

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v22i39.1186>

CAIXAS QUE ARMAZENAM HISTÓRIAS: raça em *Caixa Brasil* (1968) e *Tintas Polvo* (2013)¹

BOXES THAT STORE STORIES: race in *Caixa Brasil* (1968) and *Tintas Polvo* (2013)

CAJAS QUE GUARDAN HISTORIAS: raza en *Caixa Brasil* (1968) y *Tintas Polvo* (2013)

MIGUEL LUCIO DOS REIS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7620-1093>

Doutorando em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bolsista do CNPq

Franca, São Paulo, Brasil

ml.reis@unesp.br

Resumo: Este artigo analisa duas caixas de arte produzidas por artistas brasileiras na contemporaneidade: *Caixa Brasil* (1968) e *Tintas Polvo* (2013), de Lygia Pape (1927-2004) e Adriana Varejão (1964), respectivamente. Além da compatibilidade na linguagem e no suporte, os dois objetos artísticos também partem de uma mesma temática, as histórias em torno das relações raciais no Brasil. Nesse percurso, Pape evoca a história das três raças brasileiras do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1844, enquanto Varejão se volta mais para a autoidentificação da população no censo de 1976, pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD). A partir da decomposição dos aspectos históricos de cada obra, tal como o historiador da arte alemão Erwin Panofsky, o objetivo deste estudo é evidenciar como a arte dialoga e é influenciada pela história, na mesma medida em que se analisa comparativamente a produção das caixas de arte deste artigo.

Palavras-chave: Caixa Brasil; Tintas Polvo; história étnico-racial.

Abstract: This article analyzes two boxes of art produced by contemporary Brazilian artists: *Caixa Brasil* (1968) and *Tintas Polvo* (2013), by Lygia Pape (1927-2004) and Adriana Varejão (1964), respectively. In addition to compatibility in language and artistic support, the two boxes also share the same theme: the stories surrounding racial relations in Brazil. Along this path, Pape evokes the history of the three Brazilian races from the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) in 1844, while Varejão focuses more on the self-identification of Brazilians in the 1976 census, by the Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD). From the decomposition of the historical aspects of each work, like the German art historian Erwin Panofsky, the objective of this study is to highlight how art dialogues with, and is influenced by history, to the same extent that we analyze comparatively the production of the aforementioned art boxes.

Keywords: *Caixa Brasil* (1968); *Tintas Polvo* (2013); ethnic-racial history.

Resumen: Este artículo analiza dos cajas de arte producidas por artistas brasileños contemporáneos: *Caixa Brasil* (1968) y *Tintas Polvo* (2013), de Lygia Pape (1927-2004) y Adriana Varejão (1964), respectivamente. Además de la compatibilidad en el lenguaje y el soporte artístico, los dos recuadros también comparten el mismo tema: las historias que rodean las relaciones raciales en Brasil. En este camino, Pape evoca la historia de las tres razas brasileñas del *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) en 1844, mientras que Varejão se centra más en la autoidentificación de los brasileños en el censo de 1976, mediante la *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios* (PNAD). A partir de la descomposición de los aspectos históricos de cada obra, como lo hizo el historiador del arte alemán Erwin Panofsky, el objetivo de este estudio es resaltar cómo el arte dialoga con la historia y es

¹ Artigo submetido à avaliação em junho de 2024 e aprovado para publicação em setembro de 2024.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

influenciado por ella, en la misma medida en que se analiza, comparativamente, la producción de las cajas de arte en este artículo.

Palabras clave: *Caixa Brasil* (1968); *Tintas Polvo* (2013); historia étnico-racial.

Introdução

Nas últimas décadas, a pesquisa científica com obras de arte vem ganhando novas formas e outros contornos. A chamada virada visual, em fins do século XX, movimentou, e ainda mobiliza, historiadores e pesquisadores de outros campos para diferentes possibilidades metodológicas, com atenção especial ao estudo das visualidades e à renovação de seus aspectos práticos, sociais e historiográficos (Santiago Júnior, 2019). Ao mesmo tempo, o resgate teórico de historiadores da arte como os alemães Aby Warburg (1866-1929) e Erwin Panofsky (1892-1968) por contemporâneos como o francês Georges Didi-Huberman (1953), possibilitou um giro de perspectiva no trato com os objetos artísticos. Isso significa pensar que suas visualidades se afastaram do serviço de “ilustração”, “suporte” ou “evidenciação histórica”, para ganharem novas categorias, como fontes primárias da pesquisa acadêmica.

Outro ponto de virada importante se vincula com o entendimento da dimensão educativa da arte. Enxergar como as imagens elaboradas no Brasil do século XIX, por exemplo, produziram processos de subjetividade, formação de identidade e “educaram” aquela recente nação independente, sendo um investimento contínuo do fazer político no período. Da mesma forma, artistas contemporâneos revisitam narrativas tidas como hegemônicas e buscam novas formas de “educar”, recriando ou fortalecendo identidades e corporalidades sistematicamente silenciadas. Não por acaso, tantas produções artísticas que dialogam com as histórias brasileiras e as suas questões étnico-raciais, encontradas em trabalhos de artistas da atualidade como o da própria Adriana Varejão (1964) – produtora essencial para a confecção deste estudo.

São críticas, paródias ou reflexões que destrincham aspectos coloniais e mitológicos da nossa própria história, tais como os dois objetos de arte investigados neste trabalho. Nesse sentido, tratar de conteúdos que envolvem a identidade brasileira e a construção de uma história vista como “oficial” é também retornar aos mitos que circundam tais narrativas. Para o historiador Bloch (2002), ficção e história andam juntas na composição de um todo, ou seja, são fragmentos importantes para a consolidação de uma nação, por exemplo. Na mesma medida, a perspectiva sociológica demonstrou a relevância dos mitos para a preservação de uma determinada cultura social. Segundo o antropólogo e sociólogo

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

Lévi-Strauss (1996), as mitologias são formas de expressão dos povos para construir unidade ou resolver questões ainda sem respostas, como a noção da própria identidade.

Chauí (1998), filósofa e historiadora brasileira, aponta mais uma face significativa do mito ao evidenciar não apenas os elementos fictícios ou fantasiosos de sua composição, mas o seu processo social de forjar a verdade. Em outras palavras, “[...] o mito cristaliza-se em crenças que são interiorizadas num grau tal que não são percebidas como crenças e sim tidas não só como uma explicação da realidade, mas como a própria realidade” (Chauí, 1998). Isso significa pensar nas produções de subjetividade provocadas pelos mitos, ditando padrões, regras, comportamentos sociais e identidades. Também faz refletir que, por de trás das narrativas míticas, como as histórias sobre as três raças brasileiras, por exemplo, estão camadas sociais que cristalizam esses mitos, recriando as realidades, influenciando as intelectualidades e inundando o imaginário social com imagens e referências, como a percepção de um país engendrado a partir da “harmonia racial”, “violência branda” ou “escravidão benevolente” – perspectivas contraditórias e naturalizadas no decorrer da trama histórica.

Esse breve diálogo com mitos permeia indiretamente a constituição deste trabalho, seja na elaboração de uma história nacional a partir do século XIX, seja como pelo resgate crítico desses elementos mitológicos em tempos contemporâneos. Essas apropriações são evidentes em *Caixa Brasil* (1968), da artista multimídia Lygia Pape (1927-2004), e *Tintas Polvo* (2013), da já citada artista plástica Adriana Varejão. Duas obras que se comportam como caixas-objetos ou caixas-esculturas, ora evidenciadas pelo caráter utilitário de armazenar histórias, bem como por suas características estéticas e esculturais, sendo objetos artísticos de apreciação. Nesse sentido, esta pesquisa tem como finalidade analisar as duas caixas dessas artistas brasileiras, levando em consideração seus diálogos com a história e com aspectos étnico-raciais.

De qualidade bibliográfica, este trabalho se apoia nos estudos teóricos de Panofsky (1991), com o seu método iconológico. Para o historiador da arte, a construção de significado dentro de uma obra de arte passa pela desconstrução de seu diálogo com o tempo (Panofsky, 1991). Em outras palavras, a interpretação de uma pintura, escultura, ou qualquer outra expressão artística, deve estar tomada pela compreensão de uma rede temporal que a circunda, tanto o contexto histórico de sua produção, quanto pelas camadas de histórias que uma obra de arte pode mobilizar. Da mesma forma, evidenciar esses aspectos históricos não apenas como reflexos puros da realidade, mas a partir da função produtora dessas obras

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

reconstruir seus sentidos (Warburg, 2015), denotando o quanto essas caixas se comunicam com o mundo, sem que sejam reduzidas como ilustrações ou fontes secundárias.

