

Os homens veem um boi: uma breve reflexão sobre a representação da espécie bovina no contexto brasileiro

Nerian Teixeira de Macedo de Lima

Como citar:

LIMA, N. T. de M. de. Os homens veem um boi: uma breve reflexão sobre a representação da espécie bovina no contexto brasileiro. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 370-397, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8671115. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671115>.

Imagem [modificada]: Jaider Esbell. *Maldita e desejada*, 2012, acrílica sobre lona, 400 x 400 cm. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Contemporânea Indígena.

Os homens veem um boi: uma breve reflexão sobre a representação da espécie bovina no contexto brasileiro*

A brief reflection on the representation of the bovine species in the Brazilian context

Nerian Teixeira de Macedo de Lima **

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo discutir a representação de bovinos a partir das seguintes questões: a agência dos animais, seu papel na construção de um projeto colonial e estratégias decoloniais por meio da representação da espécie. Para tanto, a discussão se apoia nas proposições de Walker (2013), Despret (2014), Latour (2014), Ferdinand (2019), entre outros e examina brevemente o seguinte conjunto de obras: *Carro de bois*, 1638 (Frans Post), *Independência ou morte*, 1888 (Pedro Américo), uma pintura votiva da Igreja do Bom Jesus de Matosinho, 1862, em Minas Gerais, *A gare*, 1925 (Tarsila do Amaral), *Malditas e desejadas*, 2012 (Jaider Esbell) e *Uma vaca para um Índio*, 2013 (Bartô).

PALAVRAS-CHAVE

Boi. Pecuária. Agência. Arte indígena contemporânea. Decolonial.

ABSTRACT

The present article aims to discuss the representation of bovines from the following questions: the agency of animals, the role of cattle in the construction of a colonial project, and decolonial strategies through the representation of livestock. To this end, the discussion is based on the propositions of Walker (2013), Despret (2014), Latour (2014), Ferdinand (2019), among others and briefly examines the following set of works: *Carro de bois*, 1638 (Frans Post), *Independência ou morte*, 1888 (Pedro Americo), a votive painting from the Church of Bom Jesus de Matosinho, 1862, in Minas Gerais, *A gare*, 1925 (Tarsila do Amaral), *Malditas e desejadas*, 2012 (Jaider Esbell) and *Uma vaca para um Índio*, 2013 (Bartô).

KEYWORDS

Ox. Livestock. Agency. Contemporary indigenous art. Decolonial.

Carlos Drummond de Andrade, em seu livro *Claro Enigma*, publica o poema *Um boi vê os homens*. Os versos livres do poeta são expressos por um eu lírico pouco comum: um boi. O animal, adensado por sua psicologia profunda, lamenta a pobreza e a fragilidade humanas. A complexidade na composição dos versos exhibe o pensamento refinado do animal que, diante do homem e de sua precariedade, discorre sobre as incongruências desse ser frágil e altivo, incapaz de voltar-se ao essencial. O boi de Drummond, complexo e sensível, é demasiadamente humano diante desse outro. Contudo, o estereótipo que repousa sobre a espécie – mais numerosa que os habitantes do país¹ – parece distinguir-se das proposições drummondianas. O título desta discussão, que brinca com os versos do poeta mineiro, anuncia a alternância de perspectiva aqui adotada: “Os homens veem um boi”. Nesse sentido, o debate que se apresentará, alimentado pelo olhar ecológico de que fala Andrew Patrizio, pretende, a partir de um breve conjunto de obras, debruçar-se sobre a representação da espécie bovina nas artes plásticas, no contexto brasileiro.

Patrizio sugere que “os historiadores da arte podem, em seus trabalhos, propor um imaginário original e construtivo sobre a crise ecológica global”² (Patrizio, 2018: 1). Sua obra, *The ecological eye*, aponta para a investigação a respeito da agência da natureza, sua intenção e emoção; elementos que, para o autor, são centrais para as pesquisas de historiadores da arte. Nesse sentido, diante da recorrência da representação da espécie bovina, sobretudo no que concerne à obra de modernistas, como Tarsila do Amaral, as proposições de Patrizio incitam a construção de novas leituras entre agentes humanos e não humanos. Isto posto, a presente discussão desdobra-se em dois momentos: a agência dos animais e seu papel na construção de um projeto colonial e estratégias de denúncia, que rompam com a naturalização da inserção do boi na paisagem brasileira.

I

A célebre carta de Pero Vaz Caminha, redigida em primeiro de maio de 1500, narra ao destinatário, o rei D. Manuel, as primeiras impressões acerca da terra que viria a ser chamada de Brasil. Dentre os diversos elementos pontuados pelo remetente, interessa a essa discussão a menção à ausência de lavouras e rebanhos de animais:

Eles não lavram nem criam. Nem há aqui boi ou vaca, cabra, ovelha ou galinha, ou qualquer outro animal que esteja acostumado ao viver do homem. E não comem senão deste inhame, de que aqui há muito, e dessas sementes e frutos que a terra e as árvores de si deitam (Caminha, 1500: 14).

As primeiras espécies de bovinos chegam ao país em 1533, na expedição de Martins Alfonso de Souza, que culminou na fundação da primeira Capitania Portuguesa, na Ilha de São Vicente (Silva *et al.*, 2012: 34). Trazidos por colonizadores portugueses e holandeses, ao final do século XVI, a paisagem local já estava marcada pela presença da espécie, abundante nas capitanias e em todo o litoral. A presença dos animais sugeriu o desenvolvimento dos chamados “carros de boi”, construídos por europeus vindos da metrópole. Esses veículos serviram para o transporte de pessoas, mercadorias e construção das cidades (Silva *et al.*, 2012: 34).

Apesar da contínua abundância dos rebanhos em meados do século XVII, será no século XVIII que a pecuária passará a “exercer posição cultural no Brasil, completando-se a obra da colonização, parte de um processo civilizatório” (Linhares, 1996: 9). Naquele momento, apenas o sul de São Paulo já dispunha de um milhão e meio de cabeças de gado (Linhares, 1996: 9).

De *Carro de bois*, (1638) célebre obra de Frans Post [fig. 1], incontornável para os estudos do Brasil colônia, emerge um conjunto de figuras e temas muito debatidos pela crítica, como o grupo de homens negros escravizados³. À obra, que integra a coleção do Musée du Louvre, somavam-se outras 26, ofertadas ao Rei Louis XIV. Desse conjunto, apenas 8 integram a atual

coleção do museu parisiense: *Forte Ceulen*, *O rio São Francisco*, *Porto Calvo* (pintadas no Brasil), *Engenho*, *Casa de lavrador e vilarejo*, *Casas de lavradores no Rio Paraíba*, *Casa de um nobre português* (pintadas nos Países Baixos) e *Carro de Bois*, parte desta reflexão (Françoso, 2009: 253).



