



(GT7 – Territórios Da Memória)

Sandice Erasma: sete encontros para um mito fundador

Dr. Filipe dos Santos Barrocas (USP)

Resumo

Esta pesquisa investiga o “mito fundador do Brasil”, conforme definido por Marilena Chauí, e seus desdobramentos visuais na história da arte, constituindo um levantamento iconográfico das imagens que marcam a formação da nação e rememoram sua fundação. Reunindo sete dessas imagens, demonstra-se como os mesmos gestos vêm sendo repetidos por diferentes personagens dessa história, consolidando um sujeito histórico indeterminado – figura que ocupa papel central na iconografia nacional. Entre esses gestos, destaca-se, neste artigo, a representação do encontro entre nativos e navegantes, cena recorrente no mito do “descobrimento” que, da pintura acadêmica ao cinema, reforça relações de poder e submissão. No entanto, há diferenças entre essas imagens: enquanto Oscar Pereira da Silva cristaliza o momento num instante quase fotográfico, Antônio Parreiras revela um desencontro. Entre a análise historiográfica e a prática artística, questionam-se as imagens consagradas da memória nacional e propõem-se novas leituras do passado.

Palavras-chave: mito fundador; identidade nacional; história da arte; cultura visual.

Abstract

This research investigates the “founding myth of Brazil,” as defined by Marilena Chauí, and its visual developments in art history, constituting an iconographic survey of the images that mark the formation of the nation and commemorate its foundation. Bringing together seven of these images, it demonstrates how the same gestures have been repeated by different characters in this history, consolidating an indeterminate historical subject — a figure that occupies a central role in national iconography. Among these gestures, this article highlights the representation of the encounter between natives and navigators, a recurring scene in the myth of “discovery” that, from academic painting to cinema, reinforces relations of power and submission. However, there are differences between these images: while Oscar Pereira da Silva crystallizes the moment in an almost photographic instant, Antônio Parreiras reveals a mismatch. Between historiographical analysis and artistic practice, the established images of national memory are questioned and new readings of the past are proposed.

Key-words: founding myth; national identity; art history; visual culture.

I

Que imagens temos vindo a forjar de nós mesmos, ao longo dos tempos? Assim se pergunta Eduardo Lourenço, filósofo português, no livro *Labirinto da saudade*, publicado em 1978. Propondo um discurso crítico sobre as imagens que os portugueses vêm fazendo de si



próprios ao longo dos tempos, começa por dividi-las em dois gêneros: o primeiro, a que chama “esquema corporal”, que resulta do agir coletivo, cuja leitura só a posteriori pode ser feita, pois são os atos dessa coletividade que permitem induzi-la; e outro, de segundo grau, constituído pelas múltiplas perspectivas e inumeráveis retratos que, consciente ou inconscientemente, artistas, historiadores, romancistas e poetas vêm produzindo. Contribuições ao imaginário coletivo e à constituição de uma mitologia cultural lusíada, a qual o autor pretende subverter.

A história de Portugal revela um “irrealismo prodigioso” e o mito da sua origem, esse “ato sem história que é para tudo quanto nasce, o tempo do seu nascimento”, conta “as aventuras celestes de um herói isolado, num universo previamente deserto” (LOURENÇO, p.13). Tudo se passa como se não houvesse interlocutor e isso revela-se na literatura cheia de monólogos, como exemplo da carta de Pero Vaz de Caminha. Esta origem

sempre apareceu como da ordem do injustificável, do incrível, do milagroso, ou mesmo do providencial. É de uma lucidez e de uma sabedoria mais fundas que a de todas as explicações positivistas, esse sentimento que o português teve sempre de se crer garantido no seu ser nacional, mais do que por habilidade e astúcia humana, mas por um poder outro, mais alto, qualquer coisa como a mão de Deus. (LOURENÇO, 1988, p.18-19)

No final dos anos setenta, com o fim da ditadura de António de Oliveira Salazar, Lourenço testemunhou a inversão da tradicional imagem racionalista portuguesa e seu nacionalismo místico de um dia para o outro, como se fosse um pesadelo, e sem a devida elaboração, são fantasmas que tendem a retornar e assombrar futuro.