Para as finalidades desta pesquisa, cujo objetivo é propor um diálogo entre as caixas de arte de Lygia Pape e Adriana Varejão, o texto se recorta em quatro pontos de estudo. O primeiro retorna, em linhas gerais, ao século XIX, em que o uso da história por artistas brasileiros sempre esteve em voga, sendo amplamente ligado à manutenção da política imperial. O segundo ponto aborda algumas considerações sobre a obra e o contexto de Pape, a produção de *Caixa Brasil* (1968) e a história que esse objeto rememora, o mito das três raças brasileiras. No terceiro ponto, é a vez de decompor algumas referências no trabalho de Varejão, o seu contexto de produção, *Tintas Polvo* (2013) e a história contada por ela, o censo demográfico de 1976 e a mistura racial no país. Por último, um diálogo com e a partir das duas caixas, as suas aproximações e os seus distanciamentos em um movimento de refletir comparativamente os dois objetos.

Histórias nas artes e artes nas histórias: retorno ao século XIX

Este é um trabalho sobre o uso da história e das questões que envolvem raça no trabalho artístico de Lygia Pape e Adriana Varejão. De forma mais específica, as obras escolhidas são duas caixas de arte, objetos que, em circulação, tornam-se esculturas artísticas: a *Caixa Brasil*, produzida em 1968, por Pape, e *Tintas Polvo*, criação de Varejão, no ano de 2013. Apesar dos 45 anos que separam as duas caixas de madeira, os seus temas se combinam, ora tocando em histórias sobre o mito das três raças, ora elaborando um panorama sobre cor e mistura racial no Brasil. De produção contemporânea, os objetos armazenam e ativam memórias do observador, evocando histórias antigas, mas igualmente atuais, que carecem de certo resgate.

Narrativas históricas e os mitos que as envolvem estiveram, desde muito cedo e, especialmente, durante o século XIX, nas intenções e horizontes das artes brasileiras. Naquele contexto, os chamados “temas históricos” tornaram-se gênero e forma artística das pinturas e esculturas. O sentido era de se fazer registrar, aos moldes de uma fotografia, a cristalização de um momento passado. Entre as técnicas e as tendências do romantismo e do neoclassicismo, essas produções se vincularam, constantemente, com a política imperial, auxiliando na edificação de um passado “oficial”, tal como na projeção de um futuro dado como incerto.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

Ainda que este trabalho se incline mais para a produção de arte vista como contemporânea, é pouco provável citar a utilização de assuntos históricos como fonte artística sem retornar ao período oitocentista do Brasil. A chegada da Família Real em terras sul-americanas, a partir de 1808, marcou a ideia de uma profunda renovação das questões políticas, mas ao mesmo tempo das socioculturais. Nesse sentido, espelhar o molde ou modelo social europeu se tornou uma saída para a construção da nossa própria história. Não por acaso, a construção de teatros, bibliotecas, instituições de arte e organizações públicas durante todo aquele século. Um “socorro da estética”², nas palavras do próprio D. João VI (1767-1826).

Desse mesmo processo, constituiu-se o renomado grupo da Missão Francesa, em 1816, na cidade do Rio de Janeiro. Com o objetivo de estabelecer o ensino de arte formal no país, se destacaram intelectuais e artistas como Joachim Lebreton (1760-1819) – então Secretário da Academia de Belas Artes da França, Jean Baptiste Debret (1768-1848) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830). Além deles, o projeto foi formado por professores e outros auxiliares técnicos, como arquitetos, ferreiros, serralheiros, carpinteiros e aprendizes de ofícios gerais. De acordo com as historiadoras Couto (2009) e Lima (1994), o propósito da Missão também era de dar uma certa noção inaugural da civilização brasileira, fortalecendo as bases políticas e construindo, a partir e com a arte, uma história de caráter nacional.

Em primeiro momento, ocorre um esforço no campo artístico para a substituição dos preceitos barrocos por temas históricos. Se pairava a ideia de que o Brasil tinha um passado muito curto em comparação aos países europeus, a Missão Artística Francesa tratou de retratar ângulos históricos do Império e evidenciar os elementos do espaço, como as paisagens tropicais. Interessante pensar, nesse sentido, como a manipulação da história ganha a qualidade de “[...] bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (Nora, 1993, p. 11), tornando-se ferramenta da unidade política e emblema para a valorização da nacionalidade.

Além desses princípios teóricos, o grupo da Missão também tinha a finalidade de criar a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios – inspirada nos padrões da Academia de Paris. Fato é que o projeto saiu do papel somente entre 1820 e 1826, rebatizada de Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no período que atravessou a Independência do ano de 1822. Consequentemente, a escola alcança maior destaque somente no contexto do Segundo Reinado (1840-1889), quando D. Pedro II (1825-1891) lança uma série de incentivos,

² TAUNAY, Afonso de Escragnoille. *A missão artística de 1816*. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: MEC, 1956. p. 2.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

patrocínios, viagens e bolsas de estudo para os aprendizes da instituição. Para a historiadora Venâncio (2008), as intenções por trás das produções da Academia eram de criar e fomentar os símbolos nacionais, além de sustentar o imaginário social em torno desses.

Junto da Academia Imperial de Belas Artes, outra importante instituição fundada nesse período foi o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, e abordado de forma mais aprofundada no ponto sobre Lygia Pape e a produção de sua *Caixa Brasil* (1968), mais adiante neste trabalho. Por ora, vale destacar o duplo emprego das imagens e narrativas elaboradas nessas duas organizações: o primeiro, a estética como sentido de espelhamento e aproximação da organização social europeia; depois, o processo educativo que tais imagens, monumentos e símbolos são capazes de engendrar, inclusive de pertencimento e unidade. Nesse sentido, as obras artísticas de temas históricos oscilaram entre o fator estético e o educativo, levando em consideração a necessidade de se escrever uma história do Estado Nacional (Pechman, 2002).

Naquele contexto, vingaram os aspectos neoclássicos e românticos para produção das pinturas históricas. No primeiro momento, as tentativas de superação do barroco brasileiro foram concebidas com base no neoclassicismo francês, no começo do século XIX. Esse movimento tinha um caráter de representação heroica da realidade, fundamentado em parâmetros da arte greco-romana. Tais noções foram defendidas e amplamente divulgadas pelo grupo da Missão Francesa, formado por artistas e intelectuais influenciados pela arte italiana do final do século XVIII (França, 2008). Depois, já no período da criação de instituições brasileiras, como a Academia Imperial de Belas Artes, sobretudo no Rio de Janeiro oitocentista, os traços românticos são mesclados às técnicas do ofício artístico.

No romantismo brasileiro, a partir de 1836, vigorou a busca por originalidade e autenticidade – sentimento fortalecido pela necessidade de construção de uma arte genuinamente nacional (França, 2008). Transitando, nostalgicamente, entre temas históricos do passado e dos prognósticos futuros, as obras desse período ganham um maior tom de nacionalismo e de pertencimento à pátria. É preciso considerar, na mesma medida, que esse romantismo emergente foi desenvolvido com altas cargas de realismo, tal qual aquele registro fotográfico citado no segundo parágrafo deste tópico. Nessa perspectiva, as pinturas históricas, por seus fatores estéticos e educativos, alcançam maior destaque com as suas representações de guerras, datas comemorativas, festas populares, líderes e personalidades oficiais.

Exemplo desse momento é o artista brasileiro Victor Meirelles (1832-1903), autor de pinturas renomadas e de grande circulação, como *Primeira Missa no Brasil* (1861), *Moema*

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

(1866), *Combate Naval de Riachuelo* (1872) e a *Passagem de Humaitá* (1886). De acordo com Coli (1998), historiador da arte brasileiro, as pinturas desse período são caracterizadas pela ideia de mito fundador ou inaugural, ou seja, recriaram, historicamente, o nascimento do país e elaboraram uma certidão de caráter visual aos momentos passados, em um jogo de supervalorizar ou esquecer determinadas passagens e histórias. É o que se encontra, por exemplo, em *Batalha dos Guararapes* (1879). Nela, Meirelles tratou de reunir negros, indígenas e brancos em uma única incumbência, a de heroicamente batalhar pela nação.

Nessa lógica, a inventividade ou a idealização histórica foi empregada no sentido de conceber uma identidade vista como brasileira. Naquele momento e de forma paradoxal, a objetividade da representação realista dos corpos e paisagens, esteve baseada na idealização das suas formas, seja pela construção de símbolos ou princípios nacionalistas. Essa representação fidedigna da realidade também colaborou para a publicização de uma certa noção de verdade. Não por acaso, Victor Meirelles foi um dos artistas que mais recebeu patrocínios e encomendas por parte do governo imperial, que se transformou em seu maior cliente (Coli, 2009).

Ainda que, aparentemente, essas informações pareçam pouco relevantes para o estudo das obras de Lygia Pape e Adriana Varejão, é preciso considerar que a mescla dos elementos do neoclassicismo e do romantismo gerou o que, habitualmente, foi chamado de representação artística dos “tipos nacionais”. Não por acaso, a arte oitocentista do Brasil oscilou entre a valorização da figura do indígena, ora dos corpos de negros escravizados, ou mesmo na representação do colono europeu, muitas vezes na imagem do camponês imigrante. Interessante pensar como essas reproduções elaboraram narrativas mitológicas sobre a construção do país e reverberaram em obras literárias, discursos políticos ou mesmo no senso comum, principalmente no século XX. Para as caixas das artistas aqui estudadas, fica a reflexão de que o uso da história e de questões que abarcam cor, raça e mistura racial são passíveis de historicização, quer dizer, possuem sempre uma trama histórica por trás.

