

# DE MARGINAL A HERÓI: CLÓVIS HUGUENEY IRIGARAY, ARTE, POLÍTICA E INDIGENISMO COM O XAVANTE - A'UWE, NO PROJETO ESPACIAL *GEMINI 8* - 1975

*FROM MARGINAL TO HERO: CLÓVIS HUGUENEY IRIGARAY, ART, POLITICS AND INDIGENISM WITH THE XAVANTE - A'UWE, IN THE GEMINI 8 SPACE PROJECT - 1975*

**Túlio Cesar de Arruda Ferreira Diogo**  
**PPGHIS-UFMT**

## **Resumo**

Em 1975, o artista plástico mato-grossense Clóvis Hugueney Irigaray apresentou 18 imagens originalmente denominadas *Detalhes do Xingu*, inaugurando uma nova perspectiva de abordagem dos indígenas da Amazônia Legal. Sua coleção visual é mais conhecida como série *Xinguana*, de estilo hiper-realista e o presente artigo se deterá em reconstituir a relação da palavra com uma imagem em especial, dentre os dezoito documentos visuais, qual seja, a pintura *Xinguana I*. Adotamos como referência metodológica os estudos do historiador de arte, Michael Baxandall, em particular, a obra *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*, de 2006. Ao denotar o indígena Xavante-A'uwe como um astronauta, integrante do Programa Espacial *Gemini 8*, Irigaray conferia ao ameríndio a posição de um intelectual Ph.D. Não um marginal, mas herói. E um conquistador: de outros planetas, de outros mundos.

## **Palavras-chave:**

Artes visuais; nação Xavante-A'uwe;  
Mato Grosso; Irigaray.

## **Abstract**

*In 1975, the Mato Grosso artist Clóvis Hugueney Irigaray presented 18 images originally called Details of the Xingu, inaugurating a new approach to the indigenous people of the Legal Amazon. His visual collection is better known as the Xinguana series, with its hyper-realistic style, and this article will focus on reconstructing the relationship between the word and one image in particular, among the eighteen visual documents, namely the painting Xinguana I. Our methodological reference is the studies of art historian Michael Baxandall, in particular, his 2006 work Patterns of Intention: The Historical Explanation of Paintings. By denoting the indigenous Xavante-A'uwe as an astronaut, part of the Gemini 8 Space Programme, Irigaray gave the amerindian the position of an intellectual Ph.D. Not an outcast, but a hero. And a conqueror: of other planets, other worlds.*

## **Keywords:**

*Visual arts; Xavante-A'uwe Nation;  
Mato Grosso; Irigaray*

## INTRODUÇÃO

*Detalhes do Xingu* é a denominação original conferida ao conjunto de 18 estudos plásticos confeccionados pelo desenhista mato-grossense Clóvis Hugueney Irigaray e apresentados em uma mostra individual, no dia 13 de agosto de 1975, em São Paulo/SP (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10). Em seu programa artístico-visual, com forte teor político, o artista antecipou um novo olhar, uma nova realidade, por meios estéticos, ao inserir indígenas da Amazônia Legal no topo da hierarquia social, desfrutando de certos privilégios políticos e intelectuais, como estratégia de crítica aos esquemas dominantes da burguesia. Para tal, Irigaray empregou o gênero estilístico “hiperrealista”, que surgiu em 1968 no Leste e Oeste dos Estados Unidos da América (Chase, 1973). Nesse período, o registro mecânico visual ganhou enorme projeção (Kossov, 2012) e o seu emprego no meio artístico fez surgir o “Hiperrealismo”, que em 1968 recebeu, pelo então defensor e colecionador de arte, o nova-yorkino Louis K. Meisel, a denominação genérica de “fotorrealista” (Letze, 2013).

A coleção de Irigaray é mais conhecida como série *Xinguana* e o presente artigo se deterá em reconstituir a relação da palavra com uma imagem em especial, dentre seus dezoito documentos visuais, nomeadamente a *Xinguana I*. É seguro afirmar que a proposta artística de Irigaray abordou um tema complexo, vale dizer, o sistema de poder e controle, ao denotar os astronautas Neil A. Armstrong e José Xavante, da nação Xavante. Este último representando uma minoria étnica do estado de Mato Grosso, que se autodenomina *A'uwe* (gente, em idioma Xavante). Sua inserção, que ocorreu de maneira crítica, não se configura como a de um estrangeiro e/ou de um conquistador, porém, como de um sujeito de transformação, de decisão, de um herói nacional e que ocupa os espaços de privilégio social, pois ambos são integrantes da elite científica de exploração interplanetária da agência *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) (Administração Nacional de Aeronáutica e Espaço), participando do programa espacial *Gemini 8*.

Nesse registro plástico de Irigaray, ambos os astronautas, mesmo com suas diferenças identitárias, sociais e regionais, compartilham

experiências de poder e participam do mesmo programa espacial e são da América. Porém, existem outras diferenças cruciais, a serem explicitadas, que possibilitam interpretar, não que seja uma ideia do artista, mas essa tela teria, por assim dizer, certo paralelo com as reflexões de Paulo Freire (1974), vejamos: o astronauta Armstrong é o dominador e está representando a “práxis opressora”, na busca pela hegemonia norte-americana no mundo e da conquista lunar. Do outro lado, está o astronauta latino-americano José Xavante, o oprimido, representando a “práxis libertadora” (Freire, 1974), como um contraponto aos esquemas hegemônicos, na condição de um possível “líder revolucionário”, simbolizando os ideais da “ação dialógica”, de “colaboração”, de “união”, da adesão dos oprimidos em transformar o mundo, na busca pela liberdade (Freire, 1974, 197-203).

A reboque dessa informação, o argumento de Irigaray preconizou uma ideia bem contemporânea, que muito lembram as reflexões da filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017), que aborda sobre a ocupação do “lugar social”, ou melhor, o ocupar os espaços de privilégios, reflexão essa também realizada por Paulo Freire, em 1982, que, a partir disso, a voz do homem Xavante deve ser ouvida. Irigaray vai além, pois reconhece e valoriza o diferente, o outro invisibilizado, ou melhor, invoca o “poder de existir” ao indígena, a contragosto do pensamento burguês (Ribeiro, 2017).

Tendo por base os dados coletados até o presente momento, advindos do acervo da Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional, se infere que Irigaray não ficou omissa diante do cenário da cultura da violência contra os indígenas, durante a ditadura “empresarial-militar” (Dreifuss, 1986) e plasmou um discurso visual inquietante e indigesto ao universo branco e burguês, e para além da geografia do interior dos trópicos. Com isso, Irigaray nos provê de três potentes e corajosas reflexões artístico-visuais: primeiramente, reivindica a humanidade negada por séculos aos povos originários. Em segundo lugar, invoca a aplicação da igualdade de direitos fundamentais aos indígenas e o respeito à sua diversidade. Terceiro e último, inseriu os representantes de sociedades ameríndias como partícipes do processo histórico e no combate à narrativa provinciana de adestramento. O fez

de maneira crítica, denunciatória e engajada, disputando os espaços de privilégio e com teor político-contestatório, em desfavor da linguagem opressora branca, com a institucionalização da barbárie, da subordinação, do preconceito, da invisibilidade identitária, da marginalização, da desumanização, do silenciamento, da castração de viver possibilidades e da pauperização do Mato Grosso nativo.

Portanto, o artista documentou os povos tradicionais, pois representava um importante museu, que estava de acordo com a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, evento promovido no ano de 1972, pela Organização das Nações Unidas (ONU), em conjunto das reflexões advindas da "Antropologia Visual" (Ribeiro, 2005), ao determinar que era preciso salvaguardar na memória nacional, tipos humanos distintos, que se tornaram alvos da rápida transformação. Nesse sentido, estava vigente no Brasil um momento emblemático, pois, por um lado, se gestava de maneira frágil a abertura política, com um projeto para restauração da democracia. Já por outro lado era denunciado nacional e internacionalmente em razão da violenta repressão política que havia se consolidado no país, ao praticar diversas violações de direitos humanos, inclusive, contra sociedades indígenas (Aarão Reis, 2014, p. 94-98). Isso ocorreu porque estava no ápice o aniquilamento da oposição, por conta de uma política oficial de execução sumária dos dissidentes políticos, denominados pelos dirigentes ditatoriais de "subversivos perigosos". Além disso, nessa conjuntura se consolidou o projeto de "modernização conservadora e ditatorial" (Aarão Reis, 2014, p. 89), alavancado pelo Estado brasileiro em parceria com o capital transnacional e com o irrestrito aparato político, econômico e militar dos Estados Unidos da América.

Nesse sentido, os indígenas também se tornaram alvos da ditadura e foram considerados inimigos internos da repressão política. Com isso, sofreram ao serem integrados pelo poder público de modo célere e forçado na sociedade dita "civilizada", sendo marginalizados, vitimados pelo genocídio, ou seja, "mortos em vida" (Freire, 1974, p. 201) e saqueados de suas terras ancestrais, conforme ratificam os extensos documentos da Comissão

Nacional da Verdade (CNV), publicado em 2014. Nesse conjuntura, existia uma única e determinante esperança e ou possibilidade aos ameríndios contra a implementação realizada pela política do executivo brasileiro, em conjunto do acelerado avanço capitalista: a integração dos indígenas na comunidade nacional, que deveria ocorrer de maneira voluntária e em fases graduais, no sentido de criar as condições para que "[...] adquiram um conhecimento adequado da sociedade nacional e de sua dinâmica, estimular o treinamento no exercício da cidadania e a capacidade de enfrentar os interesses econômicos hostis" (Félix *et al.*, 1978, p. 253).

