

### Resumo

Proponho, neste texto, uma leitura do livro *A guerra das imagens*, do historiador Serge Gruzinski, enfatizando o caráter (contra)produtivo das visualidades indígenas em relação às imagens cristãs. Além disso, proponho essa leitura em um contexto particular de problemas, pertinente às narrativas do ensino da arte que trabalham a partir da *virada visual* (Mitchell). Por fim, especulo sobre o tipo de contribuição (epistemológica) que o pensamento indígena poderia aportar nesse contexto.

**Palavras-chave:** ensino da arte, virada visual, visualidades indígenas, imagens cristãs.

### Abstract

I propose, in this paper, a reading of the book *Images at war*, by the historian Serge Gruzinski, emphasizing the (counter)productive character of the indigenous visualities in relation to Christian images. Also, I propose this reading in a particular context of problems, pertinent to the narratives in art education that work from *pictorial turn* (Mitchell). Finally, I speculate on the kind of (epistemological) contribution that the indigenous thought could bring to this context.

**Keywords:** art education, pictorial turn, indigenous visualities, Christian images.

[...] nada é mais frágil do que o domínio da imagem. (Serge Gruzinski)

Dois momentos parecem constituir a virada pictórica (*pictorial turn*)<sup>1</sup>, segundo W. J. T. Mitchell (2009: 19 e ss., tradução minha): (1) “a fantasia de uma cultura totalmente dominada por imagens”, ao menos enquanto uma possibilidade técnica real em escala global, e (2) “a descoberta de que a atividade do espectador (a visão, o olhar, a mirada [...]) pode constituir um problema tão profundo como as várias formas de *leitura* (decifração, decodificação, interpretação, etc.)”. Por certo, ambos adquirem sua dimensão problemática a partir do entendimento de que não sabemos ainda o que são as imagens; de que a experiência visual não pode ser completamente explicada por um modelo textual predominante; de que as imagens se tornaram um motivo de desassossego para uma variedade de campos de pesquisa; de que a necessidade de uma crítica global da cultura visual se tornou inadiável, etc. No entanto, é possível que o fascínio (teórico) pelo primeiro momento predomine em relação ao segundo. Ao menos é o que podemos deduzir das ressalvas que Mitchell faz tanto a Panofsky (particularmente, ao ensaio *A perspectiva como forma simbólica*) quanto a Jonathan Crary (particularmente, ao livro *Técnicas do observador*), mesmo que esse,

<sup>1</sup> A expressão também pode aparecer traduzida para o português como “virada imagética” ou “virada visual”. Certamente, haveria diferenças a ressaltar entre cada tradução, na medida em que decidem enfatizar, seguindo ou não o contexto a que se referem, diferentes objetos dessa virada: pintura, imagem, visão.



diferentemente do primeiro, tenha reconhecido que o observador tem um corpo; que ele não é simplesmente um reflexo dos aparelhos técnicos ou das formas simbólicas.

Em suma, nenhum desses dois autores demonstrou qualquer interesse pelas visualidades enquanto uma prática cultural da vida cotidiana, nem pelas marcas de gênero, classe ou etnia no corpo do observador. Sendo assim, precisaríamos considerar não só uma situação de domínio do visual pelo verbal, mas também da visão pelas imagens; um domínio que se configura menos por um efeito inelutável das imagens sobre a visão, do que por escolhas no próprio campo da teoria. Mesmo em Mitchell, não parece claro como a “cultura das imagens” possibilitou a descoberta da “atividade do espectador”. De resto, essa preponderância das imagens parece encobrir outro momento: a própria historicidade da visão e das resistências (político-imaginárias) dos espectadores, se não da própria cultura visual ou, particularmente, da circulação das imagens. Trata-se de um momento sem o qual as imagens podem recair numa espécie de autossuficiência, enquanto a investigação teórica pode redundar num tipo de “presentismo”.