FIG. 1. Frans Post. *Carro de bois*, 1638. Óleo sobre tela, 62 x 95 cm. ©Musée du Louvre, Paris.

Em 2006, no Brasil, houve a publicação do *Catalogue Raisonné*, de Frans Post, artista holandês que produziu entre 1637 e 1644, durante a ocupação holandesa em Pernambuco (1630 - 1654). A obra trouxe a público um

conjunto de 155 óleos. Mariza de Carvalho Soares, professora e pesquisadora, identificou, a partir desse conjunto, 34 obras intituladas “engenhos”. Embora *Carro de bois* não detalhe um desses espaços, é sabido que os engenhos eram, também, movidos à tração animal. Nessas obras, Frans Post não representa, como identifica a pesquisadora, os moinhos movidos por bois. No entanto, Gaspar Barlaeus, em *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, registro encomendado por Maurício de Nassau em 1674, revela que, entre os 18 engenhos do estado da Paraíba, invadido em 1634, alguns eram movidos pela força da água, “outros à de bois” (Barlaeus, 1674: 73). Embora Soares (2009), em seu mapeamento, não tenha verificado a representação de nenhum engenho movido à força animal, a pesquisadora verifica a existência de um desenho, de autoria de Frans Post, intitulado *Engenho de duas rodas movido por bois* (1650)⁴.

Segundo Daniel de Souza Leão Vieira, em sua tese de doutoramento intitulada *Topografias Imaginárias: A paisagem política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669*, o artista constrói *Carro de bois* como um panorama. O modo pelo qual Post constrói camadas topográficas revela, para o autor, o processo de fabricação do açúcar. Isso porque o complexo arquitetônico localizado no plano de fundo (a casa-grande, a senzala, um engenho e, mais acima, uma provável capela, elementos importantes para pensar o modo de ocupação da paisagem), quando acompanhado da recomposição da trajetória efetuada pelo carro de bois, evidencia a etapa produtiva do açúcar:

O espectador poderia voltar ao primeiro plano, seguindo o carro de bois, que trazia as caixas de açúcar, de forma a acompanhar a última etapa produtiva, antes que, chegando ao porto mais próximo, pudesse ser embarcada para a Europa, direto para a mesa do burguês (Vieira, 2010: 146).

Nesse sentido, a obra apresenta o cultivo da cana de açúcar e a criação de gado, atividades interdependentes: o boi move os engenhos, transporta o açúcar e fornece o couro – este recobre o carro de bois que figura na obra de 1638. Celso Furtado, em *Formação Econômica do Brasil*, lembra-se de que os

engenhos dispunham de bois e pessoas escravizadas em mesmo número; o ciclo de vida de um animal era em média de 3 anos e este equivalia “cerca da quinta parte do valor de um escravo” (Furtado, 2005: 52).

O feito de Post não se resume à construção do panorama em questão, a predileção pela representação de uma paisagem marcadamente alterada pela atividade exploratória é um dado relevante. A atividade pecuária, somada à exploração da terra por meio da atividade agrícola canavieira, constituem-se como marcas de uma colonização extrativista que modifica a fauna e flora locais. Nesse sentido, em *Carro de bois* observa-se que a mata mais densa se confina ao complexo arquitetônico e, incorporada a ele, subordina-se como suprimento (Vieira, 2010: 145): dela deriva a lenha para a queima dos engenhos. A vegetação mais baixa e arbustiva, por sua vez, ocupa o primeiro plano da obra: veem-se duas árvores ladeadas por plantas, a primeira, da família das Acácias, e a segunda, um Ypê. A vegetação longilínea que recobre o tronco, localizada no baixo da tela, remete ao conhecido Gravatá, da família das Bromélias – seu nome deriva do tupi *Karawatã*, mato que fura. É possível ainda reconhecer outras plantas da mesma espécie, de folhas pontiagudas, sob o tronco do Ypê florido; da Acácia, por sua vez, pendem cipós que encontram o chão.

Vieira (2010), em sua análise, nota que o céu da composição é “homogeneamente cinza e há ausência completa de sombras, naturais ou projetadas, tanto para as figuras humanas do primeiro plano quanto para as edificações e outros elementos visíveis no plano de fundo” (Vieira, 2010: 126); para o autor trata-se, portanto, de um dia de inverno.

Na estrada que irrompe a paisagem vê-se o carro de bois, conjunto de figuras que batiza a obra, conduzido por homens negros escravizados. Rebecca Parker Brienner, em seu livro *Visions of Sacage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, diz: “As paisagens de Post podem ter apoiado tanto o comércio de escravos quanto o projeto colonial holandês em geral, fazendo com que essas figuras pareçam naturais e apropriadas na paisagem brasileira”⁵(Brienner, 2006: 139). Vieira (2010),

neste mesmo sentido, nota que uma das figuras, sob o carro de bois, toca uma flauta, reforçando a ideia de natural adesão e descontração das figuras humanas à paisagem e à condição de exploração.

Isto posto, é preciso voltar-se ao elemento central para esta reflexão: os bois. Brett L. Walker, em seu texto *Animals and the intimacy of History*, destaca a importância da espécie para a conquista da América. Sem vacas, bois, cachorros e ovelhas, os colonizadores não poderiam avançar sobre as civilizações nativas:

Quando os ibéricos partiram para o Novo Mundo, em 1492, para evocar as palavras de Coleman, transcendência biológica e cultural - eles trouxeram seus navios, ciências navegacionais, equipamento militar e muitas criaturas. Os navios de madeira balançaram e sacudiram em mares tempestuosos; eles rangeram e gemeram enquanto seus porões de carga ecoavam com o agonizante mugido do gado. Mas o gado tinha que vir: estes organismos aliados provaram ser fundamentais para a conquista das civilizações indígenas americanas. Organismos aliados como porcos, ovelhas, vacas, cães e outras criaturas devoraram a agricultura nativa, transformaram paisagens, introduziram ervas daninhas nocivas, derrotaram a fauna indígena e forneceram outros serviços imperiais críticos na conquista europeia do Novo Mundo.⁶ (Walker, 2013: 60).

As proposições de Walker (2013) lançam luz sobre a importância da espécie para a concretização de um projeto de exploração. Sem o investimento ativo de bois e vacas, o império colonial não teria sido construído. Desse modo, o carro de bois em Frans Post torna-se o prenúncio de uma atividade econômica que será responsável, entre outras, pela alteração da flora local e a desterritorialização indígena. Se, aqui, as figuras bovinas, apesar de impactarem a paisagem local, ainda não figuram como parte de uma atividade econômica consolidada, Candido Portinari, ao pintar os ciclos econômicos, não obliterará a presença dos bovinos, colocando em evidência a importância da atividade, agora estabelecida. Um dos painéis, *Gado*, de 1939, fará par a outras atividades agrárias, dentre elas o ciclo da cana de açúcar.