Em realidade, com relação às políticas públicas voltadas aos indígenas existiam dois modelos antagônicos: o primeiro desejava a integração rápida e forçada dos povos tradicionais na sociedade nacional, cujas consequências eram letais à sua existência. Essas medidas foram exercitadas pelo então presidente da Fundação Nacional dos Índios (FUNAI), atual Fundação dos Povos Indígenas, o general Oscar Jerônimo Bandeira de Mello, entre 1970-1974. O segundo modelo era o protecionista, em que o Estado deveria garantir o acesso aos direitos fundamentais aos indígenas, como no caso, da posse territorial permanente e inalienável, do acesso à saúde, da integração na sociedade nacional, que deveria ocorrer de maneira lenta e gradual. Defendia-se também a manutenção das características identitárias dos ameríndios, o respeito à diversidade cultural, o acesso à educação, a aquisição de conhecimento necessário aos indígenas para enfrentar os interesses econômicos do capital e na partilha dos bens de consumo, advindos do desenvolvimento industrial. Esse estilo sertanista já era aplicado no Parque Indígena do Xingu (PIX), atual Território Indígena do Xingu (TIX), pelos irmãos e sertanistas Villas Bôas.

Já com relação às artes plásticas, surgiu ao longo de 1968 um movimento vanguardista, de contestação ao regime ditatorial, denominado de "Marginália". Encabeçado por grupos de jovens artistas plásticos, intelectuais, poetas, músicos etc., que elaboraram uma produção alternativa ao ambiente artístico-cultural brasileiro. Um exemplo a ser citado foi do expoente artista carioca Hélio Oiticica, que apresentou, no dia 04 de outubro de 1968, uma contundente narrativa contra a

banalização da violência no Rio de Janeiro, com a bandeira estandarte “Seja marginal, seja herói”, em homenagem ao seu amigo, vulgo Cara de Cavalo, morto pelo Esquadrão da Morte (Coelho, 2010, p. 170 e 214).

Então, a princípio, seriam esses os fatos circunstanciais mais agudizados que constituíam o contexto nacional na década de 1970, e que foram os responsáveis por colonizar o imaginário de Irigaray e se tornaram, por assim dizer, as referências estruturantes para criação de sua coleção. A seguir apresentamos uma síntese do fazer artístico de Irigaray.

## **O PRECURSOR REVOLUCIONÁRIO DA COLEÇÃO DETALHES DO XINGU**

Clóvis Hugueney Irigaray, o Clovito, nasceu em 23 de março de 1949, em Alto Araguaia, município do interior do estado de Mato Grosso, e faleceu no dia 03 de abril de 2021, com 72 anos de idade, em Chapada dos Guimarães, Mato Grosso, deixando um enorme legado à arte contemporânea. Desde criança, com três anos, já confeccionava desenhos, como no caso do autorretrato de seus pais. Com seis anos manifestou o desejo de se tornar pintor, tendo como referência a figura materna (Bertoloto, 2001, p. 15).

Ainda infante manteve forte relação com os preceitos do catolicismo salesiano, que foram assimilados no meio familiar. Essa instituição religiosa se dedicava aos trabalhos missionários entre os Bororo e os Xavante desde o período colonial, e nesse espaço a história era escrita por meio da imagem. Por esse motivo, e seguindo essa tradição, “[...] Irigaray, que vem de uma família católica, tem suas primeiras manifestações ligadas ao sacro ainda no colégio, quando ganhou um prêmio [...] com o ‘Retrato de Cristo’” (Bertoloto, 2001, p. 14), em 1963, no Ginásio Padre Carletti (Alto Araguaia) (UFMT, 1975). Já em 1967 ingressou na Faculdade de Direito, em Campo Grande (no atual Mato Grosso do Sul, mas à época ainda fazia parte do estado de Mato Grosso), mas não chegou a concluir o curso, ao mesmo tempo em que criava seus desenhos fantásticos.

Em abril de 1968 contatou a recém-criada Associação Mato-grossense de Artes (AMA), também de Campo Grande, e deu continuidade à sua produção pictural. A partir daí o artista

colecciona participações em várias exposições promovidas por essa associação, tornando-se conhecido nos polos artísticos paulistanos com sua primeira exposição *5 Artistas de Mato Grosso*, ocorrida na cidade de São Paulo, na Galeria Cine Belas Artes, entre os dias 12 e 30 de agosto de 1968 (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 16 e 24). Em outubro do mesmo ano teve participação na Galeria de Arte, do jornal Diário da Serra,<sup>1</sup> em Campo Grande, realizada pela AMA, com a exposição de 7 artistas mato-grossenses ([Jornal] Diário da Noite, 1968, p. 24). Houve ainda outras participações em espaços artístico-culturais, como a que ocorreu em 1969, quando expôs em Belo Horizonte, na II Exposição Nacional da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB). No mesmo ano também expôs seus trabalhos no XVIII Salão Nacional de Arte Moderna, que ocorreu no Rio de Janeiro (Ministério da Educação e Cultura 1969, p. 56). Em 1971, Irigaray ainda divulgou sua comunicação visual na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), no Rio de Janeiro.

Em 09 de setembro de 1974, já em Cuiabá, estabeleceu os primeiros contatos com os dirigentes do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), da Universidade Federal de Mato Grosso. E aí expôs cinco desenhos, selecionados e vencedores na Bienal Estadual. Tal evento foi realizado pelo MACP, e os trabalhos escolhidos foram enviados para participação na Bienal Nacional de 1974, em São Paulo (Bienal, 1974, p. 02). Nesse desdobramento das práticas artísticas regionais, entre novembro e dezembro de 1974, Irigaray participou - em conjunto com outros artistas de Mato Grosso - da Bienal Nacional, na capital paulista (Fundação Bienal de São Paulo, 1974, p. 62). Sobre os trabalhos dessa época, antes da produção da série *Xinguana*, de acordo com o crítico de arte Roberto Gonçalves Pontual, em 1971 o artista fazia “[...] desenho em outro mundo, regressando às defesas da visceralidade intrauterina [...]” (Secretaria de Educação e Cultura, 1975, p. 24). Para Pontual, seus trabalhos artísticos teriam certo paralelo com as produções de pintores como as do holandês Hieronymus Bosch e do italiano Giuseppe Arcimboldo (Idem, p. 24 e 34) e, ainda, do artista brasileiro Marcelo

Grassmann, que com suas gravuras do mundo fantástico descreviam monstros, demônios e fantasmas (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10).

Foi com a fundação do Museu de Arte e Cultura Popular (MACP), em janeiro de 1974, tornando-se polo difusor e guardião da dinâmica da produção artístico-cultural de Mato Grosso, - que ocupou espaços improvisados no *campus* da recém-criada "Universidade da Selva", a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) -, em Cuiabá, que Irigaray passou a integrar os trabalhos dessa instituição. A relação de emprego se estabeleceu por meio de um contrato celetista, cuja vigência se deu entre 1974 e 1978. Nesses anos, Irigaray tornou-se um dos pilares e membros da primeira geração do núcleo artístico do estado mato-grossense (Figueiredo; Espíndola, 2010).

A direção do MACP no período estava sob a incumbência do renomado pintor muralista, e jornalista nascido em Campo Grande, Humberto Augusto Miranda Espíndola, criador da temática da "bovinocultura" - criada numa perspectiva marxista da arte. E não há dúvidas de que a orientação e a colaboração do prestigiado pintor campo-grandense foram imprescindíveis nas produções plásticas de Irigaray (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10), dado que Espíndola era vinculado aos ideais do marxismo e um conhecedor do gênero artístico hiper-realista que se massificou na América do Norte. Seus contatos como a estrutura do movimento nova-iorquino, com a *pop-art*, com a arte geométrica, figurativa, concreta, e mais a conexão com o exercício plástico dos artistas cinéticos soviéticos, estava em consonância com as diretrizes do MACP.

Com base nesses aportes, Irigaray notabilizou sua narrativa visual contra discursiva, com a temática *pop-art* regional, adotando por sua vez o indigenismo e o emprego do estilo artístico "hiper-realista". A eleição do assunto indigenista em seu ciclo de produção determinou sua projeção e notoriedade nas artes plásticas nacionais (Secretaria de Educação e Cultura, 1975, p. 35). Entretanto, de início Irigaray relutou em aceitar a denominação "hiper-realista" em sua coleção (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10). Vale frisar que essa orientação estilística e formal de Irigaray aconteceu no

auge dos conflitos com os povos vernaculares no estado de Mato Grosso, e em plena vigência do Ato Institucional número 5, o AI-5 da ditadura "empresarial-militar" (Dreifuss, 1986).

Pontua-se, também, que já estavam em andamento dois princípios divergentes da política indigenista brasileira. A primeira estava relacionada com a criação, em 19 de dezembro de 1967, da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), atual Fundação Nacional dos Povos Indígenas. A FUNAI era uma instituição latifundiária vinculada ao Ministério do Interior, órgão que objetivava abrir frentes econômicas, atrelada aos ideais conservadores e em parceria com a iniciativa privada. Durante o mandato do então general Oscar Jerônimo Bandeira de Mello, que esteve à frente da FUNAI entre junho de 1970 e fevereiro de 1974, foram colocadas em prática medidas de políticas públicas ligadas ao liberalismo e que objetivavam manejar e inserir de forma rápida e forçada os povos indígenas na sociedade nacional.

Já o segundo modelo, oposto ao anterior, era uma política indigenista protecionista, pela qual se deveria assegurar a posse territorial inalienável, tal como garantir o bem-estar físico, cultural e psicológico dos indígenas. Apregoava-se também a criação de condições para manutenção da identidade dos povos tradicionais em contato com a sociedade urbana, e respeitar os graus de integração de maneira paulatina e voluntária dos ameríndios. Conforme um dos idealizadores desse projeto, o antropólogo Darcy Ribeiro (1970), havia a necessidade dos seguintes graus para uma integração bem-sucedida dos indígenas na sociedade nacional: os isolados, contato intermitente, contato permanente e os integrados (Ribeiro, 1970, p. 432-433). O antropólogo norte-americano Shelton H. Davis refletiu sobre os efeitos positivos desse modelo de integração paulatina dos indígenas na sociedade dita "civilizada", que já era aplicado pelos irmãos e sertanistas Villas Bôas no Parque Indígena do Xingu (PIX), atual Território Indígena do Xingu (TIX). Para Davis,

De acordo com esse modelo, as tribos indígenas deveriam ser protegidas pelo Governo Federal contra as intromissões das áreas pioneiras nos parques e reservas indígenas, e ser preparadas gradualmente como grupos étnicos independentes, para se integrarem à sociedade e à economia do Brasil (Davis, 1978, p. 73).