No dia 9 de junho de 2021, no Museu do Bicentenário, em Buenos Aires, nas celebrações da independência, Alberto Fernández, o presidente argentino na época¹, acompanhado pelo primeiro-ministro espanhol, discursou sobre a origem dos povos sul-americanos. Disse que, contrariamente aos argentinos, que teriam chegado em barcos vindos da Europa, os mexicanos vinham dos indígenas e os brasileiros da selva². Talvez quisesse reproduzir a conhecida frase do

¹ O candidato da extrema direita, Javier Milei, derrotou Fernández nas eleições presidenciais de 19 de novembro de 2023.

² “Fernández diz que brasileiros vieram da selva e argentinos chegaram de barco da Europa”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jun. 2021. Disponível em:



escritor mexicano Carlos Fuentes, “los mexicanos descenden de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos... de los barcos”, mas acaba repetindo o rock *Llegamos de los barcos*, de Lito Nebbias, e ofender os vizinhos. E não é de estranhar que Jair Bolsonaro, o ex-presidente brasileiro, tenha respondido: “o barco de lá é que está afundado”, e publicando na sua página pessoal do Twitter uma fotografia com a legenda: SELVA!³

II

No quadro *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500* (1900), de Oscar Pereira da Silva – possivelmente produzido para o concurso de pintura do quarto centenário –, destaca-se o espelho de mão que Cabral segura. Um pequeno espelho de bronze, como aqueles que as avós costumavam ter nos toucadores (BARROCAS, 2015). O quadro foi adquirido no ano seguinte pelo Museu Paulista e representa o instante do encontro entre nativos e navegantes. Poder-se-ia mesmo dizer que se trata de um instante fotográfico, dado que o artista já havia recorrido a essa linguagem em pinturas anteriores⁴. Cabral é representado a desembarcar em Porto Seguro com um espelho na mão. Objeto tanto da cultura, quanto da barbárie colonial, metáfora da incapacidade dos invasores de verem além do próprio reflexo no espelho⁵.

Tendo em conta a história do pensamento reflexivo ocidental⁶, Flusser (1998) aconselha a

<<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/06/fernandez-diz-que-brasileiros-vieram-da-selva-e-argentinos-chegar-am-de-barcos-da-europa.shtml>> Acesso em: <6/02/2024>

³ Fotografia realizada durante a visita à base militar em São Gabriel da Cachoeira, na Amazônia, na terra indígena Balaio. “Selva”, responde ironicamente Bolsonaro a Fernández com foto com indígenas. *Notícias Agrícolas*. 10 jun. 2021. Disponível em:

<<https://www.noticiasagricolas.com.br/noticias/politica-economia/289992-selva-responde-ironicamente-bolsonaro-a-fernandez-em-foto-com-indigenas.html>> Acesso em: <6/02/2024>.

⁴ A tela *Proclamação da República*, de 1889 (LIMA JUNIOR, 2015, p.77).

⁵ O “novo mundo”, segundo este autor, herda do velho a cultura clássica, o cristianismo e a importância do outro na construção da identidade própria. Esta visão teve sua origem na imagem elaborada pelos gregos de si mesmos, olhando-se ao espelho deformante do bárbaro asiático – uma contrafigura inventada expressamente para que lhes servisse de contraste –, ao mesmo tempo em que construíam uma história que legitimava sua própria identidade (FONTANA, 1994, p.10).

⁶ Para São Paulo as criaturas são espelhos que refletem Deus. O empirismo iluminista do século XVIII, refere-se ao intelecto como um espelho da natureza. O criticismo de Kant é uma revolta contra o espelho e o conhecimento especulativo. Hegel reconhece a realidade como um contínuo jogo de espelhos, contrapostos em ângulos, e a dialética é o pensamento especulativo. Wittgenstein concebe a língua e a realidade como dois espelhos pendurados em paredes opostas, num quarto vazio. (FLUSSER, 1998, p.67-71).



inversão do espelho, a revelação do nitrato de prata do seu verso, a mesma matéria que constitui a fotografia e sem a qual o vidro seria transparente. O instante⁷ representado na tela de Pereira da Silva herda o presente moderno que, além da aceleração rumo ao instantâneo, traz também uma certa inclinação para o futuro. Conciliar presente e futuro foi um dos maiores desafios metafísicos do século XIX e da dialética hegeliana. O instantâneo⁸, para Benjamin (2009, p.504), “assume a forma do tempo do agora, que funda a descontinuidade na história, e torna-se condição da imagem dialética na qual o historiador reúne, com um cristal infinitamente facetado, todo o passado e todo o futuro”.