Nesse sentido, vê-se a consolidação da presença da espécie enquanto parte de uma atividade econômica capaz de impactar a paisagem, já anunciada na pintura de Post, a qual associa-se à ideia de progresso. Em Portinari, essa interpretação é constatada por meio dos demais painéis dedicados aos ciclos econômicos: o triunfo do cultivo do algodão, borracha, Pau-brasil, do garimpo, entre outros, na economia local.

Walker (2013) sugere que os bois, entre outras espécies, “derrotaram a fauna indígena” e serviram na conquista europeia do chamado “Novo mundo” – o que transparece na obra de Post –, contudo, é possível afirmar que os animais trabalham? Ou mais precisamente, é possível afirmar que bois e vacas trabalham? Por trás da questão – que parece ingênua – reside, em verdade, a discussão sobre a agência da espécie e a percepção ocidental acerca de animais e plantas como seres desaminados.



FIG. 2. Pedro Américo, *Independência ou morte*, 1888, óleo sobre tela, 415 x 760 cm. Museu Paulista, São Paulo.
Arquivo da autora.

Nesse sentido, esta reflexão lança mão, também, da conhecida obra de Pedro Américo, *Independência ou morte* (1888) [fig. 2], importante na

construção de um imaginário coletivo acerca da independência. A pintura que, ao longo da modernidade, manteve estreitos laços com a política é capaz de produzir representações incapazes de ser dissociadas, na consciência dos cidadãos, das datas comemorativas (Zacarias, 2020). É esse o caso da célebre obra, que representa os processos políticos de modo heroico e adere à narrativa oficial. Exaustivamente discutida pela crítica, a essa reflexão interessa o conjunto de figuras à margem, na obra.

Aqui, novamente, a tração animal está em cena: um conjunto de quatro bois puxam um carro que transporta madeira. Adiante vai um homem, branco, descalço, peito descoberto, uma alegoria do caipira que testemunha a narrativa forjada por Pedro Américo. Os homens que desembainham suas espadas sobre os lombos de seus cavalos exercem força centrípeta: o olhar do espectador converge para o que há de mais importante, o anúncio.

O caipira, por sua vez, ainda que fora desse eixo de gravidade, participa do evento narrado pelo artista e, com ele, os bois. Apesar do protagonismo da espécie equina, os bovinos, à margem, revelam a participação da espécie, bem como em Frans Post, na construção do império colonial e na alteração da paisagem, obliterando a fauna e flora locais por meio de práticas coloniais extrativistas e exploratórias. Cercados de figuras humanas, os bois aparecem colaborando em ambas as obras, seja na produção de bens, seja como transporte.

Que diraient les animaux si... on leur posait les bonnes questions? Essa é a pergunta posta por Vinciane Despret, em seu livro que ganha tradução para o português em 2022, sob o título *O que diriam os animais?* A resposta complexa a essa questão é desenvolvida pela autora, que sugere que o trabalho dos animais – sendo invisível – ganha destaque apenas em casos de maus-tratos ou quando estes oferecem resistência. Despret (2014) lança mão da investigação realizada por Jocelyne Porcher acerca do tema do trabalho e o comportamento dos bovinos. A pesquisadora filmou e observou vacas de um rebanho em um estábulo e analisou momentos de tomada de iniciativa pelos animais: respeito às regras, colaboração com os criadores, até mesmo

momentos em que eles antecipavam suas ações, facilitando a execução das tarefas. A pesquisadora concluiu que o trabalho das vacas é notado apenas quando estas oferecem resistência, o que demonstra, segundo sua investigação, que o bom decorrer das atividades depende do investimento ativo do animal.

As proposições de Despret (2014) oferecem novas possibilidades de leitura. Os bois, presentes nas obras tanto de Frans Post quanto nas de Pedro Américo, evidenciam que, sem o trabalho invisível apontado pela autora, notado apenas quando não há cooperação, a concretização do projeto colonial seria impossível:

Somente prestando atenção às muitas maneiras pelas quais as vacas resistem ao criador, dobram ou quebram as regras, se arrastam ou fazem o contrário do que se espera delas, as duas pesquisadoras puderam ver nitidamente que as vacas compreendem muito claramente o que devem fazer e que estão ativamente envolvidas no trabalho. Em outras palavras, é na “relutância” que a vontade e a boa vontade aparecem por contraste; na desobediência que a cooperação se torna perceptível, no erro fingido ou no equívoco fingido que a inteligência da prática, uma inteligência coletiva, aparece. O trabalho se torna invisível quando tudo funciona bem, ou, dito de outra forma, quando tudo funciona bem, o envolvimento necessário para que tudo funcione bem se torna invisível. As vacas trapaceiam, fingem não entender, recusam-se a adotar um ritmo que lhes é imposto, testam os limites, por razões que são próprias, mas que tornam perceptível, por contraste, que elas estão participando intencionalmente do trabalho.⁷ (Despret, 2014: 216-217).

Se o trabalho dos animais é apenas percebido diante de sua resistência, sua agência, por sua vez, é apenas compreendida quando há um embate violento entre homens e animais. Um dos retábulos da Sala dos milagres do santuário do Bom Jesus do Matosinho [fig. 3], em Congonhas, Minas Gerais (1862), revela a investida de um boi em uma mulher que, segundo a inscrição presente na obra, chama-se Maria Ozébia – devota que encomenda, após seu restabelecimento, a pintura votiva. Esse tipo de produção notabiliza as

diferentes agências da natureza sobre a espécie humana e, nesse caso, a ação do boi sobre a religiosa⁸.



FIG. 3. Autoria desconhecida. *Retábulo da Sala dos Milagres do santuário do Bom Jesus de Matosinho*, 1862. Têmpera sobre madeira, 38,5 x 18,5 cm. Congonhas. Inscrição da obra: “Merce..... fez N.Sra. de Nazareth..... a Maria Ozébia..... que estando na fonte foi investida..... e o chifre..... Boi..... apegando com a NSRA ficou sã Lavras 17 de ju..... de 1862”. Arquivo da autora.

O retábulo em questão narra três momentos, o primeiro deles revelando o evento propulsor: o embate com o animal. Prostrada, Maria Ozébia é atacada por ele. É provável que a mulher tenha sido investida enquanto buscava água em uma fonte – diante de seu corpo, vê-se um recipiente. O segundo momento da narrativa apresenta a devota contrita. Esse momento, característico da pintura votiva, evoca o poder da prece e da fé. Do terceiro momento do retábulo, emerge Nossa Senhora de Nazaré, um dos nomes dados à Maria, mãe de Jesus. A virgem é representada com vestes

azuis e segura o Messias. A aparição de Maria nesse terceiro ato indica que a graça foi concedida – o retábulo é o gesto de agradecimento. O boi do retábulo, comparado aos de Post e Américo, destaca-se pela reação violenta. Walker (2013) diz:

Isto é o que os animais representam para os historiadores ambientais: mobilidade, pensamento, sentimento - ajustando inteligentemente seus cursos e nos interceptando -, natureza com uma forma de agência profundamente importante. Contudo, ignoramos esta agência por nossa própria conta e risco, por causa de nossa intimidade compartilhada. [...] Eles não estão separados da humanidade, mas são parceiros íntimos na transcendência biológica e histórica de nossa espécie. Esta é a principal lição dos escritos sobre animais na história ambiental.⁹(Walker, 2013: 67).