Certamente, não se trata de considerar as visualidades separadamente em relação às imagens, mas de salientar que, entre elas, há uma espécie de movimento de constituição recíproca, não necessariamente dialético, porém indissociável, a partir do qual as imagens só existem “[...] por meio da carga coletiva e individual que suscitam” (GRUZINSKI, 2013: 239, tradução minha), isto é, por meio das visualidades, dos imaginários, das apropriações. Nesse sentido, conforme o historiador Serge Gruzinski (*id.*: 239 e ss.) – em seu trabalho sobre a ocidentalização do México espanhol e a colonização do imaginário indígena –, a difusão material ou mesmo a onipresença das imagens pode ser apenas a dimensão mais anódina desse fenômeno, que deve ser percebido como um “feixe de múltiplos nexos”, como “laços materiais e sociais”, que por sua vez tecem uma “trama contínua”. As imagens seriam, portanto, apenas os “signos de união”, os “instrumentos de evocação”, os “pontos de enraizamento” de uma realidade (material e imaginária) construída por seus usuários.

Em todo caso, a notícia de que a “cultura global está rapidamente mudando de uma comunicação baseada em texto para uma saturação imagética” (FREEDMAN, 2003: xii, tradução minha), de certo modo, parece chegar com atraso no México colonial dos séculos XVI ao XVIII. Por certo, segundo Mitchell (*op. cit.*: 19 e 23), trata-se de um “redescobrimto pós-linguístico da imagem” – eis sua principal diferença em relação a fenômenos que não são exclusivamente pós-modernos (da idolatria ao fetichismo)



–, ou ainda, de uma virada paradoxal, na medida em que ela não parece suplantar facilmente a ideia de que “a sociedade é [tornou-se] um texto”. Noutros termos, trata-se de uma virada que deve ser, ela própria, percebida como “um complexo jogo entre a visualidade, os aparelhos, as instituições, os discursos, os corpos e a figuralidade”. Mas é a historicidade desse fenômeno – da virada visual, enquanto imbricação das imagens com as visualidades – que nos importa considerar, particularmente, em relação às narrativas do ensino da arte que trabalham a partir dos pressupostos dessa virada.

Kerry Freedman, por exemplo, parece bem mais atenta àquele paradoxo, quando afirma que “as relações discursivas têm se tornado cada vez mais visuais, enquanto os símbolos visuais são frequentemente utilizados como uma forma de discurso”. (FREEDMAN, op. cit.: 03) Nesse caso, a educadora-em-arte parece considerar a “profunda imbricação entre palavras e imagem”. (MITCHELL, 2012: 20) Mas haveria, por vezes, na tentativa de se ganhar espaço à discussão dessa virada, uma espécie de denegação do texto, como se o caso fosse pensar “um sem o outro”, ou então, “um depois do outro”. Por certo, nossa objeção não se dirige à proposta de reconstrução da iconologia, que pretende “explorar a forma com que as imagens tratam de representar a si mesmas”. (MITCHELL, 2009: 30) Contudo, não há razão para que essas dicotomias prevaleçam. Daí a pertinência de se abordar as visualidades em sua historicidade, uma vez que, diante delas, tais dicotomias (mesmo aquela entre as imagens e a visão) dificilmente resistiriam.

No entanto, Freedman parece considerar as visualidades muito mais no quadro de uma “racionalidade cognitiva”, do que propriamente no de uma “racionalidade cultural”. Noutros termos, o sujeito de sua narrativa é muito mais estético (abstrato) do que empírico (histórico) – ainda que ela reconheça que “[...] um objeto expressivo, independentemente de seu significado para o artista, não possui um significado intrínseco; é a experiência de um público com a cultura visual que a faz significativa”. (FREEDMAN, op. cit.: 69) Mesmo Fernando Hernández (2000: 42-45), que mais decididamente toma a cultura como um marco explicativo, em algum momento, parece mais preocupado com ensinar estratégias de interpretação dos artefatos da cultura visual, do que descrever como tais artefatos foram alguma vez interpretados.