Na mesma época de Pereira da Silva, o pintor Antônio Parreiras produz três painéis encomendados pelo presidente da República e destinados à sede do Supremo Tribunal Federal, no Rio de Janeiro, hoje Centro Cultural de Justiça Eleitoral. *Os desterrados*, conjunto composto de duas telas: *A chegada* e *A partida*; e *A Inconfidência*, esta também conhecida por *O suplício de Tiradentes*. Nestas imagens, o artista não se restringe a reproduzir o passado “conforme ocorrido e interpreta-o, tomando posição” (COLI, 2007, p.51). Nas duas primeiras também retrata a chegada dos portugueses, mas inverte a perspectiva e representa o ponto de vista nativo, o mesmo que impõe ao observador. Dessa forma, quem observa a tela é impelido a estabelecer uma relação de identidade com o indígena, deslocando os portugueses “ao lugar de outros, estranhos e ainda desconhecidos” (STUMPF, 2014, p.148). Nesta versão dos “descobrimentos” de Parreiras o encontro não se realiza, conforme é possível constatar pelos nomes das telas. *A chegada*, é anunciada apenas no título, uma vez que no momento retratado ela ainda não havia se concretizado. *A Partida* representa o instante seguinte e a natureza não é enaltecida.

Nada remete à prosperidade prometida por Caminha, à terra na qual, “querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo” (Cortesão, 1943, p.240). O pintor representa um “marco inaugural da nação”: a cruz de madeira sob a qual, supostamente, se rezou a primeira missa, e os dois degredados condenados ao exílio. Afonso Ribeiro e Diogo Álvares, deixados a chorar, foram

⁷ O instante, herdado de Descartes e Newton, considerado por Bergson (*apud* LISSOVSKY, 2003, p.15) como o “vilão do pensamento”, propondo uma metafísica baseada na duração, “contrafação espiritual em forma de fluxo”.

⁸ O tempo da exposição fotográfica e da pose, desde o final do século anterior, já vinha diminuindo e, no início do século seguinte, o instantâneo já era incorporado na rotina de trabalho dos fotógrafos.



reconfortados pelos nativos, conforme relata o piloto anônimo (PEREIRA, 1999). Esta pintura remete a outra, *Os descobridores* (1899), de Belmiro de Almeida⁹, onde se veem dois homens abandonados à própria sorte, um encostado a uma árvore e o outro fitando o horizonte. A primeira tela é cortada por duas grandes árvores que, apesar da imponência e do espaço que ocupam na cena, exibem as raízes expostas e os troncos curvados, reforçando uma sensação de instabilidade (PEREIRA, 1999, p.146). No plano intermediário, pequenos perante a grandiosidade da natureza, estão dois indígenas de costas observando o que se aproxima ao longe. A presença de artefatos e utensílios evidencia a existência de uma cultura anterior à chegada dos colonizadores, indicando que a terra “descoberta” já era habitada.

III

A 18 de abril de 2019, véspera da Páscoa, celebrou-se o Dia Goodyear no MASP, em São Paulo. No dia em que a empresa celebrou 100 anos de “atividades” no Brasil, nada melhor do que levar o povo a ver a pintura *Abaporu* (1928)¹⁰, da artista Tarsila do Amaral, que em tupi-guarani significa “o homem que come gente”. O canibalismo, ritual ameríndio apropriado pelo homem branco como imagem simbólica do medo de ser consumido pela diferença é, segundo Michael Taussig (1993), antropólogo australiano, um dos três fundamentos da colonização, junto à exploração da borracha e à escravatura¹¹. A borracha, segundo Cristóvão Colombo, é conhecida desde o século XVI como um produto derivado da coagulação do látex, um líquido branco e viscoso extraído da “árvore que chora” – ou seringueira, como é conhecida no Brasil –, da floresta Amazônica e, a partir de 1898, passou a ser a matéria-prima usada na produção de pneus.