Embora Pape e Varejão, em seus respectivos contextos, estabeleçam meios mais irônicos ou críticos diante dos processos de demarcação social, a partir da ideia já invalidada cientificamente acerca de raça biológica, o que esse diálogo introdutório buscou evidenciar é que marcas fenotípicas e a ideia geral sobre cor estão, desde o século XIX, marcadas na produção e na composição de obras artísticas no Brasil. Isso significa pensar que essas imagens, tanto as do século XIX quanto as atuais, estão encharcadas de histórias e que as intenções dessas obras, invariavelmente, ligam-se aos contextos de produção.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

Nesse ângulo, as obras dos artistas oitocentistas estiveram marcadas pelo forte viés educativo e de suporte político. Pape, por seu turno, tensionou as perspectivas do final do século XX, desafiando os limites estéticos e sociais em um período marcado pelo recrudescimento da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Já Varejão, em olhar contemporâneo, devolveu ao observador novas formas de visualizar e revisar as histórias do país, refletindo os traumas dos séculos anteriores e apontando caminhos considerados pós-coloniais.

Esses argumentos denotam que, no espaço da arte, até mesmo as representações mais exatas da realidade, como as reproduções de negros e indígenas no século XIX, são incapazes de conceber a noção de uma verdade universal, quer dizer, a produção de uma obra de arte estará sempre conectada com as escolhas, intenções e interesses de seus próprios produtores em um contexto sociocultural específico (Paiva, 2002). Além disso, elas são transmissões de outros fatores, como o contexto em que foram produzidas, assim, tanto a verdade quanto o uso da história nas artes são “[...] construídas e reconstruídas a cada época” (Paiva, 2002, p. 19).

Ainda que breve, esse retorno ao século XIX mostrou como a utilização de narrativas históricas e dos mitos nacionais na produção artística não são ferramentas recentes. Naquele momento, os artistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro receberam patrocínios e bolsas para a construção visual de uma identidade brasileira que valorizasse certos aspectos políticos ou determinadas passagens, como guerras ou datas consideradas importantes. Não por acaso, o gênero artístico denominado de “tema histórico” foi tão celebrado naquele período, levando em consideração o poder educativo das imagens. Ainda que, à primeira vista, esse retorno pareça pouco provável para o estudo da produção de Pape e Varejão, ficou evidente que o uso da história como fonte ou inspiração da produção de arte possui raízes históricas, como embriões passíveis de historicização.

A caixa de histórias de Pape: o Brasil em três raças?

Lygia Pape nasceu no ano de 1927 em Nova Friburgo, cidade do estado do Rio de Janeiro. Foi artista multimídia que se destacou na arte brasileira a partir da década de 1950, transitando entre diversas técnicas, linguagens e meios, como em gravura, escultura, fotografia, pintura e design. Além disso, Pape se formou mestra em filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1980,

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

formação que impulsionou a carreira da artista para a docência. Na academia, aprofundou-se em pesquisas sobre as possíveis crises no mundo da arte, o declínio das vanguardas no final do século XX e o papel do poeta Oswald de Andrade (1890-1954) como intelectual brasileiro (Pape, 1980). Foi professora no curso de arquitetura da UFRJ e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

No campo artístico, os seus primeiros trabalhos são produzidos a partir de estudos e práticas realizadas com o pintor brasileiro Ivan Serpa (1923-1973) e a gravadora polonesa Fayga Ostrower (1920-2001). Possivelmente, esses encontros iniciais marcaram toda a vasta produção artística de Pape, oscilando e combinando elementos do abstracionismo com formas geométricas. Nesse mesmo começo de década, em 1953, Lygia se relaciona, de forma mais intensa, com o design, desenhando joias e produzindo livros-poema. Fato é que essas fronteiras permearam boa parte da trajetória da artista: arte e arquitetura, tradição acadêmica e experimentalismo, convenções artísticas e maior participação do observador, entre muitas outras dualidades, teoricamente antagônicas, que lançavam a obra de arte para fora da própria moldura predefinida, em um movimento de abraçar novos meios e suportes de produção.

Para a pesquisadora Martins (2014), essa constante busca por atravessar fronteiras se tornou um facilitador para a elaboração de novos espaços na produção de Lygia Pape. Isso significa pensar na obra da artista fluminense como um grande território no qual as fronteiras se tornam potencialidades para a conquista e criação de outros lugares, significados ou sentidos. Na mesma medida, significa pensar na trajetória de Pape não somente por meio dos estilos ou modelos de arte, mas a partir de sua geração de ideias (Brett, 2000), ou seja, uma obra de arte que não se define, exclusivamente, pelos materiais ou técnicas empregadas, mas pela concretização subjetiva de seus significados.

De forma geral, Lygia é associada ao movimento neoconcreto carioca de 1959, após assinar um manifesto com outros artistas de sua geração. Em coletivo no Rio de Janeiro, o movimento tinha como base o repúdio e a oposição com as premissas do grupo concreto de São Paulo, principalmente no que tange a inserção de uma racionalidade científica nas artes. Apesar da participação, Martins (2014) questiona a constante correlação de Pape com o manifesto, sublinhando um certo apagamento da história da artista e a retirada do protagonismo de sua própria produção artística por parte da crítica especializada. Com efeito, Lygia alcança maior destaque na carreira, descolando-se da ideia depreciativa de ser apenas participante do movimento neoconcreto, somente a partir da década de 1980.

Para o curador Herkenhoff (2012), Lygia Pape foi a primeira artista brasileira a desenvolver maiores experimentações dentro do ofício artístico, incluindo a participação do

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

público nas obras. Para ele, o contexto de produção da artista influenciou, definitivamente, o seu engajamento. Dessa forma, o conjunto de sua obra pode ser apreendido como uma janela de visualização histórica para acessar as complexas tramas socioculturais e políticas da metade para o final daquele século. O curador se refere, especificamente, às mais de duas décadas do regime ditatorial no Brasil, a partir de 1964, momento marcado pela repressão dos movimentos sociais, violência militar, cassação de direitos políticos e da censura aos meios de comunicação, inclusive nas artes.

Ainda que Pape tenha concentrado-se mais na experimentação de materiais, ideias e poéticas, a preocupação social se apresenta em muitas de suas obras. Questões sobre gênero, cotidiano das grandes cidades e a violência, de uma maneira geral, foram apropriadas pela artista na composição de fotografias, instalações, filmes, esculturas, livros, performances e gravuras. Embora a sua trajetória não esteja vinculada à arte de protesto ou denúncia, trabalhos como *Língua Apunhalada* (1968), *O Ovo*, (1968), *Divisor* (1968), *Caixa caveira que geme* (1968) ou *Wanted* (1968-1974) denotam a aproximação da artista com as questões de seu tempo.

Em *Língua* (1968), Pape é fotografada sangrando e com a boca aberta, em um movimento nítido de materializar a censura ou mesmo tratar sobre as interdições nas falas das mulheres. Já em *Caixa* (1968) e *Wanted* (1968-1974), cubos brancos com faces impressas de caveiras sugerem o movimento de militarização do Brasil. A caveira, nesse sentido, representa tanto os policiais dos chamados esquadrões da morte quanto a própria simbolização em torno do fim da vida. Quando manuseados pelos espectadores, os cubos emitiam sons de choros de bonecas – uma possível evocação aos torturados, desaparecidos e assassinados pelo regime ditatorial no país.

Um ano antes desse conjunto de produções, Lygia lança uma série de duas caixas chamadas de *Caixas de Humor Negro* (1967). Os objetos foram apresentados na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, ainda em 1967, com curadoria do também artista Hélio Oiticica (1937-1980), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Embora o uso geral da expressão “humor negro” seja atualmente questionado por parte dos movimentos negros, tal como os termos “lista negra”, “mercado negro” ou “ovelha negra”, importante ressaltar a ausência desse debate no contexto de Lygia, bem como sublinhar que o título dessa série se volta bem mais para a ironia crítica, a acidez, a problematização de um conjunto de assuntos considerados tabus e refletir sobre a institucionalização da arte em tempos ditatoriais.

A série de 1967 possui duas caixas, sendo complementada um ano depois com mais uma: *Caixa de Baratas* (1967), *Caixa de Formigas* (1967) e *Caixa Brasil* (1968). Nas

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

duas primeiras, Pape ironiza as instituições de arte e as práticas museológicas. “É uma crítica à arte trancada e morta dentro dos museus” (Carneiro; Pradilla, 1998, p. 28) – nas palavras da própria artista. Enquanto um objeto apresentava uma sequência de baratas mortas e ordenadas em uma caixa de acrílico com o fundo espelhado, a outra mantinha um conjunto vivo de formigas popularmente conhecidas como Saúvas e um pedaço de carne ao centro. O fundo também era espelhado e foi grafado com os dizeres “a gula ou a luxúria”. Nessa dupla, a artista parece, estranhamente, tensionar os limites formais da arte, dialogando com a ideia de que as obras de arte “morrem” nos espaços institucionais, como os museus. Não por acaso, os fundos espelhados refletiam os rostos dos espectadores, provocando o convite de uma participação mais ativa.