Desse modo, a lógica empregada por Irigaray para confecção de seu programa visual se divide igualmente em três abordagens. Suas características têm elos formais com o segundo modelo indigenista, atrelado ao protecionismo estatal, que estava em vigor na região do Brasil Central desde 1963, e era exercitado pelos irmãos e sertanistas Villas Bôas, quando da criação da maior reserva territorial indígena do Brasil - o Parque Indígena do Xingu (PIX). Os resultados iniciais dessa "ação cultural" de Irigaray faz lembrar as reflexões do educador Paulo Freire, como uma abordagem a serviço da libertação dos homens (Freire, 1974, p. 212).

Com seu viés protecionista, as obras de Irigaray foram inicialmente apresentadas em 02 de janeiro de 1975, em uma coletiva, no evento denominado "Panorama de Artes Plásticas em Mato Grosso", com o trabalho intitulada *Detalhe*. A exposição ocorreu no Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), em Cuiabá. Em junho de 1975, expôs também no XXIV Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 51). Já o coroamento do artista veio no dia 13 de agosto, com uma mostra individual na renomada galeria Guimar (do então "Senhor Bienal", o prestigiado organizador de bienais em São Paulo - Guimar Morelo), em São Paulo.

Sua proposta artística é portadora de reflexões e um forte teor político, com a defesa de mudança de comportamento da sociedade, por isso insere no imaginário social urbano, por meio de sua obra - como uma "ação cultural dialógica" (Freire, 1974, p. 212) -, o direito de existir do indígena. Irigaray invocou os preceitos da valorização humana, do reconhecimento e do respeito ao diferente, afirmando uma identidade regional plural, bem como enfatizou os diversos níveis de realidade da geografia brasileira, com destaque ao estado de Mato Grosso e aos indígenas dessa região, notadamente aos Xavante, que se autodenominam *A'úwe*, objeto de estudo no presente artigo. Por essa razão, conforme avaliação da crítica de arte Aline Figueiredo e do pintor Humberto Espíndola, Irigaray "[...] pode ser considerado como um dos precursores da modernidade nas artes plásticas no Estado [...]" (Figueiredo; Espíndola, 2010, p. 146).

Os estudos-plásticos do artista e professor Irigaray, de formação católica salesiana, estão organizados em três abordagens, que se fundiram com os aspectos da antropologia, e funcionavam como um apelo da Arte Marginal contra a institucionalização da desumanização, da opressão e da exclusão praticadas pelo executivo brasileiro. Então, na primeira abordagem, o artista inseriu e representou detalhes de corpos, enfeites, ornamentos e objetos dos indígenas, segundo avaliou o crítico de arte Paulo Klein (1975). Um dos objetivos para o registro plástico feito pelo artista é de um guardião da memória regional e nacional, como bem determinou a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972 pela ONU e também da Antropologia Visual, pois Irigaray documentou, revelou, defendeu e dignificou o caráter profundamente original e de respeito às raízes regionais da Amazônia Legal nativo, constituindo um espaço nacional multiétnico. Assim, os indígenas estão localizados em suas terras ou nas áreas federais reservadas, que devem ser protegidas e vigiadas pela União, em clara referência aos primeiros degraus de integração gradual, com os indígenas na condição de "isolados" e os de "contatos intermitentes", tal como apontados pelos estudos do antropólogo Darcy Ribeiro (1970, p. 432-433).

Já na segunda abordagem figura o desdobramento das sucessivas etapas performáticas da integração, que se pode denominar de nativos do consumo, ocupando espaços alheios ao seu universo cultural, sem a perda da identidade multicultural. Conforme o crítico de arte Frederico Morais, o indígena está "[...] em contato com a civilização do consumo [...]" (Morais, 1975, p. 06). Nesse sentido, vale destacar que alguns indígenas nessa abordagem de Irigaray assumem o protagonismo numa hierarquia consumista e liberal, de bens industrializados; ou seja, o indígena é dotado de liberdade, inclusive, para exercer prerrogativas de direitos de cidadania e de ocupar o preciso lugar da classe dominante. Com isso, o agir artístico de Irigaray pretendia questionar a tradição e o gosto da branquitude burguesa. Percebe-se, nessa etapa em diante, que os indígenas estão estabelecendo contato intermitente ou contato permanente de modo voluntário, e sua identidade étnica continua viva, respeitada, em consonância com as diretrizes defendidas por Darcy Ribeiro (1970, p. 432-433).

Por fim, na terceira abordagem, Irigaray adotou uma linguagem artística ainda mais indigesta, crítica e transgressora ao universo branco e burguês, ao inserir os povos originários - e mantendo a sua identidade pluricultural - na última fase de assimilação. Isto é, plenamente integrados e no topo da pirâmide social, em atividade, como intelectuais, cientistas e heróis.

Seguramente, o exercício visual de Irigaray tem como referência o "Simpósio sobre Fricção Interétnica da América do Sul", que foi determinante para elaboração da "Primera Declaración de Barbados: Por la Liberación del Indígena" (Declaração de Barbados I: Pela libertação do indígena), que aconteceu entre 25 até o dia 30 de janeiro de 1971, em Barbados. O Simpósio e a confecção desse importante documento contaram com a participação e a assinatura de Darcy Ribeiro, que nesse período teve seus direitos políticos cassados pelos dirigentes da ditadura empresarial-militar no Brasil, e se encontrava exilado no Chile. Nesse documento, principalmente nas partes intituladas "responsabilidade do Estado" e "o indígena como protagonista de seu próprio destino", preconiza-se, em seu terceiro requisito, a seguinte informação sobre os povos tradicionais:

O Estado deve reconhecer às organizações indígenas o direito de se organizarem e de se governarem segundo suas especificidades culturais, e em nenhum momento poderá limitar seus membros no exercício de todo e qualquer direito de cidadania, mas, em compensação, os eximirá do cumprimento das obrigações que entrem em contradição com sua própria cultura (Declaração de Barbados, 1971, p. 02).

Desse modo, quais motivos levaram Irigaray a elegere e desenhar os(as) indígenas brasileiros(as)? Sabe-se que alguns dos caminhos dessa produção pictórica respondem, a princípio, às diretrizes desenvolvidas pelo MACP, entre as quais estava a apresentação da temática indigenista, relacionada, por exemplo, ao quarto programa sobre o indigenismo. Com isso, o artista passou a ressaltar em sua coleção a beleza e o gozo de viver dos nativos (Figueiredo, 1985). Porém, a realidade era dramática, pois os indígenas estavam numa condição de marginalização e eram dizimados e expropriados de suas terras. Assim, era preciso documentar, chamar a atenção e denunciar esses fatos junto à comunidade nacional e internacional.

A seguir, faremos a apresentação e análise de um dos trabalhos confeccionados em 1975 e que conquistou o maior prêmio no 9º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, São Paulo, em 1976. Trata-se da obra *Xinguana I*, que se refere aos astronautas Neil A. Armstrong e José Xavante. Atualmente essa tela premiada pertence ao acervo permanente da Pinacoteca da Prefeitura de Santo André.

### **XINGUANA I E OS ASTRONAUTAS: NEIL A. ARMSTRONG E JOSÉ XAVANTE NA GEMINI 8**

Em sua abordagem, associada aos modelos gradativos de integração dos indígenas na sociedade nacional, conforme preconizava Darcy Ribeiro, Irigaray condicionou no imaginário coletivo uma nova linguagem estética-visual do ameríndio, com teor político-contestatório, então integrado na sociedade civilizacional e mantendo sua identidade étnica, ou seja, continuava sendo indígena. Com isso, se percebe que o artista enlaça três ações num só registro, o que faz lembrar alguns aspectos do pensamento crítico do educador brasileiro Paulo Freire, expostos em sua "Pedagogia do Oprimido", de 1968, quais sejam: na primeira ação, restaura e dá visibilidade à humanidade indígena. Na segunda ação, o artista inseriu o ameríndio com "vocação de ser mais", atendendo à uma reivindicação dos Xavante-A'uwe, conforme expressou o Cacique Mário (Dzururan) Xavante, em 1974, à revista *Veja*. Pelas palavras do cacique: "Os Xavante estão se esforçando e querem estudar como os brancos. Aprender a guiar carro, e outras coisas que são boas, não é?". Querem ser, portanto, "enfermeiros, ser médicos, aumentar e crescer, fazer progresso, como os brasileiros, que estão crescendo, progredindo. É isso que nós queremos" (Pereira; Rollemberg, 1974, p. 4). Por fim, na terceira ação sua obra ainda lembra alguns dos princípios fundamentais da Teologia da Libertação, ao propor aos indígenas que sejam "artífices da história":

Isto leva a pensar em homens que sejam artífices da história, "homens novos e... artífices de uma humanidade nova" [...], homens movidos pelo desejo de construir uma sociedade realmente nova. Com efeito, [...] nas reivindicações econômicas e políticas "se oculta uma aspiração mais profunda e universal: as pessoas e os grupos têm sede de uma vida plena e livre, digna

do homem, pondo a seu serviço todas as imensas possibilidades que lhes oferece o mundo atual" [...] (Gutiérrez, 1986, p. 41-42).

