História da arte em pesquisa: recepção e alteridade

MARCELO CAMPOS e MARIA BERBARA [org.]

História da arte em pesquisa: recepção e alteridade

MARCELO CAMPOS e MARIA BERBARA [org.]

UERJ
art uerj
PPGHA
CAPES
FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Sumário

7 **Introdução**

13 **Se eu morrer de aids...**: a trajetória do corpo em alegoria
ALINE SIQUEIRA CORDEIRO

43 **Entre a revista teatral e a revista editorial**: Roberto Rodrigues e a série de ilustrações *Na Terra do Maxixe* (1928)
BEATRIZ CARVALHO SCHREINER

77 **Memórias narradas por uma irmandade negra**: devoção e colecionismo na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos (RJ)
BERNARDO WAGNER MARQUES BAPTISTA

109 **Sobre a inconstância das bruxas**: a gravura sabática de Jan Ziarnko para a demonologia de Pierre de Lancre
CAMILA DE MACEDO SOUZA

141 **Marta Traba e a arte latino-americana**
DANIELE DE SOUSA MACHADO

171 **Análise de três igrejas neogóticas da Família Vicentina no Sudeste brasileiro do século XIX**: aspectos construtivos, decorativos e programa artístico integrado
ELIANE AREAS CID

205 **Jubileus colombinos**
FABRÍCIO FERNANDES CLAUSSEN

239 **Galeria Oxumarê**: valores estéticos em negociação
GABRIELA CASPARY CORRÊA

269 **Paradigma ninfal**: a Ninfa warburguiana como instrumento de orientação
HELOIZE AMARO

311 **As premiadas artistas brasileiras**: Abigail de Andrade e Angelina Agostini
ISABELLA VIEIRA DAUDT DE OLIVEIRA

341 **A esfera celeste em terras do Islã**: astrologia/astronomia nos países islâmicos
JEFFERSON DE ALBUQUERQUE MENDES

365 **Condições de possibilidade e apagamentos**: Gioconda Rizzo e a atuação feminina na fotografia do início do século XX
JOANNA BARBOSA BALABRAM

397 **O empoderamento das linguagens negro-brasileiras**
JULIANA SANTOS PEREIRA

429 **A linguagem visual da fé reformada**: uma interpretação dos vitrais da catedral presbiteriana do Rio de Janeiro
KAROLINNY ROSA DE BRITO DA ROCHA

465 **A cidade como memória**
LAURA LUDWIG ALVES

499 **Pintora moderna? Fase "madura" de Djanira**
LUÍZA ESTRUC DOS SANTOS DE OLIVEIRA

537 **Legado indigenista — Cildo Meireles**: espaços suspensos da memória
STEFANIA DE PAIVA JANUARIO

577 **Sobre os autores**

Introdução

É possível falar em história da arte global? Esta disciplina acadêmica, de raízes tão distintamente europeias, pode oferecer, na terceira década do século XXI, ferramentas, métodos, ideias e estímulos de interesse e relevância no âmbito das crises e desafios próprios do nosso tempo? Que funções pode ter um programa de história da arte global a partir de uma universidade pública comprometida com inclusão social no Rio de Janeiro?

Procurando oferecer caminhos frutíferos para o campo da história da arte no Brasil dos anos 2020, um grupo de pesquisadores majoritariamente associados ao departamento de História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro uniu-se para fundar, em 2019, um programa de pós-graduação concentrado no campo da história da arte global (PPGHA). O PPGHA é inaugurado com a condição rara de abrir vagas para mestrado e doutorado em seu primeiro processo seletivo.

O conceito de uma história da arte global, tal como a entendemos no PPGHA, busca compreender a produção artística em escala transnacional, conectada e comparativa, questionando modelos tradicionais centrados exclusivamente na Europa Ocidental. Nosso programa estimula pesquisas que, a partir da relativização de modelos absolutos de centro(s) e periferia(s) — e, por extensão, modelo e cópia(s), influência, exemplo, etc. — enfatizem noções de circulação, trânsito, identidades, trocas, relações étnico-raciais e conflitos entre distintas regiões do mundo. O programa propõe, ainda, relativizar a importância de "escolas nacionais" e, mais além, de marcadores geográficos enquanto conceitos absolutos para acessar e classificar objetos artísticos.

O marfim oriundo da África Ocidental, por exemplo, pode ter circulado por redes comerciais atlânticas e índicas antes de ser trabalhado por um artista asiático na produção de uma obra cristã posteriormente incorporada a uma coleção brasileira. Tapeçarias produzidas nos Países Baixos no século XVI podiam empregar corantes provenientes das colônias espanholas no continente americano. Porcelanas produzidas na China durante a dinastia Ming circularam intensamente em cortes

islâmicas, onde influenciaram gostos, coleções e produções cerâmicas locais. Mapas da região amazônica produzidos por cartógrafos europeus dos séculos XVI e XVII com frequência usavam como fonte informações orais e visuais indígenas. Essas referências, quase sempre apagadas, podem muitas vezes ser recuperadas através da pesquisa comparativa e da leitura a contrapelo das próprias fontes europeias. De outro modo, estudos podem enfatizar as referências, a partir das criações que questionam as colônias, rasurando-as ou invertendo a centralidade europeia.

Observar a forma como territórios, culturas (visuais), etnias, gêneros e nacionalidades atravessam objetos artísticos e seu destino, recusando categorias essencializantes ou redutoras, constitui um dos aspectos teórico-metodológicos que nosso programa mais pretende destacar.

Nossa proposta, por outro lado, buscava construir pontes para outras disciplinas acadêmicas — especialmente a antropologia. Tradicionalmente, a história (da arte) centra-se na cultura escrita, relegando sociedades ágrafas e/ou artistas não letrados aos campos da antropologia, arqueologia ou etnografia. Ao escrever sobre a exclusão de indígenas enquanto legítimos atores históricos, por exemplo, o grande historiador John Monteiro assinalara, já nos anos 1990 e início dos anos 2000: "[Indígenas parecem ser] do domínio da antropologia, mesmo porque a grande maioria dos historiadores brasileiros considera que não possui as ferramentas analíticas para se chegar nesses povos ágrafos que, portanto, se mostram pouco visíveis enquanto sujeitos históricos".[1]

Nosso programa busca corrigir essa cisão epistemológica e metodológica que separa, de um lado, a Europa, suas ex-colônias e grandes formações imperiais no Oriente (história) de todo o resto (antropologia). A partir da superação desse pressuposto teórico, segue-se também o questionamento de outro, não menos redutor: a ideia de que a cultura opera em registros "eruditos" e "populares". Ao refletir sobre os grupos de pesquisa que organizam nosso programa, incluímos estudos sobre a antiguidade greco-romana; o Renascimento global; a arte produzida

1 John M. Monteiro, "Tupis, Tapuias e Historiadores. Estudos de História Indígena e do Indigenismo". Tese de livre docência apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2001, p. 4.

no Brasil entre os séculos XIX e o momento presente; o carnaval em sua *longue durée*; a assim-chamada "arte afro-brasileira" e a produção artística indígena, entre outros. Essas variadas frentes comungam de uma premissa comum: a necessidade de descentralizar e renovar tanto os objetos quanto os métodos da disciplina, criando uma percepção multicêntrica do mundo e das artes.

Nosso programa foi inaugurado em 2019 com oferta de vagas tanto no mestrado quanto no doutorado. Já em sua primeira avaliação (2022) pela Capes, o PPGHA teve seu conceito aumentado, e na avaliação mais recente, de 2026, alcançou nota 5, unindo-se, assim, aos programas consolidados de excelência nacional. Esta ascensão meteórica reflete a solidez das suas articulações com campos relevantes de pesquisa na contemporaneidade, esforços de internacionalização, produção docente, e, não menos importante do que todos esses aspectos, a qualidade da sua produção discente.

Até o primeiro semestre de 2026, foram defendidas, pelo PPGHA, 52 teses (doutorado) ou dissertações (mestrado). A presente antologia apresenta uma seleção de dezessete desses trabalhos, reunindo capítulos de teses e dissertações defendidas pelo Programa entre 2021 e janeiro de 2026. Esses capítulos, selecionados por avaliadores externos, foram, posteriormente, adaptados para a publicação em formato autônomo.

Como se poderá observar, o livro apresenta grande variedade temática, geográfica e cronológica, incluindo textos sobre arte moderna e contemporânea na América Latina; colecionismo; arquitetura religiosa no Brasil; historiografia do século XX; história da música; circulação de imagens e ideias na primeira modernidade europeia e islâmica, entre outros temas.

Os textos aqui reunidos demonstram, em sua amplitude, parte das premissas que desenham o PPGHA em sua vinculação a uma arte global. As histórias das artes e das culturas se apresentam em perspectivas reparadoras, aquilo que não foi visto, um conjunto de obras pouco valorizado, momentos específicos de uma produção artística canônica.

Assim, arte e religiosidade cristã, islâmica, afrodiaspórica, ganham análises seminais e singulares: a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no texto de Bernardo Wagner Marques Baptista; a "gravura sabática de Jan Ziarkno para a

demonologia de Pierre de Lancre", evidenciada por Camila de Macedo Souza; a astrologia e a astronomia dos países islâmicos, observadas por Jeferson de Albuquerque Mendes; a "Análise de três igrejas neogóticas da família Vicentina no Sudeste brasileiro do século XIX", destacadas por Eliane Areas Cid, e a "interpretação dos vitrais da catedral presbiteriana do Rio de Janeiro", em vinculação à "fé reformada" no artigo de Karolinny Rosa de Brito da Rocha.

Em trajetórias lateralizadas pelas compreensões canônicas do modernismo, este livro apresenta interpretações que dão a ver arquivos, recortes sobre produções artísticas — sobretudo, na intersecção de gênero, ao evidenciar a produção de mulheres artistas. Esses são os interesses dos textos sobre as artistas Abigail de Andrade e Angelina Agostini, de Isabela Vieira Daudt de Oliveira; a análise da "fase madura" de Djanira, assinada por Luiza Estruc dos Santos de Oliveira; o estudo de Joanna Barbosa Balabram, "Gioconda Rizzo e a atuação feminina na fotografia do início do século XX".

Pensar, levantar informações, propor novas nomenclaturas, redirecionar e reconduzir aquilo que a história e o sistema da arte deixaram de observar. Assim partem algumas das premissas levadas adiante pelos textos sobre os "Jubileus colombinos", onde Fabrício Fernandes Claussen analisa a imposição colonialista diante das celebrações à figura de Cristóvão Colombo; os vínculos a uma história do sistema de arte no Nordeste do Brasil, analisados por Gabriela Caspary Corrêa sobre a seminal galeria Oxumarê, em Salvador, Bahia, que fomentou grande parte da história do modernismo; a análise de Beatriz Carvalho Schreiner sobre a série de ilustrações intituladas *Na terra do maxixe*, de Roberto Rodrigues; a rara evidenciação estético-política de uma crítica de arte latino-americana, Marta Traba, analisada por Daniele de Sousa Machado; a proposta de uma nova nomenclatura para a produção afro-centrada no Brasil — "linguagens negro-brasileiras", no texto de Juliana Santos Pereira; ou, mesmo, na possibilidade de revisitar um método historicamente conhecido, as análises warburguianas, agora, tendo as ninfas como "instrumento de orientação" —, no texto de Heloize Amaro.

Em proposições singulares, Laura Ludwig Alves analisa o impacto da implantação do Museu de Arte do Rio (MAR) na cidade do Rio de Janeiro, atravessada por interesses políticos, fazendo de um museu um

ícone urbano contemporâneo; Aline Siqueira Cordeiro analisa como a produção artística do cubano Félix-Gonzalez Torres e a do cearense Leonilson criam aproximações históricas impactadas pela soropositividade e por mudanças estéticas propagadas nos anos 1990; Stefania de Paiva Januário aborda documentos inéditos relativos à família do celebre artista contemporâneo Cildo Meireles, vinculando interesses correlatos ao pai do artista, o indigenista Cildo Furtado Soares Meirelles.

Considerando a variedade de temas propostos, optamos por não organizar o material em grupos temáticos ou conceituais. Ao final deste volume, porém, listaremos o título da tese ou dissertação completa, assim como o orientador ou a orientadora de cada trabalho.

Vivenciar, estimular, reconduzir uma disciplina que contribuiu para a implementação e difusão dos estudos sobre a colonialidade tem sido uma tarefa à qual dedicamos grande parte dos nossos intentos. O PPGHA tem procurado implementar ações, como as agendas de gênero e racialidade, justamente identificando as intersecções, tanto geográficas quanto culturais, que lateralizaram trajetórias, acervos, arquivos. Histórias que, hoje, nos interessamos em contar.

MARCELO CAMPOS e MARIA BERBARA

Se eu morrer de aids...: a trajetória do corpo em alegoria

ALINE SIQUEIRA CORDEIRO

A pesquisa de mestrado que culmina neste artigo teve como objetivo criar relações entre as escolhas discursivas utilizadas por artistas contemporâneos à crise da aids ocorrida nos anos 1980 e 1990, e avaliar como suas percepções da condição soropositiva se desenvolveram esteticamente em seus trabalhos. Foram escolhidos como objetos desse estudo os artistas Félix González-Torres[1] (Guáimaro, Cuba, 1957 – Miami, Estados Unidos, 1996) e Leonilson (Fortaleza, Brasil, 1957 – São Paulo, Brasil, 1993), que apesar de terem trajetórias pessoais e profissionais distintas, nasceram no mesmo ano, no continente americano, e morreram em decorrência da aids em datas próximas. Após saírem de suas cidades natais, González-Torres e Leonilson estabeleceram vida profissional em

1 A escolha pelo uso da grafia do nome do artista com acento agudo, menos comum na bibliografia estadunidense, tem o intuito de reforçar sua origem latino-americana.

duas grandes metrópoles: Nova York e São Paulo, respectivamente. A dissertação investigou de que maneira, ambos registraram não somente suas histórias particulares, mas também contribuíram para documentar aspectos geracionais e geográficos da epidemia da aids, quadro de saúde que naquele momento era diretamente associado à morte.

Ambos os artistas tiveram a biografia como algo vital para a formação de suas expressões criativas e seus trabalhos de arte. Com extensa produção autorreferencial, sem conseguirem fugir de si e de seus mundos, eles imprimiram em suas obras concepções que transitam entre o público e o privado e, consequentemente, refletem não só o individual, mas também o coletivo. Assim, foram escolhidos para a pesquisa por produzirem representações ao mesmo tempo históricas e pessoais da aids, resultado que durante a escrita foi colocado em confronto às narrativas sensacionalistas permeadas pelo cenário sociocultural e as particularidades da epidemia no Brasil e nos Estados Unidos — países em que os artistas viveram a maior parte de suas vidas e que são também examinados na dissertação.

Como ponto de partida da análise das localidades em questão, a dissertação expõe os relatos existentes sobre os primeiros casos de HIV nos Estados Unidos que levaram à rápida vinculação do vírus aos homens homossexuais e bissexuais, consolidando o que José Ronaldo Trindade (2004) denomina como binômio aids–homossexualidade, relação que também se repetiu no Brasil. Sustentada pela própria comunidade médico-científica, essa associação contribuiu para a rotulação da aids como um câncer gay, reforçando estigmas e discriminações em torno da comunidade LGBTI+. Dessa forma, a história da epidemia nesses países esteve naturalmente ligada à luta por direitos LGBTI+, que tiveram raízes e desenvolvimentos distintos em ambas as localidades, fatores que também são abordados na pesquisa.

Outro distinção relevante entre o perfil social e político de Brasil e Estados Unidos, conforme destacado pelos sociólogos Herbert Daniel e Richard Parker (2018), é de que seria impossível desconsiderar que a chegada da aids no Brasil, na década de 1980, sofreu com os reflexos do contexto vigente, marcado por uma caminhada inicial na democracia após duas décadas de regime autoritário. Há ainda na dissertação uma seção dedicada à discursividade em torno de aids, a partir da

investigação de narrativas veiculadas pelas grandes mídias locais, em contraponto aos meios especializados. O que permite melhor avaliar como a transmissão de informações equivocadas e incorretas foi responsável pela discriminação e pelo distanciamento cometido por aqueles que não sofreram diretamente as consequências da doença.

De volta à produção artística de Félix González-Torres e Leonilson, o capítulo aqui em destaque, reproduzido a seguir, propôs uma análise conceitual conjunta de uma seleção de obras capazes de dialogar sobre as similaridades e as diferenças presentes nos recursos utilizados por eles para expressar os efeitos da efemeridade de suas vidas. O capítulo traz, ainda, uma conversa das obras selecionadas com demais trabalhos, produzidas por outros nomes da arte contemporânea que também contribuíram para a reflexão sobre os impactos da soropositividade e da aids em suas histórias. Com enunciados metafóricos para a elaboração de retratos e autorretratos, todas as obras analisadas no capítulo são marcadas pela presença de alegorias para tratar do corpo e de sua ausência, em relatos poéticos acerca de como a doença afetou as relações pessoais e coletivas de seus autores.

Se eu morrer de aids...: a trajetória do corpo em alegoria

Toda a produção artística de Félix González-Torres e Leonilson é permeada pela sugestão de ausências e presenças, por vezes em referência a si mesmos. Em suas escolhas estéticas, ambos optam, frequentemente, por elementos abstratos como forma de evocar a representação dessa materialidade. Porém, enquanto a abstração de González-Torres aparece em sua aproximação com a abordagem minimalista, por meio de uma criação artística de caráter industrial, nos trabalhos de Leonilson a metáfora está presente graças a uma poética única criada pela delicadeza de seu gesto manual.

Em carta enviada a Andrea Rosen em 27 de setembro de 1994, Félix González-Torres (2016g) fala sobre sua pressa em tentar dizer o máximo possível antes de sua morte. Nessa época, o artista fazia constantes referências a um novo começo, no qual se via entusiasmado e afirmava começar seus dias com excitação para viver novas experiências,

não negando as marcas indeléveis deixadas pelos aprendizados anteriores. "[...] viajar por esta maravilhosa paisagem de querer, de sonhar, de imaginar novos começos, sempre novos começos, novos 'saltos no vazio'".[2]

A frase citada por González-Torres remete ao título de uma obra do artista francês Yves Klein e representa a liberdade de um salto ao desconhecido, ao novo caminho. Leonilson faz também menção à mesma frase ao afirmar que a vida e a arte fazem parte do salto no abismo que ele resolveu dar (Leonilson, sob o peso dos meus amores, 2012). O desejo de comunicar o máximo possível também permeia as intenções de Leonilson e é evidenciado pela observação de Ricardo Resende, em fala ao documentário *Leonilson, sob o peso dos meus amores*:

> [...] emoções turbulentas, na verdade, principalmente nessa imagem que a gente tem do vulcão. Que nada mais é do que isso: ser esse fenômeno natural que entra em erupção. É um pouco o próprio artista, justamente, no seu processo criativo de botar para fora tudo aquilo que ele sentia. Então isso fica evidenciado na obra.[3]

A particularidade da obra de Leonilson, no entanto, passa a sofrer alterações em consequência do avanço dos efeitos da aids em seu próprio corpo, fator que não atingiria da mesma maneira a produção artística de González-Torres devido à distinção nos meios de confecção de suas obras. No final de sua vida, Leonilson passa a perceber seu próprio corpo como um espaço limitador pois, em virtude da fraqueza que sentia, necessitava cada vez mais de adequações ao seu processo artístico.

Ainda que a maior parte de suas obras dessa época seja envolta em proposições melancólicas, assim como acontece com Félix González-Torres no período final de sua vida, Leonilson faz previsões otimistas

---

2 Gonzalez-Torres, 2016g, p. 165, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "[...] travel through this wonderful landscape of wanting, of dreaming, of imagining new beginnings, always new beginnings, new 'leaps into the void'".

3 Leonilson, sob o peso dos meus amores, 2012.

para recomeços. Isso pode ser observado pela transposição presente em suas mensagens, como é o caso da conhecida frase que dá título à pintura de 1989: Leo não consegue mudar o mundo. Já na obra *O monte das oliveiras*, de 1992, Leonilson retoma o mesmo pensamento, porém, em uma mudança de possibilidades, afirma em inscrição presente na obra: Leo pode mudar seu mundo.

Fugindo da representação mimética, o corpo é reprodução constante para ambos os artistas. Ainda que suas técnicas fossem distintas, os conceitos presentes em suas obras se assemelham, seja em razão do uso gráfico e conceitual de palavras, seja pelos recursos escolhidos para tratar da presença e ausência dos sujeitos, ou mesmo pela interpretação narrativa sobre as perdas decorrentes da aids no contexto das últimas décadas do século XX. Por serem tópicos constantes em suas trajetórias, mesmo por meio de uma pequena seleção de obras dos artistas que aludem a esses temas, associadas a trabalhos de outras autorias, é possível fazer uma leitura comparativa pontual e objetiva.

Public opinion: a comunicação de dentro para fora

Alguns dos trabalhos mais conhecidos de Félix González-Torres são seus retratos compostos por linhas do tempo, produzidos inicialmente em cópias serigráficas para disposição em pilhas, depois em *outdoors* e, posteriormente, incorporados nas paredes de galerias, escritórios e residências, como obras comissionadas. As inscrições das linhas do tempo listam datas e episódios significativos para a pessoa ou instituição ao qual o retrato se refere e demais acontecimentos históricos que tocam sua trajetória. Apesar do trabalho atribuir equivalência entre contextos pessoais e sociais, ele é naturalmente subjetivo ao optar pela inclusão de certas informações e pela exclusão de outras.[4]

No contexto da luta pelos direitos LGBTI+ nos Estados Unidos e contra os impactos sociais causados pela aids, Félix González-Torres produz um *outdoor* para ser exposto na Sheridan Square, em Nova York, de março a setembro de 1989. O trabalho, intitulado *"Untitled"*, 1989, foi

4 Ault, 2016b, p. x.

exibido como parte de uma ação em conjunto com a Public Art Fund[5] para homenagear os vinte anos das rebeliões do bar Stonewall Inn, ocorridas na região de Greenwich Village, em 1969. Além do *outdoor*, o projeto gerou 260 cópias em impressões com imagem similar, das quais o artista solicitou o uso de 161 unidades para a elaboração de uma pilha de papel estática e o restante das cópias teve circulação individualizada para os apoiadores da Public Art Fund. No ano de 2019, em uma nova ação da mesma organização para a comemoração dos então cinquenta anos dos atos de Stonewall, o *outdoor* do artista retornou ao mesmo local durante os meses de junho e julho.

Na obra, González-Torres destaca como historicamente significantes, do ponto de vista pessoal e público para retratar esse contexto, os seguintes eventos: People With AIDS Coalition (1985), Police Harassment (1969), Oscar Wilde (1985), Supreme Court (1986), Harvey Milk (1977), March on Washington (1987) e Stonewall Rebellion (1969). Em depoimento sobre o trabalho, González-Torres (2016h) discorre a respeito da escolha de cada uma das ocasiões, incluindo os conflitos de Stonewall Inn (Stonewall Rebellion, 1969) e o assédio policial sofrido pelos frequentadores de bares LGBTI+ durante o período que antecedeu as manifestações ocorridas nesse local (Police Harassment, 1969). "A partir dessa data, uma comunidade silenciosa e invisível decidiu reivindicar seus direitos civis e humanos. Esta obra deve funcionar como uma referência arquitetônica e como uma afirmação da luta contínua".[6]

A data mais antiga que integra a obra é 1895, ano em que o escritor irlandês Oscar Wilde decide permanecer em Londres para encarar as acusações que recebeu pelo chamado crime de sodomia. Diferentemente do *outdoor*, na versão do trabalho feita em impressão serigráfica,

5 A Public Art Fund é uma organização sem fins lucrativos, fundada em 1977 por Doris C. Freedman, que tem como principal objetivo apresentar arte contemporânea em ambiente urbano e de forma gratuita à população da cidade de Nova York: https://www.publicartfund.org/.

6 Gonzalez-Torres, 2016h, p. 198, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "From that date on, a silent and invisible community decided to claim its civil and human rights. This work should function as an architectural reference and as an affirmation of the ongoing struggle."

o nome do escritor aparece seguido do ano de 1891, referindo-se a um retrato fotográfico de Wilde no qual aparece feliz, no auge de sua vida (Gonzalez-Torres, 2016h). A obra traz ainda a menção a um caso judicial, de 1986, no qual a Suprema Corte dos Estados Unidos confirmou a constitucionalidade da lei de sodomia do estado da Geórgia. A decisão possibilitou que o cidadão Michael Hardwick fosse preso e condenado após um policial invadir sua casa e prendê-lo por fazer sexo com outro homem (Supreme Court, 1986).

Segundo González-Torres (2016h), as outras datas referem-se a eventos positivos, como: a eleição de Harvey Milk para supervisor da cidade de São Francisco, em 1977, sendo o primeiro homem abertamente gay eleito para um cargo público na Califórnia (Harvey Milk, 1977); a criação, em 1985, de uma coalizão em resposta à inatividade governamental em torno da crise da aids (People wtih AIDS Coalition, 1985); e uma das maiores marchas de direitos civis realizadas até aquele momento, na capital estadunidense, a National March on Washington for Lesbian and Gay Rights (March on Washington, 1987). "Isto não é uma propaganda; [...] Espero que o público pare um instante para refletir sobre as relações reais e abstratas das diferentes datas".[7]

González-Torres (2016g) explica que a leitura de um retrato tradicional pode ser feita pelo que é denotado e o que é conotado. O denotado é o que aparece na imagem e que podemos identificar facilmente com o auxílio de nossa cultura, em uma interpretação coletiva. Já o conotado, é tudo aquilo que vemos na imagem através de nossa experiência individual social, cultural, econômica e de gênero. Para ele, é o conotado que dá o real sentido ao retrato. Dessa forma, se no caminho da observação feito pelo retrato tradicional, o olhar para a imagem é o que nos leva a formular a experiência de uma recordação recorrendo a recursos linguísticos, aqui as referências feitas a eventos, projetos e marcos pessoais devem remeter a imagens já existentes na mente do espectador. "[...] Dou ao espectador uma palavra, imagem, momento muito codificados e espero que ele seja capaz de fornecer

7 Gonzalez-Torres, 2016h, p. 198, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "This is not an ad; [...] I hope the public will stop for an instant to reflect on the real and abstract relationships of the different dates".

uma 'imagem'. Quase como numa colagem, na qual surgirá a construção da imagem, ou do retrato".[8]

As minorias, [1991], instalação de Leonilson exibida uma única vez em sua individual na Galeria Thomas Cohn no mesmo ano, é uma das obras que expõe o seu viés político de forma mais evidente. O trabalho, exibido na vitrine da galeria, era composto por duas prateleiras de vidro que sustentavam oito copos também de vidro, cheios de água e com tiras de papel com inscrições datilografadas como etiquetas para os seguintes títulos: mulheres, ciganos, comunistas, homossexuais, negros, aidéticos, judeus e aleijados.

Essa obra se relaciona a outras que também abordam a temática da discriminação, como os desenhos [*Os negros; os judeus; os homossexuais; as mulheres; os comunistas; os aleijados*] (1990), [*Negros; judeus; homossexuais; comunistas; prostitutas; deserdados*] (c. 1990), *Os mesma saliva* (1991) e a pintura *Agora e as oportunidades* (1991). Todos esses trabalhos possuem formas e inscrições semelhantes, ainda que variem as terminologias usadas e as minorias e grupos sociais, políticos e econômicos a que se referem. Esse conjunto de trabalhos entra em contraposição a um discurso comumente associado à produção artística de Leonilson, o de interioridade, associando-o a uma narrativa introspectiva e quase que exclusivamente pessoal. Por essa razão, tais trabalhos são vistos como um ponto de inflexão em sua obra, no qual sua indignação com as injustiças da condição humana foi revelada.

Eduardo Brandão, curador e amigo do artista, comenta ainda que Leonilson conhecia seus aliados de causa, comunicados por esses títulos e que é isso que garante a existência de uma carga política forte em sua obra (Leonilson, sob o peso dos seus amores, 2012). Em entrevista para *Leonilson, sob o peso dos meus amores* (2012), a irmã do artista Ana Lenice Dias conta que Leonilson vivia intensamente as dores e desgraças do mundo e sua incapacidade de resolver tais questões era inquietante para ele, como descrevia em seus diários gravados:

---

8 Gonzalez-Torres, 2016g, p. 170, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "I give the viewer a very coded word, image, moment and I hope the viewer will be able to provide then an 'image'. Almost as in a collage in which the construction of the image, or portrait will emerge."

> Hoje é 16 de janeiro e o Rick me ligou e ele disse que os americanos tinham bombardeado Bagdá. Não sei nem o que dizer. Eu chorei e eu não sabia... Acho que eu estava chorando por um acúmulo de coisas, assim. Por que que eles conseguem chegar ao ponto de bombardear uma cidade? As pessoas todas lá, coitados [sic]. Coitados deles. É tão horrível, é tão horrível.[9]

Leonilson (2014) expôs em conversa com Adriano Pedrosa sobre seu desejo de fazer um trabalho público e sobre como isso está ligado ao amadurecimento de sua obra, algo que acontece simultaneamente ao período em que começa a pensar sobre sua sexualidade e sua maneira de se relacionar com as pessoas e o mundo. O resultado da obra seria a sua observação da segregação social existente, da qual afirma ser parte de uma ou mais minorias. Dessa forma, ele conclui que apesar de público e político, o trabalho não deixa de ser algo pessoal e, por essa razão, parte de seu diário:

> É uma atitude muito mais política de preocupação social do que os outros trabalhos onde eu fico falando dos meus amores, das minhas relações mais íntimas, minhas coisas mais privadas, e que eu, rudemente falando, faço para mim mesmo. Agora, esse trabalho eu também faço para mim mesmo. Na hora em que estou pensando nele, penso para mim. Se estou dizendo que resolvi colocá-lo na vitrine da galeria, era para as pessoas poderem olhar de fora, é uma atitude política.[10]

A escolha do artista em colocar a obra em uma das vitrines que dava vista para a rua, permitia que ele fosse visto por um maior número de pessoas, como os passantes do lado de fora da galeria. Devido ao fato de as letras datilografadas serem pequenas, o espectador precisava se aproximar para fazer a leitura das inscrições, o que estimulava uma reflexão mais potente sobre a intenção da obra em problematizar as limitações e expectativas impostas às minorias sociais colocando-as em rótulos discriminatórios perante o resto da sociedade.

---

9 A paixão de JL, 2015.

10 Leonilson, 2014, p. 256.

> Eu acho que a gente pode fazer com arte é dar pequenos toques para a sociedade. A gente não consegue mudar as coisas, mas a gente consegue mostrar algumas coisas. [...] Acho que sempre há a oportunidade de a pessoa parar e pensar um pouquinho no que está escrito ali, e eu tenho a impressão de que, por mais sutil que seja, sempre faz a pessoa pensar um pouco, sempre faz a pessoa refletir um pouco, porque isso também é uma característica da arte, é um ponto de reflexão.[11]

A instalação foi remontada pela primeira vez por ocasião de sua exposição *Leonilson: agora e as oportunidades*, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand — MASP, em 2024, com curadoria do próprio Adriano Pedrosa.

A dicotomia entre o público e o privado refletida pelas obras de Félix González-Torres e Leonilson aqui destacadas está presente também na instalação *Let the Record Show...*, 1987, de autoria do coletivo ACT UP (Nova York, 1987) e seu subgrupo Gran Fury (Nova York, 1987–1995), trabalho também remontado recentemente, por ocasião da exposição *Art AIDS America* realizada no Bronx Museum of the Arts (Nova York), no Tacoma Art Museum e na Alphawood Gallery (Chicago), entre 2015 e 2016. Exibida pela primeira vez na janela do New Museum of Contemporary Art de Nova York, em novembro de 1987, a obra é composta, na parte superior, por uma iluminação em neon com um triângulo rosa, um símbolo comum ao grupo, e a equação "*Silence* = *Death*", slogan que marcou sua atuação e trata da relação entre silêncio e morte. Abaixo, um letreiro luminoso em movimento exibindo o slogan de luta do coletivo e algumas estatísticas que comprovam o descaso do governo da época em relação a aids.

No plano de fundo da obra, uma fotografia de grande dimensão reproduz o tribunal de Nuremberg[12] e, no plano frontal, fotografias de seis silhuetas em tamanho real dos chamados "criminosos da aids". São eles: o senador estadunidense Jesse Helms[13]; um membro da comissão

---

11 *Idem*, p. 253.

12 Em 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, os países Aliados realizaram uma série de julgamentos militares na cidade de Nuremberg, na Alemanha, contra importantes líderes da Alemanha nazista.

13 Jesse Helms foi um líder do movimento conservador estadunidense e senador

presidencial estadunidense, Cory Servaas, que investigava sobre a aids durante o governo Ronald Reagan; um cirurgião anônimo; o pastor e ativista conservador Jerry Falwell; o colunista William F. Buckley; e o presidente da República dos Estados Unidos, Ronald Reagan. Abaixo das fotografias, moldadas em concreto, as frases pelas quais as pessoas estavam sendo incriminadas, com a exceção de Ronald Reagan, que tinha sua frase em branco, pois, a essa altura dos acontecimentos, não havia feito nenhum pronunciamento sobre a doença. A observação da base de concreto do presidente estadunidense nos leva de volta ao topo da obra, com slogan que afirma: silêncio = morte.

Dentro do campo da história da arte, Jonathan Harris (2001) destaca que os estudos que caracterizaram o final do século XX mostraram-se muitas vezes preocupados com a representação visual de identidades de gênero e sexualidades, produzindo afinidades com movimentos políticos e sociais como o feminismo e o ativismo pelos direitos LGBTI+. Harris sustenta ainda que todas as tarefas intelectuais surgem a partir da identificação de um problema ou questão que precisa ser examinada. Essa escolha é feita por uma pessoa para a qual o tema é importante e relaciona-se diretamente à sua própria compreensão de mundo. "A gênese de toda atividade intelectual, portanto, está inevitavelmente relacionada à visão de mundo e à perspectiva de uma pessoa e aos interesses e valores associados a ela".[14]

Da mesma forma, também no fazer artístico, os assuntos abordados são parte da compreensão de mundo do próprio autor. As três obras aqui destacadas são objetivas em revelar suas intenções de representação coletiva como marco político. Além disso, exercem sua comunicação com o espectador por meio da esfera compartilhada do público, utilizando espaços de exibição de características comunitárias como janelas, vitrines e *outdoors*. Pelos cuidados com a maneira de

---

pela Carolina do Norte de 1973 a 2003. Sua atuação como congressista foi marcada por agressivos discursos racistas, machistas e LGBTfóbicos e por seu posicionamento contundente contra o investimento em pesquisa e tratamento para pessoas com aids nos Estados Unidos.

14 Harris, 2001, p. 37, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "The genesis of all intellectual activity, therefore, is inevitably related to a person's world-view, perspective, and the interests and values associated with it."

transmitir sua mensagem ao espectador e por meio dos depoimentos destacados, podemos compreender a satisfação do artista em tratar dos assuntos que tocam suas próprias vivências.

Com ela sempre por perto: a doença como autorretrato

Apesar de Leonilson ter abordado o tema da aids em trabalhos de anos anteriores, é somente na série de desenhos *O perigoso*, de 1992, que o artista fala sobre a relação da patologia com as ações de seu cotidiano. A série é formada por sete desenhos que seriam posteriormente publicados pela Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, em 1993, e feitos durante uma de suas internações médicas, provocada por uma pneumonia. O primeiro trabalho de título homônimo é composto por uma gota de seu próprio sangue com contornos irregulares. Resgatando o tema da violência, presente na materialidade de seus trabalhos da década de 1980, a pequena gota de sangue, quase irreconhecível, desmistifica aquilo que é grandioso como a única forma de poder.

A contração do HIV, vírus de dimensões microscópicas, e o desenvolvimento da aids o transformaram, por mais fraco que se sentisse, em alguém perigoso. "Usando seu próprio sangue soropositivo como meio, Leonilson representa metonimicamente seu corpo, sua vida, sua biografia e seu retrato de maneira tão concisa e potente quanto poética e violenta".[15] Com o agravamento de seu quadro de saúde, os movimentos do artista ficam restritos, impregnando sua obra de vazios massivos, não apenas pelas limitações de um corpo fragilizado, mas também como metáfora para o silêncio da morte e a solidão causada pela doença. Apesar das relações humanas, especialmente sexuais, serem um dos fatores de maior discriminação no contexto da aids, Susan Sontag (1989) atribui o isolamento proporcionado pela doença à sua característica epidemiológica: "Todas as epidemias de rápida difusão [...] dão origem a práticas de distanciamento e exclusão mais ou menos semelhantes".[16]

15 Pedrosa, 2014, p. 19.

16 Sontag, 1989, p. 88.

Nos demais desenhos da série, feitos em caneta permanente sobre papel, estão presentes signos que caracterizam situações cotidianas da aids e referências ao catolicismo, com o uso de palavras e representações de objetos religiosos. A maior parte dos trabalhos traz inscrições com nomes de flores, o que Lagnado (1995) afirma ser uma possível alegoria ao buquê de lírios, que no contexto católico representa a inocência e a morte. Três dos desenhos retratam de forma mais evidente o cenário hospitalar que permeava a rotina diária de Leonilson. São eles: *Margarida* (1992), no qual um antebraço aparece recebendo medicação intravenosa; *Prímula* (1992) que ilustra o ato de furar um dedo para uma coleta sanguínea; e *Lisiantros* (sic) (1992) que figura uma cartela de comprimidos.

Da mesma forma, Félix González-Torres inicia seu debate mais literal sobre a aids em obras que irão abordar a questão dos exames sanguíneos rotineiros, como nas séries *"Untitled" (t-cell count)*, composta por cinco trabalhos produzidos no ano de 1990, e em seus *Bloodworks*, série em formatos distintos realizada entre 1988 e 1994. Entretanto, sua obra mais conhecida por representar as questões clínicas em torno da aids é a instalação feita com doces intitulada *"Untitled" (Placebo)*, 1991. A obra foi exibida pela primeira vez em sua individual de 1991 na Andrea Rosen Gallery, um projeto de quatro partes alterado semanalmente, proposta que o artista destaca como um mecanismo para reforçar a instabilidade de todas as coisas, até mesmo de uma exposição de arte com duração de um mês.

Em entrevista a Robert Nickas, González-Torres (2016c) fala sobre a magnitude e a decepção presentes no conceito de placebo, uma substância que simula ter um efeito farmacológico para o tratamento de certa enfermidade, porém é inerte, não produzindo reações ao organismo e revelando-se sem efeito em dado momento de sua administração. Essa concepção permeia o vocabulário de estudos clínicos para novas doenças e fazia parte do cotidiano de diversas pessoas com HIV que se voluntariaram nas pesquisas em busca de uma cura para o vírus.

Durante a montagem da obra para a exposição *Felix Gonzalez-Torres, Double*, no PLATEAU and Leeum, Samsung Museum of Art, em Seul na Coréia do Sul, em 2012, o artista Jong Won Park reuniu um grupo de pessoas para um *happening* que propôs a subtração dos doces o mais

rápido possível, deixando em poucos minutos a obra completamente vazia. A intenção de Jong Won Park não era destruir a obra, mas sim expandir e desenvolver seu significado, tornando-se também parte do trabalho (Jean Lee; Han Kim, 2016). Devido ao desejo constantemente expressado por González-Torres pela participação do público em suas obras, se vivo estivesse, a intervenção promovida pelo *happening* não seria entendida como um prejuízo à obra e, provavelmente, considerando ainda a temática do placebo, a ação poderia ser vista por ele como uma ressignificação.

O curador Robert Nickas afirma que *"Untitled" (Placebo)* é a obra com itens comestíveis mais bela do artista. Isso se dá pelos invólucros dos doces serem de papel prateado, que pela iluminação do espaço expositivo provocam um efeito de brilho, o que denota a ideia de algo precioso. O artista corrobora a afirmação de Nickas ao concordar que a atração por algo enganoso, motivada pela beleza da composição, é intencional: "Coisas bonitas podem ser muito enganosas. É assim que a maioria das coisas funciona em nossa cultura. Elas fazem você se sentir bem por um tempo".[17]

Voltando às características socioeconômicos da crise da aids, se nos primeiros anos da epidemia no continente americano, os brancos ricos eram o grupo com maior incidência de casos de infecções pelo vírus HIV, com o passar dos anos os negros das camadas sociais mais baixas foram reconhecidos como um dos grupos mais afetados. Mesmo com a descoberta de terapias eficazes, os efeitos desproporcionais no avanço da doença e as barreiras sociais para o acesso a tratamentos criaram um abismo entre as pessoas que viviam bem com o HIV e aquelas que viam sua condição evoluir para a aids sem o suporte médico necessário, o que, consequentemente, culminava em uma morte precoce.

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990 nasceria uma geração afetada pela transmissão vertical do HIV, quando o vírus é passado de mãe para filho durante a gestação, no parto ou na

17 Gonzalez-Torres, 2016c, p. 50, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "Beautiful things can be very deceiving. That's how most things operate in our culture. They make you feel good for a little while."

amamentação. Muitos desses jovens perderam seus pais para a aids ainda na infância e alguns precisaram viver em casas de apoio até chegarem à vida adulta. Nesse cenário, alguns artistas contemporâneos afetados por essa forma de transmissão produzem na contemporaneidade obras com discursos ativistas contra a sorofobia e pelo direito das populações negras e periféricas à democratização do acesso aos tratamentos existentes.

Na transmissão vertical, a culpa pela infecção do vírus, que normalmente é direcionada à própria pessoa soropositiva, é transferida para a mãe da criança. Kia LaBeija (Nova York, EUA, 1990) desconstrói esse estigma ao homenagear, em muitas de suas obras, sua mãe, que morreu quando a artista tinha 14 anos de idade. Sua fotografia *Eleven*, 2015, é parte de uma série de autorretratos da artista que explora as implicações e os sentimentos envolvidos em crescer com o vírus HIV, em uma estética glamourosa de cenários teatralizados, e seu título faz uma alusão ao número de seus aniversários passados após a morte da mãe.

O espaço retratado pela fotografia de LaBeija tem aspecto de consultório médico e a artista figura no centro da imagem em uma coleta rotineira de sangue, com um vestido de formatura, acompanhada de seu médico que usa terno. A obra simboliza um fato real, pois, ao realizar sua primeira consulta com esse mesmo médico, aos quatro anos de idade, foi dito que ela não sobreviveria para ter uma formatura, ocasião para a qual estão vestidos na imagem.

Apesar da realidade muito distinta daquela vivenciada até meados dos anos 1990 — período da descoberta da terapia antirretroviral que iria garantir a sobrevivência daqueles infectados pelo vírus HIV — Kia LaBeija mostra que, mesmo após vinte anos da morte de Félix González-Torres e Leonilson, o tema da rotina clínica ainda permeia os trabalhos de artistas soropositivos. Contudo, o empoderamento encontrado na possibilidade de tratamento e na insistente luta pela ampliação desse acesso — fatores que não eram realidade à época — proporcionam um ponto decisivo na mudança do significado das obras que discorrem sobre esses temas.

Still life: o desaparecimento da materialidade

Parte do sentimento de melancolia presente na produção de Félix González-Torres e Leonilson são representados por transformações causadas pelo desenvolvimento da aids nos corpos daqueles atingidos pela doença. Porém, diferentemente da representação midiática das pessoas com aids, os artistas utilizam-se da abstração para a criação de retratos metafóricos. Ainda que suas obras não contassem com uma diversidade de narrativas conforme aquela reivindicada pelo ACT UP durante a polêmica exposição *Pictures of People* de Nicholas Nixon no Museum of Modern Art (MoMA), as estratégias escolhidas pelos dois artistas para a intervenção do espectador na obra, auxiliaram na criação de um discurso de empatia e em um maior envolvimento do público com o tema.

A mencionada mostra do fotógrafo Nicholas Nixon, de 1988 no MoMA, apresentou a série *People With Aids*, no qual o artista acompanhou quinze homens com aids e registrou o progresso da doença afetando seus corpos e suas vidas domésticas. Em texto do catálogo, o organizador da mostra Peter Galassi afirma que não há retrato representativo de pessoas com aids, dada a diversidade daqueles que foram afetados pela doença (Crimp, 2002a). Contudo, o conteúdo das fotografias muito se aproximava das representações feitas pelos principais veículos de mídia da época e sofreu protestos do coletivo ACT UP, que solicitava que a visibilidade de pessoas com aids fosse transferida da representação de corpos enfraquecidos para a representação de corpos vibrantes que se sentiam bem e que estavam vivendo com a aids e não morrendo.

Em *"Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991, Félix González-Torres produz uma instalação composta por balas embrulhadas em papel celofane de diferentes cores, totalizando peso ideal de montagem que se referia, naquele momento, ao peso de Ross Laycock, parceiro do artista. O trabalho foi montado pela primeira vez em exposição individual de González-Torres na Luhring Augustine Hetzler Gallery, em Los Angeles, na Califórnia, cidade na qual havia passado a residir desde o ano anterior, quando se tornou professor da CalArts. Nessa primeira montagem, a obra foi exposta com as balas posicionadas em forma de pirâmide em cima de uma mesa em uma das quinas da sala.