É nesse contexto que a reconstrução do passado colonial por Serge Gruzinski, nos termos de uma “guerra das imagens”, parece-nos salutar. Para o historiador, referindo-se neste momento aos enfrentamentos entre índios e espanhóis no México colonial, “Nunca é o significado, a origem ou a natureza da imagem o que



pesam nessas lutas, [...] mas antes a textura social, cultural, afetiva e material que se organizou em torno da efigie". (GRUZINSKI, 2006: 263) Noutros termos, "É o imaginário que, ao se enxertar na imagem, polariza a atenção, anima os desejos e as esperanças, informa e canaliza as expectativas, organiza as interpretações e os roteiros da crença". (GRUZINSKI, id.: 265) Assim, para o enfrentamento dos problemas que esboçamos (domínio da visão pelas imagens e déficit de historicidade das visualidades), parece-nos proveitoso percorrer a história dos imaginários "[...] que nasceram no cruzamento das expectativas e das respostas, na junção das sensibilidades e das interpretações, no encontro das fascinações e dos vínculos suscitados pela imagem". (GRUZINSKI, id.: 17) Na continuação, proponho uma leitura do livro *A guerra das imagens*, enfatizando o caráter produtivo (ou contraprodutivo) das diferentes espécies de mestiçagens entre o imaginário autóctone e as imagens cristãs.

\* \* \*

Em meados do século XVI, a Igreja Católica decide estabelecer no território da Nova Espanha "uma nova política da imagem", que manifesta uma forma de cristianismo muito mais compatível com o passado indígena. Segundo Gruzinski (id.: 137 e ss.), essa política (propriamente barroca) é decisiva à disseminação de uma crença nos poderes intercessores e/ou milagrosos das imagens cristãs, em meio a um contexto social cada vez mais urbano e diverso. De fato, a imagem barroca parece dirigir-se a todos: espanhóis, indígenas, mestiços, etc.; tornando-se, no decurso do próximo século, uma espécie de denominador comum entre as diferentes populações da colônia. O resultado é uma verdadeira saturação de imagens. Veneradas nas procissões, santuários, capelas e igrejas que não cessam de aparecer, nas fachadas e nos interiores das catedrais que começam a ser construídas, mas também em pequenas confrarias, ou mesmo em espaços domésticos, as imagens se tornam onipresentes:

[...] percebe-se que o tempo colonial parece ordenar-se em torno de uma trama de acontecimentos cujo centro seria ocupado pela imagem religiosa. Em outras palavras, mais que em qualquer outro lugar o acontecimento na Nova Espanha é a imagem. [...] Não há festa que dispense a apresentação de imagens, sejam as que ornem uma capela, um oratório particular ou mesmo um presépio. [...] Índios, mestiços, negros e mulatos, espanhóis ricos ou miseráveis, sem distinção de etnia e classe, todos possuem uma ou várias imagens, por mais modestas e grosseiras que sejam. (GRUZINSKI, id.: 184, 222-223)





Essa “epidemia de imagens” decorre de uma confluência de fatores: das ambições de uma política contrarreformista; da perseguição ao protestantismo e ao judaísmo; das orquestrações políticas em vista de um consenso nacional e católico; da atribuição de certa imaterialidade às imagens, para que pudessem, como era conveniente, serem associadas tanto à tradição da Igreja quanto à terra mexicana; do apagamento das lutas e das guerras civis entre as diferentes populações; de um desejo de conciliação em torno de uma devoção excepcional; da obliteração da origem humana das imagens, nos relatos que conferem à sua produção um caráter prodigioso; da dimensão espetacular com que são realizados os autos-de-fé; de um controle severo do conteúdo e da circulação dos livros, associado a um analfabetismo predominante; de um deslocamento dos livros pelas imagens; da consignação de inúmeras hagiografias, em analogia à multiplicidade dos ídolos pré-hispânicos; do programa plástico que se difunde com as catedrais; da expansão do círculo de pintores e escultores vindos da Europa, etc. Em suma, trata-se de um fenômeno, ao mesmo tempo, religioso e político, espiritual e material, mágico e técnico, que permeia as relações sociais em geral.