Charles Goodyear descobriu que adicionar enxofre à borracha quente tornava-a mais elástica e resistente, nomeando o processo de vulcanização. Vulcano, era o ferreiro que forjava

⁹ Óleo sobre tela, 260 x 200 cm. Museu Histórico e Diplomático de Itamaraty, Rio de Janeiro.

¹⁰ Pintura em destaque, não só por não ser apresentada no país há mais de uma década, por pertencer à coleção do MALBA, mas também por ser imagem de referência do modernismo brasileiro.

¹¹ No livro *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*, publicado originalmente em 1987 como resultado de um trabalho etnográfico de cerca de quatro décadas na Amazônia colombiana, o autor apresenta o amplo espectro de servidões existentes nas colônias, desde endividamentos até paternalismo (TAUSSIG, 1993, p.105).



armas para os deuses na mitologia romana e também tinha escravos. Eram gigantes de um único olho que ataçavam a fornalha e brandiam o malho. O *Abaporu*, pela representação de grandes pés e mãos, sugere o trabalho braçal e, possivelmente, a escravatura. Assim, “o homem que come gente”, alusão mítica da origem¹² brasileira, além de dar corpo ao terror que assombrava os colonos na época, o canibalismo, também representa as mãos e pés de quem plantou estas terras. Esta tela de Tarsila, de 1928, foi oferecida a Oswald de Andrade, seu companheiro, e motivou-o a escrever o *Manifesto Antropófago*¹³. Revisão utópica do passado histórico que manifesta duras críticas ao presente, e clama por um posicionamento coletivo crítico para o devir da nação. Contra a cultura messiânica das ditas “sociedades civilizadas”, de orientação patriarcal, propõe a antropofagia ritualística, cosmovisão de certas comunidades matriarcais.

IV

Em agosto de 1958, o artista Flávio de Carvalho, regressa ao “inferno verde”¹⁴, dois anos depois do desfile do *New Look* pelas ruas de São Paulo, e de ter passado oito meses na floresta Amazônia, na ilha do Bananal, acompanhando as filmagens do documentário *O grande desconhecido* (1956), dirigido por Mário Civello. Em Manaus, o artista pede a Tubal Vianna, o chefe da Primeira Inspetoria Regional do Serviço de Proteção aos Índios (S. P. I.), que o deixe participar da próxima expedição ao Alto Rio Negro. Vianna é relutante, a princípio, apesar do artista ter conseguido o apoio necessário à empreitada nas mais altas da elite financeira paulista, e acaba por consentir, mediante a condição de que ele vá sozinho e obedeça às suas instruções. O artista, com a intenção de produzir um filme, além do equipamento de filmagem, leva o cinegrafista belga Raymond Frajmund, as jovens atrizes Eva Harms, de Curitiba, e Olga Walewska, gaúcha de origem polonesa, que atuariam no filme.

No documentário *A deusa branca* (2013), de Alfeu França, onde são apropriadas as

¹² Com o aumento da produção de bens de consumo nas sociedades industrializadas, provoca-se a reativação de poderes míticos latentes, a alusão mítica a uma origem imaginada e a fetichização, tanto da mercadoria quanto do trabalhador. (TAUSSIG, 1993, p.102)

¹³ Influenciado pelo *Manifesto Canibal Dadá*, de Francis Picabia, publicado na revista *Dadaphone* em março de 1920.

¹⁴ A expressão se refere ao livro *Inverno verde*, coletânea de contos de Alberto Rangel (1927) que retrata de forma intensa e crítica a vida na Amazônia. É considerada uma das primeiras obras da literatura brasileira a abordar a região não como um paraíso exótico, mas como um espaço de sofrimento, isolamento e conflito humano e ambiental.



imagens produzidas por Flávio nessa expedição, as duas equipes são apresentadas à mesa compartilhando aspectos de seus diferentes mundos. Não era uma expedição de rotina, partiam em uma longa e arriscada missão de primeiro contato com tribos isoladas, na distante fronteira com a Venezuela. O período determinado para a viagem fora a estação seca, e logo troncos, galhos e traiçoeiros bancos de areia surpreendiam as duas embarcações, gerando nervosismos, e os hábitos urbanos da equipe de filmagem, aumentavam a irritação da tripulação. Rumo ao Camanau, um afluente do Rio Negro com 240 quilômetros de comprimento, foram obrigados a deixar para trás as embarcações e empreender uma longa caminhada, prosseguindo por mais de 100 quilômetros abrindo trilhas na mata fechada. O “experimentado sertanista” acabaria por conduzi-los aos povos Waimiris e Flávio testemunharia esse “extraordinário encontro”.