A reflexão melancólica presente na obra é contrastada pelo aspecto colorido e brilhante dos papéis que envolvem as balas. No entanto, a disposição das balas em formato piramidal transmite insegurança, pois remete a algo que pode escorregar e desmoronar a qualquer momento. Essa forma de exibição pode ter ainda relação com algum fator espiritual, de elevação, remetendo à ascensão divina presente no discurso da morte. Por outro lado, a verticalidade pode também referir-se a certa resistência à morte e uma tentativa de sobrevivência. No período da concepção da obra, Ross Laycock estava em fase terminal por decorrência da aids, em um processo constante de perda de peso, e viria a falecer logo em seguida.

Em outras montagens, é possível ver as balas dispostas também em pirâmide no chão do espaço expositivo, ou montadas em formato plano, compondo formas como retângulos ou círculos. Como experimentação do trabalho, o público é encorajado a tocar na obra e subtrair as balas, causando seu esvaziamento em uma representação aos efeitos da doença no corpo da pessoa com aids. Essa ação faz dos espectadores agentes essenciais para a existência da obra, torna-os também responsáveis pelo que estava acontecendo com Ross Laycock e, de certa forma, coniventes com seu sofrimento. Isso pode ser uma referência ao afastamento do restante da sociedade das questões que envolviam as pessoas vivendo com aids, remetendo a uma oposição entre o "eu" e o "outro". Ao mesmo tempo, quando tem sua história e significado contextualizados, o trabalho é capaz de despertar um sentimento de solidariedade no espectador provocado pela vida de Ross Laycock e Félix González-Torres.

Para o historiador da arte Ricardo Henrique Ayres Alves (2017) diferentemente da relação prevista nas obras minimalistas em que a ativação de um objeto é feita através da relação espacial entre o indivíduo e a obra, nos trabalhos de doces de González-Torres a motivação é diferente, pois "entende sua situação subalterna e estigmatizada atravessada pela linguagem, pela lei e pela política, percebendo então o comentário sobre a existência corporal como algo que vai além de sua representação mimética".[18] Alves sugere que a presença do corpo do

18 Alves, 2017, p. 36.

espectador na obra é necessária para se relacionar ao corpo metafórico estendido no espaço, sentir no toque a enfermidade que o ocupa e ver seu definhamento diante de seus olhos.

A obra, hoje parte da coleção do The Art Institute of Chicago, traz ainda questões relacionadas à importância do tempo como elemento crucial para a mutação desse corpo. Contudo, mesmo que o tempo passe e traga alterações para a obra e, simbolicamente, para o corpo de Ross Laycock, ao menos na arte existe diariamente a remontagem e o recomeço. Esse processo transcende a morte em uma tentativa de eternizar a memória do retratado.

Sustentando essa leitura, a obra *El* Puerto, 1992, de Leonilson também merece destaque. O trabalho é composto por um pequeno espelho retangular de moldura laranja coberto por um tecido listrado nas cores verde e branco. Fixado no espelho por um fio de cobre, o tecido tem um bordado com as seguintes inscrições: "Leo", "35", "60", "179", "El Puerto". Esses dados se referem a características do artista naquele momento e são, respectivamente: nome, idade, peso, altura e o título da obra. Como em González-Torres, a interação do público é necessária para a completude da obra, pois há a sugestão de que o espectador levante o tecido e veja a si mesmo no espelho.

Assim como o corpo do artista, afetado pelas consequências da aids e que viria a falecer no ano seguinte, o trabalho está em constante e rápida mutação. A cada levantamento do tecido, a obra é modificada, oferecendo uma experiência distinta a cada pessoa que a vê, atendendo a três diferentes momentos, conforme destaca Lagnado (1995): desconhecimento, reconhecimento e esquecimento. Já Paulo Reis fala sobre a relevância do esvaziamento da materialidade da imagem por meio dessa ação: "[...] o espelho coberto de Leonilson, nesse sentido, opunha-se à lógica de uma imagem que se quer real, factual ou sensacionalista, em direção a uma imagem invisível, espessa e reflexiva".[19]

Mesmo se tratando de um autorretrato, Leonilson abre mão de si, em uma perversidade do narcisismo pressuposto pela presença do espelho. "O autorretrato enquanto imagem espelhada é frustrado, e a negação da imagem, ou seu ocultamento (afinal, é possível levantar o

19 Reis, 2016, p. 239.

tecido para desvendar o espelho e autoimagem), assume ares decididamente melancólicos. Onde está o personagem?".[20] Assim como a leitura feita por Susan Tailman (2016) da obra de González-Torres de que as balas e doces relacionam-se ao consumo, Leonilson (1995) afirma que sua obra surge a partir da criação de um objeto de desejo.

Entretanto, a revelação sugerida pelo espelho se contrapõe à presença do pano que o encobre e oculta o reflexo do corpo marcado por sinais externos que caracterizam os indivíduos enfermos. A presença do espelho é um testemunho do avanço da doença e uma descaracterização da identidade do sujeito, propondo um confronto entre corpo sadio e corpo doente (Lagnado, 1995). Dessa forma, o espelho estimula o espectador a se colocar no lugar do artista, possibilitando maior compreensão de sua condição, enquanto indivíduo portador de uma doença incurável e fatal. Isso permite refletir sobre a universalidade do HIV e da aids, na tentativa de eliminar seu estigma como algo pertencente a determinados grupos e reposicionando a noção de que qualquer pessoa poderia ser atingida pela enfermidade.

> No entanto, uma coisa é enfatizar a ameaça que a doença representa para todos (a fim de incitar o medo e confirmar preconceitos), outra bem diferente é afirmar (a fim de diminuir os preconceitos e reduzir a estigmatização) que mais cedo e mais tarde todos virão a ser afetados por ela, direta ou indiretamente.[21]

Leonilson (1995) conta ainda que a escolha do título da obra refere-se à receptividade, pois nesse momento de sua vida, passa a receber muito mais do que dar. Ele afirma que a escolha por palavras em espanhol expressa um sentimento que só existe nesse idioma, recurso que ele já havia utilizado em *El desierto* (1991) e retomaria em *Los delícias* (1993). Além do acolhimento de sujeitos e objetos, histórias e sentimentos, fato e ficção (Pedrosa, 2014), o porto traz a ideia de estabilidade e enraizamento, fatores que podem indicar o fim da jornada do andarilho viajante, que alcançaria nesse momento o destino seguro que almejava durante todo o seu percurso.

---

20 Pedrosa, 2014, p. 18.

21 Sontag, 1989, p. 76–77.

Como no retrato de Ross Laycock, a temporalidade tem também papel importante nessa obra e os registros das características de Leonilson são fixados no tempo por linhas do bordado, que estacionam a configuração física experimentada naquele momento. Devido à imaterialidade do autorretrato, podemos também propor uma analogia entre o porto e o corpo do artista apenas enquanto recipiente, o que se relaciona com sua tradição religiosa. Ao constatar o esvaziamento de seu corpo, pela desfiguração de seus traços físicos, Leonilson opta por evidenciá-lo em uma descrição meramente numérica de suas características. Assim como o porto é um local que abriga, também o corpo passa a ser compreendido como um mero receptáculo.

> A figura porém não é mais figura, o corpo se esvai e se comprime, cada dia mais seco, mais leve. Desfeita agora a relação antropomórfica, eles têm uma aparência "abstrata" pois o artista deixou de se reconhecer na sua própria imagem.[22]

As questões trazidas pelas obras analisadas acima, podem ser relacionadas ao *Carrying Project*, iniciativa do artista Pepe Espaliú (Córdoba, Espanha, 1955–1993). Ao ter conhecimento de sua soropositividade, Espaliú compartilhou sua condição por meio de sua obra, em uma iniciativa pela comunicação sobre a aids, busca comum na arte contemporânea para a diluição dos equívocos associados à doença. O projeto se desdobra em esculturas e ações de performance em torno do ato de carregar, chamando a atenção para a empatia e a solidariedade, o que é sinalizado pelo trocadilho entre as palavras em inglês "*carrying*", que significa carregar, e "*caring*", do verbo cuidar.

As esculturas do *Carrying* são grandes peças de metal que se referem a algo pesado, estático, porém capaz de ser carregado em uma ação coletiva, devido a barras de apoio que distribuem o peso do objeto. Já na performance, realizada em três ocasiões, o artista era carregado em percursos pré-determinados, por pessoas que se revezavam de tempo em tempo sem permitir que os pés do artista tocassem o chão. Na performance que marcou o 1º de dezembro de 1992, Dia Mundial

22 Lagnado, 1995, p. 57.

de Combate à aids, em Madri, o artista foi carregado desde o edifício do Parlamento até o Museo Reina Sofia. No meio do trajeto, em uma parada na frente do Ministério da Saúde, Espaliú reivindicou um minuto de silêncio, devido à negligência do Estado em relação à crise da aids.

De forma similar às outras obras, vemos nessa ação a recorrência do tema do consumo, porém não como objeto de desejo e sim como gasto energético pelos espectadores em acompanhar a ação de Espaliú. Novamente o artista depende do espectador para que a obra exista e, de forma mais literal do que os trabalhos abordados acima, seu próprio corpo é aqui deslocado para uma interação pública.

Em todas as obras discutidas nessa seção, a participação do público no desgaste dos corpos soropositivos assinala os processos de metamorfose vivenciados por eles e se relaciona à oposição característica das epidemias entre o "eu" — o observador saudável — e o "outro" — o sujeito infectado e objeto representado. Essa oposição pode ser causadora de distanciamento e falta de identificação, mas também pode ser utilizada como estímulo para a solidariedade do espectador. A partir da interação do público com a obra, sabendo se tratar de um retrato, o indivíduo é capaz de se reconhecer no lugar do retratado e se identificar com a sua dor e seu sofrimento.

El desierto: o reconhecimento da morte pela ausência

Durante entrevista cedida ao curador Hans Ulrich Obrist em 1994, González-Torres (2011) menciona que em sua participação na Bienal de Veneza do ano anterior, a proposição pelo desaparecimento de suas obras em pilhas de papel de um local e a possibilidade de reaparecimento em outro eram uma metáfora para os relacionamentos humanos. Para o artista, a replicação desses objetos não trataria apenas da destruição de sua aura, como proposto por Walter Benjamin, mas também do desprendimento do objeto em si de uma forma mais pessoal.

Já para Leonilson, a transitoriedade de sua obra e a possibilidade de seu completo desaparecimento é refletida na fragilidade dos suportes e prevista na experiência de apreciação do trabalho: "Se acontece alguma coisa com minhas telas, aconteceu, acabou. Se tem um rasgo,

dou uma costuradinha. Entendo a tela como objeto e não apenas como pintura para pôr na parede. [...] Os tecidos pré-colombianos eram preciosíssimos e sobraram na forma de fragmentos".[23]

Na obra *"Untitled"*, de 1991, González-Torres traz uma fotografia em preto e branco que retrata a última lembrança da vida que compartilhou com Ross Laycock. Em maio de 1992, para sua participação na 34ª edição da série *Projects* do MoMA, com curadoria de Anne Umland, González-Torres expôs a imagem em dimensões de *outdoor* no interior do museu e em 24 pontos distintos em ruas da cidade de Nova York. A imagem retrata a cama de casal do artista com lençóis e fronhas brancos, indicando a recente presença de dois corpos.

A fotografia exposta na parte interna da instituição era acompanhada de folhetos que indicavam os endereços onde o visitante poderia encontrar os *outdoors* espalhados pela cidade. González-Torres (2011) relata que seu interesse inicial era não expor a imagem no interior do museu, apenas os folhetos indicando a localidade dos *outdoors*, porém sua proposta não foi aceita pela instituição. Na ocasião, o artista comenta ainda sobre a motivação que teve para a escolha da fotografia para a mostra:

> Bem, os painéis para o MoMA surgiram de um impulso pessoal muito específico. Eu precisava ver a minha cama; precisava, em primeiro lugar, de distanciamento. Deixe-me explicar as coisas para você: eu precisava de distanciamento da minha cama, e essa cama se tornou um lugar que não era apenas aquele em que eu dormia, mas também o lugar da dor, à noite. Esse era o impulso pessoal.[24]

Enquanto parte de um relacionamento homoafetivo, sofrendo com o descaso governamental com a epidemia da aids — que atingia, nesse momento, primordialmente, os homens homossexuais e bissexuais —, ao reproduzir a imagem em *outdoors*, González-Torres retira o status de privacidade de sua própria vida e o transforma em um status público e, simultaneamente, político. O artista retoma aqui a relevância do posicionamento da Suprema Corte dos Estados Unidos, mencionado

23 Leonilson, 1995, p. 85.

24 Gonzalez-Torres, 2011, p. 117–118.

anteriormente, em favor da lei da sodomia do estado da Geórgia e constata que esse precedente revela que histórias e desejos de certos grupos são legislados e controlados pela lei.

> Acontecimentos recentes nos Estados Unidos — e posso falar apenas dos Estados Unidos, porque é onde vivo, é onde estou — provaram que não existe esse negócio de espaço público e privado, principalmente no caso de certos segmentos da população que amam pessoas do mesmo gênero, do mesmo sexo.[25]

A curadora Anne Umland afirma, em texto do folheto da exposição (The Museum of Modern Art, 1992b), que além da discussão entre público e privado há outra dicotomia presente na obra, entre o interior e o exterior. Uma vez que o espectador entra no espaço do museu, ele é convidado pelo artista a ir para fora. Essa ação tira a ênfase do conteúdo da fotografia e a transfere para o seu contexto. Para ela, o mais importante no trabalho é a ideia dessas passagens — do museu para a rua, do pessoal para o político, do privado para o público e vice-versa — e a possibilidade dos significados não serem estáticos e sim moldados de acordo com quem vê a obra e em que contexto.

A ausência dos corpos na cama simboliza ainda o luto, a perda e a própria morte, mas não somente. Ao perceber a recente presença das pessoas, pelos vestígios ainda encontrados na cama e nos travesseiros, podemos pensar sobre a transitoriedade da vida e sua efemeridade. Além disso, a escolha pela cor branca presente em todos os elementos da fotografia atribui um caráter belo e sublime ao ambiente, além de trazer melancolia à cena. É possível que a obra represente a morte enquanto purificação desses corpos.

Pelo desaparecimento daqueles que deixaram suas marcas, nos questionamos sobre a identidade de quem estava ali, mas é possível que essa identidade seja implícita simplesmente porque não importa. O aprisionamento desse momento através da fotografia pode ser entendido ainda como um ato de exaltação a tantos outros indivíduos vitimados pela aids. “Poderia ser sobre qualquer coisa. E é exatamente assim que

25 Gonzalez-Torres, 2011, p. 118–119.

pretendo que funcione, porque outras interpretações sempre poderiam estar certas. Mas a interpretação que eu quis dar a esse trabalho é muito sutil. Não se trata de confrontação, trata-se de ser aceito".[26]

Ao dispor a imagem em *outdoors* ao redor da cidade sem uma indicação direta de que se trata de um trabalho de arte, González-Torres tem a intenção de permitir que o espectador faça a leitura que achar mais adequada. Para ele, interessa imaginar como as pessoas podem interpretar a fotografia vista nas ruas, pois essas interpretações trazem as percepções e interesses pessoais de quem vê, o que facilita a aproximação do espectador com aquilo que é visto.

O último trabalho de Leonilson, *Instalação sobre duas figuras*, 1993, projetado para exibição na Capela do Morumbi, também versa a respeito da desmaterialização da figura por meio de forte simbologia religiosa, a começar pelo próprio local da montagem. A sala é arranjada com a predominância de espaços vazios, onde podem ser vistos apenas os cinco elementos que compõem a instalação. Os tecidos, majoritariamente de tonalidade branca, são roupas do próprio artista, já gastas, sugerindo o desgaste do próprio corpo e a anunciação da morte. "O uso de tecidos leves, como o voile, e a quase ausência de cor [...] acentuam a questão da desmaterialização, tanto da obra como de seu criador. Trata-se de potencializar a memória e a ausência de futuro".[27]

Ao fundo da sala, duas cadeiras de madeira com encostos cobertos por camisas brancas e mangas estendidas e remendadas por outros tecidos, trazem na altura do peito as frases "Da falsa moral" e "Do bom coração", uma em cada camisa. O curador Ivo Mesquita (2014) sugere que as inscrições simbolizavam, respectivamente, o mal e o bem. Do lado direito da sala, uma cadeira de metal, completamente encoberta por um tecido espesso, composto por partes brancas e partes em rosa e branco. Em seu encosto, lê-se em bordado "*Los delícias*", termo que Mesquita (2014) afirma fazer referência aos protagonistas da vida amorosa do artista.

Fabrícia Jordão (2021) destaca a importância da atitude de Leonilson em priorizar relações de afeto, desejo e erotização, mesmo

26 Gonzalez-Torres, 2011, p. 127.

27 Lagnado, 1995, p. 64.

no momento mais grave da crise da aids e próximo de sua morte. Para a autora, a escolha possibilita uma política de afetos e reposiciona o que é ser político na arte. Em uma era que o medo da aids tentava aprisionar o comportamento sexualmente livre idealizado na década de 1960, o artista se mostrava interessado por anatomia, pelo corpo humano e pelo uso de discursos e metáforas para falar sobre amor e sexo. Com isso, Leonilson subverte a chamada depressão sexual que, de acordo com Sontag (1989), se iniciou com a crise da aids:

> O medo da AIDS torna obrigatória a moderação do apetite sexual, e não apenas para os homossexuais. Nos Estados Unidos, o comportamento sexual anterior a 1981 agora parece, para a classe média, parte de uma era de inocência perdida — onde inocência significa licenciosidade, é claro. Após duas décadas de esbanjamento sexual, de especulação sexual, de inflação sexual, encontramo-nos no início de uma época de depressão sexual.[28]

Do lado esquerdo da sala, dois cabides de arame apoiados em uma arara expõem mais duas peças de roupa, sendo uma delas composta por duas camisas presas em costura pela cintura, no qual a camisa de cabeça para baixo traz a inscrição "Lásaro" [sic] no peito. Lázaro, personagem bíblico que foi ressuscitado por Jesus Cristo, tem o nome originado na palavra em hebraico *Eleazar*, que significa "Deus ajudou". Na instalação, Mesquita (2014) associa Lázaro à representação do próprio Leonilson, em referência à ressurreição do artista através da perenidade de sua arte, forma encontrada por ele para se imortalizar. Ao lado de *Lásaro*, uma saia em tecido laranja costurada em um forro branco translúcido de voile que Mesquita (2014) afirma ser uma alegoria da figura materna. É notório seu destaque em meio à instalação, pela tonalidade forte do tecido, em oposição aos tons neutros do restante do ambiente.

A última obra feita por Leonilson pode ser compreendida como a expressão máxima de sua autobiografia, sendo tanto um resumo de sua vida quanto um retrato preciso de sua condição naquele momento. As referências à religião cristã sublinham o sentimento de penitência e culpa do artista, que teve seu processo criativo interrompido

28 Sontag, 1989, p. 91.

prematuramente. Por essa razão, outro significado possível é a busca por redenção frente à iminência da morte, no qual o uso excessivo da cor branca remeteria a um retorno à pureza. "Além de se manter atento às implicações arquitetônicas de um espaço ativo sobre a obra, este conjunto de obras [...] confirma o encontro do artista com sua verdadeira busca: a passagem da temporalidade para a redenção".[29]

Em contraposição à predominância de cores das obras até então analisadas nesta seção, a fotografia do artista AA Bronson (Vancouver, Canadá, 1946), *Felix, June 5, 1994*, 1994–1999, traz elementos coloridos ao retratar seu amigo e colega de trabalho, Felix Partz, três horas após morrer por complicações da aids. Ambos os nomes foram parte do coletivo General Idea, formado em Toronto, Canadá, no ano de 1969, e encerrado em 1994, ano em que Partz e o terceiro membro do trio, o italiano Jorge Zontal, morreram por consequências da doença. Nesse ano, AA Bronson produziu também um conjunto de retratos em preto e branco em homenagem a Zontal, feito pouco antes de sua morte, intitulado *Jorge, February 3, 1994*.

Em *Felix, June 5*, *1994*, Bronson transforma a fotografia em uma pintura digital com dimensões de *outdoor*, mas diferentemente de González-Torres, manteve a exibição da obra exclusiva ao circuito de arte. A obra foi exposta pela primeira vez na Biennale de Montréal em 2000. Na imagem, o corpo falecido de Felix Partz está vestido com roupas e acessórios de cores vibrantes e Bronson conta que era dessa forma que o amigo recebia seus visitantes durante suas últimas semanas de vida. Além das vestimentas, o registro fotográfico mostra ainda os travesseiros e os lençóis da cama, também compostos por padrões de cores fortes e estampas. Ao seu redor, objetos pessoais como cigarros, gravador de fita e controle remoto, caracterizam parte do que seria sua rotina diária.

É clara a relação das obras supracitadas com o tema da morte, seja ela iminente ou ocorrida, seja ela retratada de forma literal ou simbólica. Mesmo com metáforas distintas e experiências individuais que tornam essas obras únicas em suas especificidades, vemos nas escolhas feitas pelos artistas a convergência de seus discursos em direção ao luto. Norbert Elias (2001) afirmaria que o medo da morte existe na consciência dos vivos,

29 Lagnado, 1995, p. 64.

pois a morte em si não gera temor, mas o que assusta de fato é a sua ideia antecipada, nitidamente representada pelas obras discutidas.

Considerações finais

Apesar das vidas de Félix González-Torres e Leonilson terem sido interrompidas precocemente, suas produções artísticas não deixam "fios soltos" e se encerram ensimesmadas, deixando o corpo de suas obras finalizado. A constante necessidade de exposição e análise de seus trabalhos é dada pelo desejo de ressignificação, pois mesmo após décadas de execução, suas linguagens artísticas são de extrema atualidade e produzem, ainda hoje, reflexões contemporâneas que permitem confrontos com os tempos e as produções artísticas da atualidade.

Se por um lado a arte desses autores é atravessada pela experiência concreta da doença e pela iminência da morte, por outro, suas obras recusam a espetacularização do sofrimento e se deslocam para a construção de metáforas que operam entre ausência e presença, visibilidade e apagamento, público e privado. Ao optar por estratégias formais que solicitam a contribuição do espectador, ambos transformam o corpo soropositivo em campo relacional e político, convocando o outro à responsabilidade ética diante da epidemia. Dessa forma, a arte não se limita a registrar um momento histórico, mas atua como dispositivo de elaboração discursiva, capaz de problematizar argumentações hegemônicas e produzir outras formas de memória.

A análise aqui trazida demonstra, ainda, que as poéticas de González-Torres e Leonilson ultrapassam o contexto dos anos 1980 e 1990 e reverberam na contemporaneidade, pela produção de artistas que vivem hoje com HIV ou em debates atuais sobre acesso a tratamento, desigualdade racial e sorofobia. Ao confrontar narrativas midiáticas sensacionalistas e discursos estigmatizantes, a pesquisa reafirma o papel da arte como espaço de disputa simbólica e de reconfiguração da história. Assim, mais do que interpretar obras sobre a aids, o estudo aqui representado busca evidenciar como determinadas práticas artísticas contribuíram para deslocar o imaginário social da doença, propondo leituras que transformam vulnerabilidade em potência crítica e resistência.

Referências

A PAIXÃO de JL. Direção e roteiro de Carlos Nader. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2015. 1 vídeo (82 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNUsY1un51w>. Acesso em: 15 jul. 2020.

AULT, Julie. Preface. *In*: AULT, Julie (ed.). **Felix Gonzalez-Torres**. Göttingen: Steidl Dangin, 2016b. p. ix-xiii.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Félix González-Torres: palavras sob a luz do campo de ouro. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 7, ano 7, n. 14, dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/79499/47517>. Acesso em: 3 jun. 2020.

CRIMP, Douglas. Portraits of People With AIDS. *In*: CRIMP, Douglas. **Melancholia and moralism**: essays on AIDS and queer politics. Cambridge, EUA: MIT Press, 2002a. p. 83–107.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. A terceira epidemia: o exercício da solidariedade. *In*: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. **AIDS, a terceira epidemia**: ensaios e tentativas. 2. ed. Rio de Janeiro: Abia, 2018. p. 13–31. Livro originalmente publicado em 1991.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION. [Site institucional]. Disponível em: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Felix Gonzalez-Torres. *In*: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**: vol. 5. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011. p. 115–127. Entrevista de Félix González-Torres cedida a Hans Ulrich Obrist em Viena, em março de 1994.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Felix Gonzalez-Torres: all the time in the world. [Entrevista cedida a] Robert Nickas. *In*: AULT, Julie (ed.). **Felix Gonzalez-Torres**. Göttingen: Steidl Dangin, 2016c. p. 38–51. Publicada originalmente em outubro de 1991, na **Flash Art** 24, n. 161, p. 86–89.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Selected correspondence. *In*: AULT, Julie (ed.). **Felix Gonzalez-Torres**. Göttingen: Steidl Dangin, 2016g. p. 154–176.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Statement on Sheridan Square billboard. *In*: AULT, Julie (ed.). **Felix Gonzalez-Torres**. Göttingen: Steidl Dangin, 2016h. p. 198–199. Divulgado originalmente no contexto da exibição de seu primeiro *outdoor* na *Sheridan Square*, em Nova York, em junho de 1989.

GREEN, James N. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. **Cadernos AEL**, Campinas, v.10, n. 18/19, 2003. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2508/1918>. Acesso em: 21 jan. 2020.

HARRIS, Jonathan. Radical art history: back to its future. *In*: HARRIS, Jonathan. **The new art history**: a critical introduction. London: Routledge, 2001. p. 35–61.

JEAN LEE, Hyun; HAN KIM, Jeong. After Felix Gonzalez-Torres: the new active audience in the social media era. **Third Text**, v. 5, n. 5–6, p. 474–489, Sept.-Nov. 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/34114327/After_Felix_Gonzalez_Torres_The_New_Active_Audience_in_the_Social_Media_Era>. Acesso em: 16 ago. 2020.

JORDÃO, Fabrícia. Leo não consegue mudar o mundo. **Cult**, São Paulo, ano 24, ed. 267, p. 37–39, mar. 2021.

LABEIJA, Kia. Kia La Beija. [Entrevista cedida a] Alex Fialho. **ArtForum**, New York, vol. 56, n. 5, Jan. 2018. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/201801/kia-labeija-73184>. Acesso em: 1 nov. 2021.

LAGNADO, Lisette. O pescador de palavras. *In*: LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995. p. 26–76.

LEONILSON. A dimensão da fala. [Entrevista cedida a] Lisette Lagnado. *In*: LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995. p. 78–136.

LEONILSON. Conversas concentradas. [Entrevista cedida a] Adriano Pedrosa. *In*: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Leonilson**: truth, fiction. São Paulo, 2014. p. 217–271.

LEONILSON, sob o peso dos meus amores. Direção de Carlos Nader. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2012. 1 vídeo (42 min). Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TKHN2LcChA>. Acesso em: 15 jul. 2020.

MESQUITA, Ivo. A cena final. *In*: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Leonilson**: truth, fiction. São Paulo, 2014. p. 209.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. [Site institucional]. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/>. Acesso em: 7 nov. 2021.

PEDROSA, Adriano. Introdução. *In*: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Leonilson**: truth, fiction. São Paulo, 2014. p. 13–32.

PEPE COBO Y CÍA, 2021. [Site institucional]. Disponível em: <https://www.pepecobo.com/>. Acesso em: 7 nov. 2021.

REIS, Paulo. Limiar da visualidade: artes visuais e a crise da aids. *In*: FREITAS, Artur; GRUNER, Clóvis; REIS, Paulo; KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius. **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016. p. 231–240.

SOCIEDADE AMIGOS DO PROJETO LEONILSON. **Leonilson catálogo raisonné**. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017.

SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas**. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TAILMAN, Susan. The ethos of the edition: the stacks of Felix Gonzalez-Torres. *In*: AULT, Julie (ed.). **Felix Gonzalez-Torres**. Göttingen: Steidl Dangin, 2016. p. 122–127. Publicado originalmente em setembro de 1991, na **Arts Magazine** 66, n. 1, p. 13–14, 1991.

THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS. **Art AIDS America exhibition on view at The Bronx Museum of the Arts**. New York, Mar. 2016. Release. Disponível em: <http://images.bronxmuseum.org/www_bronxmuseum_org/FINAL_AAA_Release_3_24_16.pdf>. Acesso em: 20 set. 2019.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Projects**: Felix Gonzalez-Torres. New York, May 1992. Press release. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_327630.pdf?_ga=2.112469184.576199492.1593459259-1941585007.1592768900>. Acesso em: 4 abr. 2020.

TRINDADE, José Ronaldo. Construção de identidades homossexuais na era AIDS. *In*: UZIEL, Ana Paula; RIOS. Luís Felipe; PARKER, Richard (org.). **Construções da sexualidade**: gênero, identidade e comportamento em tempos de AIDS. Rio de Janeiro: Pallas: Programa em gênero e sexualidade: IMS, Uerj: Abia, 2004.

Entre a revista teatral e a revista editorial: Roberto Rodrigues e a série de ilustrações *Na Terra do Maxixe* (1928)

BEATRIZ CARVALHO SCHREINER

O texto a seguir consiste em uma versão adaptada do segundo capítulo da minha dissertação, defendida em janeiro de 2026. O trabalho, fruto da minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/Uerj), buscou analisar uma série de ilustrações chamada *Na Terra do Maxixe*, publicada pelo artista Roberto Rodrigues na revista carioca *Para Todos* ao longo do ano de 1928.[1]

Roberto Rodrigues e a imprensa ilustrada

A carreira de Roberto Falcão Rodrigues (1906–1929) como artista foi muito curta, interrompida bruscamente por seu trágico assassinato.

1 Schreiner, 2026.

Em 26 de dezembro de 1929, a escritora e jornalista Sylvia Serafim se encaminhou para a redação do jornal *Crítica* a fim de queixar-se de matéria difamatória publicada no dia anterior sobre seu desquite, na qual era acusada de trair seu ex-marido, João Thibau Júnior, com seu médico, o radiologista João de Abreu.[2] Sylvia pediu para conversar com o diretor do diário e pai de Roberto, Mário Rodrigues. Ele não estava. A segunda opção era seu outro filho, Mário Filho, também ausente. Assim, Sylvia adentrou o gabinete em que se encontrava Roberto, e, durante uma conversa cujo teor é até hoje desconhecido, disparou um tiro à queima-roupa em sua barriga. Após três dias em sofrimento no Hospital do Pronto Socorro — atual Hospital Municipal Souza Aguiar —, Roberto Rodrigues faleceu, aos 23 anos.[3]

Apesar de sua morte precoce e da concentração de sua produção artística em um intervalo de aproximadamente cinco anos, Roberto deixou uma obra extensa e complexa, composta por pinturas, desenhos e, sobretudo, ilustrações publicadas na imprensa carioca, das quais a série *Na Terra do Maxixe* é uma das principais representantes. O predomínio do meio gráfico não surgiu por acaso, já que seu pai, influente na área, inseriu-o no jornalismo muito jovem.[4] Seus irmãos seguiram o mesmo caminho e são até hoje reconhecidos profissionalmente, a exemplo de Mário Filho, referência no jornalismo esportivo, e Nelson Rodrigues, considerado um dos maiores dramaturgos brasileiros. Roberto, por sua vez, não se destacaria como escritor — apesar de vez ou outra publicar textos poéticos ou de opinião —, mas como ilustrador.

O crítico Teixeira Coelho inicia o texto *Uma gramática do momento*, publicado no catálogo da exposição *Roberto Rodrigues* de

2 *Crítica*, 26 de dezembro de 1929.

3 A respeito do assassinato de Roberto Rodrigues e de seus impactos na produção literária e jornalística de Sylvia Serafim ver Schargel, 2024.

4 De acordo com o catálogo da exposição *Roberto, um certo Rodrigues*, Roberto teria publicado seus primeiros desenhos aos 13 anos em uma revista infantil (Rocha; Matera, 2016, p. 10). Essa informação parece ter sido retirada do depoimento dado por Nelson Rodrigues em 23 de abril de 1973, no qual ele diz: "Com treze anos, [Roberto] mandou desenhos que foram publicados na Revista Infantil, revista de historietas que hoje chamam de história em quadrinhos. Era negócio de Bangue-bangue". Para mais, ver Tavares, 1974.

1993, afirmando a influência daquele meio no significado da obra de arte, que acabou por incorporar novas concepções para além do que ele chama de "traços internos". Nesse sentido, ele acredita que "o universo cultural de Roberto Rodrigues", em particular, "criado pelos artistas e escritores com que dialogava através de suas imagens, é visível, antes de mais nada no cenário armado pela revista *Para Todos*".[5] Considerando que Roberto trabalhou para os dois jornais fundados por seu pai no Rio de Janeiro — com atuação mais esporádica no *A Manhã* (1925–1928) e praticamente diária no *Crítica* (1928–1930) —, é no mínimo curioso que Teixeira Coelho sugira justamente um periódico que não pertencia à sua família para evocar seu "universo cultural".

É possível que isso se dê, em primeiro lugar, por causa de diferenças estruturais entre os dois tipos de publicações impressas. Nas palavras de Rafael Cardoso, "a 'revista' é algo de natureza evidente, contanto que não se busque explicá-la".[6] Segundo Ana Luiza Martins, ela se torna "um objeto de difícil definição" justamente por se confundir com o jornal, "periódico que lhe deu origem e do qual, no passado, se aproximava tanto na forma — folhas soltas e *in folio* — como, por vezes, na disposição do conteúdo, isto é, seções semelhantes".[7] Assim, a autora propôs uma diferenciação dos gêneros a partir de sua frequência de publicação, visto que o jornal, via de regra, é veiculado diariamente, buscando fornecer informações imediatas, e a revista é redigida de maneira mais minuciosa, podendo aprofundar os temas tratados, limitando-se "à periodização semanal, quinzenal, mensal, trimestral ou semestral, por vezes anual".[8]

Logo, a produção de Roberto para os jornais priorizava a celeridade em detrimento de um acabamento mais fino, percebido em suas ilustrações para revistas. Como menciona Teixeira Coelho, "um olho mais desatento ou entregue aos preconceitos relativos à gradação entre os gêneros artísticos" talvez desconsiderasse seu trabalho no jornal *Crítica* como obra de arte.[9] Tal posicionamento pode ser observado,

5 Teixeira Coelho, 1993, p. 4.

6 Cardoso, 2011, p. 19.

7 Martins, 2008, p. 43.

8 *Idem*, p. 40.

9 Teixeira Coelho, 1993, p. 17.

por exemplo, na fala da historiadora e ensaísta Isabel Lustosa a seguir, a respeito das imagens de Roberto publicadas na oitava — e última — página do diário, dedicada ao crime:[10]

> A oitava página era uma espécie de [...] penetração perversa na vida íntima de certas pessoas. Não sei por que cargas d'água, o Roberto, não sei se era para treinar um pouco, ele fazia as ilustrações dessa página (ele mesmo, pessoalmente), completamente diferente do traço dele de ilustração. O traço dele era finíssimo, era avançado, todo mundo tinha uma admiração. Ele era um grande desenhista mesmo, mais moderno que o Portinari, naquela época. Se estivesse vivo, estaria numa situação de privilégio. E aquele negócio era mais brutal, mais direto, primário até.[11]

O objeto a que Lustosa se refere como um "negócio [...] mais brutal, mais direto, primário até" eram as reconstituições de cenas que Roberto ilustrava para a seção criminal, representando delitos muito violentos, como estupros e assassinatos, muitas vezes de maneira explícita. Atualmente, a expressão "reconstituição" pertence sobretudo ao contexto da Criminalística e configura

> [...] um tipo de exame de corpo de delito complementar, facultativo, destinado a verificar a viabilidade de um determinado fato, de interesse judiciário-penal, ter ocorrido efetivamente, ou não, de acordo com as afirmações oferecidas por testemunha(s), pelo(s) indiciado(s) e pela(s) vítima(s).[12]

Na década de 1920, a perícia criminal era ainda uma atividade incipiente no Brasil que não necessariamente possuía filiação com órgãos especializados em Criminalística ou Medicina Legal. Era, assim, também exercida de maneira autônoma e experimental pela imprensa, que

---

10 A atuação de Roberto Rodrigues no jornal *Crítica* foi tratada com mais profundidade em Schreiner, 2023.

11 Lustosa, 1999, p. 107–108 *apud* Lustosa, 2009, p. 42.

12 Zarzuela, 1991, p. 178.

muitas vezes contratava ilustradores para reconstituir cenas dos casos criminais que seriam noticiados. Roberto Rodrigues desempenhou essa função no *Crítica*, assim como o artista gráfico Queirós foi responsável pelas reconstituições no jornal *A Batalha*, resultando em trabalhos que construíam convergências entre duas importantes faces da modernidade carioca: a criminalidade e as artes gráficas.[13]

Outro ponto que deve ser considerado antes de restringir o "universo cultural" de Roberto Rodrigues à revista *Para Todos* é a sua "rede de sociabilidades", no sentido evocado pela historiadora Ângela de Castro Gomes como "um conjunto de formas de conviver com os pares, [...] um 'domínio intermediário' entre a família e a comunidade cívica obrigatória".[14] Na redação dos diários de seu pai, Roberto estava cercado majoritariamente por jornalistas, e seus ilustradores eram, em maioria, *portrait-chargistas*: ou seja, retratistas cômicos que trabalhavam com o exagero proposital das características marcantes dos caricaturados.[15] Em termos de expressão artística, Roberto era um caso isolado naquele contexto, já que não parecia ter interesse por esse tipo de ilustração de humor tradicional, praticado por colegas como Andrés Guevara e Enrique Figueroa. Por outro lado, seu estilo e estética dialogavam intimamente com os dos demais colaboradores da *Para Todos*, que compartilhavam seu traço elegante e detalhista em ilustrações de belas mulheres e cenários modernísimos da alta sociedade carioca.

É também importante considerar as diferenças entre o público leitor de *Crítica* e *Para Todos*. O primeiro era um jornal extremamente popular, que se orgulhava de ser o único matutino da capital carioca vendido por apenas cem réis,[16] em um momento em que a própria passagem de bonde custava o dobro.[17] Era lido por um público variado,

---

13 Sobre as convergências entre a criminalidade e a literatura no Brasil no início do século XX, ver o emblemático caso do poeta, cronista e diretor do Gabinete de Identificação e Estatística da Polícia do Rio de Janeiro Elísio de Carvalho (1880–1925) em Galeano; Oliveira, 2017.

14 A. C. Gomes, 1993, p. 64.

15 Vasconcellos, 2006, p. 25.

16 *Crítica*, 23 de dezembro de 1928, p. 8 *apud* Barbosa, 2007, p. 60.

17 Botelho, 2012 *apud* Gorberg, 2019, p. 28.

incluindo trabalhadores "nos bondes, nos trens, no horário de almoço, nas idas e vindas de casa para o trabalho e vice-versa".[18] Em contrapartida, a revista *Para Todos*, que no mesmo período custava dois mil réis, se autoproclamava o semanário ilustrado "mais querido na alta sociedade brasileira".[19]

De *Crítica* a *Para Todos*

Distante dos rincões aos quais o jornal *Crítica* o levava para cobrir crimes horrendos, em bairros considerados perigosos ou zonas rurais, ilustrar as páginas da *Para Todos* conduzia Roberto para os mais elegantes e glamourosos bailes, salões e saraus do Rio de Janeiro. Em um poema em prosa intitulado "um festão de arte" publicado no magazine ilustrado *O Que Há*, o jornalista e poeta Horácio Cartier descreve o ambiente de uma festa promovida para homenagear Eugênia Álvaro Moreyra:

> um festão de arte
>
> foi outro dia que se realisou a festa em homenagem á sra. eugenia alvaro moreyra.
>
> a noite, com a sua constellação estrellada parecia haver adherido á manifestação da belleza á distincta artista.
>
> a noite tem desses paradoxos: illumina com os pequenos flocos de luz das suas estrellinhas as manifestações artisticas das estrellas cá da terra.
>
> e a impressão que me ficou daquella noite suprema de arte!
>
> la estavam o di, o felippe, o alvaro, o *roberto rodrigues*...
>
> em cada um desses personagens eu vivi embevecido, uma pagina do "para todos"...
>
> oh! as paginas do "para todos"... só não são para todos porque as vezes o alvaro scisma e acha o oduvaldo vianna imoral!...[20]

18 Barbosa, 2007, p. 62.

19 *apud* Sobral, 2005, p. 141.

20 Cartier, 1929, p. 10, grifo nosso.

Eugênia, também jornalista e poeta, era esposa de Álvaro Moreyra, diretor da *Para Todos*, citado por Cartier como convidado do evento ao lado do artista Di Cavalcanti, do poeta Felippe D'Oliveira e do ilustrador Roberto Rodrigues. Diante desses personagens, o autor, em tom bajulador, diz "viver embevecido" uma página da revista dos quais eram colaboradores. Naquele momento, a *Para Todos* se comportava como uma "obra em movimento", um espaço experimental onde a escrita — e a imagem — é formada, submetida à discussão e posta à prova,[21] e associar-se a ela e ao grupo que a idealizou contribuiria positivamente para a reputação de Cartier.

No princípio, o periódico tinha como carro-chefe a seção cinematográfica Cinema para Todos, criada em 1920 e apresentada nas edições como uma revista dentro da revista, tendo seu próprio redator-chefe, denominado *O operador*. O nome faz alusão ao ofício de operador de câmera, por se tratar também de alguém que direciona e enquadra o olhar do espectador — ou no caso, leitor — para uma sequência de imagens selecionadas. Nas páginas da seção, eram publicadas crônicas sobre o universo cinematográfico, notas sobre distribuidoras e produtoras de filmes, relatos dos bastidores das gravações e críticas e biografias de atores e atrizes — sobretudo das estrelas hollywoodianas, que frequentemente estampavam as capas da revista. O sucesso foi tanto que, gradualmente, o conteúdo sobre cinema começou a extrapolar a seção cinematográfica, contaminando grande parte da revista.

Em 1926, "com a criação da *Cinearte*, exclusivamente dedicada à sétima arte", a *Para Todos* passou a dar a mesma importância às "seções dedicadas a várias expressões artísticas e culturais".[22] Essa mudança se deve principalmente ao tino comercial e estético do diretor-geral, Álvaro Moreyra, e do diretor de arte, J. Carlos, oriundos das revistas pertencentes à Pimenta de Mello & Cia, ambos contratados em 1922, quando a empresa se fundiu a O Malho S.A. É nesse contexto que Roberto Rodrigues passa a produzir regularmente para a revista, alternando entre ilustrações para poemas, contos de outros autores e ilustrações de página inteira, independentes, como foi o caso da série *Na Terra do*

21 Pluet-Despatin, 2014, p. 9.

22 Sobral, 2005, p. 141.

Maxixe. Roberto compartilhava as páginas do *magazine* com J. Carlos, Guevara e Fritz, conforme lembra Teixeira Coelho:

> [...] mas com eles não concorria: enquanto seus colegas produziam o clássico risco do chargista retratando o cotidiano com humor e sátira, como registrado pela história da imprensa brasileira, Roberto iria criar um território próprio, pela temática e pela qualidade estética, a que os outros não tiveram acesso.[23]

Segundo o autor, Roberto teria se estabelecido como artista na revista com uma produção singular, tanto no quesito qualitativo quanto temático. Entretanto, o próprio Teixeira Coelho salienta que o ilustrador "está no lugar certo" pelo fato de *Para Todos* ser "uma revista da sensualidade habitual expressa nas mulheres bonitas".[24] Há uma aparente contradição entre essas concepções de Roberto Rodrigues como um desenhista único e, ao mesmo tempo, um expoente característico do seu meio.

Pelo menos um tema foi tratado por praticamente todos os ilustradores da *Para Todos*, não sendo exclusividade dos desenhos de Roberto: a mulher moderna. As várias faces da melindrosa — o novo arquétipo de mulher jovem, que vestia saias curtas e usava os cabelos *à la garçonne*, frequentava espaços e exibia comportamentos tipicamente masculinos, como fumar e dirigir automóveis — são abordadas recorrentemente não só em ilustrações como em todas as demais formas artísticas da década de 1920, incluindo literatura, música, teatro e cinema: "as representações femininas aparecem embaladas por adjetivos como penumbristas, enervadas, etéreas, fúteis, deslumbradas, doidivanas, sensuais, graciosas".[25]

O romance *Mademoiselle Cinema*, publicado por Benjamin Costallat em 1923, impactou fortemente os debates sobre gênero no universo cultural carioca. Ele foi percebido como uma versão brasileira do polêmico romance francês *La Garçonne*, de Victor Marguerite, "que causou escândalo por retratar uma menina com ares de garoto". Com

23 Teixeira Coelho, 1993, p. 9.

24 *Idem*, p. 13.