Então, nessa etapa figuram os povos originários como sujeitos de decisão, no topo da pirâmide social, como intelectuais/científicos humanistas, de acordo com o desenho analisado adiante, onde se vê um indígena da sociedade Xavante-*A'úwe* vestido como astronauta da agência *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) (Administração Nacional de Aeronáutica e Espaço).

Antes de adentrar a imagem do artista, se faz necessário problematizar uma situação: como inserir o indígena no topo da pirâmide social e no universo da ciência? A resposta não é nada simples, pois envolve a elaboração de diversos fatores políticos, sociais, econômicos etc., que não cabem neste artigo. Porém, de maneira mais resumida, para se alcançar essa fase de desenvolvimento intelectual e científico, no campo da ciência espacial, um dos caminhos a serem trilhados era longo e, obrigatoriamente, deveria ocorrer por meio do acesso à educação. Vale dizer, de uma educação com formação humanista.

Ocorre que nesse período, o Brasil contava com 30 milhões de analfabetos e estava em vigor, de acordo com a pedagogia freiriana (1974), um modelo educacional "bancário", alienante e que não permitia o questionamento. Tratava-se de uma educação excludente, que determinava a "memorização mecânica" de conteúdos, onde o educando se considerava como uma tábua rasa, ou seja, nada sabe e se torna um mero receptáculo de informações. Já o papel do educador, nessa mesma concepção, figura como a de um sábio, um detentor do conhecimento e que realiza a função de um depositante, de um transmissor de saberes junto aos educandos, os enchendo de conteúdo. E, nesse projeto pedagógico não se constata a inclusão do homem indígena.

No entanto, em Irigaray, não concordando com esses projetos governamentais da exclusão e da institucionalização em larga escala da ignorância e do esmagamento das massas, não se vê em suas práticas discursivas visuais os indígenas como meros objetos, espectadores, na condição de alienados, como massa de manobra, servindo aos opressores. Vemos, pois, os indígenas sob o manto

da formação e da consciência crítica, devidamente inseridos no preciso lugar da classe dominante, como pensadores, cientistas e humanistas, não manipulados, não adestrados, e, claro, sem usar os procedimentos de opressão da branquitude burguesa. A presença incômoda dos indígenas nesses espaços era uma ameaça direta contra a manutenção da tradição dominadora pelos grupos oligárquicos. Com base nesse cenário de exclusão, para Irigaray era preciso uma educação dos indígenas que respeitasse a sua memória oral, que os possibilitassem adquirir um aprendizado para lidar e a enfrentar a dinâmica hostil dos interesses dos setores econômicos dominantes e alçar novas vocações de ser no universo científico.

No entanto, de que forma atacar a causa na educação em prol dos indígenas? Em 23 de abril de 1972 foi fundado o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), órgão vinculado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que objetivava servir à causa indígena, no sentido de estabelecer a conscientização de seus direitos, buscando a construção de sua autonomia e autodeterminação. Uma outra evidência a ser destacada está relacionada com a aplicação dos métodos de Paulo Freire (1974), para a formação de lideranças junto aos povos tradicionais. Pois, de acordo com Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que estava comprometida com os direitos humanos e com os mais humildes e oprimidos, tinha por base a reflexão crítica e a práxis histórica da Teologia da Libertação. Nessa perspectiva, era

[...] preciso valorizar o povo do lugar, sem jamais substituí-los, mesmo que seu modo de ver e de fazer as coisas não se adapte aos que vêm de fora, com soluções prontas. O método de Paulo Freire "A Pedagogia do Oprimido" [...] mostra que não se pode sufocar as lideranças do povo. Ensina todos a se educar juntos, a crescer juntos, ou então, não há crescimento. Há tantos "caboclos" nossos que são líderes maravilhosos - basta ajudá-los a preparar-se, na teoria e na prática, para que se aperfeiçoem cada vez mais. Na mentalidade pré-conciliar, procurava-se gente de fora. Hoje o certo é usar o que temos, partindo de seu nível (Arquivo Nacional, 1976, p. 7).

Percebe-se, assim, que a semente da educação popular do educador Paulo Freire já era semeada por membros eclesiais progressistas junto aos indígenas. Tanto que entre 16 e 20 de junho de 1982, Paulo Freire esteve em Cuiabá para discorrer



sobre a educação indígena, em uma assembleia promovida pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), da regional de Mato Grosso (Conselho Indigenista Missionário, 1982).

Irigaray, então, de modo corajoso e fecundo, cobrou, alertou e contestou a narrativa oficial da FUNAI, do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e da sociedade nacional, pela implementação de direitos fundamentais junto aos indígenas, principalmente, no setor da educação. Essas medidas de políticas públicas, atreladas aos projetos para universalização educacional no Brasil, já deveriam ter sido - naquele momento - aplicadas para contemplar e inserir os ameríndios. O acesso à educação para os ameríndios e as demais camadas sociais é uma prerrogativa de direito elementar, tal como é uma potente ferramenta de combate às desigualdades sociais e contribui, de maneira sem igual, para promover mudanças de fato no coletivo. Além disso, com a educação se conquista os princípios de exercício de cidadania, de liberdade e criatividade. Permite-se a ocupação dos espaços de poder, de ter protagonismo, de falar por si, a independência, e a realização de uma transformação concreta na realidade e que se desdobrará para realização de grandes feitos humanos, como no campo do desenvolvimento científico e tecnológico.

Então, a proposta didática-visual de Irigaray, considerada difícil de se realizar, para o período em questão, não era um dado novo, fruto do acaso, isolada de um contexto histórico. Pelo contrário, podemos vislumbrar essa ideia já materializada em princípios fundamentais de alcance planetário e que constam na Convenção nº. 107, da Organização Internacional do Trabalho (OIT), estabelecida em 5 de junho de 1957, que ocorreu em Genebra. Numa de suas propostas se abordava a necessidade de proteção e da integração dos povos indígenas na sociedade nacional e estabelecia também diretrizes para o campo da educação, ao pontuar o seguinte: "Serão tomadas medidas para assegurar aos membros das populações interessadas [indígenas] a possibilidade de adquirir uma educação em todos os níveis em pé de igualdade com o resto da comunidade nacional" (OIT, 1957, p. 06). Esse importante acontecimento mundial da OIT, que regulamentou de maneira pioneira e humanista as normas básicas sobre as relações com os

ameríndios, teve como referência, em grande parte, a legislação brasileira, notadamente as experiências do antigo Serviço de Proteção ao Indígena (SPI), fundado em 1945 e mais tarde extinto em razão das práticas de corrupção e de genocídio, que minaram essa instituição governamental nos seus anos finais.

O apoio aos indígenas contou, também, com a ajuda de missionários religiosos individuais. Um exemplo a ser destacado é a do bispo Pedro Casaldáliga, da Prelazia de São Félix do Araguaia, município do interior do estado de Mato Grosso, que saiu em defesa da causa indígena. Casaldáliga dedicou seus trabalhos aos Xavante-*A'úwe* e outros grupos vernaculares, e publicou, em 10 de outubro de 1971, a obra "Uma Igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social" (Casaldáliga, 1971). Não esquecendo de grupos de antropólogos, etnólogos, médicos sanitários e, principalmente, dos irmãos e sertanistas Villas Bôas, todos fundamentais para o estudo, amparo e proteção aos grupos xinguanos e as demais nações indígenas brasileiras.

### **A PRÁTICA ARTÍSTICA ENGAJADA DE IRIGARAY**

A comunicação visual de Irigaray (Figura 1), de estilo artístico hiper-realista - ou seja, que emprega subsídios fotográficos para confecção de sua arte, com a aplicação de recortes e aproximações substanciais para certos detalhes presentes na imagem -, contou com apoio de referências de revistas populares, mescladas com acervos de importantes fotógrafos e de instituições oficiais. Para confecção de sua imagem, Irigaray utilizou reprodução mecânica oriunda da Revista Realidade, de 1967, edição número 21, conforme link adiante<sup>2</sup>. Esse mesmo registro advém de um original fotográfico da agência *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) (Administração Nacional de Aeronáutica e Espaço), tirado do projeto *Gemini 8*, de 11 de março de 1966. Esse importante acontecimento foi capa de muitas revistas internacionais de atualidades, como a francesa *Télé 7 jours*, em sua edição 482, de 1969 (*Magazine Télé 7 jours*, 1969, primeira capa).

Nesse testemunho visual, vemos dois astronautas: Neil A. Armstrong e o major da Força Aérea norte-



Figura 1 - *Xinguana I: Os astronautas Neil A. Armstrong (norte-americano) e o nativo brasileiro do Planalto Central José Xavante*, 1975. Autor: Clóvis H. Irigaray. Técnica: pastel s/ pastel. Ano de aquisição ao acervo: 1976. Dimensões: 59x74. Forma de aquisição: 9) Salão de Arte Contemporânea de Santo André.

Fonte: Biblioteca Digital de Santo André.<sup>3</sup>



Figura 2 - *Gemini 8: CABO CANAVERAL, Flórida* - Astronautas do Gemini 8: Neil A. Armstrong, piloto de comando, e David R. Scott, piloto, durante uma sessão de fotos para a imprensa fora do Centro de Controle da Missão, em Cabo Kennedy. Crédito da foto: NASA. Criada em 11 de março de 1966.

Fonte: Biblioteca de imagens e vídeos da NASA.<sup>4</sup>

americana David R. Scott (Figura 2), na parte externa do Centro de Controle e de lançamento de naves espaciais da NASA, em Cabo Kennedy - Flórida, nos Estados Unidos. Ambos foram lançados ao espaço em 16 de março de 1966. Com base nessas informações, Irigaray dá um novo tratamento visual para o conteúdo da fotografia, bem ao estilo "hiper-realista", e coloca no lugar do major e astronauta David R. Scott, o indígena brasileiro José Xavante-A'uwe, bem ao estilo literário, assim preconizado por Oswald de Andrade, com *O Manifesto Antropofágico*, de 1928, ao colocar os indígenas se apropriando, devorando e assimilando o melhor da cultura estrangeira (Boaventura, 1990). Esse fato, geralmente, foi convocado esteticamente em 1967, pelo exponencial artista carioca Hélio Oiticica, com sua mostra intitulada *Tropicália*, explicitando sobre a necessidade da criação de uma arte com uma "face-Brasil", uma "linguagem-Brasil" (Oiticica, 1970).