Contudo, é especialmente notável que, nesse contexto, não se possa dissociar o triunfo da imagem barroca de sua prosperidade em ambiente indígena. Para que se tenha uma ideia, segundo Gruzinski (*id.*: 222), por volta de 1585, somente os índios mantinham duzentas confrarias na cidade do México, tendo cada qual uma imagem ou retábulo de seu santo padroeiro. Mas por que essa política teria ganho a adesão daqueles que foram usurpados e, em parte, dizimados pela colonização? Isso acaso comprova uma eficácia extraordinária da política espanhola, uma submissão definitiva dos indígenas? Até que ponto essa política teria sido imposta? Até que ponto teria sido aceita? Uma primeira explicação nos é oferecida pelo historiador: diferentemente da política dos primeiros missionários – que buscou extinguir os cultos autóctones, as práticas sacrificiais, os deuses “monstruosos”, etc. –, a nova política aposta na recuperação de uma “sensibilidade idolátrica”. Mais integradora e menos doutrinária, mais pulsional e menos intelectual, ela facilita o acesso dos índios ao cristianismo, amortecendo-lhes a passagem do passado ancestral ao presente colonial. Com isso, mais do que uma relação de submissão/dominação entre o paganismo nua e a devoção cristã, configura-se um espectro bastante nuançado de aproximações/sobreposições entre essas culturas, cujas mestiçagens devem ser consideradas nas suas diferentes espécies.



Para Gruzinski (*id.*: 137 e ss.), o caso da Virgem de Guadalupe é exemplar. Segundo o autor, em 1555, o recém nomeado arcebispo da cidade do México, o dominicano Alonso de Montúfar, teria às escondidas substituído a imagem primitiva de uma capela consagrada à Virgem, por outra encomendada a um pintor indígena, com base em modelos europeus. Trata-se de um primeiro impulso à inscrição da Virgem no imaginário colonial – embora ignorado pelo relato canônico sobre sua origem, que será consignado pelo padre Miguel Sánchez em 1648<sup>2</sup>. A capela havia sido construída pelos primeiros evangelizadores, na colina de Tepeyac, onde já havia um santuário consagrado a *Tonantzin* (que, em náuatle, significa “nossa mãe”, em referência à Terra). Não bastasse a superposição dos locais de culto, ou ainda, a associação entre os nomes da Virgem e *Tonantzin*, a imagem foi recebida pelos indígenas como uma aparição, em termos que aproximaram-na de um *ixiptla*<sup>3</sup>. Trata-se, portanto, de uma aproximação ambivalente. A imagem é percebida como a manifestação de uma presença divina (cristã), mas também de uma força familiar (autóctone), na medida em que, aparentemente, reinscreve a própria experiência da manifestação, que tanto havia sido combatida pelos primeiros evangelizadores.

Em parte, a confusão parece bem recebida pela Igreja, que apóia a difusão da crença. Nesse momento, as autoridades eclesiásticas passam a explorar o papel da imagens na devoção popular, encorajando o culto aos santos em suas diversas invocações. Sem dúvida, buscando mais homogeneizar as diferentes culturas – em torno dos intercessores designados pela Igreja – do que lhes favorecer simplesmente um contato. No entanto, a estratégia do arcebispo esperava que o paralelismo/sincretismo desse lugar à substituição dos ídolos pelas imagens, e que a idolatria das imagens fosse endereçada para um “além das imagens”, para o que elas representavam. A propósito, nesse mesmo ano (1555), o concílio mexicano reunido por Montúfar decide regulamentar a fabricação das imagens sagradas. Nota-se que sua condescendência vem acompanhada de um controle (técnico, comercial e ideológico) que se pretendia rigoroso, tanto da produção quanto da circulação dessas imagens. Mas o concílio se ocupou, principalmente, de sua forma e conteúdo – contra os “abusos das pinturas e indecências das imagens” –, desconsiderando de quais maneiras eram utilizadas; tratando suas apropriações como “delitos menores”. Na prática, mesmo o tribunal

<sup>2</sup> Posteriormente, tanto o relato de Sánchez como o de outros que o sucederam tratam de reforçar a origem divina e milagrosa da imagem.