25 Santucci, 2015, p. 160 *apud* Rocha; Matera, 2016, p. 12.

apenas dez meses de existência, a obra recebeu três edições e vendeu mais de 25 mil exemplares, se tornando um dos livros mais comercializados nas primeiras décadas do século XX no Brasil.[26]

A personagem principal da narrativa de Costallat se chama Rosalina, moça de dezessete anos "pequenina, seios minúsculos, loura, alegre, interessante em suas meias finíssimas",[27] que embarca numa viagem a navio e desafia as normas de gênero, em meio a aventuras sexuais ao som de *jazz*. A capa da primeira edição de *Mademoiselle Cinema* reproduz uma ilustração de autoria não identificada representando uma mulher correspondente a essa descrição física, de braços abertos, vestindo apenas um bustiê e tanga decorados, equilibrando-se sobre uma onda do mar. Em uma reedição publicada em 1999 pela Casa da Palavra, por sua vez, o livro recebeu uma ilustração de J. Carlos em sua capa, com uma mulher passando batom com a ajuda de um pequeno espelho, vestindo saia-lápis justa e curta e carregando um guarda-chuva debaixo do braço.[28]

A escolha da obra de J. Carlos para ilustrar a capa de uma reedição de *Mademoiselle Cinema,* publicada quase meio século após o falecimento de seu ilustrador, de acordo com a crítica literária Beatriz Resende, "assinala o diálogo da obra de Costallat com ilustradores que [...] inovavam na imprensa, percorrendo um caminho visual que passava do *art nouveau* para o *art déco*".[29] O fato também revela como a produção do artista permaneceu emblemática no que diz respeito à imagem da mulher moderna brasileira do início do século XX:

> Quando J. Carlos cria, em 1920, a Melindrosa, faz mais do que desenhar um novo personagem que ilustraria as páginas das diversas revistas carioca que colaborava, especialmente a *Revista da Semana*.

---

26 El Far, 2004, p. 289 *apud* Santos, 2016, p. 76.

27 Resende, 1999, p. 20.

28 Interessante notar que até o início da primeira década do século XX, a maquiagem mais comumente aplicada pelas mulheres se restringia ao uso do pó de arroz e anilina, sendo o hábito de pintar os lábios, retratado na ilustração, inserido paulatinamente por influência estrangeira, sobretudo através propaganda publicitária e do próprio cinema (Gorberg, 2019, p. 42).

29 Resende, 1999, p. 9–10.

> O caricaturista desenha, naquele momento, o próprio espírito de época que dominaria a cidade nos anos seguintes.[30]

Nascido e criado na capital carioca, J. Carlos começou a atuar como ilustrador aos dezoito anos, construindo uma carreira sólida e figurando em inúmeras publicações de humor, política e arte. Abandonou o cargo de diretor e ilustrador da também célebre revista *Careta*[31] para assumir a direção de arte da *Para Todos*, que passou a ser dominada pelo seu talento.[32] O artista tornou-se responsável pela maior parte das capas da revista, antes regularmente preenchidas com fotografias de astros do cinema, e fez da figura feminina idealizada a grande protagonista. Na descrição da artista Julieta Sobral:

> Mulheres esguias, sensuais e provocantes contracenam com pequenos seres fantásticos como faunos, pierrôs, pajens negros ou mesmo personagens do cenário político reduzidos à escala de gnomos. Reverentes e alegres, eles estão ali para servir a elas. A figura masculina assume ainda ares alegóricos, sob a forma de gárgulas, budas, momos ou diabos gigantes, que insuflam em suas musas o delírio e a volúpia do desejo.[33]

Os outros ilustradores citados por Teixeira Coelho, Guevara e Fritz, foram mais reconhecidos por suas caricaturas de figuras públicas em traços rápidos e esquemáticos, mas também se arriscavam de vez em quando desenhando melindrosas, ricas em detalhes e sensualidade.

A estruturação da rede de sociabilidades entre os colaboradores de um jornal ou revista demonstra ser especialmente importante, por se tratar de uma criação coletiva cujo resultado editorial é dependente de seus vínculos, entre afinidades e discordâncias. No caso dos ilustradores da *Para Todos*, Herman Lima, em seu *História da caricatura no Brasil*, aponta para uma "influência mútua" entre J. Carlos e Guevara, inclusive no que diz respeito à representação feminina:

---

30 *Idem*, p. 17.

31 Vergueiro, 2011, p. 46.

32 Sobral, 2005, p. 141.

33 *Idem*, p. 144.

> É mesmo flagrante a fascinação do traço de J. Carlos nas garotas de Guevara, como também o é a marca do caricaturista paraguaio, no recorte dos figurinos dos nossos políticos tratados por J. Carlos, em especial na série de suas charges por esse tempo publicados no *Malho*...[34]

Apesar de apresentar suas particularidades, as ilustrações de Roberto Rodrigues para a *Para Todos* também estavam intrinsecamente vinculadas à produção de seus colegas. A maioria de suas obras foi marcada por essa mesma objetificação e erotização de personagens femininas, que, durante décadas foram exclusivas às chamadas "revistas galantes". Estas, voltadas para o público masculino, combinavam humor e sensualidade.[35] Nos anos 1920, tais representações passaram a ocupar publicações para leitores de ambos os gêneros, e até mesmo, como no caso da *Para Todos*, revistas que tinham como alvo principal as mulheres.[36] Isso pode ser verificado tanto na recorrente publicação de conteúdos sobre temas considerados femininos, como moda e trabalhos manuais quanto na publicidade de produtos destinados às mulheres, como pó de arroz, *rouge* e fluxo-sedatina.[37]

Frequentemente, as mulheres desenhadas por Roberto estavam nuas ou com os seios à mostra, interagindo com personagens masculinos, ora em poses provocantes, ora em posições de extrema vulnerabilidade. Entretanto, como comentam Cláudia Rocha e Daniela Matera, mesmo que seus corpos estejam vestidos, elas estão sempre despidas, objetificadas e desnudadas pelo olhar do espectador e para seu deleite.[38] Segundo Cláudia de Oliveira, com o advento da modernidade, surge uma "nova relação de proximidade entre o objeto de desejo e o sujeito desejante",[39] que permitiu a construção de uma

---

34 Lima, 1963, p. 1484 *apud* Loredano, 1988, p. 12.

35 Cardoso, 2008, p. 143.

36 Sobral, 2005, p. 141.

37 Nas publicidades encontradas na revista, a fluxo-sedatina é anunciada como um medicamento de uso oral contra cólicas uterinas e "outras doenças peculiares da mulher", à venda em todas as farmácias e drogarias do Brasil.

38 Rocha; Matera, 2015, p. 12.

39 Oliveira, 2010, p. 204.

narrativa inédita a respeito do vínculo entre a mulher e a cidade. A figura feminina torna-se protagonista de "uma erótica do cotidiano urbano" fundamentada na teatralização e idealização do seu comportamento e interações românticas e sexuais com homens, que inclui "uma ideia de prazer na dor, de sensualidade mórbida e, sobretudo, de exposição do corpo como espetáculo",[40] patente na produção artística de Roberto Rodrigues e de muitos de seus colegas.

Um diferencial de Roberto Rodrigues em relação aos seus pares está na explicitude com que trata de temáticas relacionadas à violência e à melancolia. Seu contato constante com a cobertura criminal dos jornais fez com que a dura realidade carioca *sangrasse* — para usar um termo presente tanto no universo do crime quanto no universo gráfico (para designar uma impressão que ocupa a folha inteira, sem deixar margem) — para suas imagens assumidamente ficcionais. Sentimentos como o luto, a solidão, a angústia e o medo são retratados nos gestos e feições dos sujeitos, provocando emoções similares em seus espectadores.

É possível dizer ainda que o senso de humor de Roberto era consideravelmente mais sombrio e divergente do de seus colegas. O título da ilustração de página inteira publicada na *Para Todos* de 22 de dezembro de 1928, por exemplo, revela uma cena do cotidiano com apelo sádico: *O menino que foi buscar a vara de marmello para apanhar da mãe*. O protagonista se encontra próximo ao canto inferior direito da imagem: um menino descalço e cabisbaixo que caminha em direção ao espectador carregando obedientemente uma vara, a ser utilizada contra ele pela própria mãe em uma prática de castigo corporal disciplinar. Ao seu redor, o dia segue como o habitual, ignorando completamente sua flagelação iminente. Há muitos detalhes a serem observados. A venda de esquina em que buscou a vara, onde um homem careca e musculoso fuma um charuto sobre o balcão com um cartaz que anuncia a dúzia de ovos a quatro mil-réis. A parede do casarão, sobre qual está colada uma propaganda política de um deputado e a placa da rua com o nome arrancado, além de constar rabiscada a vitória do time Vasco da Gama por dois a zero em uma partida de futebol. Uma dupla de crianças, a

40 *Idem*, p. 204–205.

da esquerda mirando seu estilingue num pequeno pássaro voando e a da direita o aguardando com uma baguete debaixo do braço. Os patos, a galinha e os pintinhos ciscando no chão. O homem descalço carregando dezenas de garrafas nas costas e nas mãos. O policial que assiste à passagem de um trem.

Roberto dedica essa ilustração a J. Carlos, no canto inferior esquerdo da página, caracterizando-o como "o artista que deve orgulhar a todo brasileiro", em mais uma demonstração de admiração dentro dessa rede de sociabilidades. Outros artistas receberam homenagens do ilustrador em suas obras publicadas na *Para Todos*, como o escritor Gondin da Fonseca, descrito como "o homem que está demolindo os jeovás decrépitos da literatura moderna", na ilustração *Elle não toma cocaina mas dá o pó as pequenas*, e o cantor Sergio da Rocha Miranda, considerado por ele "o maior cantor da nossa terra", na terceira ilustração da série *Na Terra do Maxixe*, chamada *A macumba*.

O semanário ilustrado *Jazz* (1927)

Para Teixeira Coelho,[41] apenas um impresso poderia disputar com *Para Todos* o título de revista mais sofisticada: a efêmera *Jazz...*,[42] fundada por Roberto Rodrigues em 1927. No início do século XX, recorrentemente membros da elite intelectual carioca se tornavam proprietários ou diretores das revistas,[43] o que foi facilitado, no caso, pelo fato do intelectual em questão ser filho do dono de um dos principais jornais do Rio de Janeiro, que possuía redação e administração próprias. Assim, *Jazz* nasce como subproduto do diário *A Manhã* de Mário Rodrigues, sendo amplamente divulgado nas páginas desse veículo. A maior parte dos anúncios foi ilustrada pelo próprio Roberto, enfatizando visualmente aspectos que seriam tratados no editorial da revista. A campanha comercial contou ainda com a participação de artistas convidados — como Axel

41 Teixeira Coelho, 1994, p. 5.

42 Assim como a revista *Para Todos*, *Jazz* também terá suas reticências subtraídas do título original para favorecer a fluidez da leitura do trabalho.

43 Velloso, 2006, p. 314.

Mestrovic, responsável por desenhos de moda, e D'Ávila, fotógrafo de nus artísticos — acompanhados do impactante bordão "o semanário que focalizará a vida moderna alucinante".[44]

Um dos reclames publicitários, publicado no mês anterior à estreia de *Jazz*, representava um par de bailarinos dançando ao som de uma *jazz-band* (Figura 1). Iluminados pelas luzes da ribalta e por holofotes, um homem vestindo calças Oxford curva-se diante de uma mulher saltitante em um vestido transparente, que exibe todo o contorno de seu corpo magro e esguio. Em primeiro plano, a banda, composta por homens elegantemente vestidos, todos em movimento, toca saxofone, trombone, piano e vários instrumentos de percussão. Todos os instrumentistas são carecas — com exceção do pianista, que tem a cabeça quase inteiramente enfiada na partitura à sua frente — e, ao mesmo tempo em que estão muito iluminados, seus rostos e mãos são sombreados por hachuras, apontando para uma possível racialização dos personagens como afrodescendentes.

No cabeçalho de *Jazz*, a revista é classificada como "semanário ilustrado" e se comportava como um "magazine", nos moldes da *Para Todos*, termo utilizado para revista periódica que priorizava a ilustração ao mesmo tempo que "embalava a publicidade de bens de consumo, potencializando as características comerciais do gênero".[45] As propagandas que estampavam suas páginas anunciavam produtos da moda para ambos os gêneros, como o cronômetro *Vulcain* — cuja imagem sugere seu uso por apostadores em jóqueis — e a água de colônia *Carmela* — apresentado como item obrigatório "na 'toilet' de todas as damas que se prezam em cuidar zelosamente de sua aparência juvenil".

O texto do cabeçalho também menciona se tratar de propriedade de Roberto Rodrigues com direção compartilhada entre Milton Rodrigues, seu irmão mais velho, e o já apresentado Andrés Guevara, também responsável pelo projeto gráfico e pelo logotipo da revista.

---

44 O bordão teve algumas variações, substituindo a palavra "semanário" por "revista", mudando a ordem de algumas expressões ou subtraindo o adjetivo "alucinante".

45 Martins, 2008, p. 42.



FIGURA 1 Fonte: *A Manhã*, n. 453, 15 jul. 1927. Disponível em: <https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/116408/per116408_1927_00485.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2025.

A pesquisadora Aline Haluch[46] sinaliza a semelhança da tipologia empregada, com formas geométricas estampadas, com a criada pelo mesmo autor três anos antes para a revista *A Maçã*.

Apesar de toda a publicidade e do preço tentador — a metade do valor de um número da *Para Todos* —, *Jazz* não chegou a alcançar a marca de dez números, o que Ruy Castro atribui à falta de tino comercial de Milton e Roberto.[47] Foram localizados apenas dois exemplares no acervo da Biblioteca Nacional, o primeiro não identificado e incompleto e o segundo assinalado como o quinto número — um conjunto bastante restrito para fins de pesquisa. Não se sabe ao certo a qual acervo Nicolau Sevcenko teve acesso ao fazer a seguinte análise da revista, bastante poética e abstrata:

> Ali estão vivos e pulsantes, em sintaxes linear e cromáticas irresistíveis nos seus apelos rítmicos e sensoriais, suas percepções aguçadas sobre a sexualidade, a nova economia pulsional, as intensificações eletro-mecânicas, o potencial instintivo da violência e o apelo libertador do entusiasmo construtivo. *Jazz* é ao mesmo tempo o que há, o que poderá haver e o que é preciso aprender a desafiar, fora e dentro de nós mesmos. *Jazz* é um lampejo de dor e desejo. *Jazz* é o futuro prenhe do passado abalando o presente moroso, à espera de um contra-ataque à altura do desafio.[48]

Ruy Castro pontua que a palavra *jazz*, o título do semanário, estava naquele momento "muito mais perto do seu sentido original — 'zorra' — do que hoje, quando só serve para designar a música", e observa que o tema musical — entre literatura, artes, teatro, cinema, futebol, decoração e moda — foi, inclusive, o único a nunca ser abordado pela revista.[49] Assim como no caso de Sevcenko, não foi possível constatar a qual material o autor teve acesso. De fato, nos exemplares pertencentes à Biblioteca Nacional, não há qualquer menção direta à música. Entretanto,

---

46 Haluch, 2005, p. 109–110.

47 Castro, 1992, p. 75.

48 Sevcenko, 1994, p. 112.

49 Castro, 1992, p. 75.

como pode-se observar pelo anúncio da revista publicado no jornal *A Manhã* reproduzido anteriormente, exibindo uma detalhada ilustração de um casal dançando ao som de uma *jazz-band*, o estilo musical e dançante estadunidense parece ter sido decisivo na escolha do nome do semanário.

Na década de 1920, o Rio de Janeiro já contava com uma ampla gama de opções de lazer e entretenimento, "que incluía espetáculos musicais e teatrais, os primeiros momentos de nosso cinema e o crescimento das práticas esportivas"[50] — com destaque para o remo, boxe e futebol —, além de bailes e outros eventos dançantes distribuídos por diversas partes da cidade e voltados para diferentes públicos. Em muitos deles, — tanto os suburbanos, fundados por e para trabalhadores, quanto os dos bairros nobres, de elite — o jazz passou a se confundir com gêneros musicais e dançantes nacionais, como o maxixe e o samba. Esse jazz popularizado nas Américas é chamado por Eric Hobsbawm de "jazz híbrido", em oposição a um "jazz autêntico", estilo musical negro estadunidense surgido na cidade de Nova Orleans. Seria "uma conversão em massa da música pop e de dança comum para uma ideia lembrando, remotamente, síncope, ritmo, novos efeitos instrumentais na base de sons caseiros e coisas do gênero".[51]

O semanário de Roberto não foi o único na imprensa do Rio de Janeiro a embarcar nesse fenômeno *jazzístico*. A famosa "revista da vida moderna" fundada em 1925 e dirigida por J. da Silva Moraes, por exemplo, foi intitulada *Shimmy*, nome de uma das coreografias dançadas ao som das *jazz-bands*, surgida entre 1910 e 1915, a princípio considerada indecente, mas que alcança grande sucesso na Europa na década seguinte.[52] Ela é citada na crônica escrita por Lima Barreto, *Bailes e divertimentos suburbanos*, publicada na *Gazeta de Notícias* em 7 de fevereiro de 1922. Em um diálogo reproduzido no texto, a irmã do autor se refere à dança como uma novidade nos bailes, ao que Lima Barreto reage com aparente desinteresse:

---

50 Melo, 2008, p. 36.

51 Hobsbawm, 2009, p. 69.

52 *Idem*, p. 70.

> Perguntei à minha irmã, provocado pela monótona musicaria do baile da vizinhança, se nos dias presentes não se dançavam mais valsas, mazurcas, quadrilhas ou quadras, etc. Justifiquei-lhe o motivo da pergunta.
>
> — Qual! — disse-me ela. — Não se gosta mais disso... O que apreciam os dançarinos de hoje, são músicas apolcadas, tocadas *à la diable*, que servem para dançar o tango, *foxtrot*, *ragtime*, e...
>
> — *Cake-walk*? — perguntei.
>
> — Ainda não se dança, ou já se dançou; mas agora, está aparecendo um tal de *shimmy*.
>
> Nunca vi dançar tal coisa, nem me tenta vê-lo [...].[53]

Pertencente a uma família influente e ativo no efervescente meio jornalístico e artístico carioca, Roberto Rodrigues devia estar a par das últimas modas. Seu comportamento possuía, inclusive, muitas características associadas ao tipo dos "almofadinhas". Era bastante vaidoso e deixou um acervo repleto de retratos seus posando em diferentes trajes e cenários, hoje salvaguardado pelo Instituto Sergio Rodrigues. A preocupação de escritores e artistas com a "dimensão performática" de sua aparência é observada pela pesquisadora Carolina Casarin em seu livro *O guarda-roupa modernista: O casal Tarsila e Oswald e a moda*.[54] Segundo ela, "inserida na cidade grande, onde há cada vez mais gente, a subjetividade do homem moderno torna-se fruto da experiência de ver e ser visto",[55] dimensão que se acentua ainda mais em se tratando de figuras públicas.

Algumas imagens de Roberto foram publicadas na imprensa em vida, como a fotografia presente na *Para Todos* de 14 de setembro de 1929, que o representa na posição de ¾, impecavelmente penteado e barbeado, vestindo um elegante robe japonês estampado e exibindo um cigarro entre os dedos da mão esquerda. Ela ilustra um texto de sua autoria, intitulado *Quando eu achava bonito o luar*, que rememora sua infância. Todavia, na perspectiva de Roberto, o texto importa menos do que a imagem:

---

53 Barreto, 2004 [1922], p. 499.

54 Casarin, 2022, p. 10.

55 *Idem*, p. 51.

> Acontece porem, que me enviaram do Japão um chambre admiravel todo feito á mão, bordado com fios de ouro e prata.
>
> A photographia, eu e o chambre, é a maior prova do meu reconhecimento.
>
> O texto é pra' ocupar espaço.[56]

Aos almofadinhas é atribuída a habilidade da dança — "o foxtrot, o onestep, o ragtime, o shimmy, o maxixe, e qualquer outra dança (desde que 'da moda', é claro)"[57] —, utilizada na conquista do tipo feminino moderno, as melindrosas. Logo, o interesse de Roberto pelas tendências dançantes internacionais e nacionais, aqui representadas principalmente pelo maxixe (discutido no capítulo anterior) e pelo jazz, parece estar intimamente relacionado à prática do *flirt*, definido por João do Rio como "a última etapa de sedução da mulher",[58] modismo estadunidense que continuava em alta no Rio de Janeiro da década de 1920.

Por conta de sua enorme contribuição na construção visual desses arquétipos, Álvaro Moreyra atribui a J. Carlos o título de "o inventor da melindrosa", ao que Marissa Gorberg rebate concedendo sua "provável autoria [...] ao caricaturista Cícero Valladares, conhecido apenas como Cícero".[59] Até este momento, não nos parece possível atestar com segurança o pioneirismo de um único artista na criação da versão brasileira da *flapper* estadunidense e da *garçonne* francesa, e nos limitamos somente a mencionar os nomes de alguns de seus principais expoentes: além de J. Carlos e Cícero, vale a lembrança de Belmonte e Di Cavalcanti.

A obra gráfica de Roberto Rodrigues demonstra estar em consonância com a produção de seus parceiros da imprensa ilustrada carioca, marcada por representações da sexualidade moderna protagonizadas pelos tipos dos almofadinhas e das melindrosas. A série *Na Terra do Maxixe*, produzida por Roberto, porém, parece extrapolar o universo editorial, revelando um artista ativo — tão influenciado quanto influente — também no meio da revista teatral.

---

56 Rodrigues, 1929, p. 20.

57 Vasconcelos Medeiros, 2010, p. 107.

58 Do Rio, 1907, p. 8.

59 Gorberg, 2019, p. 126.

A *mise-en-scéne* de Roberto Rodrigues

No artigo "Arte e crise cultural nos anos 20: o repto de Roberto Rodrigues", Nicolau Sevcenko contextualiza o cenário artístico pós-Primeira Guerra Mundial, dando destaque ao desenho como linguagem que consegue, "pelo efeito do traço fino sobre o branco do papel, evocar a experiência extrema dos corpos intensamente iluminados contra a mancha negra homogênea da escuridão".[60] Ele sinaliza que essa característica da técnica se intensifica com a invenção dos holofotes, "destinados a caçar pelos céus aviões em missões noturnas durante a guerra", e atribui a Roberto Rodrigues "uma percepção aguçada dessa virtualidade prodigiosa da sua arte".[61]

Mas holofotes não são somente ferramentas bélicas. Não tardou para que esses dispositivos de luz elétrica fossem difundidos como recursos de iluminação cênica na cidade, no cinema e em espetáculos teatrais. Eles fascinaram o jornalista Benjamim Costallat na abertura da apresentação da ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes, no Theatro Municipal, por ocasião da Exposição do Centenário de 1922: "Centenário! Salvas, holofotes por todos lados. A cidade tonta, barulhenta, toma uma bebedeira de luz! Tudo é eletricidade. Os colares das avenidas. As fachadas das casas. As lanternas dos automóveis".[62]

Ilustração gráfica e teatro se encontram na manipulação do contraste luminoso, de claro e escuro, que vai da escolha da forma da mancha de tinta de impressão sobre o papel à intensidade do foco de luz incidindo sobre um ator ou objeto em cena. É possível dizer que a curta porém rica trajetória profissional de Roberto Rodrigues se construiu principalmente a partir do atravessamento e entrecruzamento desses gêneros. A seguir, esse argumento será posto sob o holofote.

---

60 Sevcenko, 1994, p. 106–107.

61 *Idem*, *ibidem*.

62 Costallat, 1923, p. 175 *apud* Santucci, 2012, p. 110.

Os telões

Assim como muitos intelectuais do início do século XX, Roberto Rodrigues possuía intimidade com o teatro de revista. Enquanto alguns se aventuravam como revistógrafos ou atores, Roberto Rodrigues foi contratado, no início de 1927, para pintar alguns telões para *O Amanhã tem mais...*, revista de Leo D'Avila e Joracy Camargo.[63] A peça em dois atos, que estava sendo ensaiada no Theatro Phoenix, seria encenada pela Companhia Olenawa Pinto-Filho com trilha sonora de Hekel Tavares. Contudo, declarações e cartas trocadas na imprensa nesse período indicam que, em razão de um desentendimento entre Leo D'Avila e alguns de seus colegas, a obra não teria entrado em cartaz.[64]

O "telão" ou "pano-telão" é um elemento cênico definido pela pesquisadora Tânia Brandão como uma "grande tela cenográfica, habitual nas revistas e operetas, usada para reproduzir um panorama, uma alegoria ou uma cena, montada no primeiro plano, logo atrás do Comodim [cortina que se movimenta verticalmente]".[65] Para a apoteose final de *Flores à Cunha* (1933) — revista em dois atos escrita por Álvaro Pinto e Mário Lago, que estreavam como revistógrafos —, por exemplo, foi produzido um telão inspirado na tela *Combate Naval do Riachuelo* (1883), de Victor Meirelles.[66] A cena pintada retratando os tiros de canhões entre embarcações envoltas em fumaça era complementada por elementos cênicos tridimensionais, dando maior profundidade e realismo ao cenário que ocupava o palco do Teatro Recreio.

---

63 *Para Todos*, 12 de fevereiro de 1927.

64 Na mesma época, Joracy Camargo e Léo D'Ávila estavam trabalhando na montagem de *Dondoca*, revista de estréia da companhia *Mil e uma noites*, fundada e dirigida por José do Patrocínio Filho, também musicada por Hekel Tavares. Após o início da temporada, a revista foi envolvida em um escândalo de suposta corrupção e chantagem por Patrocínio, o que causou D'Avila a retirar seu nome da autoria da peça e romper com o parceiro revistógrafo Joracy Camargo, bem como no desligamento de Hekel Tavares da companhia. A situação entre os artistas tornou-se insustentável, aparentemente a ponto de abandonarem a montagem de *O Amanhã tem mais...*.

65 Brandão, 2004, p. 11.

66 *Diario de Noticias*, n. 2208, 21 de fevereiro de 1934.

Uma das telas ilustradas por Roberto Rodrigues para a revista teatral *O Amanhã tem mais...*, intitulada *O Maxixe*, foi publicada em 12 de fevereiro na revista *Para Todos*, acompanhada de uma fotografia do artista e rodeada por um poema em prosa de Sebastião Ferraz, "Os madrigaes perdidos". A imagem, em formato horizontal (Figura 2), apresenta personagens músicos em ambos os lados: à esquerda, dois homens em pé e com o torso desnudo tocam respectivamente um violão e um chocalho, enquanto um terceiro, ajoelhado, assopra uma flauta. Do lado direito, um rapaz vestido, mas descalço, toca outro violão sentado no chão. No centro, vemos um casal de dançarinos de costas: seus corpos estão colados pelos ventres e braços, enquanto as pernas da mulher, expostas por seu vestido rodado e esvoaçante, parecem levitar, quase deixando escapar os tamancos de seus pés. A palmeira, estrategicamente posicionada atrás dos protagonistas, parece lhes dar um par de asas, combinando com os pássaros — gaivota, ganso, cacatua, tucano — e borboletas que aparecem no telão. Completa a cena um pequeno macaco, algumas plantas rasteiras e dezenas de frutas tropicais, como bananas, laranjas e um abacaxi.

A posição em que é flagrada a dupla de bailarinos se assemelha a um dos passos tradicionais do maxixe, o "passo largo", registrado em uma ilustração de K. Lixto para o texto *O Maxixe*, de Raul Pederneiras, publicado na revista *Século XX*, em 1906. Nele, Pederneiras descreve o movimento em questão como um "bamboleio marcial, enérgico, com descaídas rápidas e estonteadoras",[67] o que não parece combinar com a solenidade dos personagens de K. lixto que, apesar de terem seus corpos bastante unidos, vestem roupas formais e têm o semblante sério, de olhos fechados, estando ou extasiados ou embaraçados, evitando o olhar do parceiro. A descrição se aplica melhor aos protagonistas do telão de Roberto, com seus corpos esvoaçantes e de contornos marcados pela indumentária justíssima e provocante.

Outro telão de Roberto para a mesma revista, intitulado *O Ópio*, foi publicado no dia seguinte na seção de arte e cultura do jornal *A Manhã*. Desta vez, a imagem representa um homem, de torso despido e descalço, agarrado ao corpo de três figuras femininas nuas que parecem

67 Pederneiras, 1906, p. 53.



FIGURA 2 Fonte: *Para Todos...*, n. 426, 12 fev. 1927. Disponível em: <https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/para_todos/para_todos_1927/para_todos_426.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2024.

levitar, carregando-o por cima da espuma das ondas. As mulheres direcionam seus olhares para o protagonista, e uma delas, de cabelos mais claros à esquerda, segura delicadamente um ramo de planta. Uma nuvem esvoaçante de labaredas negras paira sobre as cabeças dos personagens, podendo ser lida como a cabeleira do homem, das mulheres à sua direita, ou uma mescla. Três pássaros à direita acompanham o sobrevoo do grupo. Não há qualquer elemento paisagístico além do mar e uma ilha solitária ao fundo, nele refletida.

A combinação do título, *O Ópio*, com a composição visual fantasiosa, insinua os efeitos oníricos da droga, difundida entre a elite carioca no início do século XX. No artigo supracitado "Arte e crise cultural nos anos 20: o repto de Roberto Rodrigues", Nicolau Sevcenko analisa uma obra semelhante de Roberto, dedicada a outra droga bastante consumida por essa classe: a cocaína[68]. Ele salienta que, "nos termos da nova experiência cotidiana, é o vício intoxicante que tem o potencial sacralizador", além de a droga estar "intimamente associada ao sexo e suas derivações gratificantes, na seminudez e conluio voluptuoso dos personagens",[69] presentes tanto na composição sobre a qual se debruça como em *O Ópio*.

O autor afirma ainda que "A ambiência chinesa, tão improvável quanto exótica para o Rio de Janeiro, evoca as drogas",[70] referindo-se à repercussão das casas de ópio clandestinas administradas por imigrantes chineses. Esses estabelecimentos foram assunto de muitos relatos literários e matérias jornalísticas do período do entresséculos, como a crônica "Visões d'ópio: os chins do Rio" publicada por João do Rio na *Gazeta de Notícias* em 1905. Em determinado momento do texto, um dos frequentadores chineses de uma *fumérie* explica o choro e o balbuciar de um dos seus colegas "opiados" para o narrador: "Ele está sonhando. Affal está sonhando. Ópio sonho…terra de gente namorada…bonito! bonito! […]".[71] Apesar da fala travada do personagem, que reflete uma suposta

---

68 Aqui, a obra referida é *O elogio da cocaína*, ilustração de página inteira publicada em três de novembro de 1928 na revista *Para Todos*.

69 Sevcenko, 1994, p. 110.

70 *Idem*, p. 109.

71 Do Rio, 1995, p. 64.

dificuldade do imigrante asiático de se expressar na língua portuguesa, é clara a relação traçada entre o uso da substância opióide e visões delirantes agradáveis e apaixonadas, como a da cena representada no telão de Roberto.

Já que a revista de Joracy Camargo e Leo D'Avila não chegou a ser apresentada nos palcos, é difícil precisar como teriam sido dispostos os telões *O Maxixe* e *O Ópio*. De acordo com a historiadora Vera Collaço, o teatro de revista brasileiro passou por uma série de mudanças estruturais a partir da década de 1920. No que diz respeito ao cenário, os procedimentos de mutações entre os atos, anteriormente feitos ou à vista do público ou em intervalos estipulados, caíram em desuso, sendo substituídos pela descida de um telão ou de uma cortina que servia de fundo para uma apresentação breve que distraísse o espectador enquanto preparavam a atração seguinte.[72] A partir dessa constatação, é plausível conjecturar dois usos possíveis para os telões pintados por Roberto: como pano de fundo para os quadros principais ou como parte dessa estratégia de mutação ambiental entre eles.

Considerando o caráter bidimensional do telão, que explora "as referências e as possibilidades da perspectiva", a pesquisadora Tânia Brandão sugere o uso dos termos "cenário", no lugar de "cenografia", para a ambientação da revista, e de "cenarista" ou "cenógrafo-pintor" no lugar de "cenógrafo", para o profissional responsável,[73] papel exercido por Roberto Rodrigues na peça em questão. Para ela, a referência direta do telão é o "espaço pictórico" renascentista, promovendo a ambientação dos personagens para o olhar da plateia.[74]

Mesmo que a autora defenda que "estas observações não têm sentido redutor",[75] elas parecem demasiadamente generalizantes. No caso dos telões pintados por Roberto, não há qualquer tentativa de emular de modo verossímil uma paisagem tridimensional. Seus telões não servem apenas para ambientar os atores. Eles não são meros cenários, mas cenas em si mesmas, com seus próprios personagens e

---

72 Collaço, 2012, p. 5–6.

73 Brandão, 2004, p. 7.

74 *Idem*, p. 6–7.

75 *Idem*, p. 7.

alegorias, sugeridos pelo traçado esquemático e veloz do ilustrador. Se para Brandão o cenário, portanto, "tem um sentido único e principal — envolver o espectador, fazer com que ele se iluda, tornar possível a suspensão da descrença",[76] os telões de Roberto Rodrigues sugerem a intenção de arrastar o espectador para o interior de seu universo imaginário, dos prazeres eróticos, delirantes e marginalizados do maxixe e do ópio.

O Theatro da Caverna Mágica

É importante pontuar que *O Amanhã tem mais...* não foi a única peça que contou diretamente com a participação de Roberto Rodrigues na elaboração de cenários teatrais. Ainda em 1927, ele se juntou à iniciativa do dramaturgo Renato Vianna de fundar uma nova companhia, o Theatro da Caverna Mágica, ao lado de figuras como a jovem atriz Ismênia dos Santos e o poeta Paschoal Carlos Magno, ainda iniciantes, mas que mais tarde viriam a ser reconhecidos como grandes expoentes do teatro nacional. Vianna e Roberto foram parceiros de trabalho em diversas ocasiões. Na revista *Para Todos* de 1º de dezembro de 1928, por exemplo, o poema do dramaturgo, *Tarde: a marcha funebre*, foi publicado embaixo de uma ilustração de Roberto representando o cortejo familiar de um sepultamento, incidente citado nos versos. O caixão é praticamente um detalhe na cena melancólica, aparecendo parcialmente no canto inferior direito da imagem: em destaque, encontram-se os familiares, com expressões faciais e gestos que indicam o sofrimento por sua perda.

Na Coleção Roberto Rodrigues, pertencente ao Instituto Sergio Rodrigues, foi localizada uma obra cujo verso ostenta uma anotação, indicando tratar-se de um desenho de Roberto para Vianna, intitulado *Illusão e desillusão*. A ilustração aquarelada (Figura 3) representa uma mulher nua reclinada sobre uma cama segurando um cachimbo de ópio e um homem cabisbaixo de costas e bem-vestido, com suas mãos entrelaçadas atrás do corpo. Apesar do mobiliário da cena — a cama, o chão liso e colorido, a mesinha de cabeceira com um elemento

76 Brandão, 2004, p. 10.



FIGURA 3 Fonte: Rodrigues, s.d. Foto da autora, 2024 [Coleção Roberto Rodrigues, Instituto Sergio Rodrigues].

decorativo — remeter a um ambiente interno, ao fundo da imagem aparece uma paisagem com vegetação refletida num espelho d'água. Uma linha ondulante corta a paisagem quase pela metade, como uma cortina rosada translúcida.

A obra não está datada e, até o momento, não foi encontrada publicada em nenhum periódico, apesar de seu passe-partout indicar um enquadramento semelhante ao utilizado no design de páginas de algumas revistas ilustradas, como *Para Todos* e a própria *Jazz*. Caso a obra não tenha sido pensada para o universo das revistas editoriais, existe a possibilidade de que fosse um estudo para um telão ou outro elemento cênico de alguma revista teatral de Vianna.

A participação de Roberto nas montagens de Vianna pôde ser comprovada na primeira peça da companhia Theatro da Caverna Mágica, intitulada *Abat-jour*. Tratava-se de uma comédia em três atos, cujo roteiro e direção de arte são assinados pelo próprio Vianna e a direção geral por Milton Rodrigues, irmão de Roberto.[77] Amplamente anunciado pela imprensa, o espetáculo era aguardado com ansiedade pelo público e pela crítica de teatro, já familiarizados com o trabalho de Vianna a partir do sucesso de suas montagens anteriores, como *A última encarnação do Fausto* (1922), *Gigolô* (1924) e *Colmeia* (1924).[78] Após um mês de ensaios, *Abat-jour* teve sua noite de estreia em 13 de janeiro de 1928. Seu cenário foi assinado pelo português Jayme Silva, carnavalesco, cenógrafo e fundador — junto ao ator, diretor e produtor De Chocolat — da Companhia Negra de Revistas, atuante no Rio de Janeiro e São Paulo, que sublinhava em suas peças "a relação entre cultura negra e caráter nacional".[79] Seu trabalho se caracterizava pelo "excesso de coloridos", como no uso de purpurina policromada em seus telões, que brilhavam

77 *A Manhã*, 25 de dezembro de 1927.

78 O sucesso no caso de *A última encarnação do Fausto* foi posterior, cerca de dois anos depois de sua montagem, acompanhando o enaltecimento de sua peça seguinte, *Gigolô*. De acordo com Sebastião Milaré, na ocasião de sua exibição em 1922, "[...] *A última encarnação do Fausto*, recebeu vaias da plateia, foi malhada pela crítica e só se aguentou três dias em cartaz, levando-o à falência" (Milaré, 2009, p. 109).

79 T. Gomes, 2001, p. 61.

"largamente à luz do mais modesto refletor".[80] A montagem de *Abat-jour* recebeu grandes elogios da imprensa, sobretudo o cenário do segundo ato, inteiramente confeccionada em seda.[81]

Nesta e nas montagens seguintes da companhia, Roberto Rodrigues foi responsável pelo "mobiliário, adereços e detalhes de 'mise-en-scene'".[82] De acordo com Gustavo Dória, o encarregado pela *mise-en-scène* "era apenas [...] alguém que se responsabilizava pelo arranjo de cena, da disposição dos móveis, quadros e flores, etc., uma espécie de contra-regra de luxo".[83] A contratação de artistas em voga para atuar nessa função ou para auxiliar na criação de cenários funcionava como uma estratégia de modernização dos espetáculos, a exemplo da companhia de Procópio Ferreira, que empregou artistas como Paim, Osvaldo Sampaio e Lula Cardoso Ayres.[84]

A pesquisadora Marcia Cezar Diogo aponta para uma dupla funcionalidade do teatro nesse momento, um espaço onde ia-se tanto para entrar em contato com a sofisticação a partir dos espetáculos em cartaz — às vezes, apresentados em idiomas estrangeiros e com tramas rebuscadas — quanto "para ver e ser visto pela alta sociedade carioca", inteirando-se das "novas tendências expostas na plateia e também no palco através dos figurinos e dos objetos dos cenários da peça, que poderiam ser indicativos do que era moda nas artes decorativas".[85] À vista disso, faz sentido que o *Jornal do Brasil* tenha divulgado uma exposição de rascunhos e croquis de Jayme Silva e Roberto Rodrigues para elementos das montagens do Theatro da Caverna Mágica a se realizar ainda em dezembro, no hall do *Casino,* enquanto ocorriam os ensaios para *Abat-jour*.[86] Infelizmente, não foi possível localizar qualquer fotografia ou nota na imprensa que comprove a efetiva realização da mostra.

---

80 Dória, 1975, p. 7.

81 *Gazeta de Noticias*, primeiro de janeiro de 1928.

82 *Jornal do Brasil*, 20 de dezembro de 1927.

83 Dória, 1975, p. 7.

84 *Idem*, *ibidem*.

85 Diogo, 2005, p. 475–476.

86 *Jornal do Brasil*, 20 de dezembro de 1927.

O vínculo criado entre Roberto e as revistas teatrais, como cenarista e espectador, parece ter inspirado grande parte de sua produção para as revistas editoriais em que atuava como ilustrador. Seguindo essa linha de pensamento, nota-se que a série *Na Terra do Maxixe* é estruturada como uma revista teatral, tendo suas ilustrações conectadas pelo frágil fio condutor representado por seu título, sem apresentar uma narrativa sequencial clara. As oito imagens independentes se comportam como quadros teatrais recheados de atrações variadas, pautadas pela crítica social e política e pelo apelo do sexo e da violência.

Desse modo, cabe ao historiador da arte atuar como o extinto *compère* das revistas de ano: um "aglutinador, apresentador, comentarista" que atravessa "a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a platéia"[87] — ou, neste caso, com o leitor.

87 Veneziano, 1991, p. 117.

Referências

BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa**: Brasil (1900–2000). Rio de Janeiro, Mauad X, 2007.

BRANDÃO, Tania. Vassouras e Purpurinas: breves notas sobre a cenografia no Teatro de Revista Brasileiro. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 12, n. 13, 2004, p. 5–29.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790–1930)**. Rio de Janeiro, Record, 2008.

CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. *In*: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta (org.). **Revistas ilustradas**: modos de ler e ver no Segundo Reinado. Rio de Janeiro, Mauad X, FAPERJ, 2014.

CASARIN, Carolina. **O guarda-roupa modernista**: o casal Tarsila e Oswald e a moda. 1. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues (1912–1980). Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1992.

COLLAÇO, Vera. Entre telões e cortinas: a féerie cenográfica do musical revisteiro. **O Percevejo Online**, vol. 4, n. 1, jan./jul. 2012, p. 1–26. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2403/pdf_652>. Acesso em: 4 jul. 2024.

DIOGO, Marcia Cezar. O moderno em revista na cidade do Rio de Janeiro. *In*: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo A. de M. (org.). **História em cousas miúdas**: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, Editora da Unicamp, 2005.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura/Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural/Divisão de Editoração, 1995.

DO RIO, João. **Variações sobre o "flirt", pequeno ensaio de psicologia urbana**. Rio de Janeiro, Livraria Luso-Brasileira, 1907.

DÓRIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.

GALEANO, Diego; OLIVEIRA, Marília Rodrigues (org.). **Escritos policiais / Elísio de Carvalho**. Rio de Janeiro, Contra Capa/Faperj, 2017.

GOMES, Ângela Maria de Castro. Essa gente do Rio...: os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 2, 1993, p. 62–77. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1954/1093>. Acesso em: 25 out. 2024.

GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, 2001, p. 53–83. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eaa/a/nNzWWZ7TfWcYDZWqd9WkcKF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 jan. 2025.

GORBERG, Marissa. **Belmonte**: caricatura dos anos 1920. Rio de Janeiro, FGV, 2019.

HALUCH, Aline. A Maçã e a renovação do design editorial na década de 1920. *In*: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870–1960. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo, Paz e Terra, 2009.

LOREDANO, Cássio. **Guevara e Figueroa**: caricatura no Brasil dos anos 20. Rio de Janeiro, Funarte, 1988.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890–1922). São Paulo, EdUSP, 2008.

MILARÉ, Sebastião. O grande sonho do

guerreiro da quimera: teatro-escola como um ideal. **Olhares**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2009, p. 108–117. Disponível em: <https://olharesceliahelena.com.br/olhares/article/view/15>. Acesso em: 4 jul. 2024.

PLUET-DESPATIN, Jacqueline. Contribución a la historia de los intelectuales: las revistas. Trad. Horacio Tarcus. **Américalee**. Disponível em: <https://americalee2.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/Pluet-Despatin_Contribucion-a-la-historia.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2026.

ROCHA, Claudia; MATERA, Daniela. Roberto Rodrigues: cosmópolis, desejo e morte. *In*: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Roberto, um certo Rodrigues**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/zgXBT756ihZeKQ?hl=pt-BR>. Acesso em: 13 fev. 2025.

SANTUCCI, Jane Celina. **Babélica urbe**: o Rio das crônicas dos anos 20. 2012. Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012 (Tese de doutorado).

SCHARGEL, Sergio. De autora a personagem: a literatura de e sobre Sylvia Serafim. **Cadernos Pagu**, n. 71, set. 2024, p. 2–15. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8678996>. Acesso em: 25 abr. 2025.

SCHREINER, Beatriz Carvalho. **As reconstituições visuais de crime de Roberto Rodrigues no Jornal Crítica (1929)**. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023 (Trabalho de conclusão de curso). Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/21126/1/BCSchreineir.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2025.

SCHREINER, Beatriz Carvalho. **Na Terra do Maxixe**: um espetáculo ilustrado de Roberto Rodrigues (1928). Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2026 (Dissertação de mestrado). Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/25301/2/Disserta%c3%a7%c3%a30%20-%20Beatriz%20Carvalho%20Schreiner%20-%202025%20-%20Completa.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2026.

SEVCENKO, Nicolau. Arte e crise cultural: o repto de Roberto Rodrigues. **Revista USP**, São Paulo, n. 23, 1994, p. 102–113. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/27001/28776>. Acesso em: 15 mar. 2025.

SOBRAL, João Carlos. J. Carlos, designer. *In*: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870–1960. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

TAVARES, Neila. Desenhos de Roberto Rodrigues: uma pesquisa de Neila Tavares. **Cordel Urbano**, ano 2, n. 2, 1974.

TEIXEIRA COELHO, José. Uma gramática do momento. *In*: SAHM, Estela (org.). **Roberto Rodrigues**: 1906–1929. São Paulo, A.S. Studio, 1993, p. 3–22.