Um pouco mais isolada, tematicamente, de *Caixa de Baratas* e *Caixa de Formigas*, em 1967, *Caixa Brasil* (1968), objeto fundamental para a construção deste estudo, toca mais, diretamente, nas narrativas em torno da construção de uma possível identidade brasileira. A obra é composta por uma caixa de madeira azul com interior revestido de feltro vermelho, remetendo aos estojos de premiações oficiais. Ao abrir a caixa, o observador se depara com a palavra “BRASIL”, escrita em letras maiúsculas e prateadas. Além disso, toda a sua superfície inferior é recoberta por três mechas de cabelos diferentes. À primeira vista, a caixa parece comportar ordenadamente os fios de cabelo, aludindo uma ideia de que a história do país também coubesse dentro do mesmo pequeno objeto.

Figura 1 - *Caixa Brasil* (1968), de Lygia Pape (1927-2004)



Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

Fonte: Pape (1983)³.

Da esquerda para a direita, as mechas de cabelo representam a entrada no território brasileiro, por ordem de chegada. Nessa disposição, uma mecha de cabelo liso e de coloração castanho-escuro representa os grupos de indígenas sul-americanos. A mecha do meio, com fios levemente ondulados e quase loiros, evoca a participação de pessoas brancas, especialmente portuguesas, na constituição da nação. E por último, a mecha de cabelo crespo de tonalidade acastanhada faz menção às populações negras raptadas do continente africano e escravizadas por aproximadamente quatrocentos anos no país. Na generalidade, *Caixa Brasil* (1968) pode ser traduzida a partir do suporte irônico para tratar da interação racial na composição estrutural do país. Mistura étnica, mas igualmente cultural.

Segundo a pesquisadora Machado (2008), ao incorporar “conteúdos extra-artísticos”, como a reflexão crítica da política ditatorial de seu tempo, os problemas nos processos de institucionalização da arte ou as questões sociais, evidenciadas pela *Caixa Brasil* (1968), Pape organizou um “novo perfil” para a sua obra e ditou “[...] novos papéis para arte contemporânea” (Machado, 2008, p. 40), inclusive no que tange a um ofício artístico mais engajado politicamente. Na mesma medida, é interessante pensar nas fronteiras com relação às linguagens e aos meios propostos por Lygia: ainda que a caixa possa ser considerada uma escultura, naturalmente ela ainda corresponde a um objeto de ordem comum, de uso corriqueiro ou doméstico.

Nesse sentido, a utilização da caixa de madeira como suporte produz “[...] metáforas como as de contenção, organização e inscrição” (Pequeno, 2021, p. 309). Além disso, alude “[...] às capacidades de armazenar (memórias, mantimentos, objetos) e de contar histórias, assim como funcionam como contentores de conteúdos variados” (Pequeno, 2021, p. 309). Esse é um dos pontos fundamentais na confecção deste trabalho, o de evidenciar como as caixas de Pape e Varejão armazenam histórias, memórias, narrativas e mitologias. Ao mesmo tempo, demonstrar como esses objetos convidam o espectador a ativar ou vislumbrar outras camadas da nossa história, em um movimento de descortinar e historicizar esses componentes.

Logo, a rememoração dos três tipos nacionais proposta em *Caixa Brasil* (1968), provoca ou ativa um reencontro com outras épocas, como nas pinturas de gênero histórico do

³ Caixa azul de madeira forrada com feltro vermelho e 3 diferentes mechas de cabelo. Mais recentemente, em 2013, *Caixa Brasil* (1968) compôs uma exposição na Pinacoteca de São Paulo. Nomeada de *Aberto Fechado: caixa e livro na arte brasileira*, a mostra contou com a curadoria de Guy Brett (1942-2021), crítico de arte britânico. Apesar disso, a localização atual da obra ou outras informações como dimensões e tiragens, por exemplo, não foram encontradas durante a pesquisa, seja no levantamento bibliográfico ou no contato com o *Projeto Lygia Pape*, organização que preserva e reúne parte da vida e obra da artista.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

século XIX. Do mesmo modo, para o historiador da arte Campos (2007), *Caixa* transita e se associa, ironicamente, com o movimento romântico oitocentista – apresentado no tópico anterior deste estudo – ao exaltar elementos corporais ou aspectos considerados exóticos como fatores de pertencimento patriótico e supervalorização da nacionalidade, temas reapropriados durante todo o século XX pelos chamados modernistas e contemporâneos.

Fato é que Lygia se apropria de aspectos fenotípicos para concretizar uma ideia no final da década de 1960. Nesse processo, cores e texturas dos tufo de cabelos remontam características físicas de grupos considerados socialmente distintos. O uso desses marcadores sociais da diferença denota a articulação da artista para criticar, ainda que de forma sutil ou indireta, a noção hegemônica de brasilidade. Dessa forma, *Caixa Brasil* (1968) problematiza a “[...] idéia da ‘linhagem de sangue’ e memória na tripla herança racial brasileira” (Campos, 2007, p. 112), assumindo um viés sarcástico para tratar do assunto e se descolando das intenções iniciais daqueles artistas do século XIX, como Victor Meirelles – anteriormente citado neste trabalho.

Agora, ao tocar em memórias que envolvem o mito das três raças brasileiras e as suas possíveis narrativas sobre pureza ou miscigenação, a caixa de Pape é capaz de armazenar e ativar outras histórias, como um espaço privilegiado de rememoração. Nesse sentido, é pouco provável que aqui se possa remontar ou reproduzir uma ampla história sobre cores e raças sociais do país, histórias muitas vezes armazenadas na memória coletiva, no senso comum e em narrativas de ordem mais subjetiva. O que se pode constatar, por ora, é que a raça foi, desde muito cedo para a nossa história colonial, um elemento favorável para os debates públicos. No geral, o encontro de europeus com outras populações, tomados pelo mote da diferença, causou muitos conflitos que oscilavam entre a destruição ou a supervalorização do outro – um processo violento e desigual de assimilação daquele visto como dissemelhante (Todorov, 2019).

Como evidenciado anteriormente, no século XIX essas questões foram institucionalizadas e se tornaram ferramentas do fazer político. Nesse sentido, a *Caixa Brasil* (1968) evoca, essencialmente, uma história contada e premiada no interior do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), o da formação da nacionalidade. Ainda que de forma breve, o IHGB foi fundado, em 1838, em um processo de criação de novas instituições imperiais que fortaleceram o sentimento de pertencimento e patriotismo a partir de 1822, com a separação política do Brasil com Portugal. Inspirado no modelo francês, o Instituto foi criado para fomentar pesquisas e projetos nos mais variados campos com o objetivo de consolidar o território e a ideia de Estado Nacional (Guimarães, 1988).

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

Seis anos após a inauguração, em 1844, o IHGB lançou um concurso público sobre a formulação de uma história para o Brasil. Os projetos participantes deveriam reunir e organizar obras, fontes e documentos, que auxiliassem na compreensão acerca da formação da jovem nação. Premiado com uma medalha, o vencedor do concurso foi o médico e botânico alemão Karl Von Martius (1794-1868), sócio honorário da instituição desde 1839. Conhecido por suas expedições ao interior do país e pela catalogação de inúmeras espécies de plantas brasileiras, Martius se destacou pela obra *Flora Brasiliensis*, organizada por alguns naturalistas alemães entre 1840 e 1906. Com a identificação de plantas encontradas no território brasileiro em suas viagens, especialmente de orquídeas, o livro contou com auxílios financeiros do governo imperial para a finalização e publicação, em 1852.

Para vencer o concurso do IHGB, Martius elaborou um projeto chamado *Como se deve escrever a história do Brasil*, defendendo uma tese baseada em elementos fluviais. Para o botânico alemão, a confluência do indígena nativo, do português branco e do africano negro deveria ser apreendido tal como o curso de três rios de tamanhos diferentes que se chocaram. Esse choque deveria ser a mola de compreensão do país, marcado pelos cruzamentos inevitáveis desses encontros. Para isso, Martius recorre, de forma metafórica, para os cursos de água dos rios. O sangue e esforço europeu, tido em representação como um grande rio, terminariam, naturalmente, por absorver e se sobrepor às faixas de água mais fracas, os outros dois menores afluentes dessa história, simbolizados pelas populações indígenas e africanas⁴.

Interessante pensar como o botânico alemão mobiliza elementos de seu próprio estudo, como as paisagens tropicais e os biomas brasileiros, para formalizar uma narrativa sobre a identidade brasileira. Ao tocar na questão racial do país e seus três componentes essenciais, ou seja, o indígena, o europeu e o africano, Karl Von Martius foi capaz de institucionalizar esse debate, contribuindo e fortalecendo narrativas míticas em torno da necessidade ou da urgência de constituir uma certa brasilidade, seja para as demandas do olhar interno, tanto quanto estrangeiro. O trabalho de Martius tem caráter propositivo ao indicar saídas para o futuro, evidenciando o papel dos historiadores em descrever e construir didaticamente um quadro histórico sobre o progresso da civilização⁵.