Na imagem de Irigaray se vê, em primeiro plano, dois homens, lado a lado, posando, frontalmente, próximos à grande antena de rastreamento da NASA, à luz do dia, trajados com roupas de astronautas, vale dizer, o macacão pressurizado e os capacetes duplos de pressão, na cor branca, ambos com as viseiras abertas. Em segundo plano se constata, entre os dois tripulantes, parte da antena parabólica e, mais ao fundo, o céu azul, com algumas nuvens. No macacão usado pelo homem localizado ao lado esquerdo do(a) leitor(a), se percebe o bordado do nome do astronauta norte-americano, Neil A. Armstrong, na condição de piloto de comando, sorrindo e olhando para baixo.

Já ao lado direito, o destaque agora é para o outro astronauta, o piloto oriundo da América Austral, que traz bordado no seu traje espacial o nome do brasileiro José Xavante. Com uma expressão séria, a testa franzida e o olhar demonstrando certa contrariedade. Além disso, traz um corte de cabelo com a franja à mostra e um sistema pictórico facial, com traçado feito nas laterais dos olhos, na cor preta. Ambos os astronautas integram a equipe de exploração espacial do Projeto *Gemini 8* e, por isso, carregam no macacão a insígnia oficial da agência da NASA. A grande antena ao fundo é do Centro de Controle de Rastreamento da Estação da NASA, que fica próxima à base de lançamento das naves espaciais, em Cabo Kennedy. Seu

objetivo é rastrear e estabelecer contato contínuo entre a equipe de controle de missão, em terra, com os astronautas nas espaçonaves em viagem ao cosmo.

O programa espacial *Gemini 8* foi a sexta das missões no espaço sideral. Porém, era a primeira experiência de exploração lunar a transportar dois astronautas, sentados, lado a lado, dentro da cabine, em uma nave espacial bem maior que os projetos anteriores (Albuquerque, 1969, p. 16-18). O objetivo dessa missão, que ocorreu em março de 1966, era treinar os astronautas norte-americanos para superarem os soviéticos, para o treinamento de manobras mais ousadas e para durar por mais tempo no espaço. O desdobramento da *Gemini 8* contribuiu, sem dúvidas, para que os norte-americanos pousassem na Lua, a lembrar, que foi justamente Neil A. Armstrong o primeiro homem a pisar em território lunar, em 20 de julho de 1969, ao comandar o Projeto *Apollo 11*. Daí que a narrativa dominante veiculada nos grandes meios de comunicação qualificava os astronautas da missão *Gemini* como heróis, precursores de um evento de efeitos incomensuráveis na história da humanidade.

E era justamente essas vertentes que Irigaray quis enfatizar em sua obra, surgindo como um contraponto aos discursos hegemônicos. O artista critica a narrativa de negação de direitos, de negação da cultura, que nega a palavra, e nega ao indígena José Xavante-A'uwe - e aos outros indígenas - o *status* de sujeito da história. Por isso Irigaray insere-o como um cientista-humanista, reivindicando sua participação, ocupando os espaços de poder, presença essa bem incômoda e ameaçadora aos interesses de manutenção da dominação exercidas pelas elites oligárquicas. O artista concebeu o indígena como um astronauta, um ator social com liberdade, autonomia e protagonismo. Além disso, conta também com o título de cidadão e de herói do Estado-nação. Todos esses elementos constitutivos na tela de Irigaray lembram, por assim dizer, de certos aspectos da pedagogia freiriana, com a educação libertadora (Freire, 1974). Mas vai além, ao inserir o indígena com o propósito de restaurar a sua humanidade e de outras minorias étnicas. Contava também, com o objetivo de alçar prerrogativas fundamentais de direitos, no caso, o de acesso à educação, bem

como de ser sujeito de decisão, de transformação no meio social, sujeito histórico, cultural, político e intelectual (Freire, 1974, p. 30).

O latino-americano José Xavante, da região dos trópicos, do Planalto Central - Mato Grosso, que aparece como um astronauta brasileiro, foi representado por Irigaray como um dos integrantes da elite científica, tal como um importante piloto de viagens espaciais, não como um estrangeiro ou um conquistador simbolizando a hegemonia da América do Norte sobre o mundo e na conquista do cosmo, mas dignificando por meios estéticos, o homem natural da América, em contraposição ao universo europeu, conforme o pensamento da antropofagização cultural de Oswald de Andrade (Boaventura, 1999). Distanciase assim, igualmente, de uma historiografia que não tinha interesse na temática indígena, uma vez que considerava os nativos como seres “ágrafos”, “primitivos”, a-históricos. Irigaray rompe com essa convenção de dominação do universo branco e confere protagonismo, autonomia, o direito de existir, tal como visibilidade, à identidade multicultural e regional do ameríndio, no mosaico nacional e internacional, ocupando os espaços de prestígio no meio científico.

Apropriando-se e em conformidade com que preconizava o movimento de vanguarda brasileira da época, Marginália, que se originou ao longo do ano de 1968, Irigaray mostrou-se seriamente alinhado “[...] com o compromisso estético coletivo em torno das representações da marginalidade social brasileira e do banditismo em geral” (Coelho, 2010, p. 287), e que então passaram a ser considerados como heróis nacionais. Um exemplo mais célebre do compromisso estético-artístico com a “cultura marginal”, sem dúvida, é a bandeira estandarte “Seja marginal, seja herói”, de 1968, (Coelho, 2010) do exponencial artista carioca Hélio Oiticica (Oiticica, 1970).

Desse modo, o artista incorporou em seus trabalhos personagens antes excluídos e que passaram a ser compreendidos em uma nova perspectiva (Coelho, 2010, p. 171). Irigaray desenhou o indígena Xavante-*A'úwe*, considerado marginal pela sociedade ocidental, mas que em suas mãos foi transformado na figura de um prestigiado intelectual/científico humanista, um herói que agora se expressa e fala por si, que ocupa os

espaços de poder, e deve ser ouvido. Transformou sua tela em uma nova realidade para o mundo e expressou uma arte de estilo regional, com raízes indígenas, ou seja, uma “face-brasil” (Oiticica, 1970) e inseriu os representantes desses povos originários desfrutando de privilégio político, cultural e social, no meio urbano industrial.

Com relação ao nome “José Xavante”, não se sabe, ao certo, as motivações para sua eleição. Apesar de José ser um prenome comum, consta uma reportagem, de Sebastião Aguiar, de julho de 1969, na mesma edição que abordou sobre o tema da chegada do homem à Lua, proposta trabalhada nessa obra de Irigaray e que foi veiculada na capa da Revista Manchete (1969), com a seguinte chamada: “A aventura da Apollo 11 em 50 páginas sensacionais”. Efetivamente, na referida edição, de julho de 1969, consta a notícia de um homem com 109 anos de idade. Trata-se de José Porfírio de Araújo, que nasceu em 1860, em uma aldeia Xavante, no interior do Paraná. Conhecido como “José índio”, o “ex-Xavante”, munícipe de Guaratinguetá-SP, estava se casando, pela quarta vez. E desta vez com uma mulher 61 anos mais nova (Aguiar, 1969, p. 110).

Cumprir lembrar que os Xavante-*Akwé*, atual *A'úwe*, são falantes da família linguística Jê, que se divide em grupos como Jê do Norte, Jê Central e Jê do Sul. Os pertencentes ao Jê do Sul estão localizados mais na região do Estado de São Paulo, Paraná e Santa Catarina, com a língua *Kaingang*. No Paraguai, no Estado do Paraná e do atual Mato Grosso do Sul, figuram os de língua *Ingain*. Nessa mesma época, a denominação “Xavante”, no Brasil, ganhava novas configurações e não ficou restrita somente aos indígenas, pois, passou a ocupar os céus, ruas e estradas. Um caso a ser pontuado foi quando o governo brasileiro se empenhou para fabricar e nomear aviões fabricados pela Empresa Brasileira de Aeronáutica S/A, EMBRAER, de “Xavante” (Menezes, 1971, p. 42), um modelo usado pela Força Aérea Brasileira (FAB).

Outra referência a ser explicitada partiu da engenharia automobilística, vinculada ao setor privado, responsável pela criação do primeiro veículo elétrico denominado “Gurgel Xavante” (Gurgel Xavante; Itaipu, 1974, p. 42), que tinha como antecessores os modelos Xavante X-10, X-11 e X-12. Todos esses carros foram construídos pela

fabricante brasileira Gurgel Veículos, fundada em 1969, pelo então engenheiro João Amaral Gurgel. Entretanto, cabe ressaltar que essa estratégia governamental e do setor privado, em veicular notícias nos meios de comunicação de massa, com o nome dos Xavante, era, em verdade, para despistar, tirar o foco, e/ou confundir o(a) leitor(a) sobre o real cenário dessa sociedade no Brasil, que estava sofrendo por conta dos conflitos com o latifúndio.