VASCONCELLOS, Vaneza. **A polifonia das charges de Oldack Esteves**: carnavalização, transtextualidade, transgressão. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006 (Dissertação de mestrado). Disponível em: <http://www.poslin.letras.ufmg.br/defesas/922M.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2024.

VASCONCELOS MEDEIROS, Hugo Augusto. Melindrosas e almofadinhas: relações de gênero no Recife dos anos 1920. **Revista Tempo e Argumento**, vol. 2, n. 2, 2010, p. 93–120. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1958/1609>. Acesso em: 23 fev. 2025.

VELLOSO, Monica Pimenta. Percepções do moderno: as revistas do Rio de Janeiro. *In*: NEVES, Lúcia Maria B. P. das; MOREL, Marco; FERREIRA, Tânia M. Bessone da C. (org.). **História e imprensa**: representações culturais e práticas de

poder. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

VENEZIANO, Neide. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas, Pontes, 1991.

ZARZUELA, José Lopes. Reconstituição: aspectos técnicos e jurídicos. **Revista da Faculdade de Direito**, São Paulo, vol. 86, jan./dez. 1991, p. 177–189.

Memórias narradas por uma irmandade negra: devoção e colecionismo na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos (RJ)

BERNARDO WAGNER MARQUES BAPTISTA

Introdução

Organizadas em forma de associação de caráter privado, as irmandades são grupos de devotos "leigos" que têm como objetivo a manutenção de um culto ou devoção. Modelo tradicional que permaneceu como forma dominante do catolicismo brasileiro por mais de 300 anos, estes grupos detinham a posse dos santuários e beneficiavam-se economicamente dos eventos relacionados ao santuário e ao santo padroeiro. As irmandades surgem no contexto político do "padroado régio", um acordo entre o Papa e o monarca, que dava ao rei de Portugal poder em assuntos religiosos assumindo então o papel de chefe político e religioso do Estado.

No Brasil, a partir de imposições forçosas, acordos, concessões e reelaborações oriundas do contato entre as religiosidades africanas,

indígenas e portuguesas, as confrarias estabelecem-se como entidades político-religiosas, onde são ao mesmo tempo, parte e produto dos encontros coloniais. De natureza religiosa, as Irmandades negras, organizadas por negros livres ou cativos, têm sua origem enquanto núcleos de socialização, espaços centrados na ajuda mútua, solidariedade e caridade. Os auxílios caritativos que ela prestava aos seus irmãos, a organização de festas, danças e expressões musicais, e procissões aos oragos[1] das fraternidades passaram ao longo dos anos a ser uma das principais funções das irmandades, atuando assim como espaços de sociabilidade.

A partir de análise da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no Rio de Janeiro, proponho uma observação da importância desta instituição no agenciamento de expressões socioculturais, colaborando na guarda, exibição e transmissão de acervos artísticos e históricos que refletem memórias difíceis.

Irmandades Negras e o urbanismo "afroconfrarial" no Rio de Janeiro do Século XVIII

Surgidas na baixa idade média e assumindo um papel suplementar ao da Igreja, logo as irmandades se pautaram por um direcionamento laico, acompanhando as dinâmicas do processo histórico ao longo dos séculos e assumindo um caráter assistencial. As irmandades, ou confrarias, passaram a refletir as estruturas sociais e raciais da sociedade durante o colonialismo. Em todo império português, replicam-se as irmandades presentes na metrópole a partir do século XV.

No Rio de Janeiro dos séculos XVII e XVIII as estruturas sociais eram determinadas pelas hierarquias dos homens e dos santos: as irmandades dos brancos, dos abastados; as irmandades dos negros e crioulos; as irmandades dos pardos. Para Abdias Nascimento (2019) estas instituições tiveram um duplo papel na sociedade colonial do Brasil: auxiliando na transmissão de costumes e tradições ancestrais, mas também atuando como forma de dominação dos inseridos na vida e lógica coloniais.

1 O santo que dá nome a uma capela, a um templo ou a uma freguesia (Larousse, 1995). O mesmo que padroeiro.

Nestas organizações, onde se buscavam o auxílio material e espiritual e se operava contra a colonialidade nas frestas, foram desenvolvidos capítulos de importância na construção decolonial[2] de um saber histórico, onde, até os dias atuais, se devotam memórias a heróis e mártires, atualizando narrativas sobre o passado através de uma seleção de lembranças.

Muitos espaços no Rio de Janeiro condensam memórias negras, tendo estas colaborações na ampliação urbana no século XVIII. O chamado subúrbio, ou periferia imediata da cidade na época, hoje considerada uma região central, tem sua ocupação iniciada pelas irmandades negras no início do século XVIII, desenvolvendo um urbanismo baseado na instalação das confrarias e irmandades negras nestas localidades — um "urbanismo afroconfrarial" (Coutinho, 2022). No Brasil registra-se a presença primária da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário em 1639 (Iphan, 2002), alojada na Igreja da Matriz de São Sebastião, no Morro do Castelo. Outras duas irmandades negras também se instalam no mesmo local, como a "Irmandade de São Benedito (1643) e a Irmandade do Glorioso São Domingos Gusmão (data indefinida)" (Coutinho, 2022, p. 16). "Para que uma confraria funcionasse, precisava encontrar uma igreja que a acolhesse, ou construir sua própria, e ter aprovado seu estatuto ou compromisso pelas autoridades políticas e eclesiásticas" (Reis, 2022, p. 66). Essas instituições, além de zelar pelo culto dos santos e santas negros[3], também atuam na defesa dos interesses subalternos, operando nas brechas em prol de interlocuções políticas, e de funções assistenciais aos seus irmãos. As irmandades de Nossa Senhora do Rosario e São Benedito se fundem em 1668, aprovando o novo Compromisso da Irmandade neste ano, com o intuito de fortalecimento às investidas e perseguições do Cabido, que se intensificam ainda mais em 1684,

2 Decolonialidade é um conceito que emerge do campo da teoria crítica e dos estudos pós-coloniais, que busca confrontar epistemologicamente os processos de colonialidade, bem como suas lógicas econômicas, políticas, cognitivas, entre outras.

3 Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia, São Elesbão, São Benedito são alguns dos santos presentes nas chamadas "devoções negras", modelos de santidades que foram difundidas entre a população de africanos e seus descendentes pelo catolicismo.

quando a Igreja Matriz de São Sebastião é elevada a Sé, e passa a abrigar o Corpo Capitular na localidade (Iphan, 2002). No final do século XVII as irmandades negras cariocas instaladas na Matriz de São Sebastião se retiram "em virtude de uma ordem de despejo recebida no Cabido da Sé" (Coutinho, 2022, p. 20).

Em 1700, a partir de uma doação feita por uma devota de Nossa Senhora do Rosário, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito se instala em um terreno situado à Rua da Vala, atual Rua Uruguaiana, no centro da cidade do Rio de Janeiro. A irmandade torna-se isenta de jurisdição paroquial a partir da concessão de licença para edificação da sua própria igreja. Em 1708, após limpeza e aterro do local alagadiço, é lançada a pedra fundamental da Igreja, sendo iniciada sua construção em 1711, e inaugurada parcialmente em 1725. A Irmandade do Glorioso São Domingos Gusmão também recebe doação e liberação para a construção de sua Igreja, iniciando o empreendimento em 1706. Com dimensões menores, a Igreja de São Domingos fica pronta em 1713, na atual confluência das avenidas Presidente Vargas e Passos. Em 1941 a Igreja foi demolida e retirada do local, estando hoje localizada no bairro da Tijuca. Os terrenos de ambas as irmandades estavam localizados no Campo da Cidade, ou Rossio, limite da então "zona urbana", região de charcos e brejos (Coutinho, 2022). Essa delimitação da cidade e sua periferia era feita por ocasião da instalação de uma muralha, espécie de fortificação empreendida após as invasões francesas do início do século XVIII:

> Depois das invasões francesas de 1710 e 1711, a cidade resolveu precaver-se. A pequena distância da vala para o escoamento das águas das Cariocas, aberta em 1641 à margem da rua que tinha sido, entre outros, de Pedro da Costa seu morador, é que daí em diante da vala passou a ser, levantou-se um muro defensivo segundo os planos do brigadeiro Massé (Jean Massé) (Gerson, 1954, p. 92).

Ao se instalarem na região as irmandades negras fomentaram a ocupação de uma nova área até então relegada da cidade. A Freguesia da Sé se espraia ocupando campos anteriormente baldios. Reflexos foram as aplicações toponímias na região, como o Campo de Nossa Senhora

do Rosário e o Campo de São Domingos, antes nominada Campo da cidade, ou Rossio. Com as drenagens realizadas na região permitiu-se conexão a outras áreas da cidade, incluso com a região que viria ser o Cais do Valongo — o "Caminho do Valongo" que ligava-se diretamente ao Campo de São Domingos, sendo alternativa ao percurso litorâneo (El-Dahdah; Metcalf, 2021).

> Seu ponto de partida (para o Valongo) estava no Largo de S. Domingos, fronteiro à igreja, com cemitério próprio, que os escravos construíram para seu uso fora dos limites da cidade no raiar do setecentismo (Gerson, 1954, p. 155).

A partir das primeiras décadas de XVIII irmandades negras que não possuíam altares ou habitavam outras igrejas de irmandades brancas transferem-se para as pioneiras negras. Na mesma época instalam-se as Irmandades de Nossa Senhora da Lampadosa, na Igreja do Rosário, e as de Santa Efigênia e de São Elesbão na Igreja de São Domingos. Em 1735 a Irmandade de Nossa Senhora de Sant'Ana, que antes ocupava retábulo na Igreja de São Domingos, inicia a construção de sua Igreja dando nome ao parque ainda hoje localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro — Campo de Sant'Ana. Neste ínterim, em 1736, a construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens pretos é concluída.

No ano de 1736 é expedido um Alvará Régio que determina a instalação da Diocese do Rio de Janeiro na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, durante o período necessário para a construção de uma nova catedral. O corpo eclesiástico da Sé do Rio de Janeiro tentara ocupar anteriormente as Igrejas de São José e a Igreja da Cruz dos Militares, sem sucesso devido às divergências e a má relação exercida pelo Cabido junto às irmandades. A contragosto da Irmandade de N.S. do Rosário e S. Benedito dos Homens Pretos, a Sé é transferida para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Esta tentativa de desapossar a principal irmandade negra da época de seu espaço de atuação religioso, social e político foi sendo intensificada ao longo dos setenta anos da ocupação da Igreja (1737–1808), onde os embates se intensificaram. Assim, a instituição leiga é recolocada pela empresa

colonial no lugar de subalternidade e silenciada, com a Igreja retomando para si a hegemonia dos ritos e credos, além do espaço físico, construído e gerido pela irmandade negra.

A Igreja-catedral passa a ser o centro de gravidade da cidade na segunda metade do século XVIII. Além da ocupação inoportuna da "residência alheia", uma das destacadas interferências do Cabido à Irmandade eram as proibições relativas às festividades de seus padroeiros e funções devocionais correlatas. As festividades realizadas pela irmandade possivelmente incomodavam o Cabido pela aglutinação dos subalternos da cidade, conforme destacado por Luitgarde Barros (2001), em que "às festas de negros compareciam também os chamados 'infames' — homens livres das baixas camadas sociais, como ciganos, judeus, cristãos-novos e ex-escravos, os pretos forros" (p. 157). Festividades dotadas de prestígio, como recorda Gerson (1954), onde:

> "nas do Espírito Santo havia um Imperador. Nas do Rosário um rei e uma rainha, eleitos todos os anos entre os mais dignos da irmandade, e era como reis autênticos cobertos de ouro e prata, que eles se vestiam para as devoções dentro da Igreja e para as procissões que encantavam a cidade (p. 95).

Nesta região em pleno crescimento, com ocupação de áreas inadequadas até então para urbanização, se instalam populações mais pobres e consequentemente inicia-se um controle colonial nestas regiões. Além das festividades incluem-se nestas atividades de ocupação urbana os cortejos fúnebres realizados pelas irmandades. Práticas que perdurariam até o século XIX, mesmo com a repressão do estado religioso.

Outras irmandades negras e de mestiços se instalam ainda na segunda metade do século XVIII, na região denominada Freguesia da Sé, como as de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, Senhor Bom Jesus, Nossa Senhora do Parto, São Gonçalo Garcia e São Jorge, e Nossa Senhora das Mercês (Oliveira, 2008) possibilitando contatos e trocas constantes entre variadas identidades étnicas além de possibilitar assistência, viabilizando agências aos negros escravizados que se encontravam em condições subumanas no sistema colonial.

Irmandade, Igreja de Nossa Senhora do Rosario e São Benedito dos Homens Pretos e seus arredores nos Séculos XIX ao XXI

O século XIX foi o período de maior intensidade do tráfico transatlântico de escravizados realizado para a América portuguesa. Entre 1800 e 1856 cerca de 2.469.879 indivíduos foram embarcados para o Brasil, sendo 1.680.425 oriundos da região da África centro-ocidental. Destes, ao menos 1.280.062 desembarcaram oficialmente no Rio de Janeiro (University, 2021). De acordo com Enders (2015) os mercadores de escravizados do Rio de Janeiro foram abastecidos principalmente por atravessadores de regiões entre Congo e Angola. Esses dados justificam a presença de cerca de 45% da população negra na cidade na primeira metade do século XIX (Karash, 2000).

Esta configuração populacional da escravidão do século XIX se intensificaria na chegada da família real portuguesa em fuga, e a transferência do Reino de Portugal à cidade. Com o crescimento do centro urbano e alterações socioeconômicas, como a abertura dos portos para comércio com as nações amigas, e consequentemente o fim do pacto colonial, a estrutura do trabalho colonial seria consideravelmente demandada. A partir da pressão política dos ingleses, principais aliados dos portugueses — e responsáveis pela proteção na transladação da corte para o Brasil —, são realizados acordos de concessão de benefícios e privilégios à Grã-Bretanha e seus súditos. Em 1810 é assinado o Tratado de Amizade e Aliança com a Grã-Bretanha, que, além dos privilégios comerciais, determina a abolição gradual do comércio escravo, limitando os portugueses a capturá-los nas regiões africanas sob seu domínio.

Neste contexto, as irmandades fortalecem ainda mais sua função social e congregadora étnica — funcionando "como agentes de solidariedade grupal, congregando, simultaneamente, anseios comuns frente à religião e perplexidades frente à realidade social" (Boschi, 1986, p. 14) — em um período de grandes mudanças sociopolíticas e crescimento da presença de escravizados e forros na cidade.

Em 1808 é celebrada a Missa Solene de Ação de Graças pela chegada do Príncipe-Regente D. João VI na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos no Rio de Janeiro. No

mesmo ano a Sé é transferida para a Igreja Nossa Senhora do Carmo, no Largo do Paço, atual Praça XV. A irmandade liberta-se assim dos mandos e desmandos do Cabido.

No dia 18 de setembro de 1809, pela vontade de D. João VI, arrendou-se dependências na Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito ao Legislativo do Reino, com o Senado da Câmara. Este se manteve até o ano de 1812, transferindo-se para um prédio vizinho devido ao estado de conservação do espaço na Igreja, retornando em 1820 e mantendo-se até 1825. É nesse mesmo espaço que se desenrolaram os acontecimentos do "Fico", em 1822, e possivelmente a assinatura da primeira Constituição do Brasil, datada de 1824.

Gerson (1954) registra a grande movimentação na região no século XIX, destacando a presença negra. Segundo o autor

> [...] a travessa também do Rosário, hoje Rua Reitor Azevedo Amaral, [...] era tudo um grande alvoroço constante, num ir-e-vir misturado de brancos e pretos de todos os feitios, num apregoar sem fim das boas qualidades dos seus produtos das hortas ou das 'babas de moça' que as 'sinhás' mandavam vender pelas suas 'negras de ganho' para o melhoramento das finanças caseiras ou dos negros barbeiros e aplicadores de ventosas de chifres, a chamar clientes para as suas habilidades de artistas e curadores volantes, isto é, não estabelecidos... (p. 96).

Karash (2000) referencia essas cenas à ilustração de Debret[4] (*Le chirurgien nègre*, 1835) onde os pacientes são tratados nas escadarias de uma Igreja por barbeiros-cirurgiões negros. Conforme Karash descreve, este paciente adentrava a igreja para orar à um santo especializado na cura de sua enfermidade, depois o feiticeiro invocava seus poderes para expulsar as forças malignas responsáveis pela doença através das práticas de sangria, utilizando as ventosas de chifre.

Durante a segunda metade dos oitocentos a Irmandade atua junto ao movimento abolicionista, servindo como sede para reuniões

4 "Debret, Jean Baptiste: Francês, séculos XVIII a XIX, masculino. Nasceu em 18 de abril de 1768, em Paris; morreu em 11 de junho de 1848, em Paris. Pintor, aquarelista. Pintura histórica, cenas de gênero" (Debret, 2021).

de diversas Associações abolicionistas, além de realizar arrecadação de donativos e esmolas em prol da libertação de irmãos cativos. De acordo com Yolando Guerra (1971) "os corredores da Igreja do Rosário era o ponto de concentração dos abolicionistas, criando Caixas e projetando quermesses, batalhas de flores e outras festas; no angariamento de dinheiro, para a libertação de escravos [...]" (Guerra *apud* Coleção Particular Ubirajara Rodrigues Da Silva, 1971, p. 24).

A rua da Vala, que abriga a Igreja, é renomeada em 1862 e passa a denominar-se Rua Uruguaiana. De acordo com Gerson (1954) a rua ficaria conhecida como um reduto abolicionista, que congregava a Gazeta da Tarde, o Centro Ferreira de Menezes, presidido por José do Patrocínio, e "a Federação Abolicionista presidida por João Clapp, que [...] libertaria quase todos os escravos da Rua Sachet (ou travessa do Ouvidor) e boa parte dos da Uruguaiana" (p. 95).

O processo de Reforma e Romanização da Igreja Católica ganha força durante o segundo Reinado, com propostas de reforma do clero e das práticas religiosas leigas. O julgamento dos Bispos católicos reformadores era de que as práticas das irmandades representavam uma religiosidade que imbricava elementos sagrados e profanos, distantes do conceito de uma religiosidade "autêntica" que estes propunham. Em 1890, durante o Governo Provisório, aprovou-se decreto que separava Igreja do Estado. Com o término do padroado, o Estado se torna laico, encerrando assim um compromisso estatal com as Igrejas, cessando também o financiamento destas. A partir de então, a Igreja é obrigada a buscar sua própria sustentação financeira. Em instruções da Santa Sé ao Internúncio Apostólico para as conferências dos bispos brasileiros, de 1890, assinado pelo Cardeal Rampolla — Secretário de Estado do Vaticano —, estabeleceu aspectos fundamentais na atuação do episcopado brasileiro nesta nova fase, que reforçavam o controle das irmandades:

> 1. Unidade entre os bispos; 2. Reforma do clero; 3. Reforma das congregações e ordens religiosas no Brasil; 4. Controle das irmandades e confrarias; 5. Ação missionária no interior do Brasil; 6. Introdução de devoções europeias, sobretudo, a do Sagrado Coração de Jesus e a da Sagrada Família; 7. Intensificação da catequese; 8. Formação de novas dioceses; 9. Busca de novas fontes de arrecadação (De Aquino, 2012, p. 153).

A virada de século suscita disputas entre o poder eclesiástico e as irmandades leigas, que passam muitas vezes a não arbitrar mais por seu patrimônio. Com as irmandades negras os conflitos e tensões se encorpam dada a estrutura da sociedade colonial, de natureza e origem escravista.

Já no século XX, a década de 1930 surge como fase frutífera à política de preservação do Patrimônio Cultural brasileiro, que já vinha se encorpando nas décadas anteriores. Com ideologia nacionalista a Era Vargas se baseia na posse e preservação do patrimônio cultural como ferramenta de fortalecimento de uma identidade nacional — elementos culturais entendidos como raízes da sociedade brasileira já vinham sendo elaborados por intelectuais do movimento modernista, colaborando com as definições na década de 1920. As primeiras iniciativas de proteção ao patrimônio cultural seriam realizadas através do decreto-lei Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, em 1938, sendo elencados os patrimônios arquitetônicos como prioritários em tombamento. Sob o número de inscrição do processo 0018-T-38 a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos foi inscrita nos livros do tombo de Belas Artes e Histórico.

Em 1957 instala-se na Igreja o Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro (IHGRJ), entidade acadêmica dedicada ao estudo da história e geografia da capital brasileira (Knauss; Almeida, 2013). Em 1966, o Instituto de História adota o título de Instituto Histórico e Geográfico do Estado da Guanabara, deixando de ser um instituto de história municipal para abranger a história estadual. Na década de 1960 propostas de instalação de um Museu são desenvolvidas no âmbito da Igreja, organizadas pela irmandade.

O ano de 1967 desponta como um ano chave para a história e memória da Irmandade. Na madrugada de 26 de março de 1967, dia que marcava o domingo de Páscoa, um foco de incêndio iniciou-se em um bar situado no beco do Rosário, e rapidamente alastrou-se tomando o quarteirão. De acordo com as notícias da época, em menos de duas horas o fogo já havia alcançado cerca de seis prédios, entre eles a Igreja que foi completamente afetada. Grande parte das documentações que registravam a história da escravidão e de movimentos abolicionistas no Rio de Janeiro foram perdidos no incêndio. O projeto de reconstrução

da igreja ficou a cargo do engenheiro Ruy Moreira Reys, dos arquitetos Lúcio Costa, Theodoro Joels e Sabino Barroso, e do desenhista Manoel Dias Machado. A comissão decidiu, após parecer de Lúcio Costa, que condenava o "falso histórico" — práticas de restauração ou reconstrução que não são autênticas em relação à história original de um objeto, edifício ou local —, em não reconstruir os retábulos, altares e pinturas da Igreja. Durante os mais de dois anos de processo de reconstrução da Igreja, a Irmandade pôde utilizar a Igreja de São Francisco de Paula para o culto aos seus padroeiros e sua sacristia para as reuniões da Irmandade. A Igreja é reaberta ao público, ainda em processo de restauro, em 1969.

Na década de 1970 a Irmandade se adequa às burocracias societárias e se constitui como pessoa jurídica. As obras da linha prioritária (Central–Glória) do metrô do Rio de Janeiro são estabelecidas em 1970, afetando o bem material da Irmandade. A Igreja, recém-restaurada, sofre nova ameaça quando as obras de instalação da estação "Uruguaiana" são iniciadas em 1973, ocasionando na desapropriação de cerca de 55 lojas na região (Metrô derruba 55 lojas no centro onde fará estação na Rua Uruguaiana, 1973) e com as escavações para instalação de galerias em um terreno aterrado e que já fora uma área alagadiça. Em 1975, durante um dos serviços de escavação é encontrada uma grande quantidade de ossos humanos nas esquinas das Ruas Uruguaiana e Rosário, que corresponde à porta principal da Igreja, segundo reportagem do jornal *O Globo* de 2 de agosto de 1975:

> Os ossos, que tem mais de 200 anos e são de escravos sepultados ao redor da igreja despertaram a atenção dos passantes, e chegou mesmo a haver uma grande aglomeração. Dentro de uma manilha foram postos framentos de crânios, fêmures, tíbias [...]. Os pedaços menores, encontrados como os demais a uma profundidade de dois metros, eram apanhados pelas escavadeiras e pás e levados para um caminhão que transportaria todo o material para o vazadouro de lixo, em Ramos.
>
> O Departamento de Relações Públicas da Companhia do Metropolitano aceitou, mais tarde, a sugestão do criador do Museu do Negro, Iolando Guerra, feita através do O GLOBO, para a entrega dos ossos à Santa Casa, que se encarregaria de enterraolos em cemitério.
>
> [...]

> — O vazadouro de lixo não é lugar para se jogar ossos de seres humanos — disse Iolando Guerra. — Ainda mais de tão dignos representantes da raça negra em nosso país, os escravos. Eles estão presentes em nossa cultura, em nosso folclore, e qualquer pessoa se revolta ante medidas que violam tradições históricas e preceitos humanos (No Centro, ossadas nas escavações, 1975, p. 14).

Este achado poderia contribuir para o estudo das colaborações e raízes afrodescendentes na região e da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, mas, conforme podemos averiguar, nenhuma ação arqueológica foi tomada na ocasião. As obras do metrô na cidade do Rio de Janeiro geraram temor na Irmandade pela proximidade das galerias do metrô de suas fundações — estas estariam distantes apenas dez centímetros — e do grande número de rachaduras e infiltrações surgidas. Na ocasião altares de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Nossa Senhora da Cabeça, e acervo de livros do museu ali localizado foram danificados pelas chuvas em decorrência de uma infiltração nestas rachaduras (Obras não ameaçam Igreja do Rosário,1977). Outros edifícios próximos aos pontos de ocorrência de obras do Metrô na cidade foram interditados, o que intensificou a preocupação. A Companhia do Metropolitano, gestora do empreendimento, se comprometeu em restaurar a Igreja assim que concluísse as obras, mas essas informações carecem de confirmação. A estação viria ser inaugurada, ainda inacabada, em março de 1980.

Através do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI) da Universidade Federal Fluminense, em parceria com o Comitê Científico Internacional do Projeto da Unesco "Rota do Escravo: Resistência, Herança e Liberdade" foi organizado em 2013 o "Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil". A partir das evidências documentais, escritas ou orais, foi desenvolvido um inventário que constam 100 lugares, dentre as 20 Igrejas e Irmandades consta a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos do Rio de Janeiro (Abreu e Yabeta, 2013).

Em 2017, o Ministério Público Federal, alegando problemas de má conservação do edifício da Igreja, moveu uma ação civil pública contra a Imperial Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos

Homens Pretos visando à restauração do bem. Fechada em 2019, em 2020 o MPF ordenou a transferência da administração dos bens religiosos da Irmandade para a Mitra Arquiepiscopal, nome jurídico da Arquidiocese do Rio de Janeiro. Em agosto de 2021, a Igreja reabriu ao público, ainda sob a administração da Arquidiocese, que desde 2018 conta com uma Comissão de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural, presidida pelo Cardeal Orani João Tempesta. Desde então, segundo informante integrante da confraria, a Irmandade só poderia retornar à administração quando pago o montante financeiro que foi investido na recuperação do prédio. Restou à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos a guarda das tradições relacionadas aos cultos dos padroeiros, não havendo mais gestão administrativa sob o templo.

A constituição de um museu pela Irmandade

Desde antes do fatídico incêndio, movimentos para a organização dos bens móveis integrantes do acervo da Irmandade são engendrados. Em uma seção intitulada "História das igrejas do Rio de Janeiro" do jornal Gazeta de Notícias, em 22 de janeiro de 1960, uma matéria sobre a história e importância da Igreja do Rosário e São Benedito informava: "Museu — para guardar todas as coisas que puderem recordar estes acontecimentos históricos está sendo agora organizado um museu da Igreja, pelo professor Armando Vianna" (Igreja do Rosário e São Benedito já foi Sé e Parlamento, 1960, p. 17).

Armando Vianna foi um renomado pintor brasileiro, nascido em 1897 e falecido em 1992. Vianna teve uma carreira prolífica, iniciando seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e dando continuidade na Escola Nacional de Belas Artes. Participou de diversas exposições no Brasil e no exterior ao longo de sua vida, sendo premiado em variadas ocasiões. O artista realizou ornamentações para o teto do Salão Nobre do Palácio do Catete, bem como para as igrejas de São Jorge e Nossa Senhora do Rosário (Iphan, 1941). Em 1937 Vianna produz a pintura à óleo "Chegada de D. João VI à Igreja do Rosário"[5] retratando

5 Obra integra a Coleção do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.



FIGURA 1 Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, Rio de Janeiro, RJ (2024). Foto do autor.

a chegada do regente à antiga Sé da cidade. Possivelmente devido a estas aproximações, ingressa na irmandade em 1941.

O museu localizado na Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos abre oficialmente em 13 de maio de 1960, divulgado em matéria que exaltava o fato com o nome de "Museu da Abolição". O jornal *Correio da Manhã*, de 26 de maio de 1960, também registra a importância das peças e documentos ali reunidos, dando título ao acervo de "Museu dos escravos" (Pernambuco, 1960). Recibos de venda de escravizados, atestados de óbitos e exemplares de jornais onde constam anúncios de classificados de compra e venda de pessoas escravizadas são referenciados integrando a coleção deste museu.

A imprensa não viria registrar mais informações sobre o museu e sua coleção nos anos subsequentes. Não há registros sobre as ações dos "Museu da Abolição" ou "Museu do Negro" até o ano de 1967. Tomados por grande pesar pela perda do importante acervo, por conta do incêndio, a imprensa relembra da iniciativa e das coleções que outrora abrigava:

> [...] para torná-la ainda mais terrível, somam-se ao desastre outros: a destruição do Museu do Escravo, que funcionava no templo, e a de seu arquivo, que guardava documentos do mais alto valor para a História do Brasil. Ambos — Museu e Arquivo — foram destruídos, como destruído também o foi o Instituto Histórico e Geográfico. Perdas totais e irreversíveis (Fogo não destruiu cofres e o relicário dos escravos, 1967, p. 7).

A veiculação de notícias na imprensa dava o tom da importância histórica da Igreja, da Irmandade e do acervo que abrigava. Em sua totalidade traziam informações sobre o acompanhamento e empenho dos departamentos do patrimônio histórico e artísticos federal e estadual, e na coleta de fundos organizada pela Irmandade e demais instituições públicas em prol do objetivo. Debates sobre a manutenção do tombamento, restauro, e explanação dos fatos históricos da Igreja e Irmandade povoaram a imprensa durante o período de reconstrução do Templo.

Tomados pelas emoções da perda, irmãos da confraria empreendem na reconstrução da memória coletiva deste grupo. O Juiz e provedor da irmandade, Marechal João Baptista Mattos, lidera

o projeto de reestruturação do Museu. Não há consenso a respeito da data de reinauguração da Igreja e do Museu na imprensa. Alguns veículos de imprensa consideram o retorno dos atos litúrgicos (festas e missas em datas de importância para a Irmandade como o 13 de maio e os dias dos padroeiros Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, no mês de outubro) em 1969, na Igreja ainda inacabada, como sua reinauguração — as obras de restauração se mantiveram até 1972. O fato é que a Irmandade se mantinha em plena atividade, realizando ações correlatas na intenção de salvaguardar e reativar as memórias da instituição, e o Museu seria uma importante ferramenta. Do incêndio de 1967 restaram "os ferros de suplício de escravos que estavam no museu da irmandade; três estandartes guardados em outro lugar (dois abolicionistas — grifo meu); as ossadas e a cruz de ferro mantidas no velário" (Três séculos da Igreja do Rosário contam a história da liberdade, 1969, p. 26).

Uma reportagem de 13 de maio de 1969 informa a procedência de algumas peças da mostra, sendo estas "fornecidas pelo Museu Histórico Nacional e por coleções particulares como de D. Amélia Carneiro, do professor Edson Carneiro e dos escultores Humberto Cozzo[6] e Curslo Zani[7]" (Museu do Escravo nas comemorações do Treze de Maio, 1969, p. 14). *O Globo* de 14 de maio de 1969 daria novamente destaque para o Museu, agora nomeando o espaço de "Museu do Negro":

> [...] ontem o Museu do Negro, inaugurado sem solenidade no 2º andar da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos [...]. A coroa e os dois cedros de prata que a foto mostra datam do século XVIII. Feitos em Minas Gerais, eram usados pelo Rei Negro durante as Festas do Divino, comemoradas 50 dias após a Ressureição. Foram emprestadas por colecionadores, mas a Irmandade pretende construir outro Museu, com acervo próprio, nos moldes do que foi destruído por

6 "Bartolomeu Cozzo (São Paulo, 9 de agosto de 1900 – Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1981), mais conhecido como Humberto Cozzo, foi um escultor e autor de mosaicos brasileiros" (Cozzo, 2024, p. 1).

7 Dirigiu nos anos de 1930 a Fundição Zani, fundição artística e metalúrgica que produziu os principais monumentos em metal do Rio de Janeiro e São Paulo, tendo colaborado na fundição de peças para o cinquentenário da Lei Áurea.

> incêndio há três anos. A mostra ficará aberta até o dia 30 deste mês" (Descendentes de escravos louvam Princesa Isabel, 1969, p. 17).

Vale lembrar que na década de 1960 o conceito de museu, segundo o Conselho Internacional de Museus — ICOM —, era predominantemente centrado na ideia de um espaço institucionalizado para a preservação, pesquisa, exposição e educação sobre objetos de valor cultural, histórico, artístico ou científico, com o objetivo de servir à sociedade e seu desenvolvimento (ICOM, 1962). Já no Brasil, o então atualizado Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional refletia uma visão mais tradicional, focada principalmente na preservação e exposição de objetos e artefatos históricos e artísticos relevantes para a identidade e memória nacional.

Anastácia e o Museu do Negro

No ano de 1968, por ocasião das comemorações de 80 anos da abolição da escravatura, foi inaugurada a exposição "Os 80 anos da Lei Áurea" no Palácio Tiradentes, Rio de Janeiro. Conforme exposto na imprensa o evento contava com o empenho conjunto da Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico da Guanabara — organizadora —, do Intercâmbio Estudantil Brasil-Portugal, Museu Nacional, Arquivo Nacional e Museu Histórico Nacional, por requerimento do então deputado Francisco da Gama Lima (Arena). Era composta por diversas peças, como documentos sobre a Abolição, recibos de vendas de escravizados, uma apólice de seguro de vida de um escravizado, cartas de alforria e gravuras de Chaillot[8], Rugendas, Debret e Angelo Agostini[9], e instrumentos de castigo utilizados durante o período (País comemora 80 anos da Lei Áurea, 1968). Como o título da exposição dá conta, a proposta expositiva empreendia na

8 "Chaillot. Francês, século XIX, masculino. Ativo em Paris durante a primeira metade do século XIX. Gravador (gravura/buril). Colaborou no volume Galeria de Pinturas Históricas de Versalhes, para o qual gravou dois retratos de Napoleão" (Chaillot, 2021, p. 1).

9 "Angelo Agostini (Vercelli, Itália 1843 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1910). Caricaturista, ilustrador, desenhista, crítico, pintor, gravador" (Agostini, 2024, p. 1).

exaltação da família real, e principalmente a figura da "redentora Isabel", como benevolentes na promulgação da Abolição. Junto à exposição foram programadas conferências com participação de pesquisadores do tema, com colaboração da DPHA-GB, Divisão de Patrimônio do Estado da Guanabara. Posteriormente a exposição foi fragmentada com o intuito de circular por escolas e universidades. O fragmento nomeado "exposição Abolição da Escravatura", que esteve no Instituto Souza Leão (Museu vai à escola, 1969, p. 29), foi solicitado em 1971 para exibição na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito por ocasião da transferência dos despojos[10] da Princesa Isabel e Conde D'Eu para Petrópolis.

A Irmandade se mobiliza, e na figura de Yolando Guerra, que em 1969 viria ser diretor e grande mobilizador do Museu do Negro, conseguiu donativos destinados à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o DPHAN, para iniciar a construção do Mausoléu do casal em 1968 — o jazigo esculpido era a condição para que os despojos do casal imperial fossem transferidos para Petrópolis, cidade serrana e fundada por iniciativa de Dom Pedro II, no Estado do Rio de Janeiro. Yolando Pereira de Souza Guerra — ou Iolando (grafias diferem) —, negro, irmão da confraria e historiador amador da escravidão, também exerceu por anos a função de juiz-classista e delegado sindical (conforme diversos registros na imprensa entre os anos 1950 e 1970) e possuía boa relação com os Sindicato e Federação do Comércio do Rio de Janeiro, instituição que atuou como intermediadora de doações. Renato Soeiro, então diretor do DPHAN, se encarregou da contratação do escultor Humberto Cozzo para realização de tal serviço. Possivelmente, por esta colaboração na angariação de verbas para realização do monumento, a Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos ganhou o direito da exposição do Mausoléu e dos restos mortais do casal em suas dependências por alguns dias.

Em 9 de maio de 1971, ocorreu a transladação dos restos mortais da Princesa Isabel e do Conde d'Eu, em um cortejo cívico-religioso, da

10 Até 1953 os despojos estavam na França, quando foram transferidos ao Brasil, recebidos na então Catedral do Rio de Janeiro, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Em 1971 ocorreu a transladação dos restos mortais do Rio de Janeiro para Petrópolis.

Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, permanecendo no Templo por três dias. Em 12 de maio de 1971, eles foram então levados para Petrópolis (Despojos da Princesa Isabel expostos amanhã ao público, 1971).

Esta ação mobilizou uma grande quantidade de visitantes, de classes sociais distintas, à Igreja. Na ocasião o público pôde visualizar a coleção da exposição Abolição da escravatura em consonância com a vigília ao casal imperial. As gravuras presentes na exposição eram reproduções de fontes históricas, como livros de Artistas Viajantes e da Revista Ilustrada[11], conforme se constata através do catálogo organizado por Trajano Quinhões, documento integrante do acervo do IHGB, datado de 1985. Uma destas reproduções de gravura, exposta próximo ao mausoléu de Princesa Isabel e Conde d'Eu, teria chamado a atenção do público (Burdick, 1998). O catálogo não aponta a autoria, mas descreve a imagem em legenda (referente à peça n. 166) "Os castigos eram severos... Porém alguns serviam para o 'vício de comer terra'", onde se dá a entender que a imagem era uma reprodução de castigos destinados aos escravizados com o uso de máscaras. Com a retirada da exposição, Yolando Guerra solicita à DPHA-GB a permanência desta reprodução.

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos estava completamente restaurada em 1972, e no dia 13 de maio deste ano houve missa solene de reabertura total do Templo. A Igreja mobiliza um público ainda maior que passava a conhecer o Museu do Negro e sua coleção. Na ocasião os milagres agenciados pela personagem da gravura já eram exaltados no jornal *O Dia* de 14 de maio de 1972, que registrava a reabertura da Igreja:

> "Até milagres — Atualmente a Igreja mantém em funcionamento permanente um museu, onde o público poderá ver, no horário das 14 às 17 horas, os principais instrumentos de tortura dos escravos, gravuras de artistas famosos, documentos históricos, biografias de abolicionistas

11 "Folha literária, artística e, principalmente, política, criada em 1876 no Rio de Janeiro por Angelo Agostini (1843–1910). Deixou de circular em 1898" (C.Nascimento, 2015, p. 1).

> famosos e até uma gravura que foi considerada milagrosa. A gravura em questão é de autor desconhecido e mostra uma negra com instrumentos de tortura na boca e na garganta. Diz a lenda que seu nome era Anastácia e foi uma aia da Princesa Isabel, a Redentora. Na frente da gravura há uma cruz de madeira, com inúmeros papéis de pedidos e rosas" (S. Benedito dos Homens pretos e a Independência do Brasil, 1972, p. 4).

As visitações ao Museu se intensificam. A gravura em questão é uma reprodução de "*Chatiment des Esclaves*" (1839), de autoria de Jacques Etienne Victor Arago[12] (Figura 2). Ao integrar a coleção do Museu do Negro passa a se vincular às memórias coletivas, onde estas agenciam novas narrativas no espaço expositivo. De acordo com Burdick (1998) as narrativas e devoções relacionadas à uma mulher negra supliciada, e chamada Anastácia, já permeavam as memórias individuais desde antes da imagem ser exposta no Museu. O autor relata que cinco pessoas entrevistadas para sua pesquisa mencionaram de maneira totalmente independente recordarem, entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, de terem visto em casas de parentes uma imagem de uma escrava com um ferro no pescoço e rosto, que era venerada como objeto de devoção religiosa. E complementa que, possivelmente, o nome "Anastácia" fosse comum em batismos de novos cristãos, pois em sua etimologia remeteria "àquele que renasce pelo batismo" (Burdick, 1998, p. 78, tradução nossa).

Yolando Guerra inicia então uma pesquisa sobre Anastácia e passa a escrever para a imprensa a respeito do que havia captado, atraindo novos interessados ao Museu. Como extensão do espaço religioso o Museu passa a receber devotos que buscam alívio para aflições, fazendo pedidos e pagando promessas junto à gravura de Jacques Arago, vinculada agora à Escrava Anastácia.

Durante os anos de funcionamento o Museu do Negro acumulou, além dos objetos resgatados do incêndio, peças devocionais, relativas

12 Nasceu em Estagel, França, no ano de 1790. Pintor e aquarelista, foi responsável por documentar, através de desenhos, uma expedição circunavegatória liderada pelo oficial da marinha Louis de Freycinet, entre 1817 e 1820, a bordo do navio Uranie (Braga, 2015).

ao pagamento de promessas e graças alcançadas, os chamados ex-votos — grande parte relacionados à Escrava Anastácia —, e recebeu doações de peças de variadas tipologias — esculturas, gravuras, fotografias, entre outros — passando a integrar a coleção do Museu.

O Museu do Negro passa a ser "um espaço que oferece um acesso ao sagrado e um lugar especial de devoção oficial e extra-oficial" (Paiva, 2009, p. 142), e é neste espaço que narrativas e memórias são agenciadas a partir da coleção e exibição de peças que pudessem reestruturar a cultura material da Irmandade e reavivar memórias individuais e coletivas. Outras peças integrantes do Museu agenciam devoções no local, como as imagens de Zumbi dos Palmares (autoria desconhecida), e as esculturas "Cabeça de Negro" (Humberto Cozzo), e o Escravo Desconhecido (autoria desconhecida) — essas duas últimas identificadas por devotos como Pai Joaquim de Angola (Souza, 2016). Circulando nas fronteiras entre os espaços museológico e religioso — católico e de matrizes afro-brasileiras —, onde os "fiéis se ajoelham, tocam nos vidros que protegem as imagens, acariciam, rodopiam, fazem discretos passos com os pés" (Paiva, 2009, p. 126), é conferido uma característica devocional ao Museu. Estas obras de arte, então, subvertem a lógica de um curso histórico da arte ocidental, aludida por Heidegger (1977), que consistiria na conversão da imagem religiosa em arte, se tornando assim museal. No Museu do Negro as obras de arte são subvertidas pelos padrões devocionais que este espaço, localizado em um complexo religioso, proporciona. Colaboram a esta ressignificação outros objetos que integram a coleção do Museu e compõe uma memória do sofrimento (Paiva, 2014), transfigurando o espaço museal como um lugar de culto às almas[13]. Augras (2012) cita que as irmandades do Rosário, Lampadosa e São Elesbão, no Rio de Janeiro, são três igrejas de irmandades negras onde a memória da escravidão permanece, onde se concentra o culto às almas (Augras, 2012).

No ano de 2002 foi realizado um Inventário de Bens Móveis e Integrados pela Superintendência Regional do IPHAN-RJ, que classificou

13 A prática remonta a uma tradição muito antiga, provavelmente originada na Idade Média (Augras, 2012). As segundas-feiras se encomendam missas às almas de desencarnados e reúne grande concentração de fiéis nos velários adjacentes às igrejas e capelas católicas.



FIGURA 2 *Chatiment des Esclaves*. Litografia, 1839. A. Maurin (del.), Villain (lith.) e esboço de Jacques Arago. Obra presente no livro *Souvenirs d'un aveugle: voyage autour du monde*, de Arago (1839).

os bens integrantes do acervo tombado da Irmandade. A gestão do Museu solicita em 2015 o inventário e tombamento das peças do acervo não inventariadas no primeiro processo de tombamento ao IPHAN. O Instituto Federal por sua vez encerrou o processo em 2021, através do ofício Nº 370/2021/CGID/DEPAM-IPHAN, alegando que, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural de 13 de agosto de 1985, a proteção por tombamento de templos religiosos foi estendida a todo o seu acervo. Sendo assim, não foi realizada análise técnica no acervo do Museu, desconsiderando a integração de outros bens que apresentam valor cultural à Irmandade e compõe a coleção do equipamento cultural.

Com a intervenção do MPF e a transferência administrativa dos bens da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos direcionada à Arquidiocese do Rio de Janeiro, o Museu do Negro encontra-se fechado desde 2019.

Narrativas museais e devocionais: entre o trauma e os relatos de martírio

Enquanto a memória transmitida entre gerações é fluida e suscetível a falhas, a memória nos museus é coletiva, originada da união de diversos discursos e narrativas (Santos, 2004). James Clifford (2016) utiliza por empréstimo o conceito de "zona de contato", para descrever os espaços de interseção e interação entre diferentes culturas, perspectivas e formas de conhecimento em museus. Para o autor as zonas de contato não são apenas físicas, mas também conceituais e interpretativas (2016). Elas representam os pontos onde as narrativas, objetos e práticas culturais de diferentes origens se encontram e se entrelaçam, criando oportunidades para o diálogo, a negociação e a reflexão sobre identidades culturais e histórias compartilhadas.

A partir de um colecionismo e exibições destes acervos são desenvolvidas zonas de contato no Museu do Negro onde variadas narrativas se estabelecem, surgindo a necessidade em compreender quais foram priorizadas neste espaço. Quais narrativas a coleção do Museu do Negro agenciava? Estaria a construção de uma coleção baseada no trauma



FIGURA 3 Reproduções de artistas viajantes e vitrine com objetos de castigo da escravidão no Museu do Negro (2022). Foto do autor.

direcionada ao "dever do não esquecimento" para que este fato não se repita? Ou ainda, se o ato de "relembrar a escravidão" pode silenciar, ou não, o passado com o argumento de preservá-lo.