Não por acaso, o seu estudo, premiado entre 1844 e 1845, é marcado por metáforas e explicações, que facilitam a compreensão e a circulação de suas ideias. Apesar de aparentemente rudimentar, o uso de rios e de cursos de água para apresentar a formação do

⁴ MARTIUS, Karl Von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 433-458, 1845.

⁵ MARTIUS, Karl Von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 433-458, 1845.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

povo brasileiro revela o movimento do autor em amalgamar questões bem mais complexas, como o sentimento de ausência de história ou memória depois do processo de independência de 1822; a ideia depreciativa de uma nação recente, jovem e imatura; a comparação política e sociocultural com outros estados do continente europeu; ou, ainda, a profusão de teorias raciais e novos cientificismos nos grandes centros acadêmicos ocidentais – elementos que colaboraram para a construção do texto de Martius naquele momento.

Além disso, o uso das três raças pelo botânico alemão reforça a noção de hierarquia, traços evidenciados pelo processo de extinção dos rios considerados menores e mais fracos. Nesse sentido, a formação do povo brasileiro se caracterizaria por seu estado temporário, como uma nação em construção. Enfatizar o encontro e a mescla desses três rios, ou três raças, foi o caminho encontrado pelo autor para teorizar e explicar as possíveis bases da composição nacional. Ainda assim, o seu texto não é capaz de esconder a preponderância dos chamados caucasianos no processo de edificação do país, nem mesmo de não deixar de adjetivar, pejorativamente, as populações indígenas e africanas – aspecto que demonstra a certeza, naquele período, da constituição de raças humanas naturalmente biológicas e portadoras de diferenciações físicas e morais.

O fato é que a história escrita e contada por Martius influenciou alguns debates de seu tempo. Em época de teorias raciais que procuravam encontrar as diferenças entre as raças, é possível que o pensamento do biólogo alemão tenha ganhado caráter dúbio, ora ressaltando os tipos nacionais e a mistura racial como elementos positivos da constituição da nação, ora na urgência em se apagar, embranquecer ou esquecer a prolongada história da escravidão e dos aspectos socioculturais das populações indígenas e africanas. Fato é que os rios organizados pelo autor ecoaram e seguiram um curso mais distante, já no século XX, inundando o imaginário social e moldando o pensamento intelectual, principalmente entre 1920 e 1950 (Guimarães, 2002), em obras literárias como *Casa-Grande e Senzala* (1933) do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), ou ainda na instrumentalização política da cultura popular por parte de presidentes como Getúlio Vargas (1882-1954) (Schwarcz, 2012).

Décadas depois, no momento de produção da *Caixa Brasil* (1968), de Lygia Pape, o contexto era outro. Apesar do recrudescimento e do conservadorismo ambientados pelo período ditatorial do país, os elementos de constituição das três raças brasileiras passavam por inúmeras críticas e revisões no âmbito acadêmico, inclusive na suspensão da ideia de uma possível democracia racial. Autores como a historiadora Emília Viotti da Costa (1928-2017) ou o sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995) analisaram, cientificamente, as desigualdades raciais expostas pelo fim do período escravista, a não inserção do negro nos

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

novos mercados de trabalho e nos processos de industrialização, principalmente em São Paulo, além da inacessibilidade da estrutura social, como saúde e educação (Costa, 1998).

Isso significa pensar que Pape produziu a sua caixa em um período de desmonte, ao menos intelectual, dos mitos que cercavam as narrativas sobre as três raças do Brasil. Não por acaso, a caixa oscila entre a ironia e a crítica. Por um lado, o teor irônico e sarcástico se apresenta no suporte do próprio trabalho, ou seja, uma caixa de madeira que remete aos prêmios ou condecorações oficiais, como uma caixa de medalhas. Na mesma medida, é sarcástico por sublinhar a ideia de que as histórias e as mitologias do país coubessem em um pequeno objeto de armazenamento. Do outro lado, a crítica também se apresenta na própria narrativa proposta pela artista. Posicionar a mecha de cabelo que representa o grupo indígena em primeiro lugar e evidenciar uma ordem de chegada favorece o entendimento sobre uma certa rejeição à hegemonia portuguesa.

Do seu modo, a *Caixa Brasil* (1968) é capaz de articular histórias do passado e, ainda assim, projetar novas questões. Entrar em contato com essa obra de Lygia Pape é invariavelmente retornar ao processo de produção da identidade brasileira no século XIX. Sua caixa – como um espaço de historicização – evoca as disputas de narrativas naquele momento, a representação dos chamados “tipos nacionais”, a construção do pertencimento romântico de nacionalidade, a institucionalização dessas questões e as teorias que envolveram raça naquele período. Importante apontar, nesse sentido, como o termo raça foi negociado e instrumentalizado de diferentes formas, seja no fazer político ou na produção de subjetividades. Abrir o objeto produzido por Pape é também fazer um retorno às “ciências raciais”, que procuraram evidências para a sobreposição do padrão europeu em detrimento de outros povos, principalmente entre os finais do século XVIII e começo do XX (Banton, 1977), como uma mola do colonialismo amparada na demarcação social da diferença.

Ao mesmo tempo, rememora como os aspectos em torno da raça mobilizaram os artistas e os intelectuais brasileiros desde muito cedo. Não por acaso, o nosso retorno ao século XIX no primeiro ponto deste trabalho. Raças, cores e características fenotípicas foram fonte artística naquele período, tanto quanto para Pape em momento contemporâneo. O que se pode demarcar, nesta comunicação, são as diferenças entre os usos e as intenções propostas por suas narrativas, em um movimento de alteridade para lidar com o outro e as questões que atravessam um país multicolorido, em tempos distintos, com ideias que ora abraçam projetos políticos, ora refutam essas mesmas construções.

Agora, se a caixa de Pape pode ser definida como um espaço de rememoração e de armazenamento de histórias, ela também se transforma em uma teia para novas ideias e

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

projeções. Nesse sentido, a obra de Lygia faz lembrar uma outra caixa, lançada 45 anos depois de sua produção. Essa nova escultura aborda elementos sobre raça e cor de uma maneira similar, mas ao mesmo tempo com meios diferentes. Trata-se de *Tintas Polvo* (2013), trabalho de Adriana Varejão. Interessante pensar nessas duas caixas como objetos de arte que alternam entre dois campos: a estética, por suas características esculturais e o utilitarismo, por seus elementos práticos de armazenamento. Na mesma medida, é possível refletir essas obras como espaços artísticos em diálogo com a história. Ou seriam espaços históricos em diálogo com a arte?

A caixa de histórias de Varejão: as cores do povo?

Nascida no ano de 1964, na cidade do Rio de Janeiro, Adriana Varejão passou parte da infância em Brasília. De volta à cidade carioca e décadas mais tarde, troca o curso de engenharia pelo desenho industrial na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Nesse contexto, conhece o pintor e professor estadunidense John Nicholson (1951), conhecido por viabilizar o movimento do grupo Geração 80, atravessado pelos anos finais do período ditatorial no país e caracterizado por novas experimentações artísticas, reorganização de técnicas e novas metodologias no ensino. É Nicholson, figura importante na formação da artista, quem a convida para realizar cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, também no Rio de Janeiro, formação que impulsiona a carreira de Varejão para as artes plásticas (Pinacoteca de São Paulo, 2022).

Ainda que não se possa estabelecer uma possível inspiração de Adriana Varejão pelo trabalho de Lygia Pape, é importante apontar como as duas artistas partilharam de um mesmo contexto, em perspectivas diferentes. Pape, no decorrer da década de 1980, já lecionava na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, momento em que Varejão ingressa como discente. Ainda que o apontamento pareça vago, em profundidade, refletir sobre essa conjuntura e a sua capacidade de afetar a obra das artistas em questão, denota um passo inicial para interpretação de suas obras. O processo de redemocratização política, assim como as novas tendências artísticas, a criação de novos cursos e de espaços de circulação de arte, a ruptura de métodos considerados antigos, a adaptação de outros meios, linguagens e suportes – como as duas caixas aqui estudadas – revelam camadas de um período de intensas transformações socioculturais.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

Outro encontro importante para a consolidação da produção estética de Varejão foi uma viagem realizada no ano de 1986 para Ouro Preto, cidade mineira conhecida pelas inúmeras igrejas barrocas e pela arquitetura colonial. O impacto da artista em terras mineiras se desdobrou, desde então, em pinceladas carregadas, na abundância de materiais, na instrumentalização de elementos religiosos e históricos, tanto quanto no uso da carne – metáforas que evocam narrativas barrocas. No final de 1980, Varejão retorna para Minas Gerais muitas outras vezes com o objetivo de estudar e compreender mais sobre as técnicas empregadas nas igrejas (Pinacoteca de São Paulo, 2022). Nessa imersão, aproxima-se mais da filosofia e de autores como o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), especialmente por seus estudos sobre o barroco em correlação com Gottfried Leibniz (1646-1716), figura importante para a filosofia francesa. Tal como Lygia Pape, Varejão se voltou para os estudos filosóficos no final do século XX, resultando em produções artísticas articuladas com conceitos e significações.