É apenas diante da cena trágica que se evidencia a agência do animal, ignorada, como destaca o autor, pela “intimidade compartilhada”. Nesse sentido, é preciso lembrar que bois e vacas têm agência: foram e são parceiros na história da nossa espécie. A ideia formulada por Bruno Latour a respeito da agência de entidades naturais em *Agency at the Time of the Anthropocene* pode corroborar a ideia que aqui se deseja explicar:

Ter objetivos é uma parte essencial do que é ser um agente. Apesar da obsessão oficial em retirar metas de atores físicos, na prática, isto é impossível. Em vez de sempre apontar o perigo de antropomorfizar as entidades naturais, devemos estar igualmente atentos para evitar a estranheza de "phusimorphising", ou seja, de dar-lhes a forma de objetos definidos apenas por seus antecedentes causais.¹⁰(Latour, 2014: 10).

Latour, em seu texto, convida o leitor a reconhecer e dar agência à Terra. A dualidade sujeito-objeto de que fala pressupõe que não apenas bois e vacas sejam seres sem agências ou desanimados, mas que grande parte do planeta, vista sob esta perspectiva, não tenha agência.

Com o progresso tecnológico, os carros de boi cederão espaço às estradas de ferro, em paisagens modernas, por vezes idealizadas, como nas obras de Tarsila do Amaral: *E.F.C.B*, de 1924; *São Paulo*, de 1924; *São Paulo*

(*Gazo*), de 1924; e *A gare*, de 1925. A artista celebra uma São Paulo moderna e imaginada e, de suas paisagens, emergirão uma fauna e flora marcadas por um cubismo à brasileira, em que os ângulos retos cederão espaço às linhas sinuosas e volumes coloridos. Nelas, a espécie bovina aparece inserida em uma paisagem domesticada, como um elogio à indústria pecuária. Obras como *Paisagem com touro I*, de 1925, *O touro (Boi na floresta)*, de 1928 ou, ainda, *Boiada*, de 1948, testemunham a relevância da espécie no conjunto da obra da artista, que também representou outras espécies animais, além dos imaginados.



FIG. 4. Tarsila do Amaral. *A gare*, 1925, óleo sobre tela, 84,5 x 60 cm. Coleção particular, São Paulo. Arquivo da autora.

É preciso, no entanto, não dissociar a imagem de progresso e desenvolvimento industrial da cidade moderna de Tarsila, da espécie bovina. Em *A gare* [fig. 4], a laudativa paisagem moderna está conectada à atividade pecuária; trata-se da representação de uma das estações de trem do Paraná, na cidade de Jaguariaíva.

Em frente à linha de trem que rumava a São Paulo, fora construída uma das fábricas da família Matarazzo, que enviava carne suína e bovina, em vagões refrigerados, à capital paulista (Greet, 2019: 204). A fachada pontiaguda da fábrica de processamentos de carne figura em *A gare* no centro da imagem, ao lado de sua chaminé. Nesse sentido, bois e vacas, em Tarsila, aparecem ora cercados pela domesticação da paisagem, resultado da atividade pecuária, ora projetados nas modernas paisagens urbanas, movidas pela venda e consumo da espécie. Observa-se, ainda, que as figuras bovinas apresentadas na obra de Tarsila aparecem dissociadas da presença humana, enquanto nas obras de Post, do século XVII, e Américo, do século XIX, o homem aparece ladeado pela espécie.

A boiada de Tarsila, serena, colabora ativamente com a atividade pecuária, que levará seus atores ao fim. A paisagem projetada pela artista, em *Paisagem com touro I*, ou, ainda, *Boiada*, revela o impacto da pecuária na ecologia local. As árvores, quando figuram, aparecem em pouco número fazendo alusão a transformação que operam as atividades extrativistas e criação de rebanhos sobre os biomas locais. Trata-se, portanto, da representação não de uma fauna monumental e “selvagem”, mas de uma paisagem impactada pela ação humana, que privilegia pastos e bovídeos à diversidade dos ecossistemas locais.

Dentre as fraturas coloniais sugeridas por Ferdinand (2019), que evidenciam a desconexão entre a história colonial e as preocupações ambientais mundiais – ou “o absurdo de uma preservação do planeta que se manifesta pela ausência daqueles sem os quais, escreveu Aimé Césaire, a Terra não seria a Terra”¹¹ (Ferdinand, 2019: 15), o autor verifica, também, o que chamará de fratura animal: a prevalência de certas espécies sobre outras. Animais considerados nobres, como ursos brancos, baleias, elefantes ou pandas, além de animais de companhia, estão acima das espécies encontradas nos rebanhos: vacas, porcos e ovelhas (Ferdinand, 2019: 16).

Até aqui procurou-se evidenciar o modo pelo qual a representação da espécie bovina espelha o projeto colonial. Procurou-se, também, romper

com a visão desanimada, comumente atribuída à espécie. Contudo, faz-se necessário observar outras representações de bovinos que se configuram como estratégias de denúncia diante da modificação permanente da fauna e flora brasileiras e que discutam a desterritorialização indígena.

II

Se, de um lado, bois e vacas, nas obras anteriores, revelam o projeto de colonização extrativista que impacta permanentemente a fauna e flora nativas e usurpa a terra dos povos originários, de outro, os mesmos animais serão centrais na produção de artistas indígenas contemporâneos, não mais como culto à pecuária ou, ainda, elogio ao “progresso”, mas como mote de denúncia. Valendo-se de uma tradição pictórica ocidental e servindo-se da materialidade cara à essas produções, artistas como Jaider Esbell e Bartô trarão, para o centro de suas obras, figuras bovinas que denunciarão as mazelas as quais foram submetidas o povo Makuxi e suas consequentes estratégias de enfrentamento. A representação da espécie proposta pelos artistas, revela a dualidade destes animais que adquirem um duplo status: nocivo e benigno, capazes ora de assegurar-lhes o direito à terra, ora usurpar-lhes.

O núcleo central da mostra *Moquém Surarî: arte indígena contemporânea*, exibida em 2021 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), no contexto da 34ª Bienal *Faz escuro mas eu canto*, trouxe a público um vasto conjunto de produções advindas da região do entorno do monte Roraima e que, reunidas sob um cuidadoso discurso curatorial, rompem com a naturalização da inserção do boi na paisagem brasileira e denunciam a consequência da introdução da espécie, sobretudo a desterritorialização indígena¹².