O modelo utilizado pelo Museu do Negro perpetua a história oficial da Abolição e do Descobrimento, se fundamentando na autenticidade da cultura material e nas narrativas históricas, elaborando narrativas complacentes a partir da exibição de objetos de tortura, interação entre o povo negro e a monarquia, e do enaltecimento da "Princesa Redentora", por exemplo (Santos, 2004). As narrativas históricas que abordam a escravidão reproduzem a dominação, e ao ser reavivado/revisitado "o passado ressurge não como uma narrativa de um evento vivenciado anteriormente, mas através de reações que indicam a incompletude dessa experiência" (Santos, 2013). A representação dos eventos da escravidão marcados por violências gera uma resposta emocional intensa e duradoura definida psicossocialmente como trauma. Para Sontag (2023) é através das narrativas que as pessoas dão sentido às suas experiências passadas, organizando-as em uma estrutura significativa, porém a exibição de eventos ou experiências perturbadoras, principalmente em suporte imagético, não auxiliariam diretamente no processo de compreensão e assimilação do trauma e da tragédia (Sontag, 2003).

Abdias Nascimento (2019) aponta que o apagamento das lembranças afro-brasileiras também se constitui em uma estratégia de esquecimento do passado, com o intuito de anular a identidade original dos transladados a força e aliviar a consciência de culpa dos descendentes escravocratas. Para o autor a perda da memória do tráfico e da escravidão também propiciaria o esquecimento do ponto de partida do negro, a África.

A narrativa histórica, e do trauma, são transmutadas em narrativa do martírio através da devoção à Escrava Anastácia no Museu. No cristianismo o sacrifício possui uma importância fundamental em relação ao papel da imagem, onde "o martírio torna-se a evidência da fé" (Baumgarten, 2011, p. 97). Segundo Burdick (1998) as representações religiosas do sofrimento de escravos virtuosos surgiram entre as confrarias negras no século XIX, influenciadas pela tradição da cultura católica de retratar em detalhes gráficos o sofrimento sangrento dos mártires. O sofrimento que a escravizada foi submetida a partir da violência atribui um status

de santidade junto aos espectadores-devotos no Museu. Nota-se que os devotos utilizam estes relatos da brutalidade colonial como atestado de divindade à santa, influenciados pela iconografia replicada de Arago (Birman, 1992; Paiva 2014; Souza, 2001).

Sendo assim, as narrativas do Museu do Negro teriam efetividade na manutenção de memórias individuais e coletivas, em um espaço de importância na construção e reavivamento da memoria negra como a Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, mesmo que estas se assentem, por vezes, numa rememoração e acionamento de traumas.

Considerações finais

A história da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos evidencia como a população negra, mesmo sob condições de intensa opressão, construiu espaços de sociabilidade, culto, resistência e memória. Ao longo de mais de três séculos, instituiu práticas assistenciais, articulou ações abolicionistas e fundou um museu centrado na preservação da memória afro-brasileira.

A presença e devoção de figuras negras em um equipamento expositivo instalado na Igreja da Irmandade apontam para a importância da emergência de narrativas não-oficiais, pautadas em construções coletivas, articulando passado e presente, evidenciando como esse espaço se constituiu em um lugar de memória, devoção e resistência.

Contudo, os conflitos em torno da gestão da Igreja e de seu acervo expõem as disputas pelo controle da memória e do patrimônio negro, frequentemente tensionadas entre a Igreja institucional e os agentes leigos da confraria. Este cenário revela não apenas um embate administrativo, mas uma disputa simbólica mais ampla sobre quem tem o direito de narrar e preservar a história afrodescendente no Brasil.

Referências

ABERTO o museu da abolição em homenagem ao 13 de maio. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 3. 13 maio 1960. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 14 mar. 2023.

ABREU, Martha; YABETA, Daniela (org.). **Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil**. Niterói: Labhoi/Uff, 2013. 115 p. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/inventario_julho_2013.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

AGOSTINI, Angelo. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa203/angelo-agostini>. Acesso em: 30 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia.

ARAGO, Jacques. **Souvenirs d'un aveugle**: voyage autour du monde. Voyage autour du monde. Paris: Hortet Et Ozanne, 1839. 898 p. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7637>. Acesso em: 08 jan. 2020.

AUGRAS, Monique. **A segunda-feira é das almas**. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio e Pallas Editora, 2012. 143 p.

AUGRAS, Monique. Devoções populares: arcaísmo ou pós-modernidade?. *In*: PAIVA, Geraldo José de; ZANGARI, Wellington. **A representação na religião**: perspectivas psicológicas. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 195–276.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Igreja do Rosário: espaço de negros no rio colonial. **Antropolítica**: Revista contemporânea de antropologia e ciência política, Niterói, v. 11, n. 10, p. 155–172, 2001. Semestral. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1zzh24kpeRuVvHlp18b9WLkxk9EPAfAz6/view>. Acesso em: 10 set. 2023.

BAUMGARTEN, Jens. Sacrifício, mártir e imagem. *In*: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (org.). **História da Arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011. p. 97–11.

BIRMAN, Patrícia. Modos periféricos de crença. *In*: SANCHIS, Pierre (org.). **Catolicismo**: unidade religiosa e pluralismo cultural. unidade religiosa e pluralismo cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p. 167–196.

BOSCHI, Caio Cesar. A presença das irmandades. *In*: BOSCHI, Caio Cesar. **Os leigos e o poder**: irmandades leigas e política colonizadora em minas gerais. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 12–35.

BRAGA, Daniel Dutra Coelho. Indígenas americanos na obra de Jacques Arago (1817–1854). *In*: PORTUGAL, AR.; HURTADO, LR. (org.). **Representações culturais da América indígena** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 173–212. (Desafios contemporâneos collection). ISBN 978-85-7983-629-9.

BRASIL. IPHAN. **Igreja do Rosário e São Benedito (Rio de Janeiro, RJ)**. 1938. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1746>. Acesso em: 28 jun. 2019.

BURDICK, John. **Blessed Anastácia**: women, race, and popular christianity in brazil. New York: Routledge, 1998.

CHAILLOT. **Benezit Dictionary of Artists**. 31 Oct. 2011. Disponível em: <https://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00034972>. Acesso em: 30 abr. 2024.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente**, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 1–37, fev. 2016.

COLEÇÃO PARTICULAR UBIRAJARA RODRIGUES DA SILVA

COMEMORADOS os 80 anos da Lei Áurea. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 13. 14 maio 1968. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

COUTINHO, Marcos Vinicius Vieira. Produção (negra) do espaço urbano (branco) do Rio de Janeiro Setecentista — século XVIII. **Mosaico**, [*S.l.*], v. 14, n. 22, p. 10–34, 3 out. 2022. Fundacao Getulio Vargas. http://dx.doi.org/10.12660/rm.v14n22.2022.85728. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/85728>. Acesso em: 08 out. 2023.

COZZO, Humberto. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa217375/humberto-cozzo>. Acesso em: 04 abr. 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

DE AQUINO, Maurício. Modernidade republicana e diocesanização do catolicismo no Brasil: as relações entre Estado e Igreja na Primeira República (1889-1930). **Revista Brasileira de História**, v. 32, n. 63, p. 143–170, 2012 ISSN: 0102-0188. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26323133007>. Acesso em: 22 out. 2023.

DEBRET, Jean Baptiste. **Benezit Dictionary of Artists**. Oxford: Oxford University Press, 2011. Disponível em: <https://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00047807>. Acesso em: 27 fev. 2024.

DESCENDENTES de escravos louvam Princesa Isabel. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 17. 14 maio 1969. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 28 mar. 2023.

DESPOJOS da Princesa Isabel expostos amanhã ao público. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 4. 08 maio 1971. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

EL-DAHDAH, Farès; METCALF, Alida C. (org.). **ImagineRio**. 2021. Disponível em: <https://www.imaginerio.org/>. Acesso em: 24 nov. 2023.

ENDERS, Armelle. **A história do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2015. Tradução: Joana Angélica D'Ávila Melo.

FOGO destruiu quarteirão e o templo de dois séculos. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 6. 27 mar. 1967. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 21 dez. 2021.

FOGO não destruiu cofres e o relicário dos escravos. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 7. 28 mar. 1967. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 08 mar. 2021.

GERSON, Brasil. **História das ruas do rio de janeiro**. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1960. 179 p.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977. 73 p.

ICOM. Resolutions adopted by icom's 7th general assembly. Haia: Icom, 1962. Disponível em: <https://icom.museum/en/ressource/resolutions-adopted-by-icoms-7th-general-assembly/>. Acesso em: 10 out. 2023.

IGREJA do Rosário e São Benedito já foi Sé e Parlamento: foi fundada por pretos. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 17. 22 jan. 1960. História das igrejas do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 08 maio 2021.

IGREJA do Rosário foi reaberta com missa solene. O Globo. Rio de Janeiro, p. 2. 06 out. 1969. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 05 set. 2023.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 006, Caixa 392.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 069, pasta 003.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 069, pasta 003.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 070, pasta 001.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 070, pasta 002.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 070, pasta 003.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 071, pasta 001.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 071, pasta 001.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 071, pasta 002.

IPHAN. Arquivo Central/seção Rio de Janeiro. Série 071, pasta 003.

KARASH, Mary C. Participação em grupos sociais e religiosos. *In*: KARASH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808–1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 341–396.

KNAUSS, Paulo; ALMEIDA, Roberto Schimidt de. Clio em Terras Cariocas e Fluminenses: o instituto histórico e geográfico do rio de janeiro e sua revista. **Revista do Ihgse**, Sergipe, v. 43, n. 1, p. 21–44, jun. 2013. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/rihgse/article/view/18918/13734>. Acesso em: 02 abr. 2024.

LAROUSSE cultural: grande enciclopédia, volume 7(1995 e 1998). São Paulo: Larousse e Nova Cultural Ltda, 1995.

METRÔ derruba 55 lojas no centro onde fará estação na Rua Uruguaiana. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 13. 25 jan. 1973. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MUSEU do Escravo nas comemorações do Treze de Maio. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 14. 13 maio 1969. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 01 out. 2022.

MUSEU vai à escola. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 29. 24 ago. 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Carla Silva do. Revista Ilustrada. *In*: CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. **Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889–1930)**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2015. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/REVISTA%20ILUSTRADA.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2024.

NO CENTRO, ossadas nas escavações. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 14. 02 ago. 1975. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

O NEGRO em três exposições. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 15. 19 maio 1973. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 04 out. 2022.

OBRAS não ameaçam Igreja do Rosário. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 9. 25 nov. 1977. Disponível Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. A devoção a santo Elesbão e a Santa Efigênia no Brasil setecentista. *In*: OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção negra**: santos pretos e catequese no brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet Editora, 2008. p. 251–321.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Os bispos e os leigos: reforma católica e

irmandades no Rio de Janeiro imperial. **Locus**: Revista de História, v. 8, n. 2, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20565.

PAÍS comemora 80 anos da Lei Áurea. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 3–4. 13 maio 1968. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 28 mar. 2023.

PAIVA, Andréa Andréa Lúcia da Silva de. Quando os "objetos" se tornam "santos": devoção e patrimônio em uma igreja no centro do Rio de Janeiro. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares —** Universidade de Estado do Rio de Janeiro, [*S.l.*], v. 11, n. 1, p. 55–70, 1 maio 2014. http://dx.doi.org/10.12957/tecap.2014.16235.

PAIVA, Andréa Lúcia da Silva. **Os fios do trançado**: um estudo antropológico sobre as práticas e as representações religiosas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos homens pretos no Rio de Janeiro. 2009. 266 f. Tese (Doutorado) — Curso de Antropologia, Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PERNAMBUCO, Helena. Obras de arte e documentos valiosos fazem parte do museu dos escravos. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 2. 26 maio 1960. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

REIS, João José. As irmandades e o catolicismo barroco. *In*: REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no brasil do século xix. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 65–99.

RODRIGUES, Claudia. **Lugares dos mortos na cidade dos vivos**: tradições e transformações fúnebres na corte. [*S.l.*: *s.n.*], 1995. p. 275.

RUGENDAS, Moritz or Johann Moritz. **Benezit Dictionary of Artists**. 31 Oct. 2011. Disponível em: <https://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00157761>. Acesso em: 27 fev. 2024.

S.BENEDITO dos Homens pretos e a Independência do Brasil. **O Dia**. Rio de Janeiro, p. 4. 14 maio 1972. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. Entre troncos e atabaques: a representação do negro nos museus brasileiros. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL PROJETO UNESCO: 50 Anos Depois, 2004, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: [*s.n.*], 2004. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Brasil/ceao-ufba/20130403104247/projeto.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória coletiva, trauma e cultura: um debate. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 98, p. 51–68, 2013. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.voi98p51-68. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/69270.>. Acesso em: 30 jan. 2024.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Jessika Rezende. **Entre a cruz e o terreiro**: uma análise em torno da integração entre religiosidade afro-brasileira e o ensino de história no museu do negro. 2016. 111 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/handle/capes/174604>. Acesso em: 08 nov. 2023.

SOUZA, Mônica Dias de. **Escrava Anastácia**: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidades da irmandade do rosário e são benedito dos homens pretos. construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidades da Irmandade do Rosário

e São Benedito dos homens pretos. 2001. 205 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

TRÊS séculos da Igreja do Rosário contam a história da liberdade. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 26. 25 set. 1969. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

UNIVERSITY, Rice (org.). **Voyages**: The Trans-Atlantic Slave Trade Database. [*S.l.*]: The Trans-Atlantic Slave Trade Database. 2021. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/>. Acesso em: 10 out. 2022.

Sobre a inconstância das bruxas: a gravura sabática de Jan Ziarnko para a demonologia de Pierre de Lancre

CAMILA DE MACEDO SOUZA

Introdução

Em 1609, foram presos e acusados de práticas de bruxaria centenas de habitantes das comunidades bascas da costa da Guiena, na província francesa do Labourd, na fronteira com os reinos de Espanha e Navarra. Dezenas deles foram executados. Era o resultado da comissão que, convocada pelo rei bourbon Henrique IV, se incumbira de investigar e punir denúncias de bruxaria apresentadas pelos juízes Jean d'Amou e Triscan de Gamboa d'Alsatte contra comunidades bascas daquela província. Em carta dirigida ao Parlamento de Bordeaux, o rei havia ordenado que uma comissão liderada pelo presidente do parlamento Jean d'Espagne e por Pierre de Lancre se deslocasse imediatamente ao Labourd para investigar e punir, sem possibilidade de apelação, quaisquer suspeitos da bruxaria que aterrorizava os moradores da região (Henningsen, 2010, p. 42). Pierre de Rosteguy de Lancre era um

magistrado e teólogo, então conselheiro no Parlamento de Bordeaux, onde atuou entre 1582 e 1620.

A comissão iniciou seus trabalhos em junho de 1609 e os concluiu em novembro do mesmo ano, por ordem real. O terror provocado pela atuação de Pierre de Lancre e sua comissão ocorreu paralelamente a acusações do outro lado dos Pirineus, onde a Inquisição espanhola realizava o célebre Auto de Fé de Logroño contra a chamada infestação de bruxaria entre comunidades bascas, processo que alcançaria seu ápice em 1610 (Henningsen, 2010, p. 45).

Conflitos entre bascos e a coroa francesa perduravam há décadas, desde a segunda metade do século XVI, tendo como principal motivo a pesca de baleias e o comércio de peles realizado por essas comunidades bascas com povos nativos da ilha de Terra Nova, atual Canadá. A presença basca no Atlântico e suas atividades comerciais perturbavam a tentativa de hegemonia francesa e inglesa na região, ao mesmo tempo em que provocavam transformações na organização política, social e cultural das comunidades costeiras bascas, frequentemente em choque com os interesses agrícolas da aristocracia local (Issartel, 2018, p. 15).

Os conflitos entre comunidades pesqueiras bascas e a aristocracia francesa abrem o primeiro discurso do tratado de bruxaria de Pierre de Lancre, publicado em 1612, sob a inscrição *Tableau de l'Inconstance des Mauvais Anges et Démons, où il est amplement traicté de la sorcellerie*[1]. Na obra, diretamente derivada dos trabalhos da comissão contra as bruxas de Labourd, Lancre sustenta que os bascos seriam particularmente inclinados ao demonismo em razão de sua localização periférica no reino, de sua cultura estranha aos costumes franceses e da prática da navegação e da pesca.

Em 1613, uma nova edição do *Tableau* foi publicada em Paris. Nela, Lancre dedicou mais páginas às bruxas do Labourd e fez apelos para que o governo da França iniciasse uma ofensiva mais ampla contra o crime de bruxaria. A principal novidade, contudo, coube ao artista polonês Jan Ziarnko, autor de uma gravura que representa os malefícios atribuídos

1 "Quadro da Inconstância dos Maus Anjos e Demônios, onde se trata amplamente da feitiçaria".

ao sabá das bruxas, cerimônia demoníaca da qual as supostas bruxas bascas do Labourd teriam confessado participar.

A gravura, intitulada *Description et Figure du Sabbat des Sorciers*[2], apresenta um extenso e complexo panorama do sabá das bruxas, que articula discursivamente 12 cenas posicionadas paralelamente. Cada cena ilustra uma atividade sabática, como as danças, a música, o banquete canibal, a feitura de poções, a entronização de Satanás, o transporte das bruxas ao sabá. Elas seguem um percurso linear, narrado na legenda em um quadro posicionado abaixo da imagem. A gravura é o único trabalho atribuído a Jan Ziarnko representando a bruxaria, assim como a única imagem em todo o tratado de Pierre de Lancre.

Para Charles Zika (2007) e Linda Hults (2005), estudiosos da iconografia da bruxaria, a gravura sabática de Ziarnko marca uma fase de amadurecimento na representação da bruxa, quando o sabá ganha uma geografia própria e as etapas da cerimônia demoníaca são descritas e sistematizadas. Assumindo essa gravura de Jan Ziarnko como uma peça-chave na historicidade da representação da bruxaria, o presente artigo tem como objetivo analisar a forma como a literatura demonológica de Pierre de Lancre foi nela articulada e moldada, constituindo um recurso narrativo estratégico que nos permite identificar a ideia de subversão como a potência discursiva central na representação da bruxaria.

Nas páginas do *Tableau*: A inconstância demoníaca e a bruxaria no Labourd

Pierre de Lancre dedicou o *Tableau de l'inconstance des Mauvais Anges et Démons* a Nicolas Brûlart de Sillery, conselheiro do Parlamento de Paris, diplomata e chanceler do reino da França entre 1607 e 1624, conhecido por ter declarado a regência de Maria de Médici após o assassinato de Henrique IV, em 1610. Na obra, publicada cinco anos após a caça às bruxas em terras bascas, Pierre de Lancre adota um tom dramático, apelando por uma política mais rigorosa contra a bruxaria. Afirma que a luta contra os bruxos estava apenas começando e que cabia à coroa francesa demonstrar

2 "Descrição e Imagem do Sabá dos Bruxos".

a força de sua Justiça e o poder de sua fé diante de outros reinos e nações. Relata que novos acontecimentos de bruxaria na região dos Pirineus o obrigaram a escrever novamente sobre o caso de Labourd e constrói uma narrativa que apela para a urgência e para a necessidade pública de agir contra o crime. Conclui pedindo ao chanceler que promova a erradicação imediata da bruxaria e aconselhe a rainha regente nesse sentido. Como máxima autoridade da Justiça, o chanceler era o destinatário ideal de um livro que se apresentava ao mesmo tempo como denúncia e como registro jurídico do crime de bruxaria.

O tom veemente e a retórica patética de Pierre de Lancre soam como o brado de um homem que, segundo sua própria narrativa, lutou sozinho contra uma infinidade de demônios e que, anos mais tarde, ainda se via isolado em sua denúncia. O *topos* da *inconstance* (inconstância)[3], presente no título da obra, perpassa o texto em sua tonalidade pessimista, descrevendo um tempo entregue aos caprichos do Diabo. Contra a Hidra da bruxaria, cujas cabeças cortadas se multiplicam em outras duas, Lancre anuncia a ruína da humanidade e a ineficácia de uma justiça lenta e cética. Como bem observa Alfred Soman, os limites impostos às fontes e provas aceitáveis em um crime de bruxaria na jurisdição secular francesa tornavam esse delito difícil de investigar e, portanto, de julgar, levando ao alto número de apelações aprovadas e a uma diminuição considerável dos processos de bruxaria no reino da França no século XVII (Soman, 1978, p. 34–36).

Nesse contexto, Pierre de Lancre torna clara a intenção maior da obra: constituir-se como prova incontestável da existência de bruxos

3 A noção de inconstância mobilizada por Pierre de Lancre inscreve-se na tradição moral cristã de São Tomás de Aquino, especialmente na Suma Teológica, em que a inconstância é definida como vício ligado à fraqueza da razão diante das paixões, implicando o abandono de algo previamente reconhecido como um bem. Trata-se de um desvio da firmeza racional, provocado pela instabilidade da potência apetitiva, que faz o sujeito recuar do bem por inclinação desordenada. Tal concepção apresenta uma formulação visual no ciclo dos Vícios e Virtudes da Capela Scrovegni de Giotto (c. 1304–1306), em Pádua, onde a alegoria da Inconstância aparece em desequilíbrio sobre um piso inclinado e apoiada sobre uma roda, em oposição à Retidão. A instabilidade corporal, o movimento das vestes e a perda de eixo figuram plasticamente aquilo que, no plano moral, corresponde à oscilação da alma incapaz de perseverar no bem. No *Tableau*, Pierre de Lancre reinscreve essa tópica como marca ontológica do maligno e de seus adeptos.

e demônios, e de sua ameaça real ao Estado francês. Sua epístola e advertência ao leitor defendem que os prelados locais deveriam ter maior poder de agir sobre os homens do que os parlamentos seculares, e declara com vigor sua desconfiança quanto à capacidade dos juristas de combater o Diabo. Magistrado do Parlamento de Bordeaux, mas formado inicialmente em teologia no Colégio dos Jesuítas, Lancre imputa ao ceticismo parlamentar a responsabilidade pelo crescimento da bruxaria e pela descrença geral de sua ameaça contra o reino (Lancre, 1613, n.p. [p. 31]).

Ao inscrever a demonologia sob o signo da inconstância, o autor a vincula explicitamente ao seu tratado filosófico anterior, "Tableau de l'Inconstance et Instabilité de Toutes Choses" (1607), no qual discute os vícios e virtudes. O reaparecimento do termo no título de sua demonologia não é fortuito, ele funciona como fio condutor de sua retórica e como chave de leitura para a recepção da obra. No tratado de 1607, a inconstância se apresenta em um duplo registro. Enquanto condição, constitui marca inerente a toda criatura, remetendo à fragilidade ontológica do ser criado, que, por definição, se distingue da constância absoluta do divino, segundo consta na tradição teológica de São Tomás de Aquino, para quem a mutabilidade caracteriza o ente criado em contraste com a imutabilidade divina. Nesse sentido, todas as criaturas estão sujeitas à mudança, à corrupção e à deformação por sua natureza inconstante. Mas a inconstância é também vício, um desvio moral que conduz o homem ao erro e à obstinação no mal (Lancre, 1610, p. 2 recto)[4]. É precisamente nesta segunda acepção que os demônios e seus servos se tornam, para Lancre, a mais acabada encarnação da inconstância. A continuidade entre sua obra filosófico-moral de 1607 e a demonologia de 1612 constitui, assim, um movimento de aprofundamento de suas teses sobre a inconstância, agora sintetizadas em um exemplo histórico e geográfico específico: comunidades bascas do Labourd.

Em sua demonologia, Lancre sustenta que a intensificação da presença diabólica no reino da França estaria relacionada à inconstância

4 Utiliza-se, neste trabalho, a segunda edição do "Tableau de l'Inconstance et Instabilité de Toutes Choses" (1607), de Pierre de Lancre, publicada em 1610, conforme indicado na bibliografia.

dos bascos, cuja origem ele localiza nas condições próprias do território do Labourd. O Labourd é apresentado como região áspera, montanhosa e marítima, situada entre três reinos (França, Navarra e Espanha), marcada pela pluralidade linguística e pela distância dos centros administrativos e eclesiásticos franceses. Como observa Thierry Issartel (2021), o Labourd é descrito por Lancre como espaço situado nos limites do ecúmeno cristão, afastado do modelo concêntrico que organiza o espaço sagrado a partir da cidade, sede das instituições civis e religiosas. Nessa perspectiva, as zonas periféricas aparecem como menos plenamente cristianizadas e, portanto, mais vulneráveis à desordem espiritual.[5]

Ao chegar ao Labourd, Pierre de Lancre descreve uma sociedade fortemente voltada para a pesca e para as atividades marítimas, que lhe parece pouco integrada aos costumes do reino e distante das formas de organização social do interior continental. A configuração acidentada do solo e a proximidade constante do mar são por ele interpretadas como sinais de uma abertura ao desconhecido, uma brecha por onde o diabo teria penetrado, instaurando uma falha no corpo político. Nessa perspectiva, a geografia áspera da região teria desviado os bascos da fixação agrícola, conduzindo-os ao mar, apresentado como origem de sua corrupção. O deslocamento para o espaço marítimo não é compreendido como mera adaptação econômica às condições naturais, mas como expressão de uma disposição moral já marcada pela inconstância.

> Em suma, sua terra é tão estéril que são obrigados a lançar-se nesse elemento inquieto, ao qual estão tão habituados a ver tempestuoso e cheio de borrascas que nada tanto os aborrece e faz temer quanto a sua tranquilidade e bonança; depositando toda a sua fortuna e governo nas ondas que os agitam noite e dia. Daí que seu comércio, sua convivência e sua própria fé sejam inteiramente marítimos: tratam todas as coisas, quando põem o pé em terra, do mesmo modo que quando estão sobre as ondas; sempre apressados e precipitados, gente que, ao menor gesto

5 Para o mapa da rota de investigação da Inquisição espanhola contra as bruxas em territórios bascos em 1609 e os 13 locais de *aquelarres* [sabás] no Labourd investigados por Pierre de Lancre no mesmo ano, ver Henningsen, 1980, p. 116.

> ou careta que lhes passe diante dos olhos, investe contra vós e vos leva o punhal à garganta (Lancre, 1613, p. 29–30).[6]

Essa leitura articula-se ainda ao contexto mais amplo das dinâmicas atlânticas do início do século XVII, especialmente ao comércio basco nas terras americanas. A presença de marinheiros bascos na América, atestada em escritos de viagens desde a segunda metade do século XVI, confrontava de modo direto as tentativas de monopólio desses espaços pelas coroas de França e Inglaterra e provocava conflitos internos entre as comunidades bascas e a aristocracia francesa. De fato, segundo Issartel (2018, p. 14), a presença basca no Atlântico Norte é notável desde o início do século na ilha canadense de Terra Nova, sobretudo na pesca do bacalhau e de baleias, atividades que substituíram boa parte da economia agrária dessas regiões litorâneas. Conforme Issartel (2018, p. 15), a valorização da pesca entre as comunidades bascas levou à negligência e à desvalorização da terra, provocando crises internas e tensões com as autoridades locais.

Um segundo ponto relevante nos conflitos entre os bascos e as autoridades francesas na América diz respeito ao envolvimento desses grupos no comércio de peles com os povos indígenas do Norte. Como destaca Vincent Delmas (2018, p. 51), entre 1580 e 1600 os bascos passaram a explorar intensamente esse lucrativo comércio, impulsionado pela alta demanda por peles na moda europeia. A partir de 1603, contudo, passaram a enfrentar conflitos cada vez mais frequentes com as companhias da Nova França, detentoras do monopólio comercial, incluindo relatos de alianças entre bascos e ameríndios para atacar navios franceses. Com o fortalecimento dessas companhias a partir de

---

6 No original, com grafia atualizada: "Bref, leur contrée est si infertile qu'ils sont contraints de se jeter dans cet élément inquiet, lequel ils ont tellement accoutumé de voir orageux et plein de bourrasques, qu'ils n'abhorrent et n'appréhendent rien tant que sa tranquillité et bonace : logeant toute leur bonne fortune et conduite sur les flots qui les agitent nuit et jour ; qui fait que leur commerce, leur conversation et leur foi est du tout maritime : traitant toutes choses quand ils ont mis pied à terre, tout de même que quand ils sont sur les ondes et en ondoyant ; toujours hâtés et précipités, et gens qui, pour la moindre grotesque qui leur passe devant les yeux, vous courent sus et vous portent le poignard à la gorge".

1630, os bascos foram gradualmente expulsos da região e obrigados a buscar novas rotas comerciais.

A presença basca na América ocupa papel estruturante na explicação que Pierre de Lancre oferece para a difusão da bruxaria no Labourd. No *Tableau*, ele sustenta que a expulsão de demônios das terras das Índias, do Japão e de outras regiões pela ação de missionários teria provocado o deslocamento dessas forças malignas em direção à cristandade, onde encontrariam, no Labourd, as condições ideais para se estabelecer (Lancre, 1613, p. 37). A manipulação demoníaca na região se daria por duas vias complementares: por um lado, as longas ausências masculinas, motivadas pela pesca e pelo comércio na América, deixariam mulheres e crianças expostas às investidas do Diabo; por outro, a própria circulação atlântica colocaria os bascos em contato com territórios descritos como alheios à verdadeira religião, expondo-os a práticas e costumes considerados bárbaros.

Nesse quadro, adquire especial significado a associação que Lancre estabelece entre o uso da cohoba (*Anadenanthera* ssp.) nas cerimônias indígenas do Caribe, descrita como substância capaz de produzir estados de êxtase e de comunicação com "falsos" deuses, e o consumo de tabaco pelas bruxas bascas no sabá, apresentado como meio de exaltação e adoração do Diabo. O magistrado afirma ter encontrado ervas de efeito alucinógenos semelhantes ao cohoba em abundância no Labourd, dado que reforça a proximidade simbólica e cultural entre os bascos e os ameríndios (Lancre, 1613, p. 36). Nesse sentido, o contato atlântico figura, no *Tableau*, como via de circulação de vícios e práticas reputadas idólatras, e a experiência ultramarina é mobilizada como chave explicativa da desordem religiosa local. A perseguição às bruxas inscreve-se, assim, em um horizonte mais amplo, atravessado pela expansão europeia e pela incorporação do Novo Mundo à imaginação demonológica cristã.

Em suma, para Lancre, os bascos representavam uma oposição extraordinária aos costumes e às leis do reino da França. Como não se haviam submetido ao árduo trabalho agrícola, tendo-se lançado às aventuras marítimas, viviam em estado bestial, de descontrole emocional e presos aos desejos da carne. Lancre observou que uma vez que o Diabo se aproveita de disposições depravadas, maus costumes, bem como de

inclinações viciosas e corruptas presentes nos corações das pessoas, não deveria nos surpreender que ele, por meio de enganos e artimanhas, tivesse conduzido os bascos à adoção da bruxaria, iniciando-os em todos os exercícios levianos, que incluem a curiosidade, o desejo por novidades, festas e danças (Lancre, 1613, p. 44).

É instigante, nesse ponto, a leitura proposta por Thibaut Maus de Rolley (2017, p. 4) sugerindo de que a concepção das bruxas e demônios como inconstantes, variáveis e volúveis no tratado encontraria um efeito antagônico de sentido no nome de senhorio do próprio magistrado bordalês — Pierre de Lancre (do domínio territorial de Lancre). Pierre (pedra) e L'Ancre (âncora), sendo símbolos da constância e estabilidade, teriam conferido ao nome do magistrado, como observa Rolley, uma conotação de firmeza de espírito, em oposição às criaturas que descreve. Assim como a pedra e como a âncora, Pierre de Lancre seria alguém capaz de desafiar a fluidez e a alteração (Rolley, 2017, p. 4).

Contudo, no tratado, essa inconstância não permanece circunscrita ao diagnóstico do caráter basco. Ela encontra, no interior da narrativa de Pierre de Lancre, um espaço privilegiado de dramatização: o sabá das bruxas, a assembleia demoníaca. O sabá foi concebido pelos autores de tratados de bruxaria como uma verdadeira festa libertina de adoração ao demônio. Desde o final da Idade Média, esse tipo de reunião profana, descritas como encontros noturnos e secretos nos quais se realizariam pactos demoníacos, idolatria, infanticídio e canibalismo, constava nas acusações dirigidas a grupos considerados heréticos, como judeus, valdenses e cátaros. Ao longo dos séculos XVI e XVII, a literatura demonológica procurou sistematizar e detalhar as práticas sabáticas no núcleo narrativo da bruxaria europeia, como defende o historiador Briam P. Levack (1988, p. 39). Antes de Pierre de Lancre, o sabá das bruxas já ocupava, portanto, um lugar relevante na literatura demonológica europeia, aparecendo, entre outras obras, em *Demonomania das bruxas* (1580), de Jean Bodin, em *Dois livros sobre o ódio de Satã contra os homens...* (1590), de Pierre Crespet, e no *Compendium Maleficarum* (1608), de Francesco Maria Guazzo. Nesses tratados, o sabá é o núcleo organizador da narrativa demonológica, configurado como espaço de inversão religiosa e de pacto coletivo com o Diabo. A obra de Guazzo é particularmente significativa nesse percurso: ao sistematizar a cerimônia

sabática em etapas sucessivas (convocação, deslocamento, adoração demoníaca, banquete, danças e rituais obscenos) e ao acompanhá-las de um vasto aparato ilustrativo, o autor confere à cena uma coerência ritual e uma visualidade didática que consolidam sua forma canônica.

Ainda assim, até a publicação do tratado de Pierre de Lancre, poucos autores haviam reunido uma quantidade tão extensa de depoimentos, descrições minuciosas e variações locais sobre a cerimônia das bruxas. Em Lancre, o sabá deixa de ser apenas um esquema teológico relativamente estabilizado e passa a assumir a feição de um fenômeno territorialmente situado e reiteradamente comprovado por testemunhos, com uma função probatória clara perante um sistema jurídico cético. É precisamente na mobilização desses testemunhos, segundo ele, colhidos sob interrogatório e reinscritos no texto, que o sabá adquire densidade narrativa e valor de evidência.

Em seus relatos, Pierre de Lancre afirma que as bruxas bascas descreviam o sabá como um "paraíso", uma "festa solene" ou uma "grande celebração", isto é, como um espaço de júbilo intenso e partilhado. No entanto, no interior de seu discurso demonológico, tal representação do prazer é imediatamente requalificada como engano: trata-se de uma ilusão diabólica cuidadosamente arquitetada para seduzir almas frágeis e conduzi-las à perdição eterna. Em uma região que Lancre descreve como marcada pela rusticidade e pela miséria (os recônditos do Labourd), o Diabo ofereceria o sabá como um simulacro de alívio diante das agruras da vida, análogo, assim, às celebrações sazonais populares.

A aproximação entre o sabá e as festas populares já se encontra na célebre demonologia do teólogo francês Pierre Crespet que, em 1590, sustenta que o sabá possuiria raízes profundas nas solenidades báquicas do mundo antigo. Segundo ele, essas práticas teriam sido apropriadas, adaptadas e perpetuadas por hereges e bruxos sob a influência direta do Diabo. Segundo Crespet (1590, f.º 248r), conservando essas tradições clássicas, o Demônio garantiria a continuidade de seus valores subversivos e antirreligiosos, mantendo viva, ao longo dos séculos, uma forma dissimulada de culto demoníaco. O sabá se converte, assim, em uma verdadeira "escola" de perpetuação dos vícios diabólicos. Relação semelhante é traçada por François de Rosset em "Histoires mémorables

et tragiques de nostre temps" (1614)[7], em que afirma que "os mistérios de Cibele, de Ceres e as orgias de Baco não eram outra coisa senão o que chamamos hoje de Sabá" (Rosset, 1615, p. 98).[8]

Como observa Stuart Clark (2020, p. 51–52), a concepção do sabá como folia profana (análoga ao Carnaval, às Mascaradas, às Bacanais e às Saturnais) implicava, para os demonólogos, a necessidade de inscrevê-lo em uma tradição festiva marcada pela inversão das hierarquias e pela suspensão provisória da ordem. Reivindicando essa genealogia, o discurso demonológico historiciza o sabá e o converte em atualização contemporânea de antigas práticas consideradas disruptivas, reforçando a imagem da bruxa como figura insurgente e da festa como dispositivo de desordem. Nessa perspectiva, o sabá desempenhou um papel crucial na compreensão do extremismo inerente à ideia de bruxaria nos escritos demonológicos, em que as descrições das cerimônias das bruxas durante o sabá, como aquelas delineadas por Lancre, representam fundamentalmente o mundo cristão de cabeça para baixo (Clark, 2020, p. 123).

Nesse ponto, o argumento de Pierre de Lancre encontra a formulação visual da gravura sabática de Jan Ziarnko, que ilustra a segunda edição do *Tableau*. Se a demonologia constrói o sabá como herdeiro de uma tradição de inversões e excessos, a gravura realizada por Jan Ziarnko oferece a encenação concreta dessa desordem. A categoria moral da inconstância, que organiza o diagnóstico sobre Labourd, deixa então o plano da caracterização etnográfica para assumir forma visível e coreográfica na cena sabática, como veremos a seguir.

A gravura demonológica de Ziarnko: relações opositivas nas 12 etapas do sabá

A gravura sabática que integra a segunda edição do *Tableau* organiza a cerimônia demoníaca em 12 etapas sucessivas, distribuindo espacialmente as relações de inversão e os contrastes morais que compõem a

7 "Histórias memoráveis e trágicas do nosso tempo".

8 No original, com grafia atualizada: "Les mystères de Cybèle, de Cérès et les orgies de Bacchus n'étaient rien d'autre que ce que l'on appelle aujourd'hui le Sabbat".

narrativa demonológica. A imagem foi realizada pelo artista polonês Jan Ziarnko, ativo em Paris no início do século XVII, onde participou de importantes projetos de ilustração editorial. A ele são atribuídas gravuras dedicadas a cenas do cotidiano parisiense, o que indica sua inserção ativa no circuito artístico e livreiro da capital francesa.

No entanto, embora Ziarnko seja responsável por trabalhos na capital, não há informações sobre sua vida que nos forneçam uma visão mais abrangente da trajetória do artista. O anuário "La France et la Pologne dans leurs relations artistiques" (1938) da Bibliothèque Polonaise de Paris, tentou mapear a biografia e a produção artística de Ziarnko através de obras sobreviventes atribuídas a ele ou produzidas a partir do seu trabalho. Este documento é a única fonte sobre o artista que nos foi acessível. Nele, há alguns dados que podem nos ajudar a compreender mais sobre o trabalho de Ziarnko e sua reputação no reino da França do século XVII, e nos fornecem pistas sobre a ilustração sabática que integra o tratado de Pierre de Lancre.

Segundo o anuário (1939, p. 105), é possível que Jan Ziarnko tenha chegado em Paris por volta de 1601 e trabalhado na cidade como artista independente a partir de 1605. As obras mais conhecidas de Ziarnko foram produzidas durante sua estadia em Paris, que parece ter ocorrido após sua visita à Itália como aprendiz de pintor. Sabe-se que Ziarnko foi anteriormente aprendiz no ateliê de um pintor em Cracóvia e em Lviv, e que pintava placas decorativas nessas regiões. No entanto, apesar de algumas de suas assinaturas terem a palavra "pinx" (pintor), não há registros de pinturas do artista até o momento. A gravura parece ter sido a atividade a que ele mais se dedicou, e da qual tornou-se referência em seus círculos artísticos.

Ao acompanhar as produções catalogadas, é perceptível que a ilustração de livros foi uma atividade constante na carreira de Jan Ziarnko, o que era comum aos trabalhos dos gravuristas. Ao artista são atribuídas algumas ilustrações para frontispícios de obras importantes de sua época, como "As obras de Lucian de Samosate" (1613), traduzida por Jean Baudoin, e "A vida" de P. de Mouillet (1613), para a qual Ziarnko contribuiu em conjunto com outros artistas. A ilustração para a obra de Pierre de Lancre é contemporânea a esses frontispícios, todos realizados em Paris no ano de 1613. A atuação de gravuristas como Jan Ziarnko junto

a editores estabelecidos em Paris era algo bastante comum no reino da França do século XVII. De acordo com Barbier (2018, p. 260), as cidades de Paris e Lyon consolidaram-se como os principais centros culturais de produção de impressos franceses na segunda metade do século XV. Como decorrência da concentração das oficinas de prensa promovida pelo Estado francês na cidade de Paris, desenhistas e pintores passaram a se estabelecer na cidade e arredores, buscando fazer parte do corpo de trabalhadores das famosas oficinas, o que também lhes dava visibilidade junto a uma clientela aristocrática e clerical que habitava a região. Como comenta Barbier (2018, p. 226), a atividade dos artistas nas oficinas de prensa era essencial diante de uma produção gráfica dos livros ainda muito próxima da concepção de manuscritos, que exigia um trabalho de impressão cuidadoso e elaborado, e que incluía edições ricamente decoradas e ilustradas.

Outro ponto importante quanto à presença de artistas na atividade de produção do livro está no que Barbier (2018, p. 236) identifica como "rede de reconhecimento", isto é, a contribuição de pessoas renomadas e figuras públicas importantes, entre as quais podemos situar os artistas, na confecção de uma determinada obra literária: na redação dos prefácios, nas ilustrações e nas dedicatórias. Estes componentes paratextuais atestam o cuidado editorial da oficina gráfica e a aprovação da obra pela comunidade intelectual. A presença de ilustrações feitas por artistas reconhecidos também contribuía para que o produto tivesse maior valor simbólico e de mercado.

O livro de Pierre de Lancre possui todos os elementos que permitem que seja reconhecido como uma produção de autoridade sobre o assunto da demonologia. Na folha de rosto da obra temos a assinatura de Pierre de Lancre seguida de seu título de conselheiro do rei no Parlamento de Bordeaux. Logo abaixo, constam o nome de Nicolas Buon, a localização de sua loja em Paris e o privilégio do rei concedido a este para a publicação. A epístola da obra é dedicada ao Chanceler do reino, Senhor Nicolas Brûlart de Sillery, que Pierre de Lancre afirma ter sido um dos responsáveis por revogar sua comissão no Labourd. Somado a isto, Jean d'Espagnet, presidente do parlamento de Bordeaux e companheiro de Lancre na missão contra as bruxas bascas, dedicou um soneto ao tratado e ao seu autor, enfatizando a posição deste no

combate à bruxaria. Na construção desta rede de reconhecimento está a presença valorosa da gravura de Jan Ziarnko, única em todo o tratado.

A relação entre Pierre de Lancre e Jan Ziarnko é desconhecida, mas especula-se que Lancre tenha observado de perto o trabalho de Ziarnko, o que garantiu uma forte proximidade com os detalhes de sua narrativa, como aponta Isa Basso (2006, p. 145). Ainda assim, o magistrado parece ter considerado moderada a representação imagética dos eventos narrados. A despeito da minúcia dos numerosos elementos presentes nas cenas que compõem a ilustração, Lancre julgou necessário acrescentar uma inscrição, onde se lê: "Além disto, há muitas outras coisas que a pequenez desta figura não pôde suportar, que poderão ser devidamente conhecidas no Discurso sobre o Sabá, que se encontra no Discurso 4 do Segundo livro" (Lancre, 1613, n.p.).[9]

A gravura de Ziarnko, acompanhada de sua legenda, é inserida no livro na forma de um folio anexo, colado entre as páginas 118 e 119 do referido Discurso 4, Segundo livro, dobrado em 4 partes. A gravura, medindo cerca 24,5 cm x 31,5 cm, preenche aproximadamente dois terços do espaço do folio, que mede aproximadamente 40 cm x 34 cm. A imagem está acompanhada de duas inscrições, a primeira, em letras maiúsculas, diz "Descrição e Representação do Sabá dos Bruxos". Abaixo, em letras minúsculas, a segunda inscrição especifica a localização desta figura no livro de Pierre de Lancre, que deve ser colocada no Discurso 4 do Segundo Livro, entre as páginas 118 e 119. A imagem que se segue representa o Sabá, a cerimônia das bruxas. Ela ostenta a assinatura de J. Ziarnko no canto inferior esquerdo como "I. Ziarnko fec". Abaixo da imagem, legendas relacionadas às cenas retratadas foram dispostas por ordem alfabética de A a M (sendo as letras J e I representadas pelo símbolo I).