<sup>3</sup> Designação em náuatle para as inúmeras manifestações da divindade: artefatos, sacerdotes, vítimas sacrificiais, etc., que não necessariamente estão ligadas à divindade por semelhança, mas porque lhe servem de receptáculo. (cf. GRUZINSKI, *id.*: 81-82)



da Inquisição, instalado em 1571, poucas vezes castigou os “ofensores de imagens”, limitando-se a impor retoques ou destruir o que fosse incriminado. Com isso, multiplicam-se as imagens, mas também suas apropriações e territorializações, ora reforçando, ora desafiando o monopólio da Igreja.

De fato, muitos indígenas deram à Virgem o significado de *Tonantzin*, corroborando a prosperidade de seu culto. A partir dos anos 1580, o marianismo recrudescer em inúmeras outras invocações: Virgem de los Remedios, Nossa Senhora la Conquistadora, Nossa Senhora de los Angeles, etc. Mas, outra vez, como explicar esse fascínio? De um modo geral, como vimos, os índios tendem a interpretar as novas imagens a partir de uma experiência anterior, a partir da imaginário pagão. Há, por exemplo, certo parentesco entre os espaços oníricos da visão indígena e a pintura maneirista da época, que são alimentados pelas mesmas formas e pelos mesmos fantasmas. Mas “[...] não se pode tratar do fenômeno exclusivamente em termos de influências formais ou de imagens. [...] a experiência colonial da alucinação remete tanto às práticas pré-hispânicas como à comunhão eucarística que ela prolonga”. Outro fator diz respeito à dificuldade dos indígenas para recorrer a seus próprios deuses, em razão das perseguições idoloclastas. Assim, muito cedo, eles se convenceram de que “[...] as imagens cristãs tinham uma eficácia capaz de responder à expectativa deles”. Toda essa receptividade, indissociável de uma “conjuntura excepcional”, contribui para tornar compatíveis e complementares elementos que a princípio são heterogêneos. Para os indígenas, aderir ao cristianismo, de algum modo, permite-lhes acomodar/sustentar sua crença em meio à dominação colonial. Porém, tais “acomodações” demonstram ter um caráter produtivo, se não contraprodutivo, que também deve ser considerado: “[...] alia receptividade imediata [...] às notáveis capacidades de assimilação, interpretação e criação”. (cf. GRUZINSKI, *id.*: 153, 184-190, 234, 242 e 255.)

Desconsideramos aqui os recuos do culto indígena para a clandestinidade, que também são formas importantes de resistência. Em vez disso, preferimos considerar as aproximações/confrontações que, naquele processo de adesão/acomodação, sinalizam que “[...] os índios não foram consumidores passivos”. De fato, suas “práticas do olhar” têm inúmeras variantes: como disfarces, desvios, reempregos, distorções, profanações, substituições, etc. Elas respondem às imagens com “incessantes manobras de apropriação”, tanto individuais quanto coletivas; são experimentações, interpretações desviantes, produções autônomas, dissidências iconoclastas, devoções de fachada, etc. Ainda sobre a confusão entre *Tonantzin* e o nome da Virgem, um cronista da época