Não foi possível identificar, na vasta literatura sobre essa sociedade, se o emprego dessa pintura nas têmporas, que consta na tela de Irigaray, com o traçado preto advindo do carvão e ou do jenipapo se trata de algum distintivo atrelado, por exemplo, à posição social, ao privilégio, de alguma cerimônia e ou de prestígio político entre os Xavante-A'úwe e na esfera pública. De acordo com as interpretações da antropóloga Regina Aparecida Polo Müller (1976), o corte de cabelo com franja é comumente usado pelos homens Xavante. Já com relação às cores utilizadas por essa sociedade indígena, segundo a mesma autora, quase sempre empregam o preto e o vermelho (Müller, 1976, p. 42). A antropóloga revela também que o traçado na cor vermelha sobre as têmporas recebe o nome de *dañipré*, e que os demais desenhos clânicos na face não teriam uma certa denominação (Müller, 1976, p. 52). Porém, por conta da evidência encontrada na foto da revista *Veja* (Figura 3), temos a figura de um Cacique Xavante-A'úwe, que desfruta de uma posição social de relevância política dentro e fora de seu grupo. Acerca da pintura corporal, segundo dados apresentados por Müller, os Xavante fazem uso da semente de urucum, do carvão e do jenipapo. Para obtenção da cor preta:

[...] oriunda do carvão (*wedepró*) que é obtido do talo de folha de buriti ou de outra maneira apropriada. Da mesma maneira como o urucu, o carvão é misturado com a saliva e o óleo das sementes para ser utilizado como tinta. O jenipapo (*wederã*) não é muito usado pois segundo informante é mais difícil de ser obtido. Para prepará-lo, amassa-se bem a fruta do mesmo nome, mistura-se com óleo de babaçu e bate-se bem. Esta pasta é espremida e obtém-se um caldo preto. É usado juntamente com o carvão nos desenhos clânicos da face ou no motivo de pintura *dawawi* (Müller, 1976, p. 46).

No entanto, o que chama a atenção nessa tela, para efeito de uma comparação, é o detalhe de franzido na testa e o olhar sério do homem Xavante-A'úwe.

Tal aspecto, com algumas modificações, tem certa semelhança com o dado advindo da revista *Veja*, que apresentou nas Páginas Amarelas, em 20 de novembro de 1974, uma reportagem com o Cacique Mário (*Dzururan*) Xavante-A'úwe, que cobrava do poder público a regularização da reserva de Sangradouro, em Mato Grosso. Nessa matéria jornalística figura um registro mecânico visual do representante Xavante com a testa franzida e o olhar de compenetração, conforme se vê na imagem abaixo. Com base nesse dado, e comparando com os estudos de Müller, se percebe que o uso de brincos no formato cilíndrico nos lóbulos das orelhas pelo homem Xavante é um sinal de maturidade (Müller, 1976, p. 42). Ademais, ele estava lutando pela posse territorial de seu grupo, o que, de fato, o deixa sem paciência com os dirigentes governamentais.

Por seu turno, indaga-se: por qual motivo a expressão fechada do astronauta José Xavante, em solo norte-americano, no mais importante reduto da engenharia espacial, assim presente



Figura 3 - Cacique Mário (*Dzururan*) Xavante, em entrevista à revista *Veja*. Foto de Luis Humberto, 1974.

Fonte: Revista *Veja* (Pereira; Rollemberg, 1974, p. 4).

no registro visual de Irigaray? Primeiramente, é de suma importância mencionar que ocupar espaço de poder legítima ser ouvido e, tal como o “direito de existir”, pois, secularmente, às minorias étnicas foram negadas as prerrogativas de pensar e proferir palavras. Estar nesse lugar de prestígio configura também o comando por desestabilizar os ditames hegemônicos (Ribeiro, 2017). Irigaray será bem contemporâneo em sua comunicação visual ao registrar essa potente expressão fechada do indígena Xavante-*A'úwe*, em território estadunidense, como uma expressão de revolta contra as graves situações vivenciadas pelos povos originários no Brasil: “mortos em vida” (Freire, 1974, p. 201). Atrela-se, de igual modo, a uma confissão de insatisfação social, um posicionamento crítico, de consciência das injustiças sociais que o cerca.

E qual era a situação concreta e as injustiças sociais impostas aos indígenas que justificam essa expressão de insatisfação do Xavante-*A'úwe*? A situação era dramática. Em razão da integração rápida e forçada na sociedade nacional praticada pela FUNAI, em conjunto dos obstáculos burocráticos da União para conferir o direito aos territórios ancestrais. Essas questões tinham relação direta com as empresas multinacionais, que desejavam colonizar essas áreas. Um grave exemplo dos interesses das empresas estadunidenses, envolvendo a União e os territórios indígenas, foi a do Parque Indígena do Xingu (PIX), atual Território Indígena do Xingu (TIX), que foram vendidas aos norte-americanos, especialmente à empresa Texas Rangers.

A referida reserva indígena brasileira foi criada em 06 de maio de 1953, por meio do Projeto de Lei número 3.107, no governo do então Presidente da República Getúlio Vargas e cuja materialização somente ocorreu no governo de Jânio Quadros, em 14 de abril de 1961, pelo Decreto Presidencial nº. 50.455. Meses depois foi regulamentado pelo Decreto nº. 51.084, de 31 de junho de 1961, que delimitou um extenso território para sua instalação, o Parque, que se situa ao norte do Estado. A denúncia de vendas de terras no Parque Indígena foi formulada pelo então Ministro da Justiça, Gama e Silva, quando inquirido pela Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) instituída pela Resolução da Câmara dos Deputados nº. 31, de 1967 e destinada, conforme

publicado no Diário do Congresso Nacional, Seção I (DCN-I, 14-9-1967, p. 5390), “a apurar a venda de terras brasileiras a pessoas físicas ou jurídicas estrangeiras” (Brasil, 1967); seu relator era o deputado Haroldo Veloso (ARENA-PA). Além desse importante dado, divulgado tanto nos jornais da época como na documentação oficial do Congresso, se percebe outra prova, desta vez advinda do “Jornal do Brasil”, no qual se lê a seguinte manchete: “Gama Silva diz na Câmara que estrangeiros têm 1/5 do território brasileiro”, e a matéria jornalística acrescenta:

O Ministro Gama e Silva prestou depoimento na CPI da Câmara que investiga a venda de terras a estrangeiros, que realizou reunião conjunta com a Comissão de Segurança Nacional. [...] o então Diretor do SPI, Sr. Gama Malcher, denunciou a venda de terras em parques indígenas, quando chegaram a ser negociadas mais de 200 mil hectares do Parque Xingu. Em 1961, o grupo norte-americano Texas Rangers instalou-se próximo ao Parque Xingu e depois transformou-se em empresa colonizadora, com sede no Rio (Jornal do Brasil, 1968, p. 16).

Esses fatos substanciais justificam, sem sombra de dúvida, que o personagem do astronauta José Xavante - *A'úwe* de Irigaray foi representado com a expressão fechada, ou seja, demonstrando plena insatisfação com a política latifundiária nacional, envolvendo interesses escusos dos grandes capitais nacionais e estrangeiros. Cabe lembrar que nesse período - a partir do final da década de 1960 e adiante - se consolidava a defesa dos direitos indígenas na política externa norte-americana, exercitada por alguns civis, intelectuais e demais representantes do poder legislativo estadunidenses (Machado, 2009). Um caso emblemático foi a denúncia proferida pelo ícone do cinema, o ator Marlon Brando. Em 1972, Brando chamou a atenção mundial em uma campanha que visava combater os crimes contra os indígenas no Brasil, o que gerou reação rápida da FUNAI ao negar a prática de genocídio (Jornal Folha de São Paulo, 1972, p. 04).

### **O CONTEXTO DOS XAVANTE - A'ÚWE**

De acordo com os estudos da antropologia, mormente, dos antropólogos Darcy Ribeiro (1970) e David Maybury-Lewis (1984), os Xavante *Akwén*, que se autodenominam de *A'úwe* (gente), demonstraram aversão, resistência, hostilidade e profunda desconfiança para com os “civilizados”,

em principal, para com a figura dos brancos colonizadores e dos missionários salesianos. Estes últimos, conforme Maybury-Lewis, ao tentarem aproximação pacífica, na década de 1930, acabaram mortos (Maybury-Lewis, 1984).

Os Xavante, de acordo com os dados e interpretações de Maybury-Lewis, são da família linguística Jê, seminômades e que viviam entre as regiões do norte de Goiás, entre Tocantins e o Araguaia, nos primórdios do século XIX. Ainda conforme o autor, estavam divididos em três subgrupos: "(1) os *Oti*-Xavante, do oeste do Estado de São Paulo. (2) Os *Ofaié* (*Opaie*)-Xavante, do extremo sul do Mato Grosso. (3) Os *Akuen*-Xavante, localizados a oeste do rio das Mortes (Mato Grosso do Norte)" (Maybury-Lewis, 1984, p. 40).

Na obra do antropólogo Darcy Ribeiro, consta de maneira mais genérica que os Xavante *Akwé* estavam localizados na margem esquerda do rio das Mortes (Ribeiro 1970, p. 175). Com base nos argumentos de Maybury-Lewis, os Xavante estavam distribuídos em três regiões: "[...] nos tributários do Xingu; ao longo do rio das Mortes, a oeste de Xavantina (rio acima); e ao longo do rio das Mortes, a nordeste de Xavantina (rio abaixo)" (Maybury-Lewis, 1984, p. 50).

Em novembro de 1941, a equipe de Genésio Pimentel Barbosa, do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), tentou fazer contato de modo pacífico, porém foi trucidada pelos Xavante (Ribeiro, 1970, p. 175). Somente em 1946 essa sociedade indígena, do rio das Mortes, foi pacificada pelos dirigentes do SPI, representado por Francisco Meireles (Ribeiro, 1970, p. 176 e 240). Em 1951, os "[...] Xavante começaram a visitar o Posto (chamado Pimentel Barbosa) em São Domingos. Este foi o primeiro contato contínuo e amigável com os representantes dessa nação, desde o fim do século XVIII" (Maybury-Lewis, 1984, p. 43). A aldeia do grupo Xavante - *A'uwe* "fica a 15 minutos de distância do Posto do [antigo e extinto] Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em São Domingos, e que contava, em 1984, já na vigência da FUNAI, com mais de 4.500 pessoas" (Maybury-Lewis, 1984, p. 23).