O sabá de Ziarnko possui uma composição singular. As cenas foram realizadas a partir de uma única perspectiva e, justapostas, compõem um grande quadro. Os diferentes agrupamentos de personagens são delimitados pelos elementos da própria geografia imaginária

9 No original, com grafia atualizada: "Outre ce, il y a plusieurs autres choses que la petitesse de cette figure n'a pu souffrir, qui se pourront entendre commodément par le Discours du Sabbat, qui est au Discours 4 du Livre second".

do espaço sabático: o riacho que corta a cena na diagonal, as volutas de fumaça do caldeirão, os aclives e declives do terreno campestre. Essa montagem complexa e copiosa, confunde o olhar e produz o efeito de que tudo está acontecendo ao mesmo tempo. Soma-se a isso, a superabundância de elementos em cena. Em sua dissertação, Alisson Guilherme (2020, p. 91–92) contabilizou aproximadamente 40 mulheres, cinco homens, nove crianças, 21 demônios, seis criaturas não identificadas e 41 animais presentes na gravura sabática de Ziarnko, totalizando cerca de 122 seres representados, fora os objetos inanimados e os elementos da flora. 15 destas figuras encontram-se elevadas no ar, 15 estão em cena dançando, 22 estão em reunidos em assembleia, 10 estão presentes na ceia e cinco tocam instrumentos.

Esta composição intencionalmente profusa e desordenada, delineada por linhas tortas e diagonais, enfatiza a ideia do sabá como caótico, irracional — qualidades assumidas como condizentes com a inversão e corrupção de uma sociedade sob o domínio do diabo. Temos, assim, a sensação de que os elementos da gravura se movimentam e rompem os limites da margem da folha. São as legendas abaixo da imagem que os organizam em uma narrativa linear. A partir delas entendemos que, embora a cena das bruxas próximas a um caldeirão — de onde emana uma espessa fumaça que sobe até o topo da imagem — atrai imediatamente nossa atenção, devido à grande proporção deste bloco e por sua posição próxima ao centro (letra I), a leitura da imagem deve começar pela representação do bode/Satanás no púlpito, no canto superior esquerdo, indicada pela letra A.

Na cena, um bode de cinco chifres, o quinto deles encimado por uma chama acesa, está sentado em uma espécie de púlpito bem adornado. Ele tem suas duas patas dianteiras para fora do púlpito e parece observar a cena que se passa à frente. A legenda correspondente à letra A descreve com exatidão a imagem: "Satanás está em uma cátedra dourada, em forma de um bode que prega, com cinco cornos, estando o quinto aceso para acender todas as velas e fogos do Sabá" (Lancre, 1613, n.p.).[10]

10 No original, com grafia atualizada: "Satan est dans une chaire dorée, en forme de bouc qui prêche, avec cinq cornes, ayant la cinquième allumée pour allumer



FIGURA 1 Jan Ziarnko, *Description et Figure du Sabbat des Sorciers*, fólio completo,1613. Gravura em água-forte, 24,5 cm x 31,5 cm. In.: Pierre de Lancre, 1613, n.p. Fonte: Gallica, BnF.



FIGURA 2 Jan Ziarnko, *Description et Figure du Sabbat des Sorciers*, recorte da prancha da ilustração, 1613. Gravura em água-forte, 24,5 cm x 31,5 cm. In.: Pierre de Lancre, 1613, n.p. Fonte: Gallica, BnF.

A cena do diabo no púlpito dourado é narrada por Lancre no início do quarto discurso. No entanto, indo além da representação do bode "horrível e repugnante", o magistrado descreve outras metamorfoses do diabo que evidenciam a inconstância de sua natureza: o diabo ocasionalmente se manifesta como um tronco de árvore; como uma raposa negra; ou, ainda, assume a forma de um homem negro com seis ou oito chifres na cabeça, exibindo um rosto na parte posterior, semelhante à imagem dual de Jano, reforçando mais uma vez sua ambiguidade e inconstância (Lancre, 1613, p. 130). Diante de todas essas representações, Jan Ziarnko habilmente amalgamou elementos das aparições demoníacas, conferindo uma representação mais tradicional do Diabo na iconografia da bruxaria: o Diabo metamorfoseado no bode.

O bode, figura recorrente e marcante na cultura visual associada à bruxaria, foi retratado como representação do diabo por artistas consagrados do renascimento germâncico, como Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien. Além disso, o bode é simbolicamente vinculado ao deus Dionísio, venerado como o deus das festas, do teatro e protetor dos desafortunados. O sabá, enquanto uma cerimônia festiva demoníaca que celebra os prazeres e a degradação humana, equivaleria, em alguma medida, a um bacanal dionisíaco. Pierre de Lancre (1613, p. 123) escreve que as bruxas chamam o local do sabá de "campo do bode". Não surpreende, portanto, a escolha do bode como uma representação simbólica do diabo. Os cinco chifres posicionados em sua cabeça aludem aos seis ou oito chifres que uma bruxa relata ter testemunhado na cabeça do diabo quando este assume uma forma humana. Ziarnko pode ter harmonizado ambos os elementos para manter proximidade com o texto.

Na imagem, ao lado do bode, destacam-se duas figuras femininas: a mulher à esquerda do bode, veste uma túnica simples e empunha, em sua mão direita, um feixe de serpentes. Sua expressão facial é séria. Por contraste, a mulher à direita exibe um discreto sorriso, direcionando seu olhar para a criança que será apresentada ao Diabo na cena subsequente. Ela ocupa um trono mais ornamentado, sua cabeça está descoberta e adornada com uma coroa. As duas mulheres são identificadas pela letra B,

---

toutes les chandelles et feux du Sabbat".

e descritas na legenda correspondente como: "A rainha do Sabá coroada à direita, e uma menos favorecida à esquerda" (Lancre, 1613, n.p.).[11]

No entanto, no quarto discurso, Pierre de Lancre menciona apenas uma consorte, que acompanha o Diabo durante o sabá, descrita como uma figura bela e adornada. Jan Ziarnko pode ter feito uma escolha iconográfica ao adicionar uma segunda mulher à composição, possivelmente buscando estabelecer uma relação de oposição e espelhamento. Essa adição resultaria em uma tríade, seguindo uma conformação típica da composição clássica italiana. A configuração pode buscar evocar uma corrupção da trindade divina (Pai, Filho e Espírito Santo), substituída aqui pelo Diabo e suas duas consortes, a fim de representar a anti-sociedade sabática.

Na cena seguinte, marcada pela letra C, uma mulher nua e um demônio com chifres e asas de borboletas ajoelhados apresentam uma criança a Satanás e suas consortes. A apresentação da criança ao diabo é outro indicativo da linguagem opositiva na representação da bruxaria, parodiando possivelmente a apresentação de Jesus no Templo por Maria, como narrada no livro de São Lucas (2:22–40). Ao contrário da apresentação de Jesus no Templo de Jerusalém, as bruxas apresentam a criança a Satanás, entronado no Sabá, e, ao invés das pombas que os pais de Cristo sacrificaram ao Senhor, as bruxas oferecem em sacrifício a própria criança, como sinal de sua devoção ao diabo. A legenda da cena C do Sabá de Ziarnko oferece a seguinte descrição: "Abaixo da cátedra está uma feiticeira que lhe apresenta um infante que ela seduziu" (Lancre, 1613, n.p.).[12]

Pierre de Lancre dedicou breves linhas à descrição dos demônios submissos a Satanás, caracterizando-os como bestas, mas fornecendo poucos detalhes sobre sua aparência. Em relação à apresentação das crianças ao Diabo, algumas mulheres levadas ao sabá teriam relatado que essas crianças eram sequestradas e enfeitiçadas pelas bruxas para serem oferecidas a Satanás. Outras afirmaram ao magistrado que essas

---

11 No original, com grafia atualizada: "La reine du Sabbat couronnée à dextre, et une moins favorisée à semestre".

12 No original, com grafia atualizada: "Au dessous de sa chaire, est une sorcière qui lui présente un enfant qu'elle a séduit".

crianças eram filhas das próprias bruxas, sendo batizadas no sabá em vez de na Santa Igreja (Lancre, 1613, p. 128–130).

A cena seguinte, indicada pela letra D, é o detalhe mais reproduzido e conhecido da gravura sabática de Ziarnko. Trata-se da cena da ceia canibal, assim descrita na legenda:

> Eis os convivas da assembleia, tendo cada qual um Demônio junto de si; e neste festim não se serve outra carne senão carniças, carne de enforcados, corações de crianças não batizadas e outros animais imundos, de todo fora do comércio e uso dos Cristãos, tudo insípido e sem sal" (Lancre, 1613, n.p.).[13]

A imagem apresenta uma mesa posta, onde é possível identificar a cabeça e os membros de uma criança esquartejada. Cada bruxa está acompanhada de um demônio que, assim como o da cena anterior, tem aparência de sátiro com asas de borboleta. Aqui, contudo, a posição frontal de um deles revela que essas criaturas têm seios femininos.

No texto de Pierre de Lancre, o uso de carniças e órgãos humanos nos banquetes sabáticos foi descrito da mesma forma que aparece na legenda da imagem, com destaque para o coração de crianças não batizadas como pratos consumidos no sabá e distribuídos em cerimônias demoníacas realizadas em regiões vizinhas (Lancre, 1613, p. 132).

Segundo Charles Zika (1997, p. 34–35), o canibalismo torna-se mais explícito nas representações de bruxas a partir do século XVII, refletindo um interesse e a ansiedade crescente por essa questão na sociedade europeia. O autor destaca que a circulação de imagens de canibais nas Américas durante o século XVI intensificou o temor em relação ao canibalismo, já alimentado por crenças em sociedades canibais orientais, pelo mito de Saturno devorador e pelas práticas de canibalismo nas guerras civis e religiosas da Europa. No entanto, Zika vai além, argumentando que o canibalismo das bruxas também

---

13 No original, com grafia atualizada: "Voilà les convives de l'assemblée, ayant chacun un Démon près de lui : et en ce festin, ne se sert autre viande que charognes, chair de pendus, cœurs d'enfant non baptisés, et autres animaux immondes, du tout hors du commerce et usage des Chrétiens, le tout insipide et sans sel."

está associado a questões morais de outra ordem: na bruxaria, o ato de devorar o outro simboliza a aniquilação da vida e da identidade humana, reduzindo o indivíduo à sua vontade (Zika, 1997, p. 86).

Um ponto interessante da composição da gravura de Ziarnko é a relação opositiva ou de complementação entre algumas cenas. O bloco da ceia canibal está em oposição direta à cena marcada pela letra M, que apresenta, ao contrário do banquete, crianças vivas. Segundo a descrição, "perto deste ribeiro estão os meninos pequenos, que, com varas e açoites brancos, apartados das cerimônias, guardam cada qual os rebanhos de sapos daquelas que costumam levá-los ao Sabá" (Lancre, 1613, n.p.).[14] Na cena, Ziarnko posicionou cinco crianças, o mesmo número de bruxas que se sentam no banquete canibal. As crianças estão em volta de um lago cheio de sapos e têm, cada uma, uma vara na mão — análoga ao cajado das cenas pastorais. A mesma cena é descrita no discurso de Lancre, com o adendo de que essas crianças ficam distantes das grandes cerimônias, para não se assustarem com os horrores cometidos no sabá (Lancre, 1613, p. 121–122). Esse motivo pode ter levado Ziarnko a colocar a cena no canto inferior esquerdo da imagem.

Segundo Maya Suemi Lemos e Rafael Viegas (2021, p. 30–31), a temática da pastoral representa de forma idílica e idealizada vida rural, particularmente a vida dos pastores. Originária da literatura clássica, especialmente das obras de poetas como Teócrito e Virgílio, a pastoral alcançou popularidade durante o Renascimento e continuou a influenciar a cultura ocidental ao longo da Primeira Modernidade. A literatura pastoril retrata um mundo campestre harmonioso e adestrado, onde pastores vivem em comunhão com a natureza, afastados das preocupações da vida urbana. Os pastores, muitas vezes, são idealizados como figuras inocentes, dedicadas à música e ao amor simples. No sabá de Pierre de Lancre e Jan Ziarnko, o tema da pastoral aparece de forma corrompida e distorcida. Contrapostos à Arcádia idílica renascentista, os pequenos pastores do sabá provêm a cerimônia dos sapos que servirão

14 No original, com grafia atualizada: "Près de ce ruisseau sont les petits enfants, lesquels, avec des verges et houssines blanches, éloignés des cérémonies, gardent chacun les troupeaux de crapauds de celles qui ont accoutumé de les mener au Sabbat".

de ingredientes para as poções maléficas das bruxas, e o campo, longe de ser um espaço de serenidade idealizada, torna-se um território de inquietação e terror.

A cena E é a menor dentre elas. Não é possível compreendê-la bem sem o auxílio da descrição da legenda, que diz: "nesse festim não são admitidos esses espectadores, que são pobres feiticeiras, lançadas aos cantos, e que não ousam aproximar-se das grandes cerimônias" (Lancre, 1613, n.p.).[15] Podemos perceber uma mulher nua de costas que conversa com um pequeno grupo de pessoas. O recorte da cena, espremida na borda da gravura, parece demonstrar propositalmente o lugar periférico das bruxas pobres no sabá. Mas assim como a cena do banquete espelha de forma corrompida a cena das crianças pastoras no outro extremo da imagem, a cena das bruxas pobres espelha a cena L, onde aparece um grande grupo de figuras humanas e demônios, todos ricamente vestidos. Novamente, a composição se baseia em dicotomias claras e conhecidas, em noções de inversão. A cena L retrata, assim, nobres e ricos que participam da política sabática de forma destacada de outras bruxas, mas de forma mascarados para preservar seu anonimato, como confirma a legenda: "esses são os grandes senhores e damas, e outras pessoas ricas e poderosas que tratam dos grandes negócios do Sabá, onde aparecem velados, e as mulheres com máscaras, para se manterem sempre encobertos e incógnitos" (Lancre, 1613, n.p.).[16] Tanto as mulheres quanto os homens vestem trajes cortesãos e máscaras, estando acompanhadas por demônios. Embora sejam identificadas cerca de vinte e duas figuras, o recorte da imagem sugere que a multidão se estende além do que é visível. A dicotomia social entre pobres e ricos que, no entanto, não é explicitada no texto de Pierre de Lancre, que distingue as bruxas principalmente pela idade, não pela classe social, destacando que as mais jovens costumam ser afastadas das grandes

15 No original, com grafia atualizada: "En ce festin ne sont admis ces spectateurs, qui sont plusieurs pauvres sorcières rejetés aux recoins, et qui n'osent s'approcher des grandes cérémonies".

16 No original, com grafia atualizada: "Ce sont les grands seigneurs et dames, et autres gens riches et puissants, qui traitent les grandes affaires du Sabbat, où ils paraissent voilés, et les femmes avec des masques, pour se tenir toujours à couvert et inconnus".

cerimônias. Quanto à presença de pessoas importantes no sabá, o magistrado confirma que indivíduos de alto status participam dessas reuniões de forma mascarada, como afirmaram as bruxas interrogadas (Lancre, 1613, p. 126).

Da mesma forma que as cenas D-M e E-L, as cenas F e H estão em paralelo na ilustração e apresentam as danças sabáticas. Na cena F, é possível identificar os mesmos componentes presentes no banquete canibal, com exceção de uma dupla, que nus dançam em círculo. Um ponto importante, exclusivo dessa cena, é a representação de um demônio de corpo inteiro e de frente para o espectador. A partir dessa figura, observa-se que os demônios do Sabá, além de seios, também possuem genitália feminina e um ventre proeminente, assim como as bruxas que os acompanham. Segundo a descrição presente na legenda F, essa cena ocorre na sequência do banquete canibal:

> Após a pança vem a dança; porque, depois de se haverem fartado de carnes, ora fugitivas, ora ilusórias, ora muito perniciosas e abomináveis, cada demônio leva aquela que lhe estivera junto à mesa para debaixo daquela árvore maldita; e ali, o primeiro com o rosto voltado para o círculo da dança, o segundo para fora, e os demais assim sucessivamente do mesmo modo, dançam, sapateiam e tripudiam, com os mais indecentes e torpes movimentos que podem (Lancre, 1613, n.p.).[17]

Do outro lado da imagem, a cena identificada pela letra H retrata um grupo de mulheres nuas dançando em círculo. A legenda descreve a cena da seguinte maneira: "abaixo se vê um ajuntamento de mulheres e donzelas que dançam, todas com o rosto voltado para fora do círculo da dança" (Lancre, 1613, n.p.).[18] Em seu livro, Pierre de Lancre mencionou

---

17 No original, com grafia atualizada: "Après le panse vient la danse: car après avoir été repus de viandes, ou fugitives, ou illusoires, ou très pernicieuses et abominables, chaque démon mène celle qui était près de lui à table au-dessous de cet arbre maudit, et là le premier ayant le visage tourné vers le rond de la danse, et le second en-dehors, et les autres ainsi en suivant tout de même, ils dansent, trépignent et tripudient, avec les plus indécents et sales mouvements qu'ils peuvent".

18 No original, com grafia atualizada: "Au-dessous se voit une troupe de femmes et de filles qui dansent, toutes le visage en dehors du rond de la danse".

frequentemente a presença de danças durante o sabá. Essas danças parecem ocorrer em vários momentos da assembleia, especialmente após o banquete e durante o acasalamento com o diabo, em um ato de adoração a ele. Segundo o magistrado, bruxas e bruxos dançam em filas ou em círculos (Lancre, 1613, p. 122), dando as mãos a seus demônios ou levantando suas vestes (Lacre, 1613, p. 152). O grupo pode ainda consistir apenas de mulheres ou de uma reunião de demônios, homens e mulheres, mas também inclui animais como sapos e gatos (Lancre, 1613, p. 131).

Como defende o historiador Alessandro Arcangeli, a representação das danças na iconografia da bruxaria surge tardiamente na primeira modernidade, estreitamente vinculada ao aparecimento do sabá das bruxas nas imagens. De acordo com Arcangeli (2018, p. 78), o tratado de Pierre de Lancre foi o primeiro a abordar detalhadamente o tema, dedicando um discurso inteiro à descrição da dança das supostas bruxas bascas do Labourd (Livro III, Discurso IV). Arcangeli (2018, p. 87) enfatiza que as danças sabáticas incorporam diversos elementos dos folclores populares para contextualizar e legitimar a narrativa sabática. São lendas que narram danças noturnas, envolvendo criaturas místicas como fadas e elfos, ou seres espirituais e divindades, como Diana e as Bacantes, todas apresentando a dança coletiva em círculo ou correntes. A descrição da dança dos bruxos por Lancre associa o popular ao demoníaco, apontando como influência para a dança das bruxas a dança cigana, que Lancre descreve como pertencente a um povo "trapaceiro e sem pátria", conhecido por suas habilidades malabaristas, e que teria chegado ao conhecimento dos bascos através dos reinos de Navarra e Espanha (Lancre, 1613, p. 210). Vale ressaltar que, para Lancre, a dança coletiva é um sinal de promiscuidade, contrastando com as danças à moda francesa, que ocorrem em pares e não em grupos (Lancre, 1613, p. 210).

Já o bloco indicado pela letra G, apesar de estar isolado no canto superior esquerdo, se relaciona diretamente à cena H, apresentando um grupo de mulheres musicistas que executam as melodias da dança que se segue. A legenda do bloco G oferece pouca informação sobre elas, afirmando apenas que: "são os tocadores de instrumentos e o concerto de música, ao canto e harmonia dos quais dançam e saltam" (Lancre,

1613, n.p.).[19] Na imagem, observamos a presença de cinco mulheres ricamente vestidas, cada uma tocando um instrumento de sopro ou corda. Entre esses instrumentos, é possível identificar um alaúde, mais destacado, tocado pela bruxa no centro do grupo, que tem um livro de música aos seus pés. A bruxa à sua esquerda toca um corneto, enquanto a bruxa à sua direita, apoiada sobre uma das pernas, toca uma viola ou rabeca. Atrás do trio, outra bruxa toca uma harpa, e uma outra, em pé, uma trompa de caça. A performance musical é representada com bastante verossimilhança: as bochechas infladas da bruxa cornetista pela pressão do ar necessária à execução desse instrumento; a posição da mão direita da alaudista; o violino/rabeca apoiado no peito, correspondendo a usos do instrumento em tradições populares.

Pierre de Lancre enfatiza repetidamente a música como um elemento vital na fantasia sabática. São os instrumentos e suas melodias que capturam os ouvidos, embora não o coração, criando a ilusão de uma festa grandiosa. "Além de que as feiticeiras creem ir a algum lugar onde há cem mil cousas estranhas e novas para ver, e ali ouvem tantos diversos e melodiosos instrumentos que ficam arrebatadas e pensam estar em algum paraíso terrestre" (Lancre, 1613, p. 125).[20] No texto, a sinfonia alegre é composta por uma diversidade de instrumentos, incluindo sopros, cordas e percussão, com ênfase especial no violino, trombeta e tamborim (Lancre, 1613, p. 127–130).

As duas cenas restantes, identificadas como I e K na imagem, da mesma forma que outras, se complementam e formam um bloco significativo. Na cena I, um grande caldeirão aceso expele uma densa fumaça, sendo o fogo alimentado por crânios humanos. Em torno do caldeirão, duas bruxas estão envolvidas na captura de um sapo que servirá de ingrediente para o preparo de poções. Uma delas segura um feixe de serpentes com a mão direita; enquanto a outra brande uma foice contra o sapo suspenso. Uma terceira bruxa, agachada, controla

---

19 No original, com grafia atualizada: "Ce sont les joueurs d'instruments, et le concert de musique, au chant et à l'harmonie desquels ils dansent et sautent".

20 No original, com grafia atualizada: "Outre que les sorcières croient aller en quelque lieu où il y a cent mille choses étranges et nouvelles à voir, et y entendent tant de divers et mélodieux instruments qu'elles sont ravies et croient être dans quelque paradis terrestre".

as chamas do caldeirão com um fole. Segundo a legenda: "Eis a caldeira sobre o fogo para fazer toda sorte de venenos, seja para matar e maleficiar os homens, seja para danar o gado; uma tem nas mãos serpentes e sapos, e outra lhes corta a cabeça, os esfola e depois os lança na caldeira" (Lancre, 1613, n.p.).[21]

Um ponto interessante desta representação, que não é exclusividade de Ziarnko, mas que aparece com bastante força em imagens de bruxas deste período, é o destaque para a presença do grande caldeirão como um utensílio essencial na atividade sabática. A socióloga Isabelle Anchieta (2021, p. 134–135), em seu livro "Imagens da mulher no Ocidente moderno, vol. 1", destaca que ilustrações de selvagens canibais da América, frequentemente reunidos ao redor de um caldeirão para cozinhar membros humanos, como nas reproduções de Theodore de Bry (1592), introduziram o caldeirão como um elemento central na iconografia da bruxaria. Segundo Anchieta (2021, p. 135), antes da ampla disseminação na Europa das representações visuais de selvagens canibais, poções mágicas de bruxas eram comumente retratadas em pequenos recipientes, como jarras e vasilhas, e não em grandes caldeirões, como se tornou mais comum posteriormente. Em ambas as iconografias, tanto da bruxa quanto do ameríndio canibal, ele serve para simbolizar o preparo de ingredientes incomuns, como carne humana, além de enfatizar a presença das mulheres nos cerimoniais.

Por último, a cena marcada com a letra K é uma extensão da fumaça do caldeirão, aparentemente deslocada para enfatizar a fumaça como um portal aéreo de entrada e saída para o sabá. Neste bloco, o destaque é para uma bruxa que cavalga nua um bode na companhia de duas crianças. A direção em que a bruxa cavalga o bode aponta para a cena C, na qual a bruxa jovem apresenta uma criança a Satanás. Esse deslocamento pode indicar a continuação da narrativa e a sequência de leitura de uma cena para outra. Na vasta coluna de fumaça que sai do caldeirão, ainda é possível identificar bruxas e demônios que sobrevoam

21 No original, com grafia atualizada: "Voilà la chaudière sur le feu pour faire toute sorte de poison, soit pour faire mourir et maléficier les hommes, soit pour gâter le bétail ; l'une tient les serpents et crapauds en main, et l'autre leur coupe la tête, les écorche, puis les jette dans la chaudière".

o cenário sabático em vassouras e animais fantásticos, além de ossos e membros decepados que se elevam na corrente da fumaça. Segundo a legenda:

> Durante esta prática, muitas feiticeiras chegam ao Sabá sobre varas e vassouras, outras sobre bodes, acompanhadas das crianças que criaram e subornaram, as quais vêm oferecer a Satanás. Outras, partindo do Sabá e transportadas pelos ares, vão-se pelo mar ou por outras partes exitar tormentas e tempestades (Lancre, 1613, n.p).[22]

No texto de Pierre de Lancre, encontramos duas passagens que descrevem, de maneira semelhante à ilustração, o transporte das bruxas para o sabá. Lancre menciona que as bruxas chegam e partem do sabá em companhia do diabo, seja ele como guia ou como um açoitador. Elas se deslocam montadas em varas, vassouras, sobre um bode ou outro animal. Outras bruxas, especialmente as mais experientes, são lançadas pelo próprio diabo como foguetes (Lancre, 1613, p. 121). Algumas mulheres interrogadas pelo magistrado confessaram testemunhar no sabá bruxas voando rápidas como raios, sem usar nenhum tipo de veículo, e até mesmo levando consigo parentes que também participam do sabá (Lancre, 1613, p. 130).

Além das 12 cenas legendadas, destaca-se uma 13ª cena que não recebe descrição e está camuflada no cenário. Imediatamente abaixo da bruxa que cavalga o bode na cena K, uma criatura semelhante a uma górgona irrompe de uma gruta, oculta pela fumaça que a circunda. Apesar da falta de nitidez na imagem, é possível perceber que a górgona está em pé, com as mãos erguidas e a boca escancarada. Seu cabelo, composto por serpentes, ondula no ar, assim como o tecido que mal cobre seu corpo envelhecido e desfigurado. A Górgona, figura emblemática da mitologia clássica, irrompe do passado para ocupar o cenário do sabá, reforçando a dimensão da monstruosidade que permeia esse imaginário.

---

22 No original, com grafia atualizada: "Pendant cet entretien, plusieurs sorcières arrivent au sabbat sur des bâtons et des balais, d'autres sur des boucs, accompagnées des enfants qu'elles ont élevés et subornés, lesquels elles viennent offrir à Satan. D'autres, partant du sabbat et transportées en l'air, s'en vont sur la mer ou ailleurs exciter des orages et des tempêtes".

Aos nos determos nas cenas que compõem a gravura do sabá das bruxas, torna-se evidente a sofisticação com que Jan Ziarnko fez suas escolhas iconográficas para ilustrar a obra de Pierre de Lancre. A imagem estrutura-se a partir de contrastes binários que atuam em múltiplos níveis, configurando um sistema visual que reflete a própria estrutura do discurso demonológico, profundamente marcado pela lógica da dualidade e da inversão. A inconstância, categoria central que intitula e perpassa todo o *Tableau*, é trabalhada como princípio formal da composição: a multiplicidade de episódios justapostos num mesmo plano, a ausência de um centro hierárquico claro e as próprias dicotomias que organizam a cena conferem à imagem a qualidade instável que Lancre atribui aos demônios e aos bascos. No entanto, a operação de condensação realizada por Ziarnko não subordina inteiramente a imagem à narrativa do magistrado. O artista mobiliza, nas figuras demoníacas e no cenário campestre, lugares-comuns que conformavam o estereótipo visual da bruxa na primeira modernidade, entre eles a representação do Diabo como bode, a presença de demônios com traços sátiros, a paisagem burlesca, as vassouras e o grande caldeirão, elementos já figurados em gravuras de bruxaria de autores como Francesco Maria Guazzo, Hans Baldung Grien e Jacques de Gheyn II. Ele inscreve, portanto, de forma magistral, a novidade dos testemunhos colhidos no Labourd no interior de uma iconografia sancionada pela cultura visual europeia.

Conclusão

Ao longo deste capítulo, buscou-se demonstrar como a gravura "Descrição e Imagem do Sabá dos Bruxos", realizada pelo artista polonês Jan Ziarnko para a segunda edição do "Tableau de l'Inconstance des Mauvais Anges et Démons" (1613) de Pierre de Lancre, opera como um dispositivo visual que sintetiza, a partir das etapas sabáticas postas em contraste, a argumentação do magistrado francês, conferindo materialidade, visualidade e legibilidade à categoria central de sua demonologia: a inconstância. No *Tableau*, essa tópica aparece como marca constitutiva dos demônios e das bruxas, nomeando o caráter

volátil, irracional e enganoso que lhes é atribuído. Escrevendo após a caça às bruxas no território basco do Labourd, Pierre de Lancre mobiliza no tratado a inconstância como recurso retórico valioso, capaz de transformar as diferenças territoriais e culturais dos bascos em indícios de cumplicidade demoníaca, e de legitimar retrospectivamente sua ofensiva inquisitorial. Defendeu-se aqui que a gravura de Ziarnko deve ser lida nesse mesmo horizonte argumentativo. Ela estrutura visualmente a tópica da inconstância ao representar o espaço sabático de forma fragmentada e descentralizada — um espaço no qual as múltiplas cenas dos rituais demoníacos produzem um efeito geral de dispersão, instabilidade e vertigem no espectador. As representações de inversões rituais, paródias de sacramentos e distorções das hierarquias políticas e sociais na gravura instauram um regime sistemático de oposição, no qual o sabá se apresenta como reverso monstruoso da ordem cristã.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

Referências

ARCANGELI, Alessandro. **L'altro che danza**: il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna. Milão: Edizioni Unicopli, 2018.

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no ocidente moderno, vol. 1**: bruxas e tupinambás canibais. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg**: O livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII–XVI). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

BAROJA, Julio Caro. **The Basques**. Reno, Nevada: Center for Basque Studies, 2009 [1949].

BASSO, Isa Dardano. **Per una rappresentazione del sabba tra parola e immagine**: Il Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons di Pierre de Lancre. 2006, p. 129–164. Disponível em: <https://iris.uniroma3.it/handle/11590/269732>. Acesso em: 20 dez. 2023.

BELLA, Alisson Guilherme Gonçalves. **A tipificação da bruxa nas linguagens escrita e visual na obra de Pierre de Lancre (1609–1613)**. 2020. 132 f. Dissertação (Mestrado em História Social) — Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/items/efod9389-2131-47c6-9e31-fd7cda6dfa2d>. Acesso em: 20 jun. 2023.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM, [2001] 2014.

BERBARA, Maria. **Imagens do canibalismo na primeira modernidade**: a mesa de abate entre América, Ásia e Europa. MODOS: Revista de História da Arte, v. 5, n. 3, 2021, p. 141–162. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666207>. Acesso em: 30 maio 2024.

BÍBLIA SAGRADA. **Nova tradução na linguagem de hoje**. São Paulo: Paulinas Editora, 2011.

BIBLIOTHÈQUE Polonaise de Paris. **La France et la Pologne dans leur relations artistiques**: Annuaire historique, n. 2–3, abr./out. 1938. Disponível em: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb32777673v>. Acesso em: 17 maio 2023.

BODIN, Jean. **De la démonomanie de sorciers**. Paris: Jacques du Puys, 1580. Disponível em: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30118000p>. Acesso em: 20 abr. 2024.

CLARK, Stuart. **Pensando com demônios**: a ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna. São Paulo: EDUSP, [1997] 2020.

COMMUNAY, Arnaud. **Le Conseiller Pierre de Lancre**. Agen, Nova Aquitânia: Editorial Agen; Imprimerie et Lithographie Ve. Lamy, 1890. Disponível em: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30262346k>. Acesso em: 10 maio 2023.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

CRESPET, Pierre. **Deux livres de la hayne de Sathan et malins esprits contre l'homme, et de l'homme contre eux**. Paris: Guillaume de la Noüe, 1590. Disponível em: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb345703529>. Acesso em: 20 maio 2024.

DELMAS, Vincent. **Les pêcheurs basques au Canada, 1530–1760**: de la culture martes e Ciênciaatérielle à l'identité culturelle. 2018. 314f. Tese (Doutorado em antropologia) — Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Montreal, Montreal, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1866/20411>. Acesso em: 17 fev. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de

uma história da arte. São Paulo: Editora 34, [1990] 2013.

DUCHÉ-GAVET, Véronique. Les sorcières de Pierre de Lancre. **Rev. int. estud. vascos.** Cuad., v. 9, p. 140–155, 2012. Disponível em: <https://www.euskoikaskuntza.eus/fr/publications/les-sorcieres-de-pierre-de-lancre/art-21919/>. Acesso em: 13 out. 2023.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1939] 1994. v. 1.

GUAZZO, Francesco Maria. **Compendium Maleficarum**. 1. ed. Milão: Apud Hæredes August, Tratadi, 1608.

GINSBURG, Carlo. **História Noturna**: decifrando o sabá. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HENNINGSEN, Gustav. **The witches advocate**: basques witchcraft and the spanish inquisition (1609–1614). Nevada, Reno: University of Nevada Press, 1980.

HULTS, Linda C. **The witch as muse**: art, gender, and power in Early Modern Europe. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2005.

ISSARTEL, Thierry. Aux confins du Royaume: l'État moderne, la société basque et la sorcellerie au travers du regard de Pierre de Lancre (1533–1631). *In*: KOUVOUAMA, Abel; PRIGNITZ, Gisèle; MAUPEU, Hervé (org.). **Sorcellerie, pouvoirs, écrits et représentations**. Bayonne, França: l'UPPA, 2018, p. 53–73. Disponível em: <https://iglb.hypotheses.org/34>. Acesso em: 10 out. 2023.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum (1486)**: O martelo das feiticeiras. Tradução livre de Alex H. S. da versão espanhola de Floreal Maza, Brasil, 2007.

LANCRE, Pierre de. **Tableau de l'inconstance et instabilité des toutes choses**. 2. éd. Paris: Abel l'Angelier, 1610. Disponível em: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30731845m>. Acesso em: 10 ago. 2023.

LANCRE, Pierre de. **Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie**. 2. éd. Paris: Nicolas Buon, 1613. Disponível em: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30731842k>. Acesso em: 05 maio 2023.

LANCRE, Pierre de. **Tratado de brujería vasca**: descripción de la inconstancia de los malos ángeles y demonios. 2. ed. Tafalla: Txalaparta, 2004, p. 7–11.

LANCRE, Pierre de. **On the inconstancy of the witches**: Pierre de Lancre's Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons (1612). Ed. Gerhild Scholz Williams. Trad. Harriet Stone e Gerhild Scholz Williams. Arizona: ACMS; BREPOLS, 2006.

LEMOS, Maya Suemi; VIEGAS, Rafael. A Flauta do Pastor: retórica do natural, cultivo do artifício. **Figura**: Studies on the Classical Tradition, Campinas, SP, v. 9 n. 2, p. 28–64, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/15809>. Acesso em: 20 dez. 2023.

LEMOS, Maya Suemi. Luto e Melancolia num mundo em transformação: O tema da Vanitas na música italiana do século XVII. **Ictus**: periódico da PPGMUS-UFBA, v. 6, p. 139–166, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34252>. Acesso em: 25 abr. 2024.

LETA, Matteo. L'altérité" de l'autre: quelques réflexions sur la représentation des Basques et des Tsiganes dans les oeuvres de Pierre de Lancre. **Studi Francesi [online]**, v. 66, n. 196, genn./apr. 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/47835>. Acesso em: 10 nov. 2023.

LETA, Matteo; ROLLEY, Thibaut Maus de; MACHIELSEN, Jan. The Mythmaker of

the Sabbat: Pierre de Lancre's «Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons». **Studi Francesi [online]**, v. 65, n. 195, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/47090>. Acesso em: 10 nov. 2023.

LEVACK, Brian P. **A caça às bruxas na Europa moderna**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1988.

MANDROU, Robert. **Magistrados e feiticeiros na França do século XVII**: uma análise de psicologia histórica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

MUCHEMBLED, Robert. **Historia del diablo, siglos XII-XX**. México: FCE, 2002.

ROLLEY, Thibaut Maus de. Of Oysters, witches, birds, and anchors: Conceptions of space and travel in Pierre de Lancre. **Renaissance Studies**, v. 32, n. 4, 25 ago. 2017. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/rest.12333>. Acesso em: 13 out. 2023.

ROSSET, François de. **Les histoires mémorables et tragiques de ce temps...**. éd. rev. et augm. Paris: Pierre Chevalier, 1619. Disponível em: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31248596v>. Acesso em: 20 mar. 2024.

SÁ, Luiz César de; VIEGAS, Rafael. A singularidade compósita: o Monstro de Ravena em manuscritos italianos. **História, São Paulo**, v. 41, p. 1–30, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2022017>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SOMAM, Alfred. The Parlement of Paris and the Great Witch Hunt (1565–1640). **The Sixteenth Century Journal**, v. 9, n. 2, p. 31–44, 1978. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2539661>. Acesso em: 20 out. 2023.

SOMAM, Alfred. La décriminalisation de la sorcellerie en France. **Histoire, économie et société**, 4 année, n.2, p. 179–203, 1985. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/hes.1985.1393>. Acesso em: 13 out. 2023.

ZIKA, Charles. **The appearance of witchcraft**: print and visual culture in sixteenth-century Europe. Abingdon: Routledge, 2007.

ZIKA, Charles. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images. **History Workshop Journal,** n. 44, p. 77–105, 2015. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4289520>. Acesso em: 20 dez. 2023.

Marta Traba e a arte latino-americana

DANIELE DE SOUSA MACHADO

O presente capítulo integra a tese de doutorado "Fragmentos contemporâneos da modernidade", na qual foram apresentados os resultados da pesquisa sobre a formação da arte latino-americana em meio à modernidade, a partir de três figuras principais: a do artista uruguaio Joaquin Torres-García, na primeira metade do século XX; e as da crítica de arte argentina Marta Traba e da artista colombiana Beatriz González, na segunda metade do século XX.

Na tese, foi investigado o surgimento do termo América Latina e da identidade latino-americana no século XIX e como Torres-García, ainda antes da virada do século, fomentou a nova categoria de arte latino-americana ao participar de uma exposição na Espanha como representante do Uruguai — país onde nasceu e viveu somente até os 17 anos, sendo que toda sua família era espanhola, exceto sua mãe que era uruguaia. Considerado um dos maiores artistas uruguaios — para muitos, o maior —, Torres-García viveu mais de 40 anos fora do seu

país e dedicou parte de sua produção teórica e de sua atividade de articulação cultural para pensar sobre a arte da América Latina e realizar eventos e exposições que a promovessem.

O artista faleceu em 1949 e sua obra continuou repercutindo seu legado sobre o subcontinente americano. Na década seguinte, a argentina Marta Traba começou a atuar como professora, teórica, crítica de arte e articuladora cultural. Nesse momento dos anos de 1950, o tema da arte latino-americana surgia aos poucos em seus escritos, ainda distantes da projeção que o nome da crítica alcançará filiado à teorização da arte da América Latina.

Seu encontro com Beatriz González e o vínculo que construirá com a pintora colombiana foram fundamentais para a transformação de seu pensamento. Possibilitou a elaboração de uma nova teoria que considerasse as especificidades da América Latina, enfrentando inclusive seus dilemas contemporâneos, como a ligação considerada pejorativa da imagem da produção artística da região com a arte popular e o artesanato.

No fundo de todo esse debate está a fragilidade, qualidade que nem sempre é sinônimo de fraqueza, que sempre é fundamental para a constituição da identidade de qualquer povo, mas que não raro é usada para colocar em dúvida a própria existência de alguns deles, como o latino-americano. De modo cíclico, nega-se ou reconhece-se a América Latina, de acordo com a conveniência. Isso nunca foi muito relevante para a arte latino-americana. Os que se voltaram a pensá-la e construí-la tinham mais preocupação em defender a existência dessa categoria específica. Entre eles, está Marta Traba, cuja dedicação ao tema faz, por vezes, parecer que o inventou, obliterando os que se somaram à ela nessa tarefa. O presente texto investiga a possibilidade inversa, a de que a arte latino-americana formou um dos pensamentos críticos mais abastados do subcontinente americano.

Graduada em Filosofia e Letras na Universidade de Buenos Aires, os estudos de Traba também contam com uma temporada de seis anos na Europa, onde se fixou primeiro na Itália e depois na França e fez cursos de nomes como Giulio Carlo Argan, Pierre Francastel e René Huyghe. Argentina de nascimento, construiu sua vida profissional especialmente na Colômbia, para onde se mudou em 1954. Seu primeiro



FIGURA 1 Hernán Díaz, *Retrato de Marta Traba*, 1962. Fotografia, 20 x 20,4 cm. Acervo Banco de la República. Fonte: https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/hernan-diaz/id/299

marido, o jornalista Alberto Zalamea, parte da elite colombiana, foi convidado a trabalhar no jornal *El Tiempo*, em Bogotá.

Na capital colombiana, onde chegou aos 24 anos de idade, Traba foi lecionar arte, além de escrever críticas para o mesmo jornal de seu marido, o *El Tiempo*. Assumiu a cátedra de História da Arte da Universidade de Los Andes e realizou cursos curtos de história da arte em outras instituições e projetos, como em programas televisivos que projetaram seu rosto em escala nacional[1]. Entre eles, destacamos o curso sobre renascimento italiano na Universidad de América, em 1957, apenas por ser a ocasião na qual a argentina conheceu Beatriz González, artista que estará no centro da transformação de seu pensamento pela arte latino-americana.

Para González, foi a primeira das muitas vezes que Traba será decisiva em sua vida e carreira. Nesse momento, a colombiana morava em sua cidade natal, Bucamaranga, no interior do país. Ela havia retornado para lá após desistir do curso de Arquitetura na Universidad Nacional, em Bogotá. O curso com Marta Traba foi uma motivação para retomar os estudos e ela vai para a Universidade de Los Andes, onde seguiu tendo disciplinas com a argentina. Em 1960, o vínculo entre as duas se estreitou com uma viagem que realizaram para as cidades de Washington D.C. e de Nova York, juntas a outras alunas da universidade, quando a artista conheceu o expressionismo abstrato.

A carreira de González será construída com o apoio e a defesa de Traba. Ainda no início de sua trajetória, em 1962, quando a artista começou suas séries de releitura — sobre a *Rendição de Breda* de Diego Velázquez e diversas obras de Johannes Vermeer —, trabalhos que marcarão sua obra, a crítica a elogiou. Nos anos seguintes, a pintora radicalizou sua abordagem sobre o desgaste da imagem, nas séries *Los Suicidas del Sisga* e *Apuntes para la historia extensa*.

Esses dois conjuntos têm como referências imagens não artísticas e de forte impacto no imaginário do país, cuja releitura traz a forma e a cor ainda mais desgastadas. Em meio ao cenário cultural conservador da

1 Para saber mais sobre a atuação de Marta Traba na televisão, recomenda-se a leitura da dissertação de mestrado "En blanco y negro — Marta Traba en la televisión colombiana 1954–1958" (2007), de Nicolás Gómez Echeverri.



FIGURA 2 Beatriz González, *Los suicidas del Sisga n. 1*, 1965, Óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Coleção particular. Fonte: https://historia-arte.com/obras/los-suicidas-del-sisga

Colômbia do fim da década de 1960, as obras não foram bem recebidas. As polêmicas sobre os dois grupos de trabalhos foram de reclamações sobre uma aparente falta de técnica a acusações de plágio. Foi o início de um longo período de exclusão de González dos principais projetos artísticos da Colômbia, incluindo as Bienais de Coltejer.

Logo após o primeiro episódio de acusação de plágio que González sofreu, em 1967, Marta Traba organizou a exposição *Los que son* para inaugurar a Galería y Librería Marta Traba, um projeto que durou menos de dois anos e sobre o qual há poucos registros. No catálogo, podemos observar como a crítica argentina idealizou a mostra como um recorte dos dez melhores nomes da nova geração colombiana[2] — dos quais González se tornou o mais representativo e lembrado, dentro e fora da Colômbia até a atualidade.

Esse pode ser considerado um episódio menor, mas é simbólico da relação entre as duas mulheres. A presença de Beatriz González na exposição, especialmente diante do contexto desfavorável que a artista vivia no último ano, representava as ambições de Marta Traba para a sua jovem galeria, bem como o próprio lugar que vinha construindo para a sua crítica ocupar. No simples catálogo da mostra, que trazia algumas linhas sobre cada um dos dez artistas, apresentando-os com um brevíssimo olhar crítico, Traba escreveu sobre González da seguinte maneira:

> Seu nome é sinônimo de honestidade profissional ligada ao talento e à visão cáustica do mundo ao seu redor. Por meio de um tratamento cuidadoso dos planos de cor e uma investigação sutil das formas mais imperceptíveis do ridículo, sua obra está se definindo como uma das versões mais originais da arte colombiana (Traba, 1968, p. 3).[3]

---

2 Participaram da exposição *Los que son* os dez artistas a seguir: Ana Mercedes Hoyos, Beatriz González, Bernardo Salcedo, Clemencia Lucena, David Manzur, Feliza Bursztyn, Luis Caballero Holguín, Pedro Alcántara, Santiago Cárdenas Arroyo e Sonia Gutiérrez.

3 No original: "Su nombre es el sinónimo de honestidad profesional ligada al talento y a la visión cáustica del mundo a su alrededor. A través de un trata miento cuidadoso de los planos de color y de una investigación sutil de las formas más imperceptibles del ridículo, su obra se ha ido definiendo como una de las versiones más originales del arte colombiano".