Intitulado *Vacas na terra de Makunaima – de malditas a desejadas*, o referido núcleo exhibe trabalhos de artistas indígenas que discutem o avanço do agronegócio em suas terras e narram suas experiências de enfrentamento. O conjunto de obras é fruto de um estudo coletivo, efetuado por artistas do

povo Makuxi, que, a convite de Jaider Esbell, debruçaram-se sobre o avanço do rebanho bovino em Roraima. Em 2013, tais obras seguiram para os Estados Unidos, para exibição, e integraram a programação do curso ministrado por Esbell, *Run to the Forest*, no Pitzer College, no estado da Califórnia, além de motivarem mostras locais como *Vacas na terra de Makunaima – de malditas a desejadas*, no mesmo ano, em Roraima. A iniciativa culminou no "1º Encontro de todos os povos", que reuniu várias manifestações artísticas de indígenas de onze etnias diferentes, realizado na Universidade Federal de Roraima. Dada a impossibilidade de discutir em minúcias as obras que integram o núcleo da mostra *Moquém Surari*, priorizou-se, aqui, apenas três obras: *Maldita e desejada* (2012) e *Fazendeiro* (2012), de Jaider Esbell, e *Uma vaca para um índio* (2013), de Bartô. Apesar de exíguo, o conjunto é capaz de mobilizar reflexões que rompem com a naturalização da inserção do boi na paisagem brasileira.

“Uma terra sem gado é uma terra que não possui dono”, esta é a frase que, segundo Vieira (2003), habita o imaginário popular da região doravante nomeada Roraima. O estado, inserido no bioma da Amazônia, está marcado pela disputa em torno das terras indígenas e a presença do gado. Segundo o pesquisador, os primeiros relatos acerca da região datam do século XVII. O jesuíta Christobal de Acunã, cronista da viagem de Pedro Teixeira entre 1637 e 1639, registrara a expedição que resultou na descoberta de importantes rios, dentre eles, possivelmente, o Rio Branco, via de acesso usada pelos padres, apresadores das populações nativas e tropas portuguesas, além dos pecuaristas (Vieira, 2003: 12).

O projeto pecuário passa a instaurar-se na região com a fundação das Fazendas do Rei em 1787, idealizado pelo então Governador da Capitania do São José do Rio Branco, Cel. Manoel da Gama Lobo D’Almada¹³. A iniciativa visava consolidar as fronteiras da região, reafirmar a presença portuguesa, além de impulsionar atividades econômicas como a produção de leite, carne, a sola ou subprodutos do couro como rebenques, laços e selas (Cavalcante, 2015: 18). Foram criadas três fazendas estatais na região: São Bento, entre

o Rio Uraricoera e Rio Branco, São José, próxima ao Forte São Joaquim – construído em 1775 para reprimir a entrada das demais nações e conter os levantes indígenas – e São Marcos, entre o Rio Uraricoera e o Tacutu.

A partir do século XIX, a atividade pecuária consolida-se na região e data deste período a expansão de fazendas particulares que se impunham tanto nas Fazendas Nacionais quanto fora de seus limites. Um dos relatórios oficiais da Província do Amazonas, de 1886, já apontava cerca de 80 fazendas, em contraste com as três iniciais; tal cenário agravou-se no começo do século XX com incentivos políticos que despojaram populações indígenas de suas terras, transformando estes sujeitos em mão de obra de baixo custo. Ainda no século XIX, a redação da chamada de Lei de Terras (1850) legitimou o regime da grande propriedade privada:

A Lei de Terras de 1850 institucionaliza no Brasil o regime da grande propriedade privada, restringindo o acesso à terra e ampliando o contingente de despossuídos. De acordo com a Lei, as terras indígenas foram enquadradas em dois tipos: as derivadas do indigenato, ou seja, as reconhecidas como dos índios por direito originário, livres da necessidade de legitimação; e as terras reservadas à colonização dos indígenas, consideradas devolutas, inalienáveis e destinadas ao usufruto desses povos. As oligarquias interpretaram a lei de 1850 de acordo com seus interesses, sendo que aos poucos os poderes locais passaram a vender as terras das aldeias extintas, como também a usá-las para fundação de vilas, povoações ou mesmo logradouro público. (Vieira, 2003: 42).

Vieira (2003) argumenta que a iniciativa levou à extinção de dezenas de aldeias que se tornaram domínio das antigas províncias, assim, as câmaras municipais passaram a facilitar a regularização das terras apropriadas por fazendeiros. O pesquisador destaca ainda os impactos da constituição de 1891, precisamente seu artigo 64, que delegava legislação sobre as terras devolutas aos Governos Estaduais, além do decreto de 1889, que conferia a “competência a estados para regular transitoriamente a administração dos bens do Estado brasileiro, inclusive vender aqueles que não conviessem conservar” (Vieira, 2003: 43).

Isto posto, é preciso examinar, ainda, um dos decretos emitidos em 1892 pelo Governo do Estado do Amazonas – região que integrava, entre outros estados, o de Roraima. Vieira (2013) destaca que o decreto tinha por objetivo “legitimar a ocupação fundiária em todo o estado” (*Ibidem*: 43), e um de seus pontos determina a regularização de propriedades onde havia pastagens de gados com currais ou ranchos. Assim, os chamados “lavrados” seriam a prova suficiente para a posse das terras, fazendo valer a premissa “Uma terra sem gado é uma terra que não possui dono”.

É diante do avanço das atividades pecuárias centenárias que se encontram os artistas do povo Makuxi. O núcleo central da exposição *Moquéem Surarî – Série Vacas na terra de Makunaimî, de malditas a desejadas* – dialoga diretamente com uma das obras de Jaider Esbell, presente na mostra: *Maldita e desejada* (2012) [fig.5] .



FIG. 5. Jaider Esbell. *Maldita e desejada*, 2012, acrílica sobre lona, 400 x 400 cm. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Contemporânea Indígena.

De grandes dimensões, a obra apresenta em primeiro plano uma vaca branca cuja ossatura aparente contrasta-se com sua úbere farta. O animal,

de patas entreabertas, diante de um *continuum* de linhas e campos de cor que convergem para o eixo central da tela, desloca sua cabeça e língua em direção ao observador. A cabeça, com longos chifres, abriga os olhos rubros do animal, cor que se estende por suas narinas e língua.