Já outro subgrupo a ser destacado é o Xavante Ocidental, que estava localizado bem ao lado do Posto do SPI, em São Simões (Maybury-Lewis, 1984, p. 53). Enfatiza-se também uma das maiores

comunidades da sociedade Xavante Ocidental, localizada em São Marcos, que segundo Maybury-Lewis foram vitimados com graves epidemias. A partir de 1964 esse grupo não externava mais o interesse em caça e pesca, e, por conta do contato com os missionários, passaram a se apropriar e a desejar os objetos de consumo do mundo dito civilizado (Maybury-Lewis, 1984, p. 57-60).

Tempos depois, na década de 1970, os Xavante-*A'uwe* eram destaques nos grandes editoriais brasileiros, apresentando acusações contra o governo do estado de Mato Grosso, ao mencionar, por exemplo, sobre as vendas de suas terras, na região do Araguaia, para grupos econômicos ligados à agropecuária. O cacique Mário (Dzururan) Xavante, da reserva indígena do Posto de São Marcos, fez a seguinte acusação:

O culpado é o governo de Mato Grosso, que está vendendo a terra do índio, acabando [com] a terra do índio. Isto em todo lugar. Suia-Miçu, serra do Roncador, Peixoto de Azevedo, se foi vendendo a terra do índio para fazendeiro (Pereira; Rollemberg, 1974, p. 4).

Nesse mesmo editorial, o cacique Xavante cobrava das autoridades, principalmente da figura do então general-presidente Ernesto Geisel, uma audiência para requerer o direito à demarcação de suas terras, na Reserva Indígena de Sangradouro, que foi reconhecida via decreto presidencial número 71. 105, de 14 de setembro de 1972, pelo general-presidente Emílio G. Médici (Brasil, 1972). Porém, esse território continuava ocupado por fazendeiros, que desejavam receber uma indenização da FUNAI, para assim saírem do local. Um dos representantes do estado de Mato Grosso na Câmara dos Deputados, do partido político da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), era Gastão Muller, um correligionário do latifúndio, do conservadorismo, do anticomunismo e do nacionalismo extremado militar, segundo o editorial da Folha de São Paulo, de 1973, e que levou ao presidente da República a decisão dos fazendeiros em não devolver as terras aos Xavante. Além disso, o parlamentar mato-grossense, pontuou sem pudor e em tom de ameaça, no editorial de grande circulação nacional, de uma possível prática de extermínio, ao dizer o seguinte sobre o conflito com os Xavante-*A'uwe*: "Se os fazendeiros quisessem [...] poderiam ter partido há muito tempo para uma luta armada,

e seria muito fácil vencer os índios. No entanto, eles aguardam uma solução a nível federal que não os prejudiquem” (Jornal o Estado de São Paulo, 1973, p. 29).

Uma das origens do conflito pelas terras dos Xavante remonta à década de 1960, e tem a participação da fazenda da Agropecuária Suiá - Missú LTDA. Nesse momento,

Seu território foi sendo ocupado e a tribo se desagregou em vários grupos. Na década de 60, um grupo que ficará no rio Suiá Missu foi retirado de sua terra em avião por ordem de Orlando Ometto, industrial de açúcar em São Paulo. Ali foi implantada a fazenda Suiá Missu, imenso latifúndio de 680 mil hectares, em sociedade com a Liguigás. Então, os xavantes ficaram todos - cerca de 2 mil índios - mais ao sul, na região do rio Couto de Magalhães e nas cabeceiras do rio das Mortes, cercados por fazendas de gado. Com os campos de caça invadidos pelo gado, os índios morriam à míngua (Associação de ex-presos políticos antifascistas, 1974, p. 14).

Em 1970, o território denominado *Marãiwatsédé* foi comprado pela empresa Agip Petróleo, que mais tarde, em função da Conferência Mundial do Meio Ambiente de 1992 (ECO 92), evento ocorrido no Rio de Janeiro, devolveu essa área aos Xavante. Porém, os fazendeiros no ato de demarcação das terras feita pela justiça invadiram e o processo tramita no Supremo Tribunal Federal (STF), tendo o seguinte número da Suspensão de Liminar - SL 644 (Rosa, 2015).

Logo, compreende-se que a proposição visual-analítica de Irigaray seja um questionamento. O artista questiona, alerta e documenta a ausência de tratamento humanitário para com os povos tradicionais. A seguir mencionamos quatro aspectos que permitem-nos abalizar a imagem do índio astronauta de Irigaray.

O primeiro aspecto tem relação direta com a ideia indigenista alinhada com a política do antigo e extinto Serviço de Proteção aos Índios (SPI), cujas experiências se tornaram referência à Convenção nº. 107 da OIT, em junho de 1957, apregoando o exercício protecionista feito pelo Estado, de integração lenta dos nativos na comunidade nacional. Seu objetivo era no sentido de garantir direitos fundamentais, a citar, por exemplo, do acesso ao território ancestral para subsistência, tal como da educação, para o desenvolvimento e o mais alto nível de vida aos ameríndios, como a de

qualquer outro cidadão nacional, fato desprezado pela atual política da FUNAI. Já o segundo, lembra certos aspectos do método crítico da pedagogia freiriana, de condicionar no imaginário social, um sistema de reflexão crítica, a ser praticada na horizontal, propondo o exercício da mudança de comportamento, de uma prática humanizadora, dialógica permanente, na luta contra à cultura da violência dos opressores (Freire, 1974).

Em terceiro lugar, sua obra faz evocar os princípios fundamentais da Teologia da Libertação, ao apregoar a defesa pela liberdade ao homem, de uma sociedade mais justa, digna e fraterna. Defendendo também, de maneira engajada, os princípios fundamentais, a liberdade, o protagonismo e as prerrogativas de direito de Estado-nação aos oprimidos indígenas, episódio também ignorado pela FUNAI. Por fim, no campo artístico-cultural figura o movimento da contracultura com a Marginália, que surgiu ao longo do ano de 1968 e tinha como estratégia combater o conformismo social, chocar os esquemas dominantes da burguesia e proporcionar protagonismo aos seres excluídos e marginalizados no meio social burguês e urbano.

## CONCLUSÃO

A proposta estética de Irigaray, materializada na imagem ora analisada, incluía o engajamento. O artista queria alertar e chamar a atenção do(a) espectador(a), para demonstrar ao mundo, a necessidade de se incluir, de se respeitar o diferente, à diversidade cultural, seja dos Xavante, seja de outros povos tradicionais. Irigaray não concordava com as práticas da sociedade nacional, uma vez que colocavam os indígenas na condição de marginais. Desta forma, o artista inverteu a lógica dominante, e no lugar do “marginal” deu visibilidade, liberdade, autonomia e protagonismo à identidade multicultural regional dos nativos, denotados como sujeitos históricos, políticos e culturais. Como o herói nacional e agente de seu próprio destino.

Irigaray foi além, e de modo fecundo e corajoso, em plena ditadura “empresarial-militar”, lembrou e cobrou dos dirigentes da União, dos demais estados da federação e da sociedade nacional, o direito do gozo de viver aos ameríndios. O artista, muito comprometido politicamente com a causa



dos povos tradicionais, revela, por meios estéticos, a beleza de uma outra forma de experienciar as possibilidades no meio urbano industrial, mantendo a identidade étnica dos nativos, e invocando a necessidade de se colocar em prática a integração lenta e gradual dos nativos na sociedade nacional.

Portanto, denotou o Xavante não despersonalizado ou destruído, como bem fazia a classe dominante, mas inteiro, vigoroso, com saúde, assumindo, deglutindo, assimilando a posição de um de um intelectual Ph.D, norte-americano, em clara referência ao pensamento da antropofagia cultural, do polêmico poeta Oswald de Andrade. E de um conquistador de outros planetas, de outros mundos.

## NOTAS

1. Cumpre mencionar que o periódico Diário da Serra fazia parte do império da comunicação dos Diários Associados, de propriedade do magnata da imprensa nacional, o senhor Assis Chateaubriand. Além disso, essa organização jornalística defendia os ideais de integração, do suposto “desenvolvimento” da nação brasileira, da reação conservadora e da campanha anticomunista.

2. NUMA HORA em que o homem está quase chegando à lua, tinha cabimento anatom fazer mais um colchão comum? [Revista] **Realidade**, São Paulo, dezembro de 1967. Editora Abril. Edição nº. 21, ano II, p. 99. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213659&Pesq=diagua&pagfis=22196>>. Acesso em 02 de maio de 2024.

3. Disponível em: <[https://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/pesquisa/con\\_detalle.asp?ID=112696](https://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/pesquisa/con_detalle.asp?ID=112696)>. Acesso em: 12 de mar. de 2024.

4. Disponível em: <<https://images.nasa.gov/details/104-KSC-66C-1843>>. Acesso em: 02 mai. 2024.

## REFERÊNCIAS

AARÃO REIS, Daniel (Coord.) **Modernização, ditadura e democracia**: 1964-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

AGUIAR, Sebastião. A vida começa aos 109. [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1969. Edição nº. 901. Mini reportagens, p. 110.

ALBUQUERQUE, João Luís de. O acidente interrompeu o vôo da Gemini 8 e provou que não é fácil ir à Lua. [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, 02 de abril de 1966. Edição nº. 0728, p. 16-18.

ASSOCIAÇÃO DE EX-PRESOS POLÍTICOS ANTIFASCISTAS. **A política de genocídio contra os índios do Brasil**. [S.l.: s.n.], 1974.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto *et al.* **Primeira Declaração de Barbados**: pela libertação dos Indígenas. In: Simpósio sobre fricção interétnica na América do Sul. Barbados, 30 de janeiro de 1971.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Michael. **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.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **Os dentes do dragão**: entrevistas / Oswald de Andrade. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.AGO

BRASIL, Congresso Nacional. **Resolução nº. 31/1967**. CPI destinada a apurar a venda de terras brasileiras a pessoas físicas ou jurídicas estrangeiras. Diário do Congresso Nacional (DCN-I, 14-9-1967, p. 5390). Brasília: Centro de Documentação e Informação Coordenação de Arquivo, 2006.