FIGURA 3 Capa do catálogo da exposição *Los que son*, realizada na Galería y Librería Marta Traba, em 1967. Fonte: https://icaa.mfah.org/s/es/item/1105063#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-647%2C-133%2C3302%2C2444

A reciprocidade na relação profícua das duas também é observada pela historiadora da arte estadunidense Ana María Reyes. No livro *Beatriz González and Cold War Aesthetics* (2019), Reyes observa a mudança na crítica de Traba, a partir do acompanhamento da obra de González:

> Embora a crítica de Traba tenha tido um impacto inegável na carreira de González, o contrário também pode ser argumentado — ou seja, que as obras de González influenciaram a reformulação da teoria por Traba. O que Traba descreveu como humor negro ou manejo inteligente dos *cursi* nas obras de González eram os elementos extraestéticos que ela havia negligenciado uma década antes (Reyes, 2019, p. 94).[4]

Sem fazer nenhuma referência, Reyes apenas afirma que Traba, na década anterior, havia rejeitado elementos extraestéticos na obra de arte. Não raro, a crítica argentina foi acusada de ser formalista e, como se houvesse apenas duas vias metodológicas possíveis, ao se especializar em arte latino-americana, ela teria se transformado radicalmente. A seguir, apresentaremos comentários sobre textos selecionados para averiguar essa mudança específica apontada por Reyes.

Datam da década de 1950 os escritos usados com mais frequência como exemplos da rejeição de Marta Traba às relações entre arte e política e ao olhar eurocêntrico, como as críticas "El Genio Anti-Servil" (1956a), "Arte y realidad" (1956b) e "Arte y Mitología" (1957), o artigo "Problemas del arte en Latinoamérica" (1958b) e o ensaio "El museo vacío" (1958a).

Esse último reúne a maior parte das ideias trabalhadas nos anteriores, como a defesa do artista autônomo que desenvolve sua pesquisa permanentemente, de modo independente, sem imitação, aderindo à tradição para transformá-la e não reproduzi-la: sem colocar a obra a serviço de qualquer outro objetivo que não ela mesma; sem que a submeta a uma posição secundária no mundo.

---

4 No original: "While Traba's criticism had an undeniable impact on González's career, the reverse could also be argued — that is, that González's works influenced Traba's reformulation of theory. What Traba described as black humor or intelligent handling of the *cursi* in González's works were the extra-aesthetic elements that she had overlooked a decade earlier".

Em "El genio anti-servil", Traba afirma que o gênio é uma diferença conquistada. Após citar nomes europeus destacados de diversas épocas, a crítica assinala que, em comum, eles tinham a "absoluta falta de servilismo; não há neles compromisso, medo, preconceito ou complacência" (Traba, 1956a, n.p.).[5]

Em "Arte y realidad", a crítica começa afirmando que o maior empecilho para a experiência com a obra de arte é a compreensão de que arte é realidade, ideia que pode ter como consequência "outra igualmente grave: o valor do artista cresce ou diminui à medida em que se aproxima ou se afasta dessa realidade [...] Se tivermos uma noção tão primária e acessível quanto essa, se devolverá automaticamente ao artista a sua qualidade mais verdadeira e extraordinária, a de criador" (Traba, 1956b, n.p.).[6]

Em sua perspectiva, o artista pode atuar sobre qualquer forma — desde que não busque imitar ou copiar, podendo escolher "a visão de seu espírito, que será sempre transcendente e abstrata, ou a de seus sentidos, que será imanente e realista" (Traba, 1956b, n.p.)[7] —, tendo como única tarefa a de atender a

> [...] a certos valores estéticos de validade permanente e universal: alguns desses valores são determinados na esfera fechada e formal [...] Outros, de natureza eminentemente estético-especulativa, solicitam que o conteúdo da obra de arte transcenda sua história local [...] omitindo tempo e espaço, de contingência e anedota, a obra segue sendo capaz de interessar e comover [...]" (Traba, 1956b, n.p.).[8]

---

5 No original: "carencia absoluta de servilismo; no hay en ellos ni compromiso ni temor, ni prejuicio ni complacencia".

6 No original: "otra igualmente grave: el valor del artista crece o disminuye en la medida en que se acerca o se aleja de esa realidad [...] Si comprendemos una noción tan primaria y accesible como ésta, automáticamente se le devolverá al artista su calidad más verídica y extraordinaria, la de creador."

7 No original: "la visión de su espíritu, que será siempre transcendente y abstracta, o la de sus sentidos, que será inmanente y realista."

8 No original: "[...] a ciertos valores estéticos de validez permanente y universal: algunos de estos valores están determinados en el ámbito cerrado y formal [...] Otros, de naturaleza eminentemente estética-especulativa, solicitan que el contenido de la obra de arte trascienda su historia local [...] haciendo omisión

Traba inicia "Arte y Mitología" afirmando que "um país não pode fundar uma arte sólida e valiosa enquanto não ousar confrontar sua mitologia artística [...]" (Traba, 1957, n.p.).[9] A crítica segue colocando que aspectos sociais não podem ser os únicos parâmetros para a reflexão sobre a produção artística e, ao comentar uma exposição de jovens artistas, reclama de uma postura submissa à tradição, com "obras também de fim do século, cheias de ressentimentos sociais malignos, sem que se veja nesses jovens-velhos o menor traço de novidade, frescura, audácia, autêntica rebeldia pictórica" (Traba, 1957, n.p.).[10]

No ensaio "El museo vacío" (1958a), Traba filia-se a alguns autores e rejeita outros, alguns que havia citado em textos anteriores, nos quais não havia espaço para se aprofundar. O texto se funda em Benedetto Croce e Wilhelm Worringer e traz ambos como prevenção ao formalismo de Heinrich Wolfflin, Bernard Berenson e Clive Bell — que têm

> [...] uma análise cada vez mais árdua da forma exterior, a ponto de negar completamente qualquer conteúdo representativo [...] parece chegar ao absurdo de que a obra de arte é um produto *totalmente* independente do homem que a criou e das circunstâncias que cercam essa criação. [...] Ao alcançar um rigor científico extremo, ele distancia a obra de arte de seu valor fundamental, do sentimento humano singular que a concebeu. [...] A maior eficácia dos formalistas tem sido buscar na arte relações puramente artísticas e separar a arte da ética, literatura, intelectualismo, utilitarismo [...] mas o caminho da crítica puramente visual é suicida para a arte, porque ela se torna uma obra científica (Traba, 1958a, p. 11–13).[11]

---

de tiempo y espacio, de contingencia y anécdota, esa obra siga siendo capaz de interesar y conmover."

9 No original: "Um país não pode fundar uma arte sólida e valiosa enquanto não ousar confrontar sua mitologia artística."

10 No original: "obras também do final do século cheias de ressentimentos sociais malignos, sem o menor traço de novidade, frescura, audácia, autêntica rebelião pictórica visível nesses jovens-velhos."

11 No original: "[...] análisis cada vez más arduo de la forma exterior, hasta negar por completo todo contenido representativo [...] parece llegarse ya al absurdo de que la obra de arte sea un producto *totalmente* independiente del hombre que

Mais à frente, ao buscar conciliar as rupturas aparentemente radicais da arte moderna sobre a tradição artística ocidental, assinala que:

> Todas as formas de arte moderna nos dizem claramente que elas progridem do conhecimento, não de um conhecimento eterno e imutável, mas de um conhecimento particular que dramaticamente busca o caminho para se perpetuar [...] A ruptura do artista com todas as concepções estéticas anteriores não apenas o apresenta como uma consciência atenta da necessidade de criar a linguagem de seu tempo e inserir essa nova linguagem na gramática permanente da arte universal [...] encontrar, dentro da liberdade, novas formas e estabelecer novas convenções estéticas (Traba, 1958a, p. 22).[12]

Em seguida, Traba especifica como compreende a relação da pesquisa do artista moderno com seu espaço-tempo, marcado pela velocidade e pelas novas máquinas e tecnologias que não são o ponto de partida para as obras, mas, sim, o impacto delas sobre o mundo (sociedade, sujeito, paisagem e as coisas).

> O artista alerta que, se a máquina desloca a ordem tradicional do mundo aparentemente, esse deslocamento não está isento da harmonia e não germina em desordem, mas estabelece uma nova ordem, tanto espiritual quanto física. Essa ordem cria uma nova realidade, mas é evidente que

---

la ha creado y de las circunstancias que han rodeado esa creación. [...] al llegar a un extremo rigor cientificista, aleja a obra de arte de su valor fundamental, del sentimiento humano singular que la ha concebido. [...] La mayor eficacia de los formalistas ha sido buscar en el arte las relaciones puramente artísticas y separar el arte de la ética, de la literatura, del intelectualismo, del utilitarismo [...] pero el camino de la crítica puramente visual resulta suicida para el arte, porque se convierte en un trabajo científico."

12 No original: "Todas las formas del arte moderno nos dicen claramente que proceden del conocimiento, no de un conocimiento eterno e inmutable, sino del conocimiento particular que dramáticamente busca la manera de perpetuarse [...] La ruptura del artista con todas las anteriores concepciones estéticas no sólo lo presenta como una conciencia alerta de la necesidad de crear el lenguaje de su tiempo e insertar ese nuevo lenguaje en la gramática permanente del arte universal [...] encontrar, dentro de la libertad, nuevas formas y para establecer nuevas convenciones estéticas."

> ela termina com a velha realidade, que a transcende. Quando nos referimos à transcendência da arte moderna, fica claro, então, que falamos de uma transcendência em relação às formas estáticas tradicionais, sem cair na "terra de ninguém": pelo contrário, ela adere a novas realidades (Traba, 1958a, p. 23).[13]

A insistência de Traba na conciliação provocativa de valores estáveis e universais com realidade e subjetividade não é enfrentada por quem busca acusá-la de formalista — vertente que ela rejeita expressamente, conforme se pôde ver nas citações acima. Portanto, tal categorização da obra da argentina só poderia ser feita por desconhecimento ou desonestidade, omitindo a multiplicidade teórica que faz uso igualmente.

Marta Traba equipara as atitudes de criticar uma obra de forma positiva ou negativa por se aproximar ou se afastar da realidade, assim como não rejeita o uso de aspectos sociais pela crítica e pelo público — afirmando somente que eles não podem ser os únicos.

A crítica compreende que a tradição existe para ser disputada e superada, como um movimento fundador para assentar a história da arte, inclusive de uma perspectiva nacional ou latino-americana. Ao ser reivindicada, a disciplina não significa o discurso clichê da autonomia que exclui a sociedade, mas da autonomia do campo, cuja relativização e associação quase servil — por vezes, completamente — leva ao limite sua existência.

Por fim, entre os textos da chamada primeira fase de Marta Traba, há "Problemas del arte en Latinoamérica" (1958b), uma de suas primeiras investidas sobre o subcontinente. As principais questões debatidas são as mesmas dos textos anteriores, mas seus alvos ganham nome e seu tom se torna mais incisivo. Em especial, a crítica afirma que o

---

13 No original: "El artista advierte que si el maquinismo trae una aparente dislocación del orden tradicional del mundo, esa dislocación del orden tradicional del mundo, es dislocación no está exenta de armonía y no germina en el desorden, sino que establece un nuevo orden tanto espiritual como físico. Ese orden crea una nueva realidad, pero es evidente que termina con la realidad antigua, que la transciende. Cuando nos referimos a la trascendencia del arte moderno, claro está, entonces, que hablamos de un transcender con respecto a las formas estáticas tradicionales, sin que por esa razón se caiga en la 'tierra de nadie': por el contrario, se adhiere a nuevas realidades."

maior problema da arte na América Latina é o nacionalismo e o principal responsável é o "combativo movimento cultural mexicano que extraviou totalmente a orientação dos nossos países" (Traba, 1958, p. 429).[14] Ele atribuiu ao "pintor responsabilidades de reformador social e tribunal político" (Traba, 1958, p. 431).[15]

> Foram os muralistas mexicanos que, diante da perplexidade de ter que dar forma ao "americanismo", encontraram a solução de narrar, não uma história condicionada pela eloquência artificial do épico, mas pela crônica vermelha crua e trágica da revolução: o americanismo passou a significar, explicitamente, a obrigação de denunciar os flagelos do povo infeliz da América (Traba, 1958, p. 430).[16]

O artigo traz declarações excepcionalmente polêmicas, mas que se fundam na oposição de Traba à incorporação estereotipada do povo e do folclore pela academia, junto à impossibilidade de negar que a arte, como disciplina, surge na Europa e, dessa origem, não seria possível jamais escapar:

> O entusiasmo de sua adoção tornou impossível entender até que ponto trocar o terno emprestado pelo poncho ou a ruana não poderia conceder uma cultura própria, pois o indivíduo que vivia sob o traje típico permanecia o mesmo: um homem pobre que vive de empréstimos, racialmente afastado da Europa, endividado com seu alfabeto, sua língua e seus primeiros passos na zona do espírito (Traba, 1958, p. 428).[17]

---

14 No original: "combatiente movimiento cultural mejicano, extravió totalmente la orientación de nuestros países."

15 No original: "pintor responsabilidades de reformador social y de tribuno político."

16 No original: "Fueron los muralistas mejicanos quienes ante la perplejidad de tener que dar forma al "americanismo", encontraron la solución de narrar, no una historia condicionada por la elocuencia artificial de la epopeya, sino la descarnada y trágica crónica roja de la revolución: americanismo paso así a significar, explícitamente, la obligación de delatar las lacras del infortunado pueblo de América."

17 No original: "El entusiasmo de su adopción impidió comprender hasta qué punto cambiar el traje prestado por el poncho o la ruana no podía otorgar una cultura

Para Traba, a urgência em fundar uma arte latino-americana na modernidade carece de reflexão, dado que condenar a importação de modelos europeus não resolveria o fato de que eles são parte da formação da ambicionada cultura coesa da América Latina. Para completar, a negação se materializou na busca por reproduzir os modos como a Europa havia construído os marcos culturais das identidades nacionais:

> O fechamento das fronteiras à cultura "estrangeira", a defesa do patrimônio nacional, a adoção pela Academia da palavra folclore (que, para completar o gesto de emancipação, foi escrito "folclore"), a exploração frenética de temas nativos, a formação fictícia, inconsequente e artificial de galerias de homens famosos; Toda essa criação sem tempo, sem anos e sem séculos, ajudada pela desenterração urgente de centenas de potes de barro (Traba, 1958, p. 429).[18]

Traba aponta que a atitude extremista equipara as palavras "universal" e "local", forjando-as como um par antagônico, cuja falha moral se escancara porque, sobretudo, com este fim "se apela a um recurso sempre eficaz: exilar do panorama artístico-literário qualquer comparação com obras de arte de validade universal [...] Não se pode pedir um princípio mais grave de conformação com a mediocridade" (Traba, 1958, p. 429).[19]

No que chama de "americanismo", a crítica sistematiza que foram apresentadas duas soluções para a pintura moderna. Uma, liderada pelo mexicano Diego Rivera, é "a crônica pintada que considera a meditação

---

propia, porque el individuo que vivía debajo del atavío típico continuaba siendo el mismo: un hombre pobre que vive de préstamos, salido racialmente de Europa, deudor de su alfabeto, su idioma y sus primeros pasos en la zona del espíritu."

18 No original: "El cierre de las fronteras a la cultura "extranjerizante", la defensa del patrimonio nacional, la adopción por la Academia de la palabra folklore (que para completar el gesto de emancipación se escribió "folclor") la frenética explotación de temas autóctonos, la formación ficticia, inconducente y artificial de galerías de hombres célebres; toda esta creación sin tiempo, sin anos y sin siglos, ayudada por el premuroso desenterrar de centenares de vasijas de barro cocido."

19 No original: "se apela a un recurso siempre efectivo: exilar del panorama artístico-literario toda comparación con obras de arte de validez universal [...] No puede pedirse más grave principio de conformismo con la mediocridad."

estética como um grave desvio" (Traba, 1958, p. 431).[20] A outra, com o equatoriano Oswaldo Guayasamín à frente, oscila entre "águas sociais e águas subtraídas da grande represa picassiana, onde, embora seja um capitão esforçado, capaz de travessias monumentais, naufraga" (Traba, 1958, p. 431).[21]

Marta Traba apresenta, então, uma terceira possibilidade, os "réprobos" Emilio Pettoruti e Torres García, "desligados das supostas obrigações com a crônica do ambiente em que vivem" (Traba, 1958, p. 432).[22] A dupla teria sido capaz de inverter a lógica, servindo-se "dos dados visíveis que tinham ao seu redor e não ao contrário" (Traba, 1958, p. 432).[23] Ao analisá-los, Traba exemplifica o que significa a autonomia da obra no funcionamento de sua teoria complexa —, que seria a única forma da obra seguir sendo capaz de interessar e comover, conforme apresenta em "Arte y realidade" (1956): na produção dos dois artistas seria impossível não encontrar dados geográficos, sociais ou históricos que contextualizam o sujeito no mundo, mas quem os reconhece é o espectador. Assim, a série de sóis de Pettorutti

> [...] vindo de uma pampa explícita e caliginosa, que proclama sua identidade argentina da maneira imperiosa e quente com que se esgueiram pelas venezianas meio fechadas do verão de Buenos Aires, mas que se curvam, subsidiárias e humildes, às leis duras e geométricas que dão origem a um senso de necessidade na pintura (Traba, 1958, p. 432).[24]

---

20 No original: "la crónica pintada que considera la meditación estética como un grave desviacionismo."

21 No original: "aguas sociales y aguas hurtadas de la gran represa picassiana donde, aunque es un esforzado capitán capaz de travesías monumentales, naufraga."

22 No original: "desligados de supuestas obligaciones con la crónica del medio en que viven."

23 No original: "de los datos visibles que tienen a su alrededor, y no al contrario."

24 No original: "[...] provenientes de una pampa explícita y caliginosa, que proclaman su identidad argentina en la forma imperiosa y caliente con que se cuelan por las persianas semicerradas del verano bonaerense, pero que se pliegan, subsidiarios y humildes, a las leyes duramente geométricas que dan nacimiento, sentido necesidad al cuadro."

Sobre o uruguaio, a quem chama de mestre, faz uma interpretação singular: nela, Torres García atuou contra o discurso de exclusividade da arte moderna europeia sobre a lógica e a harmonia e buscou criar uma forma nova que se filiasse aos grandes movimentos artísticos coletivos, divergindo radicalmente do caráter individualista moderno.

> Pensó Torres García que esta experiencia de retornar a decisiones colectivas podía partir de América mucho mejor que de Europa, tratándose, por una parte, de una sociedad nueva y sin prejuicios, y viviendo además dentro de una naturaleza desmesurada a la que instintivamente había que medir, encarcelar y geometrizar para poseerla (Traba, 1958, p. 432).[25]

De forma radical, destoando de todo o enviesamento eurocêntrico acusado negativamente por seus críticos em sua "primeira fase", Traba atrelou ao dito Novo Mundo o lugar ideal para os desejos modernos de geometrizar, bem como para os desejos de Torres García de resgatar uma prática artística que também admita o coletivo e a ausência da assinatura do indivíduo, livre dos vícios e prejuízos da tradição.

> [...] algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura e, mais recentemente, os chamados movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador. Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que este fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas (Oiticica, 1967, p. 155).

O argumento de Marta Traba é extremamente próximo daquele que Hélio Oiticica apresenta em seu "Esquema Geral da Nova Objetividade"

---

25 No original: "Pensó Torres García que esta experiencia de retornar a decisiones colectivas podía partir de América mucho mejor que de Europa, tratándose, por una parte, de una sociedad nueva y sin prejuicios, y viviendo además dentro de una naturaleza desmesurada a la que instintivamente había que medir, encarcelar y geometrizar para poseerla."

(1967), feito segundo uma motivação semelhante: a vanguarda. Traba reclamava a sua ausência. Oiticica, uma década depois, buscava desenhar uma vanguarda, levando a ideia ao limite de sua existência diante da ausência dada de homogeneidade, solucionando-a com uma metodologia distinta das vanguardas modernas fundadas na unidade de pensamento.

> [...] sendo um estado não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, p.ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma "unidade de pensamento"), mas uma "chegada", constituída de múltiplas tendências, onde a "falta de unidade de pensamento" é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de "nova objetividade" uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas (Oiticica, 1967, p. 154–155).

Com uma estratégia sofisticada, a vanguarda de Oiticica, não menos utópica que todas as outras, distinguiu-se tanto da atitude vanguardista dos modernistas brasileiros, que se preocuparam com a construção de uma tradição local para estabelecê-la, quanto a dos latino-americanos encerrados no nacionalismo criticado por Traba, que fecharam as fronteiras, encerraram os diálogos e resgataram a postura condescendente do indianismo romântico.

A Nova Objetividade é proposta como uma vanguarda definida pela reunião de algumas tendências gerais, com a vontade construtiva como seu "móvel espiritual", entre as pesquisas que se desenvolvem individualmente. Ela seria a reverberação cultural do subdesenvolvimento social, mas Oiticica se limita a analisar o Brasil, ponderando que o mesmo não deve ocorrer em todo povo subdesenvolvido.

Já Frederico Morais, encarregado de fazer um discurso amplo sobre a arte latino-americana para o projeto de livro e exposição *Arte Agora III: América Latina, Geometria Sensível*, estende a proposta de Oiticica para todo o subcontinente. O fato de que "não tínhamos um espaço próprio, codificado, onde nos mover e agir — ou melhor, uma cultura definida, como a européia" (Morais, 1978, p. 13), antes das primeiras importações do construtivismo, explicaria a fácil assimilação das vertentes do Norte europeu. "Em uma sociedade como a nossa, onde

tudo está por fazer, por construir, a arte, integrando um esforço de definição de um projeto nacional e/ou continental, adquire o sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade" (Morais, 1978, p. 13).

Em comum entre Traba, Oiticica e Morais há, sobretudo, o esforço pela elaboração de um pensamento sobre a arte latino-americana que seja resultado da observação atenta das singularidades da América Latina, sem negar puramente a interlocução com a tradição artística ou, no outro polo, seguir cegamente os modelos hegemônicos.

Os esforços de Marta Traba se voltam à arte latino-americana como um todo, mas é a obra e a trajetória de Beatriz González que mobiliza suas reações por anos seguidos. Um exemplo é o recurso da crítica argentina a um glossário não artístico para defender a pintora, como as "cursílerias", vulgaridades, cafonices e o ridículo — o mais banal e cotidiano —, todos ganhando uma conotação positiva, avaliados como temas elegíveis para uma pesquisa artística séria, a ponto de ser o diferencial para para destacá-la entre os nomes da nova geração da Colômbia.

Essas escolhas foram na contramão do circuito artístico colombiano que rejeitava González não apenas nas Bienais de Coltejer, mas em seguidas edições do Salão do país; mas também foram contra especificamente à interpretação corrente que relacionava a artista ao *kitsch* e ao modo como lidar com sua contribuição a um dos maiores elementos da caricatura da arte latino-americana, a arte popular.

Enquanto era silenciada em seu país, Beatriz González o representava no exterior, como na XI Bienal de São Paulo, em 1971. No catálogo da exposição, Marta Traba foi a responsável pelo texto sobre a artista, no qual prescinde da sobriedade e da neutralidade e começa afirmando sua posição com veemência (o grifo é da autora): "Não quero apresentar Beatriz González. No entanto, acompanho-a em sua primeira apresentação na Bienal porque o que desejo é *defendê-la*" (Traba, 1971, p. 66).

Primeiro, Traba busca contextualizar o evento paulistano de forma crítica: um formato viciado, com orientações explícitas — o que chama de "estilo de bienais", voltado a desorientar o crítico — e dedicado ao espetáculo; formalista, no sentido que já denunciava nos anos de 1950; segmentador, discriminando "marginalizados da cidade da arte" (Traba, 1971, p. 66).

Depois, Marta Traba propôs uma nova sistematização para a pesquisa e a postura do artista latino-americano, se reinventando quase 15 anos após a publicação de "Problemas del arte en Latinoamérica" (1958). De um lado, construiu um discurso de defesa da própria obra, explanado com apoio na retórica em busca da atenção dos legítimos habitantes da cidade da arte, "imitando com servilismo cada um de seus movimentos até que lhe seja permitido atuar como camareiro e mesmo se permita confundir-se com eles" (Traba, 1971, p. 66). Do outro, aceita com bom humor a condição periférica, "estupenda, desafiadora, engenhosa, perturbadora, honesta"; a sua mais importante função é "a de forçar uma abertura no panorama fechado, tedioso, pessimista e uniformemente negativo da atual arte internacional" (Traba, 1971, p. 66).

> São vários móveis e alguns quadros em lâmina de metal, esmaltada. Se algum critico europeu dignar-se a parar em frente de *Ai, Jerusalem, Jerusalem*, talvez o considere "kitsch", porém se engana. Não é "kitsch" pois que carece totalmente do intelectualismo maneirista do "kitsch" cuja tradução possível seria para nós a "banalidade afetada e premeditada" (Traba, 1971, p. 66).

Distinguir a obra da artista como "banalidade", "cursi" e não *kitsch*, era motivado não só pelo fato de que ela não se encaixava nessa categoria, mas, no contexto da exposição internacional, também para evitar que González fosse cooptada pelo conceitualismo. Aqui, por sua vez, não só porque a forma não perdeu valor em seu sistema teórico com o passar do tempo — o que fica claro no trecho "O mais importante de tudo é que se consiga tomar em sua obra uma unidade de sentido que, sem sair do regional, é capaz de transmiti-lo como vivência em que se expressam concepções humanas e estéticas extremamente amplas e complexas" (Traba, 1971, p. 67).

Isso se deve também ao fato de a colombiana nunca ter preterido a matéria em prol do conceito que asseguraria seu lugar como intelectual e a livraria do estigma da arte popular. Na Colômbia, apesar do anonimato da referência das Gráficas Molinari[26], a referência visual

26 Gráfica popular que abasteceu as casas colombianas de imagens religiosas

estava estabelecida no imaginário do país, o que resguardava o vocabulário dos críticos entre a arte popular, o primitivismo, a ingenuidade e o folclore. Das poucas vezes em que o termo *kitsch* foi empregado, não houve conotação elogiosa, mas de desprezo, do velho *kitsch*.

Tal questão era prioritária para o argumento e, no curto espaço que lhe foi reservado, a autora dedicou-se a aprofundá-lo, assinalando que o "humor afiado e cáustico" das obras seria muito lamentável se

> [...] fossem os acertos dos títulos e não os acertos da pintura que estabelecessem esse humor. Os acertos da pintura são mais sutis e mais difíceis de compreender que os títulos. Cristo lamentando-se, os gatos brincando, as camas das domésticas colombianas são *quase* iguais aos modelos reais, isto é, aos cromos horrendos que se vendem nos subúrbios e bazares de Bogotá e às camas de metal decoradas com repulsivas corolas abertas (Traba, 1971, p. 67).

Traba enfatiza o "quase" e afirma que é nesse campo específico que se pode compreender a obra de González, que representa "os temas mais relevantes da afetação local" com um aparato técnico material de estrutura física e material industrializados, cuja pintura é construída sob uma "firme vontade des-figurativa ou des-figuradora",

> [...] por meio de composições minuciosas, lentas e complicadas em que vai articulando conceitos sintéticos da forma, aplicando a côr por zonas, de modo a conseguir efeitos elíticos e deformantes; é nessa distorção, achatamento e mutilação dos temas apresentados que vamos descobrindo a firme vontade des-figurativa ou des-figuradora que vai até muito além do divertido e das transposições realistas do mau-gôsto ambiente (Traba, 1971, p. 67).

---

e cenas de gênero. Era tão popular que sua autoria sobre as imagens era desconhecida até ser tema da exposição *Las populares gráficas Molinari. Versión, subversión y perversión de las imágenes*, realizada de 1º de setembro de 2018 a 28 de fevereiro de 2019, com curadoria de José Ruíz, Lucas Ospina e Mariana Rodríguez, no Museu La Tertulia, Cali, Colômbia. Foi referência para diversos artistas colombianos.

Para concluir, Marta Traba coloca duas questões que diferenciam e destacam González do cenário internacional. Na primeira, estende as mesmas críticas que fez anteriormente à Bienal de São Paulo à Bienal de Coltejer do ano anterior — na qual foi exposto um dos móveis de González — e suas personalidades da arte mundial, entre júris e críticos convidados a visitar o evento, despreparadas para lidar com "uma obra com sentido quando o código internacional aplaude as arbitrárias, escandalosas e vazias, é uma provocação. Quando esta parte de um marginalizado, duplica sua força" (Traba, 1971, p. 67).

A segunda atrela à compreensão do trabalho da artista o contexto da jovem arte colombiana que, "através de seus maiores nomes, tem depreciado os modelos norte-americanos e europeus em moda e prosseguiu com pintura, desenho e escultura, resolvidos a dotá-los com novos significados. [...] Defendo Beatriz González como o expoente mais sério e responsável dessa Vanguarda" (Traba, 1971, p. 67).

1973 é em geral apresentado como marcante para Marta Traba por ser o ano da publicação de seu artigo "La cultura de la resistência" e do livro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950–1970*, as maiores referências de sua dedicação à pesquisa da arte latino-americana. Aprofundando-se mais em um que no outro, como esperado da diferença de volume entre os dois, ambos têm o caráter sistematizador que a autora reclamava não encontrar nos estudos sobre a produção do subcontinente.

A tarefa árdua era resultado de duas décadas de investigação, mas seus pontos de partida estão mesmo no texto singelo dos anos de 1950, "Problemas del arte en Latinoamérica" (1958). No livro, no entanto, não se limitará a condenar uns e apontar os caminhos apreciados, mas a alcançar ao máximo os países da região e as produções mais irregulares, singelas e sem grandes pecados ou acertos; bem como a buscar, especialmente, apresentar um discurso coeso que pudesse dar conta da imensidão da América Latina e de todos os impedimentos para que pudesse concretizar seus objetivos.

Ainda que cerceada pela intransponível utopia e sob o risco que toda teoria e metodologias correm quando não há proposta sobre as mesmas questões e com dimensões semelhantes para estabelecer um diálogo, essa obra se tornou, finalmente, o marco zero desejado pelos

americanistas franceses do início do século XX e das figuras que, nos EUA dos anos 1940, se dedicaram à arte latino-americana — comprometidas não com seu objeto, mas com a política estadunidense.

Consideramos que, entre altos e baixos e polêmicas que foram da superficialidade a questões pertinentes que tocam as imprecisões de Traba, a argentina foi capaz de obter uma lucidez brilhante que, até a atualidade, segue sendo inovadora, mais do que significando. Naquela época, como ainda agora, no entanto, por razões distintas, a circulação de sua obra é bastante limitada, visto que ela poderia ter se consolidado sobre uma dos maiores nomes da crítica de arte latino-americana. No entanto, seu período de maior vigor foi assombrado pelas trevas do outro lado do mesmo projeto americano que promoveu instituições, fomentou pesquisas e custeou exposições e indivíduos aqui e ali.

A proposta ousada de Marta Traba de tentar capturar as quase abstratas categorias de arte latino-americana e América Latina — ameaçada por todos os riscos de iniciativas semelhantes e anteriores que estabeleceram a disciplina da história da arte — reverberou em muitos dos encontros entre críticos de arte que aconteceram até o início da década de 1980. Em especial, está o Simpósio de Austin, evento marcante para os principais críticos latino-americanos da época. De 27 a 29 outubro de 1975, 31 representantes e pesquisadores da arte e da cultura latino-americanas reuniram-se na Universidade do Texas (Austin, EUA) para responder a 5 perguntas:[27]

27 Argentina (3): Damián Bayon (1915–1995), Kasuya Sakai (1927–2001) e Marta Traba (1930–1983); Brasil (3): Affonso Romano de Sant'anna (1937–), Aracy Amaral (1930–) e Frederico Morais (1936–); Chile (1): Jaime Concha; Colômbia (1): Leonel Gongora (1932–1999); EUA (9): Barbara Duncan (1921–2003), Donald Goodall (1912–1997), Dore Ashton (1928–2017), Jacqueline Barnitz (1923–), Jacinto Quirarte (1931–2012), John Coleman (1935–2003), Ronald Christ (1936–), Stanton L. Catlin (1915–1997) e Terence Grieder (1931–2018); México (8): Fernando Gamboa (1909–1990), Helen Escobedo (1934–2010), Jorge Alberto Manrique (1936–2016), José Luis Cuevas (1934–2017), Manuel Figuerez (1928–2020), Octavio Paz (1914–1998), Rita Eder de Blejer (1943–) e Rufino Tamayo (1899–1991); Peru (4): Carlos Rodriguez Saavedra (1922–2023), Fernando de Szyszlo (1925–2017), José Miguel Oviedo (1934–2019) e Juan Acha (1916–1995); Venezuela (1): Alejandro Otero (1921–1990); Uruguai (1): Emir Rodriguez Monegal (1921–1985).

> 1. A arte latino-americana contemporânea existe como uma expressão distinta? Se existe, em que termos você tem lugar? 2. O artista latino-americano pode produzir independentemente dos interesses estrangeiros? 3. Quais modelos operacionais têm o artista latino-americano à sua disposição: correntes internacionais, movimentos indígenas ou qualquer outro recurso? 4. Até que ponto o artista latino-americano responde às suas circunstâncias imediatas: comunidade, recursos plásticos ou qualquer outra circunstância? 5. É claro que a falta de crítica artística na América Latina obriga o artista a buscar respostas em outras mídias? (Bayón, 1977, p. 26)[28]

No entanto, pouco se avançou além da questão que predominou as intervenções enérgicas: a identidade latino-americana. Cabe destacar que o saldo do evento foram, sobretudo, as articulações de ideias e projetos que surgiram pelos primeiros encontros de quem mal se tinha ouvido falar e muito menos lido, o que inaugurou a interlocução entre críticos e artistas que tinham todos considerável relevância nos países em que atuavam, a exemplo de Aracy Amaral e Marta Traba.

Cabe ressaltar que a paixão que envolveu o debate sobre ser latino-americano, cuja síntese está desenhada na citação abaixo,[29] não foi a única problemática para o desenvolvimento dos debates. É notório que todas as iniciativas de construir a arte latino-americana, na França, nos EUA ou na própria América Latina, são assinaladas como pioneiras. Para além do ego e das limitações para aprofundamento das pesquisas, é marcante que haja o esforço de começar o trabalho de marcos zeros.

---

28 No original: "1. ¿Existe el arte latinoamericano contemporáneo como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos tiene lugar? 2. ¿Puede el artista latinoamericano producir independientemente de los intereses extranjeros? 3. ¿Qué modelos operativos tiene el artista latinoamericano a su disposición: corrientes internacionales, movimientos indígenas, o cualquier otro recurso? 4. ¿Hasta qué punto el artista latinoamericano responde a sus circunstancias inmediatas: comunidad, recursos plásticos o cualquier otra circunstancia? 5. ¿Es cierta la queja de que la falta de crítica artística en América Latina obliga al artista a buscar respuesta en otros medios?"

29 As atas do congresso, publicadas no ano anterior à "Arte Agora III: América Latina, Geometria Sensível", chegaram a Roberto Pontual, que incluiu um trecho dessa fala de Monegal na introdução do livro da exposição.

> Como encontrar o específico latino-americano? [...] E eu vou ver o que me parece que é o tema subjacente deste congresso: se nos preocupamos tanto em saber se somos ou não latino-americanos, nós estamos plantando mal a questão. Claro que somos latino-americanos. O que vamos fazer? Temos cara de australianos? Estamos falando em algumas línguas orientais? Somos fatalmente latino-americanos. Uma das características do latino-americano é questionar o que é um latino-americano. Por quê? Porque nos foi imposto desde então uma busca de identidade (Monegal, 1977, p. 138).[30]

Apresento uma última questão sobre Marta Traba que talvez ajude a compreender a circulação atual de seus escritos. No ano de 1973, além de seus textos emblemáticos, a argentina acirrou suas críticas sobre a Bienal de São Paulo. O formato já desgastado enfrentava problemas específicos no Brasil — em especial, o boicote iniciado em 1969 em protesto contra a Ditadura Militar de 1964 e a cooptação que os militares fizeram do evento, o Ato Institucional nº. 5 e a censura, além da permanente instabilidade financeira apontada por Aracy Amaral e ligada ao prestígio da elite com o financiamento estatal do evento. A Bienal de São Paulo deixava de apresentar um mínimo panorama da produção artística latino-americana para encarnar uma escola internacional específica de segmentações dos artistas, desdobradas a partir do duelo entre desenvolvidos e subdesenvolvidos — cuja precariedade geral contrastava radicalmente com a ostentação de um único país do subcontinente, a Venezuela, promovido pelo petróleo.

1973 foi o auge de sua teoria e o início de uma reflexão amarga que só encontrou solução com a sua saída absoluta do universo das artes visuais, em 1978, quando deixou a América Latina para morar

30 No original: "¿Cómo encontrar lo específico latinoamericano? [...] Y voy a lo que me parece que es el tema subyacente de este congreso: si nos preocupamos tanto por saber si somos o no latinoamericanos, ya estamos planteando mal la cuestión. Claro que somos latinoamericanos. ¿Qué le vamos a hacer? ¿Tenemos cara de australianos? ¿Estamos hablando en alguna de las lenguas orientales? Somos fatalmente latinoamericanos. Una de las características del latinoamericano es preguntarse qué es un latinoamericano. ¿Por qué? Porque nos han impuesto desde afuera esa búsqueda de la identidad."

em Barcelona e se dedicar à literatura. Quando a decisão demorada se consolidou, foi com tamanha certeza que, segundo Aracy Amaral (1984), a crítica argentina doou toda a sua biblioteca de arte para o Museu de Arte Contemporânea de Caracas.

A retirada, simbolicamente, ocorreu entre o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a realização da Bienal Latinoamericana — esta última, o objeto de uma de suas últimas críticas: "A Bienal: um desperdício" (1978). Um texto tão distópico quanto formador, que leva aos limites sua análise da importação de modelos institucionais europeus e estadunidenses para a América Latina: "Com alguma astúcia de maquiagem, copiamos os modelos e as fórmulas de fora, esquecendo que nem sequer dispomos dos recursos e do *know how* indispensáveis no caso" (Traba, 1978, n.p.).

Publicado na *Folha de S. Paulo*, o texto indaga, sem rodeios, qual o sentido e os resultados trazidos pelo evento. Vale lembrar que a crítica argentina se apresentava, então, como radical, especialmente fora do escopo dos críticos em geral. Como profecia ou fruto da lucidez, ela antecipa o debate que só será promovido de forma ampla, inclusive entre os críticos, a partir da aproximação do ano de 1980, quando deveria acontecer a segunda edição do evento; e, sobretudo, com a chegada de 1981, quando se tornou cada vez mais evidente que o fim do evento era definitivo — somando-se ao mesmo destino das Bienais de Coltejer. Tal qual a obra-faixa de Beatriz González[31], Marta Traba não tinha um único alvo. O problema não era apenas a Bienal Latinoamericana, mas os formatos descompassados com a realidade do subcontinente, questão que foi ganhando força em sua reflexão ao longo da década de 1970.

> [...] parece que a ideia de exposição — no sentido de distribuir obras num espaço — permanece tão arraigada em nós que não conseguimos imaginar outra espécie de instrumento para estimular disciplinas, difundir, ou tornar compreensíveis os dados da criação da obra de arte" (Traba, 1978, n.p.).

---

31 Uma das obras mais conhecidas da artista, trata-se de uma pequeno tecido de 16,5 x 59,5 cm, serigrafado com a frase que intitula a obra de 1981: *Esta bienal es un lujo que un país subdesarrollado no se debe dar*. O trabalho foi censurado pela última edição da antiga Bienal de Medellín, realizada em 1981.

A citação acima traz o cerne da última reflexão de larga escala à qual Traba convida a cena artística latino-americana, mas o texto elenca ainda outras mais pontuais, como o prejuízo da dependência das instituições de indivíduos. Um exemplo disso é a estrutura ainda mais deficitária que a Fundação Bienal sofreu a partir da morte de Francisco Matarazzo Sobrinho, no ano anterior à Bienal Latinoamericana, em 1977 — mais uma crise que se estenderia pelos anos seguintes.

De 16 a 18 de outubro de 1981, 30 críticos de arte latino-americanos se reuniram na cidade de São Paulo com o objetivo de debater o projeto de Bienal Latino-Americana. Em 1980, seguindo o cronograma da proposta de "bienal", não ocorreu a segunda edição do projeto. O encontro dos críticos teve um compromisso político e não operacional. Ao grupo, nenhuma decisão efetiva estava submetida. E o parecer da reunião, que recebeu 23 votos, foi o de que o projeto deveria seguir como uma bienal internacional com ênfase em arte latino-americana. Em prol da continuidade de um projeto exclusivamente latino-americano, somente dois críticos votaram, ambos brasileiros: Aracy Amaral e Frederico Morais.

Amaral relata o encontro com as observações listadas a seguir. O parecer fazia a proposta do projeto já em vigor na Bienal de São Paulo; o projeto de Bienal Latino-Americana e, especialmente, a segunda edição, já estava sem logística desde a troca de presidência da Fundação Bienal no início de 1980, quando assumiu Luiz Villares, que encontrou um evento de grande porte somente com os regulamentos distribuídos às embaixadas; assim, o evento era excessivamente dependente do Brasil e, especialmente, da Fundação Bienal e do Estado que patrocinava o evento, com os governos municipal e estadual de São Paulo, todos com dificuldades econômicas e políticas; um dos objetivos da reunião dos críticos era descentralizar o poder sobre a bienal latino-americana: "Já não era possível que o tema ou a direção das Bienais Latino-Americanas resultasse de uma imposição do Brasil aos demais países irmãos" (Amaral, 1980, p. 37).[32]

32 No original: "Ya no se consideraba posible que el tema o la directriz de las Bienales Latinoamericanas resultase de una imposición del Brasil a los demás países hermanos."

Marta Traba não pôde estar presente,[33] mas enviou por escrito uma comunicação que sugeria seu posicionamento pelo fim total do projeto, pela falência da ideia de bienal como um todo. (Traba *apud* Amaral, 1981, p. 40) — em sintonia com a obra-faixa de González. A leitura sobre a quem servia uma bienal na América Latina e para quem ela seria alcançável repercutiu. Amaral (1981) apresentou o maior empecilho para a Bienal Latinoamericana: a limitada capacidade logística e financeira dos países participarem todos os anos de uma grande exposição, sem contar as exposições periódicas internacionais semelhantes.

Naquela direção, o crítico peruano Juan Acha (1916–1995), no texto "Las bienales en America Latina de hoy", publicado na mesma revista que o de Traba, logo de início afirmou que os maiores beneficiados pela realização de uma bienal são a(s) empresa(s) patrocinadora(s) (Acha, 1981). Sobre este ponto, Amaral (1981) coloca de forma mais específica que o prestígio gozado pela indústria brasileira pela realização da Bienal era patrocinado, na verdade, pelo Estado, com dinheiro público. A crítica paulista salienta ainda a queda de público após os primeiros dias da Bienal de São Paulo como resultado da ausência de diversidade do formato. Walter Zanini foi ainda mais enfático e declarou sua defesa de um projeto com "algumas exposições que especificam aspectos importantes da cultura visual dos países latino-americanos (da arte pré-colombiana à arte do século XX, incluindo a arte popular e excluindo-se tendências atuais)" (Zanini *apud* Amaral, 1981, p. 40).[34]

Diversos elementos contribuíram para esse momento de efervescência artístico-cultural na América Latina, que vão além da figura de Marta Traba. Uma margem de respiro era essencial para continuar a manter a interlocução e o debate intelectual, que se encontravam

---

33 Entre as ausências, estava a da crítica cubana Adelaida de Juan: "En la época de la promocionada 'abertura' en el régimen brasileño, Brasilia no autorizó la entrada al país de la crítica cubana" (Amaral, 1981, p. 38).

34 No original: "algunas exposiciones que particularicen aspectos importantes de la cultura visual de los países latinoamericanos (del arte precolombino al arte del siglo XX, incluyendo el arte popular y excluyéndose tendencias actuales)" (Zanini *apud* Amaral, 1981, p. 40).

limitados pelas ditaduras militares em diversos países da América Latina. Tão complexo quanto a emergência desse momento é o seu fim, marcado amplamente por problemas diversos.

Entre eles, destacamos o esfriamento do sonho revolucionário de Cuba, cujas contradições foram se tornando cada vez mais evidentes, da mesma forma que sua ressonância foi gradualmente cerceada pelo embargo dos EUA; o estabelecimento do realismo fantástico como cânone e as consequentes tentativas fracassadas de reencená-lo; a desarticulação das instituições de pesquisa, ensino e cultura a partir dos crimes cometidos pelos Estados ditatoriais. Por fim, ainda temos que falar sobre o legado de caos político, social e econômico deixado pelos militares, que perdura até a atualidade, mas que, nos anos 1980, se somou ao cenário internacional dos últimos estágios da Guerra Fria e do início de um novo ciclo de globalização.

Houve, também, outro tipo de impacto. Com a diferença da estrutura dita "desenvolvida" dos EUA — que segue se especializando em América Latina mais do que os próprios latino-americanos —, até o presente momento, no subcontinente latino, a dependência das instituições e de projetos de indivíduos, denunciada por Marta Traba, se refletia inclusive na figura da própria crítica. Poucos anos após a sua retirada intencional, faleceu tragicamente após um acidente aéreo aos 53 anos, em 1983, junto a outros intelectuais e seu segundo marido, o literato uruguaio Ángel Rama.