Para o curador Moraes (2013), a obra de Adriana Varejão deve ser interpretada por seu diálogo profundo com a história, contando e recriando narrativas, especialmente as nacionais. Em geral, a artista carioca produz, sinteticamente, peles, carnes e vísceras expostas ao olhar do observador por uma série de rasgos, fissuras ou cortes nas superfícies dos trabalhos. O emprego frequente dessas corporalidades humanas conserva um tom metafórico na sua produção, aludindo aos exageros barrocos e às violências coloniais ou cotidianas. A partir da década de 1990, o uso dessas histórias brasileiras ganha maior destaque na obra da artista (Cámara, 2023). Nesse período, Varejão faz uma série de leituras e pesquisas em torno de obras literárias como *Casa-Grande e Senzala* (1933), do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987) e *Visão do Paraíso* (1959) do historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) – livros amplamente conhecidos por tratarem da constituição da sociedade brasileira, de aspectos culturais, do imaginário criado pela visão colonizadora e de elementos sociais, como a noção de raça.

Talvez não seja mera causalidade, nesse sentido, que Varejão seja geralmente abordada como uma artista que dialoga com perspectivas pós-coloniais ou, mais recentemente, decoloniais. Ao pesquisar mais profundamente essas obras que marcaram o século XX e revisar as histórias nacionais de forma crítica, a artista carioca apresenta uma obra que devolve ao observador novas formas de enxergar a própria história, reformulando ideias preconcebidas ou lançando luz em novas questões. É o que se encontra em trabalhos como *Quadro Ferido* (1992), *Filho Bastardo* (1992), *Autorretratos Coloniais* (1993),

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

Proposta para uma Catequese (1993-1998) e *Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo (Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho)* (1998).

Nessas obras, Varejão exibe um cruzamento de referências e diálogos, tais como a iconografia do século XIX, azulejaria portuguesa, retratos oficiais, histórias da colonização e questões raciais. Em *Filho Bastardo* (1992), por exemplo, a artista se apropria da vasta produção do pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), para tratar de questões quase invisíveis nas representações daquele cotidiano, como as hierarquias e violências de toda ordem, inclusive estupros. Debret foi parte fundamental para a Missão Francesa no começo do século XIX, suas aquarelas transitaram em figurar elementos naturais e culturais, como as cenas de famílias ou a vida rural e urbana.

Tal apropriação por temas da história brasileira também inspirou Varejão em *Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo (Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho)* (1998), produzida a partir da desconstrução da conhecida pintura do brasileiro Pedro Américo (1843-1905) em 21 novas imagens de diferentes dimensões e perspectivas. Américo também foi professor da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), produzindo e influenciando a confecção de obras com temas históricos, bem como seu contemporâneo Victor Meirelles – abordado no começo deste trabalho, assim como o grupo da Missão Francesa.

Ao revisitar elementos iconográficos do século XIX, Varejão explanou detalhes violentos da hibridização brasileira. Nesse sentido, ideias de uma suposta “harmonia racial”, “violência branda” ou questões que envolvem a miscigenação da população, foram tratados com certa suspensão ou crítica em boa parte dos trabalhos da artista, tal como Lygia Pape em sua *Caixa Brasil*, no final da década de 1960. Nesses trabalhos, Varejão se aproxima de uma certa noção de paródia, extraindo figuras e corpos das obras de Debret e as recolocando em outras cenas e contextos, invertendo o sentido das obras e demarcando as agressões coloniais. Para a historiadora e antropóloga Schwarcz (Schwarcz; Varejão, 2014), ao se apropriar de imagens tão conhecidas, a artista carioca transitou entre a provocação e a ironia, como se evidenciasse o outro lado da história que a produção de Debret tanto naturalizou.

Décadas mais tarde, Adriana Varejão continuou tensionando limites e fronteiras, ora no suporte ou linguagem das obras, tanto quanto na apropriação de temas históricos como fonte de inspiração artística. É o que se destaca em *Tintas Polvo*, lançada pela artista no ano de 2013, outro objeto fundamental para a confecção deste estudo. Na obra, uma caixa de madeira com tampa de acrílico comporta 33 tubos de tintas a óleo, enfileiradas uma do lado da outra. Em cada bisnaga de metal, é possível visualizar uma faixa com a tonalidade da tinta, o nome da coloração e um emblema, como um logo ou símbolo de marca, na parte central dos

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

recipientes. Trata-se de um polvo, molusco marinho popularmente conhecido pelo corpo mole, muitos tentáculos e pela liberação de tinta escura para afastar possíveis predadores.

Figura 2 - *Tintas Polvo* (2013), de Adriana Varejão (1964)



Fonte: Pinacoteca de São Paulo (2022)⁶.

Varejão já colecionava tintas, principalmente as adquiridas em viagens, e refletia sobre as questões que envolvem cores ou a ausência de tonalidades para determinados tons de pele na arte (Schwarcz; Varejão, 2014). Em 2013, a artista transformou a própria produção de tintas em um objeto artístico, realçado pelas nuances de tons terrosos. Ainda que de forma fictícia, projetou uma marca para as tintas criadas, de nome *Polvo*, com identidade visual,

⁶ Caixa de madeira com tampa de acrílico e 33 tubos de tinta óleo. 36 x 51 x 8 cm. Produzida em 2013, a obra foi apresentada ao público meses mais tarde, em 2014, em exposição no Galpão Fortes Vilaça, atualmente Fortes D'Aloia & Gabriel, galeria de arte em São Paulo. Na tiragem, foram produzidos 200 exemplares, tornando as caixas parte de coleções particulares.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

logo e símbolo publicitário. Além disso, Varejão participou, ativamente, da criação da caixa com a disposição das bisnagas e produziu, artesanalmente, cada cor com o suporte da fábrica Tintas Águia, em Nova Iguaçu, cidade do Rio de Janeiro – mesma marca de tintas utilizada pela artista no início da carreira, ainda no começo da década de 1980 (Schwarcz; Varejão, 2014).

O uso do polvo para representar e estampar o projeto também deve ser evidenciado. Há, no mínimo, três motivos mais aparentes para essa escolha. Primeiro, a capacidade do molusco em liberar uma tinta preta para confundir predadores, líquido produzido a partir de moléculas de melanina – mesma substância que colore a pele humana. Segundo, pela capacidade do animal em se camuflar no fundo do mar. De acordo com a situação, o polvo consegue “trocar” de cor com o objetivo de defesa ou permanência em determinados abrigos. E por último, característica mais semântica dessas analogias, está no sentido da própria palavra. Ao retirar a letra alfabética “L” do vocábulo polvo, aparece uma outra palavra, povo – elemento que colabora para uma interpretação mais social da obra.

Igualmente, os nomes nas bisnagas das tintas chamam a atenção do observador. Por ordem da disposição: “fогоiό”, “branca-suja”, “morena-bem-chegada”, “amarelosa”, “branca-melada”, “parda-morena”, “bugrezinha-escura”, “café com leite”, “azul-marinho”, “branquinha”, “agalegada”, “chocolate”, “burro quando foge”, “morena-jambo”, “turva”, “queimada de praia”, “escurinha”, “mulatinha”, “encerada”, “sapecada”, “puxa para branca”, “bahiana”, “cabocla”, “cabo verde”, “cor de cuia”, “cor firme”, “mestiça”, “pálida”, “polaca”, “parda-clara”, “retinta”, “pouco clara” e “meio preta” – títulos que, em boa parte, remetem a ideia de mistura racial.

A partir desses 33 nomes, uma ligação direta com outra história brasileira vem à tona. Se trata da lista de autoidentificação da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), realizada em 1976, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Naquele ano, o IBGE fez a conhecida pergunta “qual a sua cor/raça?”, mas com uma diferença fundamental. Dessa vez, a questão não teve opções de resposta, como, atualmente, ainda é, sendo argumentada, de forma aberta, pelos respondentes. Na conclusão, uma surpresa: os brasileiros chegaram a 136 nomes de cores diferentes para tratar da autoidentificação racial. Referências delimitadas pela cor, como em “azul-marinho”, mas também pelo gênero, na expressão “morena-jambo”, ou ainda território, como em “polaca” – termo popular no sul do país.

A PNAD, atualmente intitulada de PNAD Contínua, tem como objetivo produzir dados de informações coletadas a partir de pesquisas domiciliares. Da mesma forma, desde

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

1936 o IBGE identifica e analisa a população brasileira a partir de fatores como raça, educação, saúde, saneamento básico, mobilidade urbana ou trabalho (IBGE, 2024). 37 anos mais tarde, Varejão se apropria da lista e escolhe pouco mais de 30 nomes para produção de bisnagas de tinta a óleo na caixa de *Tintas Polvo* (2013). Ao tocar na diversidade de títulos dessa autoidentificação, a utilidade do molusco marítimo fica mais evidente, como um animal que não apenas esguicha cor, mas ao mesmo tempo é capaz de negociá-la de acordo com a situação. Em correlação, isso significa pensar que o brasileiro também agencia sua própria cor a depender de quem faz a pergunta, ou mesmo tende a embranquecer ou escurecer a depender da situação ou localidade em que se encontra.