No início desse ano Flávio leu num jornal de Natal sobre Umbelina Valéria, uma mulher branca de 38 anos, sequestrada por indígenas aos 14. O artista volta à Amazônia para contar esta história e realizar o filme *A deusa branca*. O seu primeiro longa-metragem seria produzido em Cinemascope colorido, sem roteiro prévio e influenciado pelos processos surrealistas de livre associação de ideias. Uma espécie de “semidocumentário” (STIGGER, 2017, p.93) que incluiria tanto as imagens produzidas durante a expedição, que funcionavam como um diário de viagem e documentavam o modo de vida indígena, quanto representaria cenas ficcionais, como exemplo do episódio da “fuga para a civilização”. Umbelina apareceria guiando uma expedição e fazendo uso de linguagens aprendidas durante os mais de vinte anos de cativo. Na visão do artista, a jovem teria se tornado deusa num “grupo de intocadas nações tribais”. E, tendo como referência a psicanálise, a protagonista, que conduziria o espectador para o interior da ação, surgiria em cena sempre acompanhada de sua dupla personalidade.

Em 2017, na Caixa Cultural de São Paulo, na exposição *Flávio de Carvalho Expedicionário*, Verônica Stigger (2017, p.92) apresentou as influências da etnologia francesa e do surrealismo, na obra de Flávio de Carvalho e citou o antropólogo James Clifford (*apud* STIGGER, 2017), quando este relaciona as duas práticas e encontra interesses comuns em ambas: como a valorização do “fragmento, as coleções curiosas e as justaposições inesperadas”, o que, em certa medida, provocaria a manifestação de realidades extraordinárias, a partir do



domínio do erótico, do exótico e do inconsciente. Daí o interesse pelo “outro”, que se encontraria em África, na Oceania e na América, o que Hal Foster (2017) virá a nomear de “fantasia primitiva”. Flávio, num artigo de jornal de 1930, já manifestava esse interesse e convidava “os representantes da América a retirarem as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial”. Há quem diga que o motivo dessas expedições seria a busca por canibais. Flávio, não como representante da América, certamente, mas de sua raça, desloca-se ao meio da floresta, o “espelho da humanidade”, à procura dos outros onde encontraria o futuro, no entanto, acaba representando o mesmo: a mulher branca raptada pelos selvagens e a sua volta à civilização.

V

O processo de disseminação da história tira partido destes novos meios de representação. Se num primeiro momento, partia-se da tradução pictórica de relatos e crônicas e, em seguida, da transferência desses quadros, das paredes dos salões, para as páginas dos livros didáticos. Décadas depois, com a invenção do cinema, esse processo de difusão agiliza-se. Este meio de comunicação de massas encontra solo fértil para germinar no Estado Novo e transforma-se num instrumento pedagógico da jovem nação, ajudando a configurar o imaginário nacional. Em 1936, é fundado o Instituto Nacional de Cinema Educativo e Humberto Mauro, cineasta mineiro, é contratado como diretor. É nesse contexto que realiza o filme *Descobrimento do Brasil* (1937).

Inicialmente produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia, como propaganda da instituição, tendo depois o caráter documental abandonando para ser apropriado e usado simbolicamente pelo regime de Vargas, na unificação do país. Neste filme, a memória “ganha contornos de história” (MORETTIN, 2000, p.138) e a carta de Caminha é ilustrada. O compositor Villa-Lobos reconhece o estudo desse “documento”, a realização musical de todos os seus “estados de alma”¹⁵ e a fidelidade histórica do filme. Nos créditos encontra-se Affonso de Taunay, historiador e diretor do Museu Paulista à época e detentor de uma visão particular da história, exemplificada pela narrativa tombada no museu até hoje.

¹⁵ Artigo publicado na Gazeta de notícias em 1 de dezembro de 1937.



