. Edição nº. 61.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, pp. 01-255.
- _____. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERTOLOTO, José Serafim. **Clóvis Irigaray**: arte, memória, corpo. Cuiabá: Ed. do Autor, 2001.
- BIENAL. [Jornal] **O Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, 13 de setembro de 1974. Edição nº. 06893 (1), Prioridade, p. 02.
- BISILLIAT, Maureen; VILLAS BÔAS, Orlando. **XIII Bienal de São Paulo** outubro/ dezembro 1975: [Sala Especial]: Terra Xingu. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1975, pp. 12 e 14.
- BOLETIM DO CIMI. **Conselho Indigenista Missionário**. Campo Grande, 01 de setembro de 1972, nº. 01. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/jozAD>>. Acesso em: 15 de set. de 2022.
- BRASIL. **Projeto de Lei nº. 3.107**, de 06 de maio de 1953. Dispõe sobre a criação do Parque Indígena do Xingu e dá outras providências. Câmara dos Deputados. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/fKOPU>>. Acesso em: 08 de set. de 2020.
- BRASIL. **Decreto nº. 50.455**, de 14 de abril de 1961. Cria o Parque Nacional de Xingu. Disponível em: <<https://abre.ai/haFM>>. Acesso em: 08 de set. de 2020.
- BRASIL. **Decreto nº. 51.084**, de 31 de junho de 1961. Regulamenta o Decreto nº. 50.455, de 14 de abril de 1961, que criou o Parque Nacional do Xingu, e dá outras providências. Disponível em: <<https://abre.ai/haFO>>. Acesso em: 08 de set. de 2020.

- BRASIL. **Emenda Constitucional** nº. 1, de 17 de outubro de 1969. Edita o novo texto da Constituição Federal de 24 de janeiro de 1967. Disponível em: <<https://abre.ai/haFR>>. Acesso em: 08 de set. de 2020.
- BRASIL. **Decreto-Lei nº. 1.106**, de 16 de junho de 1970. Cria o Programa de Integração Nacional, altera a legislação do imposto de renda das pessoas jurídicas na parte referente a incentivos fiscais e dá outras providências. Disponível em: <<https://abre.ai/haFS>>. Acesso em: 08 de set. de 2020.
- BRASIL, **Decreto Lei nº. 6.001**, de 19 de dezembro de 1973. Dispõe sobre o Estatuto do Índio. Disponível em: <<https://abre.ai/haFT>>. Acesso em: 08 de set. de 2020.
- BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e rupturas do Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BUCKER, Hélio Jorge; BUCKER, Ivete Bastos. **Nas Pegadas de Rondon**. Cuiabá: Entrelinhas, 2005.
- CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2020, pp. 01-159.
- CARDOSO DE MELLO, João Manuel; NOVAIS, Fernando Antônio. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.) **História da vida privada no Brasil 4**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Capítulo 09, pp. 559-658.
- CARTA DO XINGU. [Jornal] **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1971. Edição nº. 14897, Suplemento Especial, p. 07-11.
- CASALDÁLIGA, Pedro. “Uma Igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social”. **Carta Pastoral**. São Félix do Araguaia, 10 de outubro de 1971, pp. [01-30].
- CHASE, Linda. **Les Hyperrealistes américains**. Paris: Éditions Filipacchi, 1973.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- DREIFUSS, René Armand. **1964. A conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- EXPOSIÇÕES. [Jornal] **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 de agosto de 1975. Edição nº. 16.957, p. 39.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- ;;FECHAS IMPORTANTES PARA RECORDAR!![Periódico] **Abia Yala**. Ano 2. nº 03. Costa Rica, 1997, p. [35]. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/hmzST>>. Acesso em: 19 de mar. de 2023.
- FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. MACP: [animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT]. Cuiabá: Entrelinhas, 2010, p. 146.
- _____. *et al.* “A experiência do Centro-Oeste: arte e identidade cultural”. In: FIGUEIREDO, Aline. **As artes visuais na Amazônia**: reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 123-136.
- _____. (Org.). **MACP/UFMT: 40 anos**. Percurso [Magia Propiciatória]. Cuiabá: UFMT/Fundação Uniselva/Entrelinhas, 2014, pp. 40-41.
- S/A. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Pré-Bienal de São Paulo**. Setembro. Outubro. 1970. Secretaria da Educação e Cultura de São Paulo: São Paulo, 1970. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/osxy8>>. Acesso em: 30 de mar. de 2024. pp. 21-36.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Inscrição nº 448 de Clóvis Hugueney Irigaray** [PRÉ-BIENAL 1970]. Secretaria da Educação e Cultura de São Paulo: São Paulo, 1970.
- GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA. **Realismo**. Paços das Artes, março-abril de 1976. São Paulo.
- HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos**: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ÍNDIOS TXUCARRAMÃE VÊM A BR-80 CHEGANDO AO XINGU. **Jornal do Commercio**, Manaus, 28 de maio de 1971. Edição nº. 20709, Caderno 2, p. 9.
- ÍNDIOS, TEMA DE CLÓVIS DE IRIGARAY. [Jornal] **O Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, 20 de agosto de 1975. Edição nº. 7152, p. 10.