Diferentemente das representações anteriores, a vaca não se insere em uma paisagem rural. O animal, aqui, flutua em um jogo de cores e movimento, em um cenário quase onírico. Diante de sua aparência amedrontadora, o observador parece confrontar-se com as narrativas folclóricas sobre a espécie, presentes em cantigas e lendas. O título, que evidencia a dualidade entre atração e repulsa, medo e desassombro, parece evocar o duplo caráter do animal ao longo da história da colonização, em especial em Roraima. Isso porque se, de um lado, a espécie foi empregada na concretização de um projeto de dominação colonial que culminou na tomada das terras indígenas e na sujeição dos povos nativos, de outro, os bovinos representaram, na história mais recente da região, uma possibilidade de enfrentamento ao sistema. É o que conta a obra de Bartô, exibida no mesmo núcleo, intitulada *Uma vaca para um índio* (2013) [fig. 6].

Sob o árido da paisagem, Bartô insere uma figura bovina robusta que, por meio de seu corpo translúcido, deixa entrever montes verdejantes. Pareado ao animal, surge o rosto de um homem indígena: este, assim como o bovino, confunde-se com a paisagem – de sua frente nasce parte da imensidão, as nuvens. Este efeito de transparência tanto do animal quanto do homem leva o espectador a questionar os limites impostos pela modernidade entre a separação da humanidade e natureza, ou mais precisamente natureza e cultura (Latour, 2020: 20). Isso porque, na referida obra, todos os elementos – homem, animal e espaço – justapõem-se; apesar de singulares, são unos.

Uma cerca rasga a paisagem, posicionada em diagonal em direção ao eixo de simetria. Este elemento divide, de um lado, as reservas naturais e, de outro, a figura humana que, apesar de confundir-se com a paisagem, encontra-se oposta à queda d'água e à única parcela de terra vicejante. *Uma*

vaca para um índio evoca uma das estratégias de enfrentamento dos povos indígenas do Rio Branco: trata-se de um projeto idealizado pela Diocese de Roraima na companhia das comunidades nativas locais, cujo objetivo é buscar sua autossustentação, além de assegurar-lhes o direito à terra.



FIG. 6. Bartô. *Uma vaca para um índio*, 2013, acrílica sobre tela.
Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Contemporânea Indígena.

O projeto chamado *Uma vaca para um índio*, que dá nome à obra de Bartô, consistia no subsídio da compra de gado bovino por intermédio da igreja católica. O projeto contou também com a ajuda do Monsenhor Ersilio Tonini, Arcebispo de Ravena, na Itália, que, além de lançar campanhas em jornais e revistas locais em busca de fundos, visitou o projeto de gado em 1990 e 1991 (Cavalcante, 2010: 715). Os esforços culminaram na compra de 5.924 cabeças de gado (Cavalcante, 2010: 716), recebidos progressivamente.

A distribuição dos bovinos era pautada no compromisso das diversas comunidades com o projeto. Inicialmente, cada comunidade recebia “50 vacas e dois reprodutores [...] após cinco anos a comunidade indígena recebedora do projeto repassava-o para outra coirmã, ficando com a produção excedente” (Cavalcante, 2015: 61). Contudo, o recebimento das reses e a participação ao programa estavam condicionadas ao cumprimento de alguns requisitos:

A condição para o recebimento do projeto era que a comunidade solicitante se comprometesse na mobilização pela terra; se estruturasse logicamente com cercas, curral e manga para a ferra e vacina, casa para vaqueiro (quando fosse necessário); se comprometesse em assessorar a próxima comunidade recebedora de um ciclo de gado na questão manejo; além de manter-se longe da bebida alcóolica. Concretamente, todavia, as exigências quanto à estrutura mínima para o recebimento do projeto nem sempre foi impedimento para participar da investida. (Cavalcante, 2015: 61).

Embora a experiência das comunidades indígenas com os setores mais progressivos da igreja católica, naquela região, tenha culminado na aparição de programas que visavam assegurar a permanência desses sujeitos em suas terras, faz-se necessário lembrar que a convivência entre indígenas e religiosos no Rio Branco nem sempre foi pautada nos mesmos termos, como assinala Vieira (2003).

Destarte, *Uma vaca para um índio e Maldita e desejada*, partem da figura bovina e estruturam-se como instrumento de denúncia, revelando que a existência dos povos originários passa a vincular-se à perpetuação da prática pecuária, única linguagem compreensível ao *modus operandi* colonial. Portanto, ainda que tenha obtido resultados positivos, o programa pereniza a permanência dos bovídeos e seus consequentes impactos sobre a fauna e flora locais. A obra de Bartô, ao fundir a figura do homem indígena, a de um bovino e a paisagem, incita-nos não apenas a questionar os limites entre natureza e cultura, anteriormente mencionados, mas aponta para as estratégias de resistência, em especial do povo Makuxi. A única espécie

animal representada pelo artista é uma vaca, assim, o artista denuncia, também, o monolinguismo das atividades exploratórias sobre a terra, incapaz de conceber vida na diversidade. Este aspecto povoa também a poética de Esbell, que se traduz na obra *Fazendeiro* (2012)[fig. 7].

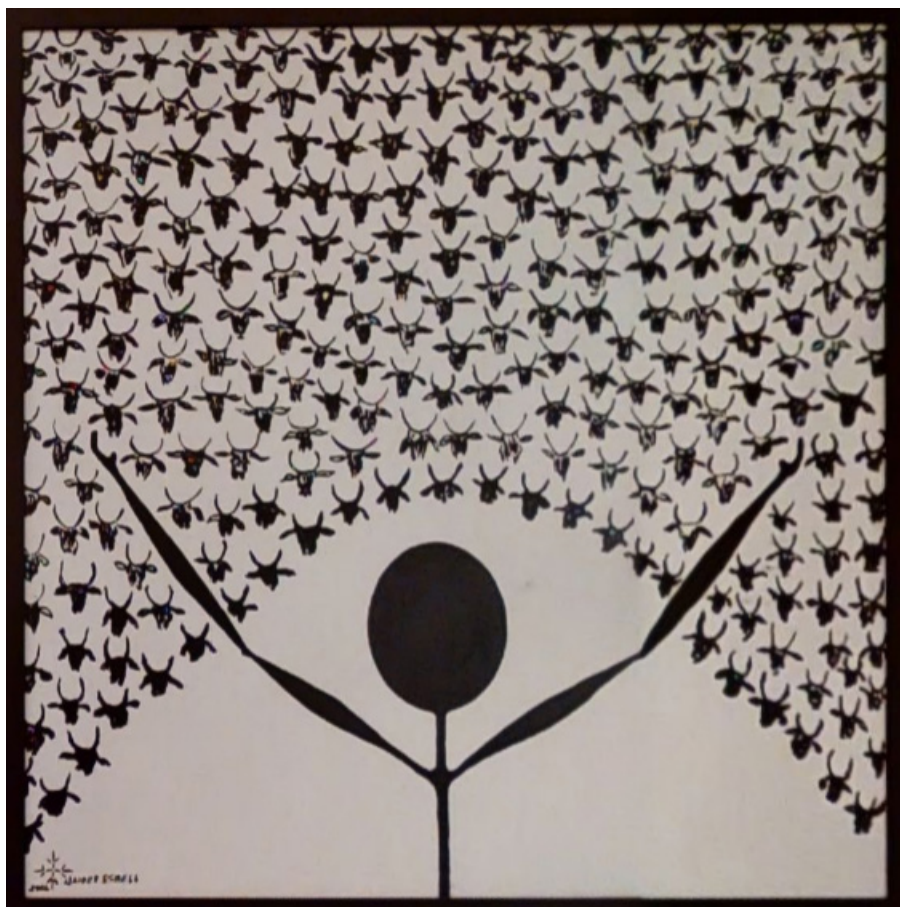


FIG. 7. Jaider Esbell. *Fazendeiro*, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Arquivo da autora.