Paulo Emilio (2001, p.88), historiador e crítico, considera o subdesenvolvimento no cinema não um estágio, mas um estado, e afirma que, mesmo depois da independência, o “ocupado” acaba por continuar a reproduzir uma imagem de si adequada aos interesses do “ocupante”. No Brasil, segundo o autor, “fomos” criados à imagem e semelhança do ocupante, não só através dessa relação platônica, mas também pela “importação maciça de reprodutores, e seguida de seu cruzamento. (...) Independência, República e Revolução de 1930 são querelas de ocupantes nas quais o ocupado não tem vez. Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (EMILIO, 2001, p.86).

VI

O filme de Mauro retoma outra imagem: a primeira missa, feita à semelhança de *A primeira missa em Kabília* (1854), de Horace Vernet e *A primeira missa na América* (1849) de Blanchard. Nesta última, representa-se a primeira missa em Cuba, em 1494, durante a segunda viagem de Cristóvão Colombo. Ao longo do século XIX, Igreja e Estado disputavam o protagonismo nessas imagens; com a virada para o século seguinte, passa-se a enaltecer o Estado, sintomas dos primeiros anos da República. Deixa-se de celebrar o dia 3 de maio, data em que supostamente teria ocorrido a primeira missa, e adota-se o 22 de abril como o dia do “descobrimento”.

VII

O monumento a Pedro Álvares Cabral, em Porto Seguro, foi inaugurado no dia 22 de abril de 1995, certamente em antecipação às celebrações do quinto centenário do descobrimento, em 2000. Esta imagem remete a outra, produzida cem anos antes: a pintura vencedora do concurso sobre os descobrimentos, realizado por ocasião da efeméride anterior. A tela *Descobrimento do Brasil*, de Aurélio de Figueiredo e Mello, onde se reafirma a descoberta pelo gesto de Cabral.



REFERÊNCIAS

- A DEUSA BRANCA. Direção: Alfeu França. Produção de Daniele Moreira. Rio de Janeiro: 2013. Disponível em: <https://tamandua.tv.br/filme/?name=a_deusa_branca> Acesso em: <14/11/2024>
- ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. (Obras Completas VI). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (1972) 1978.
- BARROCAS, Filipe dos Santos. *O corpo neutro*. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-18012016-095311/pt-br.php>>. Acesso em: <13/11/2024>
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, (1982) 2009.
- CARVALHO, Flávio. A cidade do homem nu. *Jornal Diário da Noite*, São Paulo, 1 de julho de 1930.
- COLI, Jorge. Introdução à pintura histórica. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 39. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007.
- CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- EMILIO, Paulo. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (1980) 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. Universidade de São Paulo, 1998.
- FONTANA, Josef. *A Europa diante do espelho*. Bauru: EDUSC, 1994.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, (1996) 2017.
- LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, (1978) 1988.
- LISSOVSKY, Mauricio. A máquina de esperar. In: GONDOR, Jô; BARRENECHEA, Miguel Angel (Org.). *Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.
- MORETTIN, Eduardo. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, nº39, p.135-165, 2000.
- O GRANDE DESCONHECIDO. Direção: Mário Civelli. Fotografia de Leonardo Racanelli. São Paulo: 1956.
- STIGGER, Veronica. Flávio de Carvalho na Selva Amazônica. In: BONAN, Amanda; REZENDE, Renato (Org.). *Flavio de Carvalho Expedicionário*. São Paulo: Circuito; Caixa Cultural, 2017. p. 132-178.
- STUMPF, Lúcia Klück. *Fragments de guerra: Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)*. 2019. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p.34. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-20082019-112907/>> Acesso em: <15/05/2024>
- STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação (Mestrado) em Culturas e Identidades Brasileiras, Instituto de



Estudos Brasileiros, USP, 2014, p.148. Disponível em:
<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-14052014-115106/pt-br.php>>. Acesso em: <4/12/2024>

PEREIRA, Paulo Roberto. *Os três únicos depoimentos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1927.

RENATO (org.) *Flávio de Carvalho Expedicionário*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (1987) 1993.

Como citar este texto:

BARROCAS, Filipe S. Sandice Erasma: sete encontros para um mito fundador. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA e SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS, 10, 2025, Belo Horizonte. *Anais do 10º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais 2025*. Belo Horizonte: Labfront/UEMG, 2025. ISSN: 2674-7847. p.1-12.