Por outro lado, a diversidade de colorações apresentada pela PNAD de 1976 e apropriada por Varejão posteriormente, também evidencia alguns problemas diante da cor. Nesse sentido, a miscigenação racial brasileira pode ser apreendida enquanto mistura, mas em certa medida, separação. A quantidade de nomes que enfatizam a brancura da pele não é casual. Termos como “branca-melada”, “parda-morena”, “café com leite”, “queimada de praia”, “puxa para branca”, “parda-clara”, “pouco clara” ou “meio preta”, revelam o contorcionismo em se tratar de cor no Brasil, um país marcado pelo regime escravocrata, onde cor da pele também se transformou em metáfora de origem, como o vínculo com o território africano (Schucman, 2020). Logo, se distanciar da tonalidade de pele mais escura, ainda que a tenha, se tornou um ideal para muitos brasileiros atravessados por um imaginário em que o branco se tornou padrão.

Não por acaso, a forte demanda em se recorrer ao termo “moreno”, palavra mais citada na lista da PNAD, como em “morena-bem-chegada”, indicando um espaço entre o preto e o branco de forma imprecisa, mas desfocando a negritude (Schwarcz, 2012). Para Duarte (Pinacoteca de São Paulo, 2022), crítica de arte brasileira, ainda que os censos do IBGE estejam marcados pelo caráter formal da objetividade de gráficos e dados supostamente científicos, a amostragem de 1976 produziu uma lista definida pela subjetividade e compreendida somente a partir do resgate da memória colonial. Nessa perspectiva, o mergulho de Varejão nessas cores é justamente o de fortalecer esse sentido, quer dizer, de como os marcadores sociais da diferença, aqui balizados pela ideia de raça, fornecem ambientes propícios para criação de mitos, imaginários, narrativas e novas cores.

Não se trata, portanto, de levantar uma certa gênese sobre a multiracialidade brasileira, mas evidenciar seu caráter histórico. Para o historiador Paiva (2001), o contato entre indígenas, portugueses e africanos foi marcado pela mistura racial em diferentes épocas, contextos e geografias. Tal mistura é sexual, mas ao mesmo tempo construída por meio do

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

choque de crenças, valores e concepções sociais diferentes. Como resultado, novas gentes foram geradas no território. “Eram mestiços. Mulatos, pardos, cabras, caboclos, eles eram os nascidos na Colônia a partir do encontro entre mundos pouco parecidos” (Paiva, 2001, p. 37). Há, inclusive na lista da PNAD de 1976, autoidentificações que confirmam o peso desses encontros, como em “mestiça”, “cabocla”, “miscigenação”, “mista”, “parda-clara”, “parda-morena” e “parda-preta” – nomes de cores que devolvem para a listagem questões que contornam a mistura racial.

Se nos séculos passados, as definições de mestiçagem, mistura racial e miscigenação, foram amplamente utilizados para tratar exclusivamente de elementos biológicos de plantas, animais e sementes, a partir do século XIX passam também a ser instrumentalizadas para definir aspectos humanos, principalmente na defesa da existência de raças entre os povos (Paiva, 2001). Importante apontar o uso da arte para a disseminação dessas ideias e perspectivas vistas, naquele contexto, como científicas. Nesse sentido, a arte nacional retratou as populações africanas e indígenas, mas ao mesmo tempo e a partir do olhar estrangeiro, também hierarquizou moralmente. Evidenciou, em muitos momentos, características consideradas excêntricas, entre o exotismo e a repulsa diante do diferente.

Tal como a *Caixa Brasil* (1968) de Lygia Pape, abordada no ponto anterior deste trabalho, *Tintas Polvo* (2013) toca em um emaranhado de referências históricas para produzir materialidade sobre as identidades brasileiras. Da mesma maneira que Pape, a caixa de Varejão pode ser interpretada como um espaço de rememoração, uma caixa que convida o observador a conhecer ou reconhecer outras camadas da história nacional. Ainda que Adriana Varejão tenha dado continuidade ao projeto da caixa e utilizado as tintas da série em novas obras nos anos que se seguiram, como em *Polvo Portraits* (2013), *Polvo Portraits (China Series)* (2014) e *Polvo Color Wheels* (2015), as telas produzidas, nesse contexto, relembram a importância das bisnagas de tinta dispostas na caixa, ou seja, na autoidentificação dos entrevistados do censo em 1976 e nas histórias brasileiras. Agora, fica aberta a lacuna para uma aproximação ensaística entre as caixas de Pape e Varejão, assim como seus distanciamentos.

Diálogos entre caixas ou o tema histórico como fonte artística

No trajeto da abordagem do historiador da arte Panofsky (1991), este trabalho procurou, até o momento, historicizar as obras de arte aqui abordadas, evidenciando os seus

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

contextos de produção, as suas possíveis apropriações de narrativas históricas e alguns elementos semânticos. Isso significa pensar que o processo de produção de uma obra, como *Caixa Brasil* (1968) ou *Tintas Polvo* (2013), pode ser concebido por uma rede complexa de referências e camadas de ordem subjetiva, como uma imensa colcha de retalhos. Assim, o período em que se produz, as intencionalidades dos artistas, bem como o olhar de quem as observa e descreve, devem ser considerados como elementos fundamentais para a interpretação desses objetos (Coli, 2013).

Na mesma medida, é preciso considerar que os aspectos de ordem externa, como os contextos de produção, por exemplo, não devem aprisionar as expressões artísticas (Samain, 2012). Nesse sentido, a arte não pode ser vista apenas como mero reflexo da realidade, mas em seu caráter dialético com o mundo, seja na produção ou em sua circulação. Assim, é inviável que a caixa produzida por Pape seja reduzida somente como resposta ou defesa ao período ditatorial brasileiro, mas como uma série de camadas e interlocuções que afetaram o processo de sua produção e o seu resultado final. Da mesma forma, as críticas propostas pelo trabalho de Varejão não devem ser interpretadas apenas como revisionismo histórico, pois partem de muitas outras referências visuais, estéticas e sociais.

À vista disso e pensando nas potencialidades das duas caixas de forma comparativa, o que se pode conferir é que ambas se aproximam de questões sobre fenótipo, história nacional e identidade brasileira. As características fenotípicas podem ser definidas como um conjunto de marcas ou traços físicos que agrupam determinados indivíduos por suas similaridades. O fenótipo se define pela cor de pele, mas também pelas características do corpo, como formato do nariz ou textura dos cabelos, por exemplo. Da mesma medida, é preciso considerar que os elementos fenotípicos são concebidos a partir da construção social, quer dizer, a cor da pele pode ser historicamente atrelada à ideia de territorialidade. Ou, ainda por aspectos morais, como padrões de civilização, costumes ou práticas políticas (Guimarães, 2002).

Isso significa pensar que Lygia Pape se aproximou de questões fenotípicas pela tonalidade ou textura das mechas de cabelo dispostas em *Caixa Brasil* (1968). Ao enfileirar esses três tufo, a artista tocou no imaginário social produzido a partir da massiva representação fenotípica de indígenas com cabelos lisos e castanhos, europeus de cabelos clareados com algumas ondulações e africanos com cabelos crespos acastanhados. Já Varejão, em 2013, colocou-se mais próxima de outros aspectos do fenótipo, como a cor da pele e a mistura racial. Ao dispor 33 tubos de tinta a óleo com tonalidades que evidenciavam as

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

gradações terrosas, a artista possibilitou um panorama sobre os processos de miscigenação no Brasil.

Nesse sentido, ainda que as caixas se aproximem semanticamente por uma matriz étnica, como os assuntos raciais do país, elas se afastam quando abordam essas questões por diferentes perspectivas e argumentos, como os seus aspectos fenotípicos pela textura dos cabelos ou coloração da pele, respectivamente. Nesse caminho, há outra diferença importante: seus temas históricos. Pape se volta ao século XIX, o concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) de 1844 e os emblemas que envolvem o mito das três raças, inclusive os seus desdobramentos no imaginário coletivo no século XX. Varejão, por sua vez, demarcou sua produção pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), realizada em 1976. Ainda assim, a sua história também é afluída por questões mitológicas ou subjetivas, pois trata de misturas que aconteceram desde os tempos coloniais e que ainda afetam a vida da população brasileira, como na autoidentificação.

É preciso apontar, nesse sentido, que a *Caixa Brasil* (1968) conserva uma especificidade de ordem mais indireta na composição do objetivo escultural. A depender do observador, sua apropriação histórica pode ser vista mais para o século XIX ou XX, ou ainda, de forma irônica ou crítica. Não há uma referência explícita sobre a tese do alemão Karl Von Martius, por exemplo. Nesse ângulo, as histórias presentes na caixa ganham uma aparência borrada, subjetiva – compiladas bem mais por quem as interpreta. Por seu turno, *Tintas Polvo* (2013) mantém um traço mais direto na composição. É preciso levar em consideração que os nomes dos tubos de tinta se orientam e estão baseados em uma história específica, levantada a partir do censo demográfico da metade da década de 1970 – passíveis de comprovação.