Por meio de uma paleta cromática reduzida e traços quase mínimos, a obra coloca em cena uma figura humana em primeiro plano que, com os braços levantados, repete os gestos de um maestro – diante dela, vê-se a replicação de diversas cabeças de gado. Os animais, como uma grande massa, preenchem o espaço exterior ao semicírculo da arena, na qual se encontra o regente, em posição elevada. Por meio da representação desses dois

elementos, bois e homem, que ocupam de modo desproporcional o branco da tela, Esbell denuncia também a ocupação desacorde da terra: o avanço da pecuária em terras indígenas e a extinção das diversidades naturais, de saberes e modos de vida.

Considerações finais

O artigo examinou a representação da espécie bovina em *Carro de bois*, de Frans Post, em *Independência ou morte*, de Pedro Américo, numa das pinturas votivas da Igreja do Bom Jesus de Matosinho e na obra *A gare*, de Tarsila do Amaral. A discussão, apresentada no primeiro momento deste trabalho, procurou evidenciar, por meio das proposições de Walker (2013), a presença da espécie e sua importância na construção do projeto colonial, além de discutir aspectos que concernem à agência dos animais, para o qual recorreu-se à produção de Despret (2014), Latour (2014) e Ferdinand (2019). O segundo momento desta discussão procurou investigar, a partir de três obras de artistas indígenas contemporâneos – *De malditas a desejadas e Fazendeiro*, de Jaider Esbell, e *Uma vaca para um índio*, de Bartô – estratégias de denúncia e enfrentamento ao avanço da atividade pecuária. Para tanto, realizou-se um breve levantamento da presença do gado em Roraima, a partir das produções de Vieira (2003) e Cavalcante (2010; 2015).

Destaca-se o modo pelo qual a representação da espécie, presente na segunda etapa desta discussão, ganha contornos diversos daqueles encontrados nas obras de artistas tais como Post, Américo e Tarsila. Um dos bovinos de Esbell (*Maldita e desejada*) e o outro de Bartô aparecem dissociados da ideia convencional de espaço rural e, quando a evocam, figuram ao lado de humanos que, assim como os animais, integram-se às paisagens, como em *Uma vaca para um índio*. A representação dos animais evoca, por vezes, assombro, como em *Maldita a desejada*, diferentemente da boiada serena de Tarsila.

O contraste reside, sobretudo, na simbologia do animal. De um lado, o carro de tração animal coloca em evidência o uso da espécie em um projeto de dominação colonial, que se estende pela terra e sobre os povos nativos. De outro, figuram as imagens dos bovinos advindas da produção contemporânea de artistas indígenas que, face ao avanço da pecuária sobre suas terras, imprimem novos olhares à espécie, que se metamorfoseia: de maldita, torna-se desejada.

Por fim, a representação da espécie bovina, tanto em *Maldita e desejada*, *Uma vaca para um índio* ou *Fazendeiro* discutem, também, a desnaturalização da presença da espécie no contexto local e as consequências de sua introdução. Os artistas denunciam a desterritorialização indígena e a instauração de um monolinguismo expresso, ora pela introdução massiva de uma única espécie – que culmina com o esfacelamento das diversidades de fauna e flora –, ora pela pelo *modus operandi* colonial, uma vez que a existência dos povos originários, em tal região, passa a vincular-se à prática pecuária, única linguagem apreensível por aqueles que se reivindicam donos da terra.

Referências

BARLÉU, G. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício de Nassau etc., ora Governador de Wesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da educação, 1940. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4496/1/039738_COMPLETO.pdf. Acesso em: 19 jul. 2022.

BRIENNER, R. P. *Visions of Sacage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

CAVALCANTE, R. M. Projeto do gado - "Uma vaca para um índio": Processo histórico, organização e luta pelo território. Roraima 1980-2000. *TEXTOS&DEBATES*, Boa Vista, n. 18, p. 251-268, 2010. Disponível em: <https://ufrr.br/ppgsof/index.php/component/phocadownload/category/4-anais-comunicacao.html?download=148:049>. Acesso em: 19 jul. 2022.

- CAVALCANTE, R. M. Projeto "Uma vaca para um índio": perspectiva social na prática pastoral diocesana (Roraima, 1970-1996). 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: http://tede2.unicap.br:8080/bitstream/tede/385/1/ronalson_moura_cavalcante.pdf. Acesso em: 19 jul. 2022.
- CORRÊA da S. M.; MARIA BOAVENTURA, V.; SOARES FIORAVANTI, M. C. História do povoamento bovino no Brasil Central. *Revista UFG*, [S. l.], v. 13, n. 13, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48451>. Acesso em: 07 dez. 2021.
- DESPRET, V. *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions?* Paris: La Découverte Poche, 2014.
- FERDINAND, M. *Une écologie décoloniale: penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Paris: Éditions du Seuil, 2019.
- FRANÇOZO, M. de C. *De Olinda a Olanda: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII)*. 2009. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- FROTA, L. C. *Ex-votos em Congonhas: o resgate de duas coleções*. Brasília: IPHAN, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ex_votos_em_congonhas.pdf. Acesso em: 22 jul. 2022.
- FURTADO, C. *A formação econômica do Brasil*. 32. ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 2005.
- GÓMEZ, P. P. Decolonialidade estética: geopolíticas do sentir, do pensar e do fazer. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, RS, v. 6, n. 2, p.369-389, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/92910/53219>. Acesso em: 22 jul. 2022.
- GREET, M. Para francês ver: as paisagens brasileiras de Tarsila do Amaral. In: PEDROSA, A.; OLIVA, F. (Orgs.). *Tarsila Popular*. São Paulo: MASP, 2019. p. 116-131.
- LATOUR, B. Agency at the Time of the Anthropocene. *New Literary History*, v. 45, n. 1, p. 1-18, 2014. Disponível em: doi:10.1353/nlh.2014.0003. Acesso em: 07 dez. 2021.
- LATOUR, B. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*. São Paulo: Ubu, 2020.
- LINHARES, M. Y. L. Pecuária, Alimentos e Sistemas Agrários no Brasil séculos XVII e XVIII. *Tempo: Revista do Departamento de História da UFF*. Rio de Janeiro: UFF, v. 1, n. 2, 1996. p. 132-150.
- PATRIZIO, A. *The ecological eye: assembling an ecocritical art history*. Manchester: Manchester University Press, 2018.
- SOARES, M. de C. Engenho sim, de açúcar não o engenho de farinha de Frans Post. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, p. 61-83, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/5Dfd85fzRyxqxWJFdWr8Kk/?lang=pt>. Acesso em: 07 dez. 2021.
- VIEIRA, J. G. *Missionários, fazendeiros e índios em Roraima: a disputa pela terra 1777-1980*. 2003. Tese (Doutorado em história) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7322/1/arquivo7679_1.pdf. Acesso em: 19 jul. 2022.