BRASIL. **Lei nº. 5.379**, de 15 de dezembro de 1961. Provê sobre a alfabetização funcional e a educação continuada de adolescentes e adultos. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/2SIJN>>. Acesso em: 08 de set. 2023.

BRASIL. **Decreto nº. 70.882**, de 27 de julho de 1972. Dispõe sobre o Programa Intensivo de Preparação de Mão-de-Obra - PIPMO e dá outras providências. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/S7CzX>>. Acesso em: 18 de set. 2023.

BRASIL. **Decreto Lei nº. 71.105**, de 14 de setembro de 1972. Declara reservada aos índios xavantes, sob a denominação de Reserva Indígena

Sangradouro, área situada no Estado de Mato Grosso, e dá outras providências. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/VuNs0>>. Acesso em: 19 set. 2023.

BRASIL. **Decreto nº. 73.41**, de 4 de janeiro de 1974. Institui o Conselho Nacional de Pós-Graduação e dá outras providências. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/YL7aZ>>. Acesso em: 21 dez. 2023.

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.

CHASE, Linda. **Les Hyperrealistes americains**. Paris: Éditions Filipacchi, 1973.

COLBY, William E. 99. **Memorandum from Director of Central Intelligence Colby to Secretary of State Kissinger**. Washington, 11 abr. 1974. Disponível em: <<https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76ve11p2/d99>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

DREIFUSS, René Armand. **1964 A conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

ESTADO DE MATO GROSSO, PREFEITURA MUNICIPAL DE ALTO ARAGUAIA. **Decreto nº. 04/73**, de 20 mar. de 1973. Dispõe sobre a nomeação de Clóvis Hugueneý Irigaray para exercer o cargo de subsecretário Municipal. Alto Araguaia, 20 de março de 1973.

ESTADO DE MATO GROSSO, PREFEITURA MUNICIPAL DE ALTO ARAGUAIA. **Decreto nº. 19/74**, de 15 de agosto de 1974. Dispõe sobre exonerar, a pedido, o cidadão Clóvis Hugueneý Irigaray do cargo de subsecretário Municipal. Alto Araguaia, 15 de agosto de 1974.

FÉLIX, Moacir. **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. **MACP**: [animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT]. Cuiabá: Entrelinhas, 2010.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. **Artes Plásticas no Centro - Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. “As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional”. In: FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. **A experiência do Centro-Oeste**: arte e identidade cultural Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto (Org.). **MACP/UFMT: 40 anos**. Percurso [Magia Propiciatória]. Cuiabá: UFMT/Fundação Uniselva/Entrelinhas, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1974.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **BIENAL NACIONAL - 74**: Novembro a dezembro. Secretaria da Educação e Cultura de São Paulo: São Paulo, 1974, p. 62.

GEMINI 8. **National Aeronautics and Space Administration (NASA)**. Cabo Kennedy, Flórida, 11 de março de 1966. Disponível em: <<https://images.nasa.gov/details/104-KSC-66C-1843>>. ID NASA: 104-KSC-66C-1843. Acesso em: 02 mai. 2024.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA. **Realismo**. Paços das Artes, março - abril de 1976. São Paulo.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teologia da Libertação perspectivas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos**: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IRIGARAY, CLÓVIS HUGUENEY. **Xinguana I**. original de arte, desenho tela 59 x 74 cm. Disponibilidade Pinacoteca de Santo André - São Paulo, 1975. Disponível em: <[https://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/pesquisa/con\\_detalle.asp?ID=112696](https://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/pesquisa/con_detalle.asp?ID=112696)>. Acesso em: 12 mar. 2024.

KLEIN, Paulo. “Irigaray sátira e verdade”. [Jornal] **Diário do Grande ABC**, Santo André, 17 de agosto de 1975.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LETZE, Otto (Org.). **Photorealism: 50 years of hyperrealistic painting.** USA: Hatje Gantz, 2013.

MACHADO, Maria de Fátima Roberto. **Museu Rondon:** antropologia e indigenismo na Universidade da Selva. Cuiabá: Entrelinhas, 2009.

MATO GROSSO. Diário Oficial do Estado de Mato Grosso. 1973. MUNICÍPIO DE ALTO ARAGUAIA ENSINO MÉDIO SÍMBOLO PSI. Mato Grosso: **IOMAT**, 16 de julho de 1973, p. 1-2.

MAYBURY-LEWIS, David. **A Sociedade Xavante.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, S/A, 1984.

MCCARTHY, David. **Arte pop.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MENEZES, L. N. Xavante, o mini-guerreiro brasileiro. [Jornal] **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de agosto de 1971, p. [42]. Edição nº. 41.22. Ano 51. Caderno de Domingo. 7º Caderno.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **XVIII Salão Nacional de Arte Moderna.** Catálogo. Comissão Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1969, p. 56.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **XXIV Salão Nacional de Arte Moderna.** Catálogo. Comissão Nacional de Belas Artes, p. 51. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1975, p. 51.

MÜLLER, Regina Aparecida Polo. **A pintura do corpo e a ornamentação Xavante:** arte visual e comunicação social. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1976. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/48376>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

NUMA HORA em que o homem está quase chegando à lua, tinha cabimento anatom fazer mais um colchão comum? [Revista] **Realidade**, São Paulo, dezembro de 1967. Editora Abril. Edição nº. 21, ano II, p. 99. Disponível em:<<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213659&Pesq=diaua&pagfis=22196>>. Acesso em 02 de maio de 2024.

O HOMEM NA LUA: 25 bilhões de dólares é o preço da maior aventura humana. [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1969. Edição nº. 900, primeira capa.

OITICICA, Hélio. **Brasil Diarreia.** Rio de Janeiro, 05-10 de fevereiro de 1970.

ONU. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural.** Paris: ONU, 1972.

PEREIRA, Álvaro; ROLLEMBERG, Armando. 1974. Em busca da sobrevivência. Empurrados desde o descobrimento, os Xavantes querem garantir suas terras em S. Marcos. [Revista] **Veja**, São Paulo, 20 de novembro de 1974. Páginas Amarelas, p. 03-06.

RIBEIRO, Darcy. **A política indigenista brasileira.** Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura de Informação Agrícola, 1962.

RIBEIRO, Darcy. **Os Índios e a Civilização:** a integração das populações indígenas no Brasil moderno. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1970.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Minas Gerais: Letramento, 2017.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 48, n. 2, p. 613-648, 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ra/a/MtQwkdZbLPyfSX6dCzMd3wj/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

ROSA, Juliana Cristina da. **A luta pela terra Marãiwatsédé:** povo Xavante, agropecuária Suiá Missú, posseiros e grileiros do posto da Mata em disputa (1960-2012). Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2015.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA. **Panorama das Artes Plásticas em Mato Grosso.** Cuiabá: Edições UFMT, 1975.

S.A. "SIGNIFICATIVA HOMENAGEM PRESTADA AO JORNALISTA ASSIS CHATEAUBRIAND NA PASSAGEM DA DATA COMEMORATIVA AO SEU ANIVERSÁRIO DE NASCIMENTO". Edição Nacional. [Jornal] **Diário da Noite**, São Paulo, 07 de outubro de 1968. Edição nº. 13228, p. 24.

S.A. "A AVENTURA DA APOLLO 11 EM 50 PÁGINAS SENSACIONAIS". [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1969. Edição nº. 901. primeira capa.

S.A. "BIENAL". [Jornal] **O Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, 13 de setembro de 1974, p. 02. Edição nº. 06893 (1), Prioridade.

S/A. "CARRO MATA PREFEITO EM MATO GROSSO". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 07 de agosto de 1974. Edição nº. 121. Primeiro Caderno, p. 20.

S/A. "CRESCER CONFLITO COM XAVANTE". [Jornal] **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 02 de setembro de 1973. Edição nº. 30.194. Ano 94, p. 29.

S/A. "EDUCAÇÃO: desenvolvimento do Homem todo e de todos os homens". [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, dezembro de 1974. Edição Especial A, p. 196.

S/A. "FUNAI refuta genocídio". [Jornal] **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 de março de 1972. Edição nº. 15.609, p. 04.

S/A. "GAMA E SILVA DIZ NA CÂMARA QUE ESTRANGEIRO TÊM 1/5 DO TERRITÓRIO BRASILEIRO". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de março de 1968. Edição nº. 304. Primeiro Caderno, p. 16.

S/A. "GURGEL XAVANTE ITAIPU". [Revista] **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 04 de dezembro de 1974. Edição nº. 49, p. 42.

S/A. "ÍNDIOS, TEMA DE CLÓVIS DE IRIGARAY". [Jornal] **O Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, 20 de agosto de 1975. Edição nº. 07152, p. [10].

S/A. "SPÉCIAL LUNE POUR MIEUX SUIVRE À LA TV L'OPÉRATION APOLLO XI". [Magazine] **Télé 7 jours**. França, julho de 1969. Edição nº. 482.

S/A. UFMT. Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP). **Exposição de Clóvis Irigaray**. Cuiabá: UFMT/MACP, 1975.

S/A. "UM DIÁLOGO COM PAULO FREIRE SOBRE EDUCAÇÃO INDÍGENA". 8ª Assembleia Regional do CIMI (**Conselho Indigenista Missionário**). Conselho Indigenista Missionário: Cuiabá, 1982.

VARGAS, Rodrigo. **O propósito de Aline**. Cuiabá: Entrelinhas, 2021.

## **SOBRE O AUTOR**

*Túlio Cesar de Arruda Ferreira Diogo* 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 Paiaguás, sede do poder executivo no 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.

E-mail: [tulioarruda@yahoo.com.br](mailto:tulioarruda@yahoo.com.br)

Recebido em: 16/07/2024

Aprovado em: 31/10/2024