Contudo, é preciso estabelecer a conexão essencial para a criação desses trabalhos: são caixas de arte que se materializam a partir da apropriação de referências históricas. Objetos com histórias que evocam assuntos fenotípicos para a construção da identidade brasileira. Usadas anteriormente como suportes do fazer político imperial e republicano, essas histórias retornam na contemporaneidade com outras intenções, agora de maneira mais atuante, reconstruindo ideias hegemônicas e amplamente naturalizadas. Nesse sentido, as caixas produzidas por Pape e Varejão convidam o observador para a revisão crítica dos mitos que envolvem as três raças ou as particularidades da mistura racial no país.

Se em *Caixa Brasil* (1968), as mechas de cabelos são dispostas para ironizar as narrativas de uma história “oficial”, a qual romantizou a comunicação hierárquica dos três tipos nacionais como motor e evidência de progresso, nação e civilidade; *Tintas Polvo* (2013) estabelece um diálogo com o resultado dessa comunicação – o encontro das três raças – ou

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

seja, a compreensão do próprio povo sobre sua identidade e as cores como emblema desses cruzamentos. Isso significa pensar que essas caixas se tornam portadoras e mediadoras de significados. Armazenadoras de histórias. Nesse percurso, se as obras de arte possibilitam o exercício de novos modos de ver e novos modos de pensar (Samain, 2012), as caixas de Pape e Varejão tocam, recontam e constroem outras histórias, partículas de uma mesma matriz – a intensa historicidade das relações étnico-raciais do Brasil.

Considerações finais

Obras de arte educam. Como se viu, os trabalhos produzidos no decorrer do século XIX, foram amplamente utilizados para institucionalizar debates políticos e criar um sentimento de pertencimento naquela recente nação independente. Dessas produções, houve um grande investimento nas que tocassem em temas históricos, relativos à construção da nação, da ideia de civilidade e da fabricação do passado. Investimento na fundação de instituições brasileiras, na concessão de bolsas aos artistas, nas grandes premiações, nas viagens ao continente europeu para adquirir e incorporar conhecimentos específicos. Na mesma medida, outros investimentos quase “invisíveis” para a consolidação de histórias e mitos que inundaram o imaginário brasileiro em torno de si próprio. Não por acaso, pintores como Victor Meirelles ou Pedro Américo se sobressaíram naquele período pelo comprometimento em retratar passagens históricas e os corpos dos chamados três tipos nacionais, evidenciando ângulos bélicos, do cotidiano e da natureza tropical – fortalecendo a conservação da política imperial.

Muitas dessas histórias e mitos chegaram ao século XX, influenciando produções literárias ou discursos políticos que retornavam os olhares para uma possível harmonia racial como constituição da própria brasilidade. A partir da metade do século – em tempos de regime ditatorial –, Lygia Pape toca nessas histórias para contar outras. Agora, de forma crítica e com tom mais irônico, a artista evoca o mito das três raças brasileiras em uma caixa de madeira. Para isso, Pape se utiliza de características fenotípicas, como as mechas de cabelo e as peculiaridades socialmente construídas em volta das corporalidades indígena, europeia e africana. Da mesma maneira crítica e atuante, Adriana Varejão produz uma outra caixa 45 anos mais tarde. Diferentemente dos cabelos, Varejão se apropria da coloração da pele, outro elemento que denota o aproveitamento do fenótipo – sistematicamente utilizado como um demarcador social da diferença no Brasil.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

Nesse giro, é possível afirmar que as produções artísticas influenciadas por histórias brasileiras sofreram uma alteração de intencionalidade. Antes, estavam mais próximas do fazer político e do ideal romântico de nação. No contemporâneo, refutam e refletem de forma mais crítica a nossa própria história, revisitando episódios coloniais ou retratando a violência brasileira em suas diversas camadas, inclusive o racismo. *Caixa Brasil* (1968) reorganiza os tipos nacionais por ordem de chegada ao território americano e evidencia ironicamente a contribuição de cada grupo na formação do país. Além disso, provoca o observador como se perguntasse: “a história de uma nação cabe dentro de um pequeno objeto?” – em um movimento de questionar a hegemonia de uma narrativa lida como oficial. Na outra ponte, *Tintas Polvo* (2013) disserta sobre o povo contando sua própria definição de cor, ora de forma diversa e dinâmica, tanto quanto confusa – elemento que faz refletir sobre a carga psicológica do racismo cotidiano, de como a aproximação com a branquura da pele foi e ainda é vista como um ideal.

Apesar de lidarem com características fenotípicas diferentes, seja pelos cabelos ou tonalidades das peles, as duas caixas trabalham a partir de um mesmo eixo, as histórias das relações étnico-raciais do Brasil. Nesse trajeto, o de construir sentido, significado e materialidade a partir de uma obra de arte, Lygia Pape e Adriana Varejão convidam o observador a abrir a tampa dos objetos e refletir sobre a constituição de si próprio, lidar com traumas, fraturas coloniais e de revisar o que se entende por identidade brasileira. Identidade marcada por mitos, não fictícios ou fantasiosos, mas produzida por verdades construídas socialmente, forjando uma outra cultura, trapaceando com a própria realidade. Que o espectador consiga abrir a tampa.

Referências

Documentos

MARTIUS, Karl Von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 433-458, 1845.

TAUNAY, Afonso de Escragolle. *A missão artística de 1816*. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

Sites

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios*. 2024. Disponível em:

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9127?edicao=9131&t=o-que-e> Acesso em: 4 maio 2024.

Bibliografia

BANTON, Michael. *A ideia de raça*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BLOCH, Marc. *Apologia da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BRETT, Guy. A lógica da teia. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape*: Gávea de Tocaia. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 304-314.

CÂMARA, Mario. Adriana Varejão, um impulso de arquivo. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 59, p. 149-168. jan./jun. 2023. ISSN 18092586. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/issue/view/v.%2021%2C%20n.%2059%20%282023%29%3A%20Janeiro%20-%20Junho> Acesso em: 4 maio 2024.

CAMPOS, Marcelo. Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 15, p. 107-115, 2007. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51627> Acesso em: 4 maio 2024.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Ética e violência. *Teoria e debate*, v. 11, n. 39, p. 32-41, out./dez, 1998.

Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1998/10/01/etica-e-violencia/> Acesso em: 4 maio 2024.

COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. p. 375-404.

COLI, Jorge. Ver a batalha! A técnica vigorosa de Victor Meirelles. In: FIGUEIREDO, Luciano. *Imagens de uma nação*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 22-59.

COLI, Jorge. Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente. *Caiana*, Buenos Aires, v. 3, p. 1-7, 2013. Disponível em: <https://caiana.caiana.com.ar/wp-content/uploads/2023/05/Coli.pdf> Acesso em: 4 maio 2024.

COSTA, Emília Viotti. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Unesp, 1998.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Imagens eloquentes: a primeira missa no Brasil.

Artcultura, v. 10, n. 17, p. 159-171, 2009. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3230>. Acesso em: 4 maio 2024.

FRANÇA, Cristina Pierre de. Victor Meirelles e os panoramas. In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ e DezenoveVinte, 2008. p. 500-509.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

GUIMARÃES, Manuel Luis Salgado. Nação e civilização nos trópicos: os Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 5-27, 1998. Disponível em:

<https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1935> Acesso em: 4 maio 2024.

HERKENHOFF, Paulo. *Lygia Pape: espacio imantado*. Madrid: El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

LIMA, Valeria Alves Esteves. *A Academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. 1994. 261 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/93704> Acesso em: 4 maio 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008. Disponível em:

<https://repositorio.usp.br/item/001724442> Acesso em: 4 maio 2024.

MARTINS, Maria Clara Amado. As fronteiras culturais nas artes visuais: a obra de Lygia Pape. *Revista Interfaces*, Guarapuava, v. 2, n. 21, p. 62-73, jul. 2014. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29783> Acesso em: 4 maio 2024.

MORAES, Marcos. Adriana Varejão. *Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. São Paulo: EDUC PUC-SP, 1993.

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAPE, Lygia Carvalho. *Catiti catiti, na terra dos brasis*. 1980. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

PAPE, Lygia. *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Apresentação de Mário Pedrosa e poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

Outros Tempos, vol. 22, n. 39, 2025, p. 216-245. ISSN: 1808-8031

PEQUENO, Fernanda. Aberto fechado: Guy Brett e sua leitura da arte no Brasil a partir dos formatos de caixas e livros. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, p. 306-317, set. 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/63991/42123> Acesso em: 4 maio 2024.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas*. Catálogo da exposição. Curadoria de Jochen Volz e textos de Diane Lima e Thierry Freitas. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2022.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 11, n. 28, p. 402-444, set./dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180311282019402/10644> Acesso em: 4 maio 2024.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Veneta, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Do preto, do branco e do amarelo: sobre o mito nacional de um Brasil (bem) mestiçado. *Cienc. Cult. [on line]*, v. 64, n. 1, p. 48-55, 2012. ISSN 0009-6725. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v64n1/18.pdf> Acesso em: 4 maio 2024.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816-1922). *Revista História em Reflexão*, Dourados, v. 2, n. 4, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/viewFile/292/252> Acesso em: 4 maio 2024.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.