afirma: “Parece que é uma invenção satânica destinada a paliar a idolatria”. (SAHAGÚN *apud* GRUZINSKI, *id.*: 145) Mas não só nesse caso as divindades antigas são “paliadas” por um vocábulo ou imagem cristãos. De muitas maneiras os indígenas enxertam suas crenças no culto espanhol. Algumas comunidades elegem como padroeiros os santos que evocam elementos de culto pré-hispânicos. Um exemplo é a devoção a São José, assimilado ao fogo. Outras, celebram santos cujas festas coincidem com datas importantes do calendário autóctone. Ou ainda, fazem passar seus *ixiptla* sob a vigilância colonizadora, como se fossem retratos de ancestrais. Por volta de 1730, um índio introduz um ídolo em um altar consagrado à Virgem de Cuzamoloapan, explicando aos espanhóis que se trata de um ex-voto, quando na verdade enxerga nele uma força pagã. O fato de que veneram objetos muito heterogêneos permite que esses disfarces/desvios sejam às vezes muito sutis. Em algum momento, “[...] os otomis adoram uma rosa de fita, curiosamente fabricada, que servia de adorno ao véu da santíssima imagem de Cristo”. (cf. GRUZINSKI, *id.*: 240-258)

Também os índios são, eles próprios, produtores de imagens cristãs. Desde 1520, eles se dedicam maciçamente a isso, a princípio, sob a orientação dos franciscanos. Posteriormente, como vimos, as tentativas de controlar essa produção, na prática, tiveram poucos efeitos restritivos. Em parte, curiosamente, porque os pintores indígenas estavam excluídos das corporações de ofício; também porque os índios não se encontravam sob a jurisdição do Santo Ofício. Na verdade, sua habilidade e virtuosismo podiam até ser admirados pelos espanhóis. Mas os resultados nem sempre saíam ao gosto da Igreja. Em meio à epidemia de imagens, há distorções e mal-entendidos, imagens “híbridas, heterodoxas e clandestinas”, reproduções “grosseiras, canhestras e escandalosas”, que os padres não param de denunciar; uma criatividade que abala os cânones oficiais, permitindo “cristalizar crenças que seria difícil ou perigoso verbalizar”, mas que por vezes promove “alianças surpreendentes” entre o maneirismo europeu e o simbolismo naua. Assim, reverenciam retratos de um condenado à morte, uma figura da Santíssima Trindade em um rosto de três faces. Também fazem as imagens circular: muitos fiéis mandam pintar os milagres que testemunham, percorrem estradas com estátuas e quadros recolhendo esmolas. Trata-se de apropriações que também manifestam, mais do que provocações hereges, uma devoção espontânea ou periférica, “o trabalho do imaginário popular sobre a imagem barroca”. (cf. GRUZINSKI, *id.*: 209, 222-227, 252-257)





Mas essa devoção é de tal forma ambígua, que pode beirar a iconoclastia. Alguns submetem as imagens a sanções e insultos; elas são pisoteadas, espancadas, apunhaladas, quebradas, queimadas, amarradas no rabo de um cavalo, utilizadas para se limpar o traseiro, etc. O imaginário indígena mistura aos sacrifícios tradicionais estátuas e quadros de santos de ponta-cabeça. Mas nada disso implica, necessariamente, a negação da divindade. Ao contrário, pode até afirmá-la, na medida em que demonstra uma intensidade da relação com a imagem cristã, ou mesmo a incorporação da liturgia católica. “Quebrar imagens é próprio de uma sociedade que lhes confere um lugar de primeiro plano”. São ações que geralmente sucedem a súplicas frustradas, a uma falta de reciprocidade por parte do santo, segundo a percepção do devoto. Ou então, que antecedem às súplicas, enquanto conteúdo de ameaças, para que as súplicas sejam atendidas. Tais “sacrilégios” podem, inclusive, ser modelados pela iconografia e simbolismo tradicionais, por exemplo, quando se apunhala a Virgem das Sete Dores, figura que traz o coração trespassado por pequenas espadas. Em 1723, no entanto, quando um pároco resolve jogar no chão e chutar uma imagem de São Jerônimo, são os índios que, “por uma espantosa reviravolta”, põem-se a defendê-la. Por volta de 1740, as chicotadas que o índios dão nas imagens podem ser justificadas como um “ensaio” da Paixão. No século XVIII, ao se propor a criação de novas imagens, o iconoclasmo indígena parece apenas “o prelúdio de uma substituição”, de um culto que se pretende mais verdadeiro, mais autêntico que o espanhol. (cf. GRUZINSKI, *id.*: 227-232, 267-276)