VIEIRA, D. de S. L. *Topografias imaginárias: a paisagem política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669*. 2010. Tese (Doutorado em humanidades) - Leiden, 2010. Disponível em: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2933193/download>. Acesso em: 10 jul. 2022.

WALKER, B. L. Animals and the Intimacy of History. *History and Theory*, v. 52, n. 4, p.45-67, 2013. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24542958>. Acesso em: 07 dez. 2021.

ZACARIAS, G. F. Cultura Visual e política. In: SCHIAVINATTO, I. L.; MENESES, P. D. (Orgs.). *A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar*. Vitória: Editora Milfontes, 2020. p. 113-124.

Notas

* Agradeço à Profa. Dra. Patricia Dalcanale Meneses e ao Prof. Dr. Gabriel Ferreira Zacarias, importantes interlocutores.

** Doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Email: nerianteixeira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6810-424X>.

1 Segundo o Censo 2020, o rebanho bovino no país somava 218.150.298 animais, com destaque para o estado do Mato Grosso. Em 2022, a população brasileira é de aproximadamente 214 milhões de pessoas. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/index.html>; e <https://www.ibge.gov.br/explica/producao-agropecuaria/bovinos/br>. Acesso em: 18 jun. 2022.

2 Tradução livre do original: “Art historians in their work might postulate original and constructive imaginary about global ecological crisis” (Patrizio, 2018: 1).

3 A referida obra, bem como algumas das demais produções de Post, estão disponíveis no site do museu: <https://collections.louvre.fr/recherche?q=frans+post>. Acesso em: 30 de jul. 2022.

4 O carro de tração animal de *Carro de bois* reaparece na produção posterior do artista como em *Un moulin à sucre tourné par l'eau avec les fours où on cuit le liquide de la canne dont on fait le sucre, au Brésil*, produzido entre 1650 e 1655.

5 Tradução livre do original: “Post’s landscapes may have supported both the trade in slaves and the Dutch colonial project more generally by making these figures seem natural and appropriate in the Brazilian landscape” (Briener, 2006: 139).

6 Tradução livre do original: “When Iberians set out for the New World in 1492—seeking, to evoke Coleman’s words, biological and cultural transcendence—they brought their ships, navigational sciences, military hardware, and lots of critters. Wooden ships rocked and jolted in stormy seas; they creaked and groaned while their cargo holds echoed with the agonizing bellows of livestock. But livestock had to come: these allied organisms proved instrumental in the conquest of the Native American civilizations. Allied organisms such as pigs, sheep, cows, dogs, and other creatures devoured native agriculture, transformed landscapes, introduced noxious weeds, out-competed

- indigenous fauna, and provided other imperial services critical in the European conquest of the New World". (Walker, 2013: 60)
- 7 Tradução livre do original: "Ce n'est qu'en prêtant attention aux multiples manières dont les vaches résistent à l'éleveur, contournent ou transgressent les règles, traînent ou font le contraire de ce qui est attendu d'elles que les deux chercheuses ont clairement pu voir que les vaches comprennent très clairement ce qu'elles doivent faire, et qu'elles s'investissent activement dans le travail. En d'autres termes, c'est dans la « mauvaise volonté » qu'apparaissent, par contraste, la volonté et la bonne volonté ; dans la récalcitrance que devient perceptible la coopération, dans l'erreur prétendue ou le malentendu feint qu'apparaît l'intelligence de la pratique, une intelligence collective. Le travail est invisibilisé quand tout fonctionne bien ou, pour le dire autrement, quand tout fonctionne bien l'implication que requiert le fait que tout fonctionne bien est invisibilisée. Les vaches, trichent, font semblant de ne pas comprendre, refusent s'adopter un rythme qui leur est imposé, testent les limites, pour des raisons qui leur sont propres mais qui rendent, par contraste, perceptible le fait qu'elles participent, intentionnellement, au travail ". (Despret, 2014: 216-217)
- 8 A publicação *Ex-votos em Congonhas: o resgate de duas coleções* apresenta, além do retábulo em questão, outras três obras de mesma temática: o enfrentamento entre a espécie humana e a bovina (Frota, 2012: 88, 91 e 95). Há, por fim, outros retábulos que tematizam investidas de equinos sobre humanos (*Ibidem*: 85, 108, 113).
- 9 Tradução livre do original: "This is what animals represent to environmental historians: mobile, thinking, feeling – cleverly adjusting their courses and intercepting us – nature with a profoundly important form of agency. We ignore this agency at our own peril, however, because of our shared intimacy [...] They are not separate from humanity, but rather an intimate partner in our species' biological and historical transcendence. This is the principal lesson of writings on animals in environmental history". (Walker, 2013: 67)
- 10 Tradução livre do original: "To have goals is one essential part of what it is to be an agent. In spite of the official obsession with withdrawing goals from physical actors, it is, in practice, impossible. Instead of always pointing out the danger of anthropomorphizing natural entities, we should be just as wary of avoiding the oddity of "plusimorphizing" them, that is, of giving them the shape of objects defined only by their causal antecedents". (Latour, 2014: 10)
- 11 Tradução livre do original: "l'absurdité d'une préservation de la planète qui se manifeste par l'absence de ceux sans qui, écrivait Aimé Césaire, la terre ne serait pas la terre ". (Ferdinand, 2019 : 15)
- 12 A mostra *Moquém Surarí: arte indígena contemporânea* foi exibida de 04 de setembro a 28 de novembro de 2021 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sob a curadoria de Jaider Esbell, a exposição apresentou obras de 34 artistas indígenas e contou com a assistência de curadoria de Paula Berbert e a consultoria de Pedro Niemeyer.
- 13 "Entretanto, a primeira cogitação para a criação de gado bovino na bacia do Rio Branco como estratégia de desenvolvimento para o Rio Negro, favorecendo a integração da região é atribuída a Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio, Bacharel e Ouvidor da Capitania Barbosa" (Cavalcante, 2005: 19).

Artigo submetido em julho de 2022. Aprovado em novembro de 2022.