- IRIGARAY, Clóvis Hugueney. **Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho**. 1975. Original de arte, desenho tela 40 x 53 cm. Disponibilidade Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP).
- IRIGARAY, Carlos Teodoro José Hugueney. **Clóvis Irigaray**. [Entrevista cedida a] Túlio Arruda. Cuiabá, maio de 2023.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- LETZE, Otto (Org.). **Photorealism: 50 years of hyperrealistic painting**. USA: Hatje Gantz, 2013.
- LEA, Vanessa Rosemary. **Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: Os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.
- MCCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MÊTYKTIRE, Roiti. “Sobre a fotografia da nativa Kayapó-Mëtyktire”. **WhatsApp**: 23 jun. até 11 dez. 2021, 213 mensagens.
- MORAIS, Frederico. “Salão Nacional – e o público?” [Jornal] **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1975. Artes Plásticas, p. 31.
- _____. “Aguero e Blum: exposições. Museus e vanguarda: debates”. Recife: Salão Global. [Jornal] **O Globo**, Rio de Janeiro, 21[24] de agosto de 1975. Artes Plásticas, p. 6.
- _____. **Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- MURARO, Rosie Marie. “Feminismo e Androginia”. [Revista] **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, nº 3, 29 fev. 1972.
- NATIONS, United (ONU). **REPORT OF THE WORLD CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL WOMEN’S YEAR**. Nova York, 1976.
- S/A. “O BOM CAFÉ... em boa companhia: Nescafé prolonga os bons momentos”. [Revista] **Realidade**, São Paulo, julho de 1969. Edição 40, ano IV. Editora Abril, p. 55.
- ORTEGA, Sheila Christina. **Lygia Pape: indigenismo e engajamento**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, 2004.
- PÓVOAS, Lenine Campos; FIGUEIREDO, Aline. **Clóvis Irigaray**. Convite. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1976.
- PUTTKAMER, W. Jesco von. “Brazil’s Kreen-Akarores: Requiem for a Tribe?”. **National Geographic Magazine**, 1975, (on-line), vol. 147, nº 2, fev. de 1975, p. 254-269.

- _____. “Good-bye to the Stone Age”. **National Geographic Magazine**, 1975, (on-line), vol. 147, nº 2, feb. de 1975, p. 270-284.
- S/A. “QUER DIZER?” [Revista] **Novidades Fotoptica**. São Paulo, 1974. Edição nº. 66, p. 40.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- S/A. “REALISMO FOTOGRÁFICO DE CLÓVIS IRIGARAY”. [Jornal] **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 de agosto de 1975. Edição nº. 16.966. Folha Ilustrada. Artes Visuais, p. 58.
- RIBEIRO, Darcy. **A política indigenista brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura de Informação Agrícola, 1962.
- _____. **Os Índios e a Civilização**: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.
- RIBEIRO, Tony. “Estamos marginalizados e sem liberdade de expressão”. **Mídia News**, 2014 (on-line). Disponível em: <<https://abre.ai/haFX>>. Acesso em: 05 de jul. de 2021.
- SALEM, Flávia. “Clóvis Irigaray”. [Entrevista cedida a] Túlio Arruda. Cuiabá, maio de 2023.
- SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA. **Panorama das Artes Plásticas em Mato Grosso**. Cuiabá: Edições UFMT, 1975.
- SILVA, Arlindo. “Orlando Villas Boas conta o que foi a Assembleia dos chefes indígenas: XINGU ALERTA CONTRA O PERIGO BRANCO”. [Revista] **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1974. Edição nº 0051, p. 05.
- SIQUEIRA, Elizabeth Madureira. **História de Mato Grosso**: Da ancestralidade aos dias atuais. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.
- SOARES, Leonardo Barros. “A ausência eloquente: ciência política brasileira, povos indígenas e o debate acadêmico canadense contemporâneo”. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº. 33. e221084, 2020, p. 1-39. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/rDTY8>>. Acesso em: 21 de abr. de 2023.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TOSI, Giuseppe; FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra (Orgs). **Brasil, violações de direitos humanos**: Tribunal Russel II. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.
- S/A. UFMT: Inaugurada Exposição de Irigaray. [Jornal] **O Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, 23 de dezembro de 1975. Edição nº. 7252, p. 8.

- S/A. UFMT: MUSEU DE ARTE E DE CULTURA POPULAR (MACP). **Exposição de Clóvis Irigaray**. Cuiabá: UFMT/MACP, 1975.
- VARGAS, Rodrigo. **O propósito de Aline**. Cuiabá: Entrelinhas, 2021.
- VIDAL, Boelitz Lux. **Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté**. São Paulo: Editora Hucitec, 1977.
- _____. **Grafismo Indígena**. São Paulo: EdUSP, 1992.
- VILLAS BÔAS, Orlando; VILLAS BÔAS, Cláudio. Índios do Xingu. São Paulo: Gráficos Brunner LTDA, 1975, pp. 44-70.
- WILSON, Simon. **A arte pop com 62 ilustrações a côr**. Barcelona: Editorial Labor, 1975.

Recebido em: 20/08/2024

Aceito em: 14/04/2025