Em todo caso, trata-se do “olhar dos vencidos”. O iconoclasmo indígena, ou melhor, essas “oscilações incessantes da secularização e da sacralização”, nunca são poderosas o suficiente para questionar a supremacia das “imagens estabelecidas”. Mas são suficientes, segundo Gruzinski (*id.*: 275-276), para “[...] animar os imaginários, suscitar as expectativas, acolher os milagres e reinterpretar incessantemente a presença na imagem”. Caberia, por fim, sublinhar uma diferença qualitativa desse imaginário, uma espécie de astúcia, semelhante ao que os gregos chamavam de *métis*: um modo de conhecimento caracterizado por operar “um contínuo jogo de balança de ida e vinda entre pólos opostos”. (DÉTIENNE & VERNANT, 2008: 13) Dissemos que os objetos que cultuam são heterogêneos. Todavia, é mais relevante notar que o imaginário indígena “[...] manifesta uma espantosa disponibilidade para o antigo e o novo, adotando, e ao mesmo tempo evitando, simulacros e cenografias em que a Igreja barroca se obstina em acuá-lo”. (GRUZINSKI, *id.*: 251) Essa disponibilidade/plasticidade, ou talvez, aquilo que Viveiros de Castro (2011) – em relação aos tupinambás – chamou



de “inconstância”, “afinidade relacional” ou “incompletude ontológica essencial”, marca uma diferença radical em comparação ao mimetismo antropomórfico das imagens cristãs; uma diferença irreconhecível pelo “identitarismo substancial” dos europeus: “[...] a fluidez extrema das criaturas, coisas e aparências”. (GRUZINSKI, *id.*: 271)

\* \* \*

Eis o que, de uma perspectiva educacional – também em relação às narrativas recentes do ensino da arte –, poderia nos sugerir “uma outra *epistème*”: tal como a *métis*, um saber “estranho à verdade”. O caráter performativo desse imaginário não pode ser representado pelo verbo (instância “platônica”), que se opõe à matéria, nem pela escrita (instância “aristotélica”), que analisa as relações entre matéria e coisa representada. No entanto, ao privilegiar a *manifestação*, em vez da *representação*, esse *pensamento indígena*, em sua “propensão a assumir formas múltiplas”, não repõe uma “metafísica da presença”. Teríamos de pensá-lo no âmbito de “um redescobrimento pós-imagético dos *ixiptlas*”. Na medida em que tal pensamento não se reduz a uma empiria qualquer de imagens, identificadas por um território próprio/seu de questões, poderíamos chamá-lo de “arte” ou qualquer coisa de *impróprio*.

531

### Referências bibliográficas

DÉTIENNE, Marcel & VERNANT, Jean-Pierre. **Métis**: as astúcias da inteligência; tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus, 2008.

FREEDMAN, Kerry. **Teaching visual culture**: curriculum, aesthetics and the social life of art. New York; Reston: Teachers College Press; National Art Education Association, 2003.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens**: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019); tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **La colonización de lo imaginario**: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII; traducción de Jorge Ferreiro Santana. 7a. reimpr. México: FCE, 2013.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Educación y cultura visual**. Barcelona: Octaedro, 2000.

MITCHELL, W. J. T. El giro pictorial. In: \_\_\_\_\_. **Teoría de la imagen**; traducción de Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009, pp. 19-38.



\_\_\_\_. O futuro da imagem: a estrada não trilhada de Rancière. In: MARTINS, Raimundo & TOURINHO, Irene (orgs.). **Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012, pp. 19-35.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: \_\_\_\_\_. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, pp. 181-264.

---

#### **Minicurrículo**

**Cayo** é Doutor em Educação (2011) pela Universidade de São Paulo, mestre em Educação (2005) e bacharel em Artes Visuais (2000) pela Universidade Federal de Goiás. Professor do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na área de Teoria e História da Educação em Artes Visuais.