Outros críticos poderiam ter dado continuidade à causa latino-americana, como alguns fizeram — Frederico Morais, por exemplo, se dedicou à iniciativa da Bienal do Mercosul, já nos anos de 1990 —, mas o fato é que o debate crítico, um dos principais motores da década de 1970, não conseguiu construir uma estrutura que fosse capaz de se manter funcionando após aquela geração. Aqueles foram os últimos suspiros desse fenômeno, que passou a sofrer uma queda progressiva e entrou para a História.

Finalmente, em 1978 houve o incêndio físico e simbólico do MAM Rio, instituição que encarnou o herói moderno de Walter Benjamin, condenada a diversos problemas: internos — importação de modelos impossíveis e personalismo, além da ausência de mão de obra especializada — e externos — subdesenvolvimento ou qualquer equivalente em

vigor (no atual momento, o Sul Global) e, naquele período, a ditadura militar. Mas o incêndio, às vésperas da Bienal Latinoamericana, no fim da década da América Latina, mais do que destruir parcialmente uma importante instituição latino-americana, queimou[35] as obras mais destacadas do Universalismo Construtivo de Joaquin Torres García, símbolo latino-americano para diversas gerações de artistas e críticos de diferentes países do subcontinente.

35 Hoje, mais de quatro décadas após o incêndio, é possível afirmar que a sua maior vítima foi o legado de Torres García — as obras mais significativas do Universalismo Construtivo estavam na exposição —, junto à sua família, que sofreu, inclusive, patrimonialmente, pois possuía 43 obras, cerca de 60% dos trabalhos expostos. Atualmente, o MAM Rio atualizou a estimativa da perda de seu acervo de 90% (da época do incêndio) para 50%.

Referências

AMARAL, Aracy. Críticos de América Latina votan contra una bienal de arte latinoamericano. **Revista del Arte y la Arquitectura em America Latina**, Medellín, v. 2, n. 6, 1981, p. 36–41.

AMARAL, Aracy. **Marta Traba**: Décadas vulnerables. Arte em Colombia: Internacional, Bogotá, nº. 23, 1984.

BAYON, Damian (org.). **El artista latinoamericano y su identidad**. Colección Estudios. Caracas: Monte Avila Editores C. A., 1977.

MONEGAL, Emir Rodriguez. 29 de octubre de 1975. Cuarta Sesión: (por la tarde); preside Dore Ashton. *In*: BAYON, Damian (org.). **El artista latinoamericano y su identidad**. Coleccion Estudios. Caracas: Monte Avila Editores C. A., 1977, p. 113–148.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece). *In*: PONTUAL, Roberto (org.). **América Latina**: Geometria Sensível. Rio de Janeiro, 1978.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. *In*: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas anos**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

REYES, Ana María. **The politics of taste**: Beatriz González and Cold War aesthetics. Durham: Duke University Press, 2019.

TRABA, Marta. **Los que son**. Galería y Librería Marta Traba: Bogotá, 1968. (Catálogo de exposição).

TRABA, Marta. **El museo vacio**: um ensayo sobre el arte moderno. Ediciones Mito: Bogotá, 1958a.

TRABA, Marta. El genio anti-servil. **El Tiempo**, Bogotá, Intermedio, 26 jun. 1956a, sem paginação.

TRABA, Marta. Arte y realidad. **El Tiempo**, Bogotá, Intermedio, 25 jul. 1956b, sem paginação.

TRABA, Marta. Arte y mitología. **El Tiempo**, Bogotá, Intermedio, 25 set. 1957, sem paginação.

TRABA, Marta. Problemas del arte en Latinoamérica. **Revista Mito**, Bogotá, nº. 18, Fev-Abr, 1958b, p. 428–436.

TRABA, Marta. Colômbia. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971a. (Catálogo de exposição)

TRABA, Marta. A Bienal: um desperdício. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Coluna Artes, 1978.

TRABA, Marta. La cultura de la resistência. *In*: ALEGRÍA, Fernardo. **Literatura y praxis en América Latina**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1974, p. 49–80.

TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas — 1950–1970**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

TRABA, Marta. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Análise de três igrejas neogóticas da Família Vicentina no Sudeste brasileiro do século XIX: aspectos construtivos, decorativos e programa artístico integrado

ELIANE AREAS CID

Introdução

O presente trabalho busca aprofundar o conhecimento sobre os aspectos decorativos de três igrejas neogóticas construídas pela Congregação da Missão e pela Companhia das Filhas da Caridade no final do século XIX no Sudeste brasileiro: a Igreja de N. Sra. Mãe dos Homens, no Santuário do Caraça, (Catas Altas, MG, construída entre 1876 e 1883), a Basílica do Sagrado Coração de Jesus, em Diamantina, MG, construída entre 1885 e 1889, e a Basílica da Imaculada Conceição, em Botafogo, no Rio de Janeiro, RJ, construída entre 1886 e 1892. As duas primeiras foram construídas pela Congregação da Missão e a última, pela Companhia das Filhas da Caridade, ordem religiosa feminina ligada à Congregação da Missão — por isso, faço

referência, neste texto, às duas instituições em conjunto, como *Família Vicentina*.

O estudo dessas igrejas pode contribuir para uma melhor compreensão dos primórdios da arquitetura neogótica no Brasil, por serem algumas das primeiras construções católicas consagradas nesse padrão existentes no país. Além do período de construção muito próximo e das características construtivas neogóticas comuns às três igrejas, observam-se similaridades quanto aos elementos integrados principais, os vitrais, a estatuária exterior e as esculturas religiosas. Essas semelhanças convidam a que se realize uma análise um pouco mais ampla dessas representações dentro do contexto brasileiro do final do século XIX, dos valores católicos e da ordem religiosa que as construiu.

As informações utilizadas no desenvolvimento do trabalho foram obtidas a partir da Biblioteca do Caraça, do Seminário de Diamantina, da Biblioteca Antônio Torres (também em Diamantina), em cartas dos vicentinos para a sede da Congregação da Missão (C.M.) publicadas no site da congregação e nos registros episcopais referentes às paróquias das igrejas. Foram utilizados, também, colunas de jornais, fotos da época e livros sobre o assunto, em especial os escritos pelos próprios padres vicentinos ou pelas Filhas da Caridade.

As igrejas a serem analisadas no presente trabalho, Igreja N. Sra. Mãe dos Homens no Santuário do Caraça, Basílica do Sagrado Coração de Jesus em Diamantina, Basílica da Imaculada Conceição no Rio de Janeiro, foram construídas ao longo do último quartil do século XIX, inseridas no conjunto de fatores socioculturais e religiosos da sociedade do sudeste brasileiro à época. A história das construções vicentinas no Brasil está fortemente relacionada à missão de fé católica, evangelização e ajuda aos pobres da Congregação da Missão e da Companhia das Filhas da Caridade, iniciadas com São Vicente de Paulo e Santa Luísa de Marillac, fundadores das duas ordens. A escolha destas igrejas foi orientada principalmente pela região geográfica de sua construção, seu período construtivo e pelo fato de as referências bibliográficas indicarem que as três foram projetadas pelo Padre Clavelin, padre vicentino francês que passou toda a sua vida missionária no Brasil, tendo servido na Bahia, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro.

Dadas as informações obtidas em fontes primárias e em textos sobre as construções, pode-se dizer que o Pe. Clavelin se ocupou integralmente da construção da Igreja de N. Sra. Mãe dos Homens, no Santuário do Caraça[1]. Quanto à Igreja de Diamantina, como, no período em que foi construída, ele se encontrava no Rio de Janeiro e em Salvador, é possível que não tenha participado ativamente da construção. No entanto, segundo Conceição (2022, p. 129), a planta dessa igreja também foi de autoria do Pe. Clavelin:

> Para reforçar as instruções firmadas nessa carta pastoral, Dom João planejou levantar um Santuário para o Seminário, em devoção ao Sagrado Coração de Jesus. Encomendou uma planta de estilo gótico ao padre Júlio Clavelin, o mesmo projetista do templo do Caraça. Lançou uma campanha para angariar recursos, entregando sua coordenação aos diocesanos José da Conceição e João de Paula. Contratou o mestre Antônio Luiz de Figueiredo e seus artífices, que também foram os edificadores do templo do Caraça [...].

Finalmente, quanto à igreja do Rio de Janeiro, é possível que Pe. Clavelin tenha participado do início da construção, pois foi o Sétimo Capelão do Colégio da Imaculada Conceição; além disso, segundo Irmã Cunha (2006, p. 126), "a Irmã Saugère confiou a direção das obras da Igreja do CIC ao Padre Clavelin". Entretanto, de acordo com Silva (1910, p. 57), ele teria sido capelão do colégio apenas por cerca de um ano (de 1886 a 1887). Em seguida, é alçado a Superior da Santa Casa, posto que ocupou até abril de 1888, quando é enviado à Bahia como Superior do Seminário Maior[2]

Na Bahia, segundo seu biógrafo (Silva, 1910, p. 60–65), o Pe. Clavelin permaneceu de 1888 a 1891, quando retornou ao Rio de Janeiro para assumir, em 1892, o Seminário Menor do Rio Comprido. Portanto, durante a maior parte do tempo em que foi construída a Igreja da Imaculada Conceição, o Pe. Clavelin não estava no Rio de Janeiro, e,

1 Para mais detalhes sobre a história do Colégio e Seminário Maior e da construção da igreja, ver Cid, 2022, p. 15–44.

2 Para mais detalhes, ver carta do Pe. Bartolomeu Sípolis ao Superior-Geral de Paris, M. Fiat, datada de 26 de abril de 1888 (DePaul University, 1889, p. 292).

certamente, o trabalho construtivo foi orientado e coordenado por outros profissionais. Na missa de inauguração da igreja, porém, ele esteve presente, tendo sido seu celebrante, segundo informa Freitas (1892, p. 2).

As três igrejas foram construídas a partir de esforços coletivos, que compreenderam os estudantes dos colégios às quais pertenciam e seus familiares, os padres e irmãs da Família Vicentina, também acompanhados de seus familiares, as comunidades próximas e até mesmo algumas instituições religiosas internacionais.

Apesar da arquitetura neogótica relativamente austera das igrejas estudadas, com exceção da igreja de Botafogo, que se apresenta mais luxuosa, a Família Vicentina, na figura dos superiores de cada local, dispendeu grandes esforços para nelas dispor uma boa quantidade de obras de arte e objetos de culto, muitos dos quais foram trazidos do exterior, principalmente da França. Os objetos e imagens mais característicos desse esforço de construção, tratados no presente trabalho, são os vitrais, a estatuária exterior, as esculturas religiosas e alguns objetos de culto e serviços decorativos especializados. A seguir, será realizada uma análise destas obras, baseada principalmente nos fundamentos de história cultural.

Aspectos histórico-culturais na decoração de três igrejas neogóticas da família vicentina do sudeste brasileiro

As obras artísticas presentes nas igrejas estudadas permitem, além da iconografia básica, um segundo nível de interpretação de caráter histórico-cultural. Essa abordagem se justifica em função da escassa documentação disponível sobre sua construção e decoração. Segundo a classificação proposta por Maquet (1993, p. 36–37), os objetos analisados no presente trabalho são, quase em sua totalidade, imagens associadas a seus significados por relações de similaridade, mas há também exemplos de representações simbólicas.

O conjunto de objetos discutidos tem, sobretudo, função significante, ainda que os religiosos e os de culto guardem, adicionalmente, uma função utilitária dentro dos rituais cristãos. Não obstante, todos

podem ter significados adicionais atribuídos culturalmente pela coletividade. Como pontuado por Maquet (1993, p. 31), o significado de um objeto pode ser considerado do tipo cultural quando reconhecido como parte de uma realidade construída por um grupo de pessoas. O autor pontua, ainda, que:

> [...] os significados não são inerentes aos objetos [...] ou atribuídos pelo construtor. Eles são dados pelo grupo de pessoas para as quais o objeto é relevante. É por isto que os significados podem mudar, e em geral mudam, quando a audiência muda (1993, p. 35).

No caso das três igrejas estudadas, em especial o da igreja do Rio de Janeiro, observa-se que, além de um conjunto de iconografias comuns entre elas, algumas imagens são singulares e chamam atenção para aspectos possivelmente específicos daquele sítio[3].

As igrejas apresentam uma evidente repetição de elementos iconográficos, focados, principalmente, no Cristo, na Virgem, na Sagrada Família e em um pequeno grupo de santos católicos, o que pode indicar a intenção de transmitir algumas mensagens para os fiéis. Deve-se ressaltar que a Família Vicentina, construtora dos três templos, deve ter realizado um detalhado projeto imagético e iconográfico. Mesmo na igreja do Caraça, em que apenas cinco das treze janelas ogivais possuem vitrais decorados, um projeto completo havia sido preparado, como foi reportado na carta de Claudius Lavergne, autor dos vitrais do Caraça, para o Padre Clavelin.

> Estamos, pois, quites quanto à primeira encomenda. Esperamos que, ajudando Deus, a vista dos belos vitrais suscite doadores para as janelas que faltam para decorar. Adotamos com o padre Clavelin um plano iconográfico e um projeto. Foi-nos dito que "a encomenda dos demais vitrais ficou adiada, mas ela só seria feita aos senhores Lavergne". Seremos felizes por completar em vitrais, de acordo convosco, a decoração, tal como nunca se viu no Brasil (Zico, 1983, p. 90).

3 Para acesso às imagens descritas e suas localizações nas respectivas igrejas, consultar Cid, 2024, p. 115–181.

A partir dessas considerações, podemos analisar o conjunto de imagens e de objetos de culto como significantes representativos para a coletividade que participou da vida dessas igrejas no final do século XIX, o que engloba as instituições que as construíram (a Congregação da Missão e a Companhia das Filhas da Caridade), bem como seus construtores, os religiosos que nelas circularam e os fiéis e alunos que as frequentaram. Devemos lembrar que, no período de construção das igrejas, o Império declinava e a República surgia — e esses locais eram espaços cristãos destinados a colégios de meninos ou meninas e a seminários de formação religiosa.

Analisando o conjunto de objetos, podemos pensar em quatro eixos de interpretação, embora algumas narrativas possam estar relacionadas a mais de um dos eixos:

- Valores da Sé católica em geral;
- Valores da Família Vicentina e questões religiosas do século XIX;
- Referências a instituições nacionais ou locais;
- Narrativas voltadas a públicos específicos.

Valores da Sé católica em geral

Alguns temas recorrentes de imagens católicas de devoção geral encontradas nas três igrejas referem-se a passagens da Bíblia da vida de Jesus e Maria, imagens de alguns santos e devoções populares no país. A devoção ao Sagrado Coração de Jesus é outro tema relevante para a Igreja Católica como um todo, em especial ao longo do século XIX, impactando, também, os vicentinos e as Filhas da Caridade.

O Sagrado Coração de Jesus aparece de forma recorrente nas três igrejas. As basílicas de Diamantina e do Rio de Janeiro foram consagradas a ele. No Rio de Janeiro, a igreja foi inicialmente consagrada ao Sagrado Coração e, em um segundo momento, passou a ser consagrada à Imaculada Conceição, nome do colégio ao qual atende. Essa mudança ocorreu em 1915 quando da consagração da igreja pelo bispo do Maranhão, D. Francisco de Paula e Silva, também pertencente à Congregação da Missão. A imagem encomendada do Sagrado Coração

de Jesus não pode ser colocada no nicho do altar, pelo seu grande tamanho, tendo sido alocada em um pedestal no lado direito, no corpo da igreja, onde se encontra até os dias atuais. Com esta dificuldade, os planos iniciais de consagração da igreja precisaram ser modificados: no altar foi colocada uma imagem de N. Sra. das Graças, e assim passou a ser conhecida a igreja[4]. No colégio, a devoção a Nossa Senhora também era particularmente importante e incentivada pelas Irmãs, em especial após as aparições a Santa Catarina Labouré. Esta devoção influenciou fortemente a formação moral e cristã da sociedade brasileira, através da formação da infância e juventude feminina[5].

No caso da igreja do Caraça, a consagração ao Sagrado Coração provavelmente não chegou a ser considerada, já que se trata de uma igreja construída no local de uma anterior — de peregrinação e já consagrada à Nossa Senhora Mãe dos Homens.

As três igrejas exibem imagens do Sagrado Coração de Jesus, seja em vitrais, seja na estatuária ou nas esculturas. Na basílica de Diamantina, podemos encontrá-las nos vitrais do altar-mor e no centro da rosácea da fachada, em que se vê Cristo abençoando a humanidade. Nessa rosácea, ele está cercado por dez apóstolos, além de São Paulo e São Barnabé, figuras muito próximas de Cristo segundo os relatos bíblicos. No Rio de Janeiro, a imagem do Sagrado Coração está no vitral central do altar-mor, e seu coração, no centro da rosácea da fachada.

Quanto às representações escultóricas, a imagem pode ser encontrada na igreja do Caraça em um altar na ábside de uma das naves laterais, em uma grande escultura do altar-mor da basílica de Diamantina e, ainda, na basílica do Rio de Janeiro, onde pode ser vista em dois locais: na estátua exterior do centro da fachada e na grande escultura localizada na nave lateral do lado da epístola. O motivo de as duas basílicas terem sido consagradas ao Sagrado Coração diz respeito a um tema muito relevante para as práticas cristãs do século XIX, a recomendação da devoção ao Sagrado Coração de Jesus, pelo papa Pio IX em 1875. Ao que parece, tal orientação foi seguida criteriosamente pelos vicentinos ao consagrarem a ele duas de suas igrejas construídas no século XIX no Sudeste do Brasil.

4 Cunha, 2006, p. 126.

5 Souza, 2006. p. 175.

Um segundo tema muito presente nas três igrejas é a Sagrada Família. Ela aparece em quatro dos cinco vitrais da igreja do Caraça: vitral 01 (Apresentação de Jesus no templo e purificação de Maria), 02 (São José, Nossa Senhora e o Menino Jesus na oficina de trabalho), 03 (Nascimento de Jesus) e 04 (As bodas de Caná). Neste último, Zico (1983, p. 91) reporta a presença de São José, comentando que ela não está descrita na narração evangélica, o que fortalece a importância da família dentro dos valores cristãos representados nessas imagens. O conjunto vitral da basílica de Diamantina, dedicado aos mistérios do rosário, enfatiza a vida de Cristo e a Sagrada Família, em especial a Virgem Maria. Quanto à basílica carioca, o conjunto vitral das naves laterais é quase totalmente dedicado à vida de Jesus, do lado do evangelho, e à de Maria, do lado da epístola. Como a maior parte dos vitrais laterais apresenta lanceta dupla e cada lanceta representa uma cena diferente, temos, nesse caso, a representação de um conjunto maior de passagens da Bíblia do que na basílica de Diamantina.

As referências à Virgem são muito frequentes nas imagens dessas igrejas, em muitas delas, junto com Jesus, em passagens da vida de Cristo, dela própria ou como parte da Sagrada Família. Entre os conjuntos vitrais, a imagem da Virgem ganha maior destaque na basílica do Rio, onde está representada, no altar mor, na aparição de Nossa Senhora da Medalha Milagrosa a Santa Catarina Labouré e na aparição de Nossa Senhora a Santa Bernadette Soubirous. Na mesma igreja, além do conjunto vitral dedicado à sua vida, na nave lateral do lado da epístola, a Virgem aparece, ainda, no vitral mais próximo à ábside da nave direita, em uma representação do dogma da Imaculada Conceição pelo Papa Pio IX.

Quanto à representação escultórica, no Caraça, a Virgem está presente apenas no altar-mor, na imagem de N. Sra. Mãe dos Homens, a mesma que já existia na anterior capela barroca. Todo o restante das esculturas é composto de santos ou figuras masculinas, como o Sagrado Coração de Jesus ou São José. Na basílica de Diamantina, encontramos N. Sra. das Graças em um dos altares laterais do lado do evangelho, na posição oposta a São José; e na basílica do Rio, como N. Sra. das Graças, disposta no altar-mor, como N. Sra. Aparecida, na nave lateral esquerda (lado do evangelho), e como N. Sra. de Fátima e N. Sra. da Imaculada Conceição na nave lateral direita (lado da epístola). Contudo,

é muito provável que — exceto pela imagem que, hoje, encontra-se no altar-mor, que parece ser de época próxima à da construção — todas essas representações tenham sido colocadas ao longo do século XX, o que torna mais prudente não as incluir na análise do conjunto iconográfico original. De qualquer forma, é consistente que a basílica do Rio tenha uma maior proximidade com a devoção Mariana pela própria denominação do colégio, bem como pela construção e gestão realizadas pelas Filhas da Caridade.

São José também é representado com frequência nas três igrejas. Na basílica carioca, pode ser visto no vitral da ábside da nave lateral esquerda (lado do evangelho), carregando o lírio, seu atributo. Considerando-se o conjunto escultórico, está representado na igreja do Caraça, na basílica de Diamantina e no centro da ábside da nave lateral esquerda, abaixo de seu vitral, na basílica carioca. Nas duas igrejas mineiras, São José está com o Menino nos braços; na igreja do Caraça está colocado em posição oposta à da imagem do Sagrado Coração de Jesus, enquanto na basílica de Diamantina, oposto à imagem de N. Sra. das Graças. Essas disposições reforçam as ligações entre a Sagrada Família. Na basílica do Rio de Janeiro, o Menino Jesus está de pé, ao seu lado direito, em um altar destinado à Sagrada Família e sua extensão, havendo, ainda, imagens de Sant'Anna com a Bambina e de São Joaquim.

O valor do trabalho pode ser encontrado nas imagens da Sagrada Família na oficina de trabalho de São José, representada em um vitral da igreja do Caraça e outro na basílica do Rio. No vitral carioca, a representação está colocada na parte inferior do vitral dedicado ao próprio São José, o que tece uma associação entre o tema do trabalho e a figura do santo.

São João Batista, figura também central na história de Jesus e próximo à Sagrada Família, aparece em esculturas da igreja do Caraça e da basílica de Diamantina. Na basílica carioca, ele está presente em uma estátua externa e na representação do batismo de Jesus, na lanceta da esquerda do vitral 15.

Outras referências frequentemente repetidas são as imagens de São Pedro e São Paulo, expostas em esculturas das três igrejas, duas em cada uma delas: na igreja do Caraça e de Diamantina localizam-se no interior da igreja e na basílica carioca faz parte do conjunto da

estatuária externa. Nesta última, há, ainda, uma segunda referência a São Pedro na lanceta da direita do vitral 11, que representa Jesus dando a Pedro a missão de chefe da Igreja. Em quase todas estas representações estatuárias ou escultóricas, os dois santos estão dispostos em posições simétricas, o que permite a leitura em conjunto. Na igreja do Caraça, encontram-se na nave lateral; na de Diamantina, nos altares mais laterais do altar-mor (São Pedro do lado do evangelho e São Paulo do lado da epístola); e, por fim, na basílica carioca, cada um está colocado no pináculo de uma das portadas laterais à igreja (São Pedro à esquerda e São Paulo à direita de quem olha a fachada principal).

Valores da Família Vicentina e questões religiosas do século XIX

O primeiro ponto relevante para este eixo de análise reside na abundância de imagens sobre o fundador da Congregação, São Vicente de Paulo: ele aparece em um vitral da basílica do Rio e em, pelo menos, uma escultura de cada uma das três igrejas: na igreja do Caraça, na basílica de Diamantina e na basílica do Rio — em que está presente em uma estátua exterior e em uma escultura interior.

No caso da basílica carioca, encontramos, também, a figura de Santa Luísa de Marillac, fundadora da Companhia das Filhas da Caridade; nesta igreja os dois santos (São Vicente e Santa Luísa) aparecem com crianças nos braços, enfatizando os aspectos de cuidado com os pequenos, embora as vestes do santo, o tabarro e o solidéu pretos, a alva e a estola claras simbolizem, também, seu aspecto missionário[6]. Na escultura da igreja do Caraça, São Vicente mostra a cruz, o que pode ser interpretado, novamente, como forma de reforçar os objetivos missionários que norteiam a missão vicentina, mensagem importante para o Seminário Maior e para o colégio interno do local; já na basílica de Diamantina, o santo não carrega nenhum atributo.

6 Museu das Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo. *São Vicente de Paulo*. Disponível em: <https://museu.filhasdacaridaderj.org.br/acervo/288>. Acesso em: 18 fev. 2026.

É possível pensar que, na igreja do Caraça e na basílica de Diamantina, o cuidado com as crianças seja menos enfatizado por se tratarem, principalmente, de Seminários Maiores, que não tinham como missão a educação de crianças e adolescentes, embora, em vários períodos, o seminário do Caraça tenha recebido estudantes externos e as duas instituições tenham abrigado, também, Seminários Menores (no Caraça, isso ocorreu apenas no início da instituição do colégio, ainda na primeira metade do século XIX, antes da construção da igreja neogótica).

Na basílica carioca, encontram-se imagens de santos e beatos ligados à Congregação da Missão e às Filhas da Caridade. Na ábside da nave lateral direita, estão as imagens do Beato Ghebre Michael, São João Gabriel Perboyre e Santa Catarina de Labouré, além de Santa Luísa de Marillac. O Padre Perboyre, nasceu na França e foi missionário da Congregação na China, onde foi martirizado. Também a ele é dedicada uma lanceta do vitral da fachada do lado do evangelho, beatificado em 1889, imediatamente antes do período de execução dos vitrais, que são de 1891. Quanto ao Beato Ghebre Michael nasceu em 1791 na Etiópia, dedicou-se à ciência e ao final da vida entrou em um mosteiro e dedicou-se à vida espiritual. Na época, em função de uma perseguição contra os católicos, foi preso e morreu na prisão, tendo sido pouco antes disso ordenado padre da Congregação da Missão[7].

É necessário pontuar que algumas dessas imagens não pertencem à decoração original da igreja, tendo sido colocadas posteriormente, como é o caso do Beato Ghebre Michael, beatificado em 1926 sendo, portanto, razoável supor que a colocação de sua imagem no altar deve ser posterior a esse ano. Quanto a São João Perboyre, embora já tivesse sido beatificado no momento da construção da igreja, sua imagem foi doada ao templo em meados do século XX, por Irmã Duarte[8]. Mas, de acordo com o arranjo atual, o conjunto de imagens contém legítimos representantes do papel missionário, de evangelização e formação

7 Para mais informações sobre o Beato Ghebre Michael consultar http://coisasdesantos.blogspot.com/2018/07/14-de-julho-beato-michel-ghebre.html>. Acesso em: 18 fev. 2026.

8 "Irmã Eugênia Henriques Duarte, [...] Chegou ao Colégio da Imaculada Conceição a 30 de janeiro de 1943, como Irmã Servente e Diretora, aqui permanecendo até fevereiro de 1952 [...]. A bela imagem de João Gabriel Perboyre foi doação de Ir. Duarte à Igreja do CIC" (Cunha, 2006. p. 115–116).

de clero da Congregação ao redor do mundo. E ainda que o arranjo original tenha sido um pouco diferente, a mensagem central não foi modificada, já que o vitral de São Vicente de Paulo e a estátua central do altar, também de São Vicente de Paulo, são originais da igreja.

Quanto às ábsides das naves laterais, a basílica carioca apresenta, ainda, uma característica relevante na sua composição imagética: do lado esquerdo, o lado do coração e do evangelho, estão São José, como imagem central, e a Sagrada Família; do lado direito, vemos São Vicente de Paulo como imagem central, além de vários santos e beatos da Congregação da Missão e da Companhia das Filhas da Caridade. Esses dois altares encontram-se simetricamente colocados em relação ao altar-mor e correspondem ao conjunto escultórico mais importante da basílica, suplantado apenas pela grande imagem do Sagrado Coração de Jesus, disposta na parede da nave lateral direita. Observa-se, também, uma perfeita concordância entre a representação vitral contida na lanceta da janela ogival, localizada em cada um desses altares, e a figura central do conjunto escultórico. Do lado do evangelho, a figura é São José, centro masculino da Sagrada Família, portanto o lírio, seu atributo, e do lado da epístola, São Vicente de Paulo, fundador dos vicentinos, carrega nos braços uma criança. Ambos são centros de irradiação dos valores cristãos de amor, caridade e piedade e esse arranjo espacial parece indicar duas grandes prioridades das Filhas da Caridade: primeiramente, a devoção incondicional a Cristo e aos preceitos cristãos e, em segundo lugar, os valores missionários, assistenciais e educacionais do fundador da Congregação da Missão.

Também chama atenção a presença constante de alguns outros santos, cujos valores eram próximos aos dos vicentinos: São Francisco de Assis pode ser encontrado na igreja do Caraça; São Luiz Gonzaga, na igreja do Caraça e na fachada da basílica carioca; Santo Antônio de Pádua, na igreja do Caraça; e São Francisco de Sales, na igreja do Caraça e na fachada da basílica do Rio de Janeiro. Todos esses santos devotaram suas vidas ao amor incondicional a Cristo e aos serviços de caridade. Além disso, São Francisco de Sales foi muito próximo de São Vicente de Paulo, tendo sido um de seus mentores espirituais. Já São Luiz Gonzaga, que está representado no Caraça e no Rio de Janeiro, cujos colégios ministravam educação laica, pode ter sido escolhido pelo fato de ser o padroeiro dos jovens estudantes.

Quanto à representação de santas na basílica carioca, quase todas, com exceção de Santa Teresa d'Ávila, são mártires e este tema será discutido mais adiante. Cabe aqui, comentar sobre as várias representações de Santa Marta e de sua irmã, Maria, que aparecem em uma passagem da Bíblia descrita a seguir:

> 38 Enquanto estavam a caminho, Jesus entrou num povoado, e uma mulher, de nome Marta, recebeu-o em casa.39 Ela tinha uma irmã, Maria, que sentada aos pés do Senhor, ouvia sua palavra.40 Marta, porém, estava ocupada com muito serviço. Aproximou-se e disse: "Senhor, não te importas que minha irmã me deixe sozinha a servir? Dize-lhe que me ajude!"41 O Senhor, porém, lhe respondeu: "Marta, Marta! Tu andas preocupada e agitada por muitas coisas.42 No entanto, uma só coisa é necessária. Maria escolheu a melhor parte, e esta não lhe será tirada (Bíblia, Lucas, 10, 38–42, 2020, p. 1439).

As imagens de Santa Marta e Maria estão presentes em uma das lancetas de um vitral na nave lateral esquerda do lado do evangelho, na fachada principal da igreja e na relíquia abaixo do altar de São Vicente de Paulo. Parece-nos significativo que elas sejam tantas vezes representadas na basílica carioca e estejam presentes no altar da Família Vicentina; é possível imaginar que tais imagens busquem ressaltar a importância de uma vida ativa e meditativa, mencionada na passagem bíblica — uma questão relevante para a Família Vicentina como um todo e, em especial, para as Filhas da Caridade[9]. No texto de São Vicente de Paulo para as Filhas da Caridade[10], fica claro o

---

9 Museu das filhas da caridade de São Vicente de Paulo. *Maria: irmã de Marta*. Disponível em: <https://museu.filhasdacaridaderj.org.br/acervo/302>. Acesso em: 18 fev. 2026.

10 Vosso mosteiro é a casa dos enfermos e aquela em que reside a superiora. Vossa cela é o quarto de aluguel. Nisso, sois mais semelhantes a Nosso Senhor. Tendes como capela a igreja paroquial, na qual deveis assistir o santo sacrifício e dar bom exemplo, sendo sempre a edificação do povo, ainda que sem deixar, por isso, o serviço aos enfermos. Vosso claustro são as ruas da cidade, pelas quais tendes que ir para atender os enfermos, já que a obediência tem que ser vossa clausura. Por grade, tereis o temor de Deus. E por véu, levareis a santa modéstia (SV X, 662 *apud* Teixeira, 2010, p. 55).

compromisso entre a vida ativa junto aos pobres e a vida de oração na igreja.

Santa Teresa d'Ávila aparece na fachada principal da basílica carioca, onde se destaca das outras imagens femininas por não ser uma contemporânea de Jesus nem uma mártir dos primeiros séculos do catolicismo. Na verdade, ela morreu um ano após o nascimento de São Vicente de Paulo e talvez tenha sido escolhida para a imagem na fachada pelo exemplo de fé e perfeição cristã, assim como pela divulgação da mensagem cristã em seus escritos. Como ela, São Vicente de Paulo e Santa Luísa de Marillac sentiram o impulso de espalhar a caridade para muito além dos seus locais de nascimento.

Uma questão também muito presente na basílica carioca é o martírio, tema caro ao fundador da Congregação da Missão, como mostra a passagem a seguir:

> Praza a Deus, meus Padres e Irmãos, que todos aqueles que vierem a pertencer à Companhia, venham com o pensamento do martírio, com o desejo de sofrer o martírio e de consagrar-se inteiramente ao serviço de Deus, seja nos países longínquos, seja por aqui ou em qualquer lugar onde agrade a Deus servir-se da pobre pequena Companhia! Sim, com o pensamento do martírio. Oh! Como devemos pedir essa graça e essa disposição a Nosso Senhor: estar prontos a expor nossas vidas por sua glória e pelo bem do próximo, todos quantos somos, Irmãos, Clérigos, Padres; em suma, toda a Companhia (SV, XI, 371 *apud* Teixeira, 2010, p. 63–64).

Na referida basílica, há várias imagens de mártires, entre as quais, talvez, o mais conhecido seja São Sebastião, que está presente em uma lanceta do vitral da fachada principal, em uma estátua na parte externa dessa mesma fachada e em uma escultura do altar de São José — lembrando que é possível que a última não seja da época da construção da igreja. No caso dessa igreja, São Sebastião funciona como uma referência ao padroeiro da cidade, juntamente com Sant'Anna, que também se encontra no altar de São José e que foi a padroeira durante um certo período[11] e continua sendo a co-padroeira, — mais uma ligação entre a

11 Sant'Anna foi padroeira da cidade do Rio de Janeiro de 1759, ano da expulsão dos

Sagrada Família e essa cidade. Cabe lembrar que foi na baía de Guanabara, entre o Flamengo e a Glória (logo, próximo à Basílica da Imaculada Conceição) que ocorreu, em 9 de julho de 1556, a batalha das Canoas, em que tamoios e franceses foram derrotados pelos portugueses — segundo o que se diz, com a ajuda de São Sebastião, que teria aparecido para os lusitanos (De Oliveira, 2021, p. 103–105).

Uma outra questão religiosa do século XIX ligada ao assunto e importante para a Família Vicentina foi o martírio do Pe. João Gabriel Perboyre[12] — representado em uma lanceta do vitral da fachada principal, ao lado de São Sebastião. A proximidade destes dois santos nos vitrais da basílica pode indicar uma aproximação entre as Filhas da Caridade, da França, e o local em que desempenhavam sua tarefa missionária, o Rio de Janeiro. Dessa forma, reúne instituições e países, colocando próximos um santo relevante para a hagiografia brasileira e, em especial a carioca, com os sofrimentos de um congregado de um local distante. Ultrapassa então as questões específicas da Congregação, ao mesmo tempo que reforça a existência de mártires, também, dentro da Congregação.

É interessante notar, em relação aos quatro mártires dos vitrais da fachada principal da basílica carioca, que a imagem da direita em cada uma das duplas se refere a um mártir ou a uma mártir cuja beatificação ou canonização havia acontecido há relativamente pouco tempo. No caso de São Perboyre, muito pouco antes da construção da igreja; no caso de Santa Filomena[13], na primeira metade do século

---

jesuítas de Portugal, até a retomada do culto de São Sebastião como padroeiro, o que aconteceu com a chegada dos capuchinhos no século XIX (Knauss, 2019, p. 21).

12 Pe. Perboyre viveu no século XIX, foi ordenado padre lazarista em 1826 e enviado para a vida missionária na China, onde foi martirizado (amarrado a uma cruz e estrangulado), sendo executado em 11 de setembro de 1840. Foi beatificado em 1889 por Leão XIII e proclamado santo em 1996 por João Paulo II. Museu das Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo. *São Sebastião (lanceta A) São João Gabriel Perbyre (lanceta B): Vitral / 1891*. Disponível em: <https://museu.filhasdacaridaderj.org.br/acervo/249>. Acesso em: 18 fev. 2026.

13 Santa Filomena é considerada protetora dos aflitos e dos jovens esposos; muitas vezes, proporcionou a alegria da maternidade a mães estéreis. Para mais informações sobre a versão do martírio no século IV, o início do culto à santa no século XIX e a visão atual da igreja em relação à questão, ver Attwater, 1965, p. 285–286 e Santa Filomena. Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/santo-do-dia/08/13/santa-filomena.html#:~:text=Santa%20Filomena%20%C3%A9%20

XIX — tratam-se, portanto, de santos que se tornaram relevantes na época da construção da Basílica.

O altar-mor da basílica do Rio guarda três vitrais de religiosas que tiveram visões da Virgem ou do Sagrado Coração. São representações femininas associadas, em geral, à França e, em particular, à Companhia das Filhas da Caridade, já que Santa Catarina Labouré pertencia à Companhia. Essa profusão de imagens femininas parece também apontar para um desejo de visibilidade do trabalho missionário feminino e da importância da Virgem nas narrativas católicas.

Ainda no escopo das questões religiosas do século XIX, há, na basílica carioca, o vitral da proclamação do dogma da Imaculada Conceição. Mascia (2009, p. 1087) comenta que este dogma foi proclamado por Pio IX em 8 de dezembro de 1854, pela bula *Ineffabilis Deus*. Embora seja uma questão teológica complexa, que não será detalhada neste trabalho, é importante lembrar que o colégio da Imaculada Conceição foi criado neste mesmo ano, 1854. A representação no vitral, portanto, dialoga diretamente com as questões da Sé romana no século XIX e com a própria identidade do colégio para cujo serviço religioso a basílica fora construída.

Por fim, alguns elementos parecem relacionados a uma certa exaltação da nacionalidade francesa. É preciso lembrar que, no período de construção das igrejas estudadas, a esmagadora maioria dos religiosos que geria e trabalhava nessas instituições era composta de europeus, majoritariamente franceses — e talvez essa seja a origem histórica desses elementos. Um dos mais emblemáticos são as oito pequenas flores-de-lis, símbolo icônico da França, em baixo-relevo na mesa do altar-mor da igreja do Caraça; uma delas está mostrada na parte superior da Figura 1.

Mesmo que isoladamente já tenha um peso simbólico, esse elemento é ainda mais acentuado quando observamos uma ampliação do padrão de fundo dos vitrais, apresentado na parte inferior da mesma figura, onde se vê motivos florais que se assemelham muito a flores-de-lis. Cabe perguntar se esse fundo, colocado de forma discreta, mas presente, não será uma homenagem ao Estado-sede da Congregação da Missão e

considerada%20protetora,da%20maternidade%20a%20m%C3%A3es%20est%C3%A9reis>. Acesso em: 18 fev. 2026.

uma marca da presença francesa no interior do Brasil, diferenciando-se do projeto português anteriormente implantado no Caraça.

Referências a instituições nacionais ou locais

Algumas imagens ou detalhes de imagens, embora tenham, no conjunto, um caráter religioso, não parecem ter como foco principal a representação religiosa. Os exemplos mais significativos são os detalhes do vitral central da igreja do Caraça, a imagem de São Sebastião e o vitral da Primeira Missa no Brasil da basílica carioca.

O vitral central da capela-mor da igreja do Caraça possui, em sua parte inferior, uma representação da coroa e do escudo imperiais, mostrados na Figura 2. Essa homenagem ao Segundo Império parece ter decorrido de uma contribuição de 500 mil réis (500$000) do Imperador para a obra da nova igreja, mais especificamente para os vitrais, quando lá esteve entre 11 e 13 de abril de 1881 (Zico, 1988, p. 86). O vitral teria sido uma doação do Imperador, segundo comenta De Castro (1936, p. 41): "No dia 13, partiram para Mariana, deixando uma esmola para as obras da Igreja, dando além disto o rico vitral da janela que se ergue atrás do altar-mor."

Essa pequena inserção no vitral representa, em termos práticos, as relações entre a Congregação e o Império, cujos vínculos passavam por interesses mútuos de caráter simbólico, religioso e material. Por um lado, além da forte devoção católica da família imperial, o Império necessitava do apoio dos religiosos — em função da carência de instituições laicas — para prestar auxílio aos órfãos e doentes e fornecer educação às crianças, o que desobrigava o Império de tais atribuições sociais, que deveriam ser suas. Por outro, as instituições religiosas recebiam do Império ajuda financeira e vários outros tipos de apoio. No entanto, essas relações estavam sujeitas a tensões devido aos interesses divergentes de Igreja e Estado, que se acentuaram especialmente na segunda metade do século XIX. Neste período estava em andamento uma reforma do clero, a qual buscava aproximar a Igreja das orientações da Santa Sé, com uma visão tridentina. Esse movimento da Igreja, conhecido como ultramontanismo, era uma reação contra os movimentos liberais e as oposições dos Estados nacionais à atuação da Igreja em todo o mundo,



FIGURA 1 Flores-de-lis na mesa do altar-mor e no padrão de fundo dos vitrais — igreja do Caraça. Sup.: mesa do altar (detalhe); inf.: fundo dos vitrais da capela-mor (detalhe). Fonte: Eliane Moura Martins, 2023.

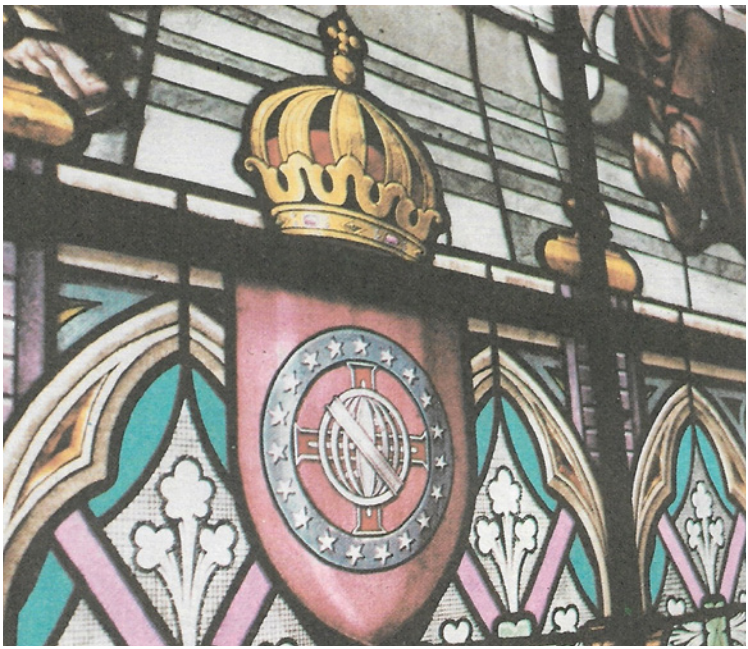


FIGURA 2 Coroa e escudo imperiais no vitral central da capela-mor — igreja do Caraça.
Fonte: Zico, 1991, p. 46.

e também se tornou forte dentro do clero brasileiro, em especial nas ordens religiosas[14].

Um exemplo adicional de representação, na basílica do Rio, que, talvez, seja mais institucional do que religioso é a apresentada no vitral 05 de uma cena da Primeira Missa no Brasil. Viana (2015, p. 84) comenta a semelhança entre a imagem e a parte central da tela "Primeira Missa no Brasil", de 1860, cujo autor é Victor Meirelles, como mostra a Figura 3. Embora a representação no vitral seja um pouco mais compactada, além de representar menos figurantes e detalhes, é muito provável que Lucien Bégule, vitralista que projetou e executou os vitrais da basílica carioca, tenha tido acesso à obra do pintor brasileiro e dela se apropriado. Esta aparência semelhante pode mesmo ter sido uma demanda das contratantes, a Companhia das Filhas da Caridade. O quadro, talvez a pintura histórica mais conhecida no Brasil, é um ícone da construção simbólica idealizada da nação brasileira, como afirma Nascimento Junior (2008, p. 9): "A paisagem é idealizada, a cena é idealizada, mas tudo é apresentado como se fosse a verdade histórica, como se a pintura fosse uma revelação divina e por isso está ali para dar exemplo, para aconselhar, para narrar a nação, para ensinar a amar o altar e o trono".

Cabe ressaltar que, apesar da semelhança visual, o contexto do contratante, em cada caso, é bem diferente. Enquanto a tela de Meirelles foi encomendada pela Academia Imperial de Belas Artes, com o objetivo de construir uma imagem que representasse a identidade nacional, no vitral da basílica carioca, construído em 1891, a representação pode ter sido uma tentativa de aproximação com os fiéis — ou mesmo com a nascente instituição da República brasileira, durante uma transição de poder, de forma que a obra poderia ser dedicada a ressaltar a importância do papel da Igreja e do clero na construção da nação.

Narrativas voltadas a públicos específicos

Algumas representações não parecem se associar às questões discutidas acima, e sim constituir uma mensagem para públicos específicos. A

14 Para maiores detalhes sobre o ultramontanismo, ver Santirocchi, 2010, p. 24–33.

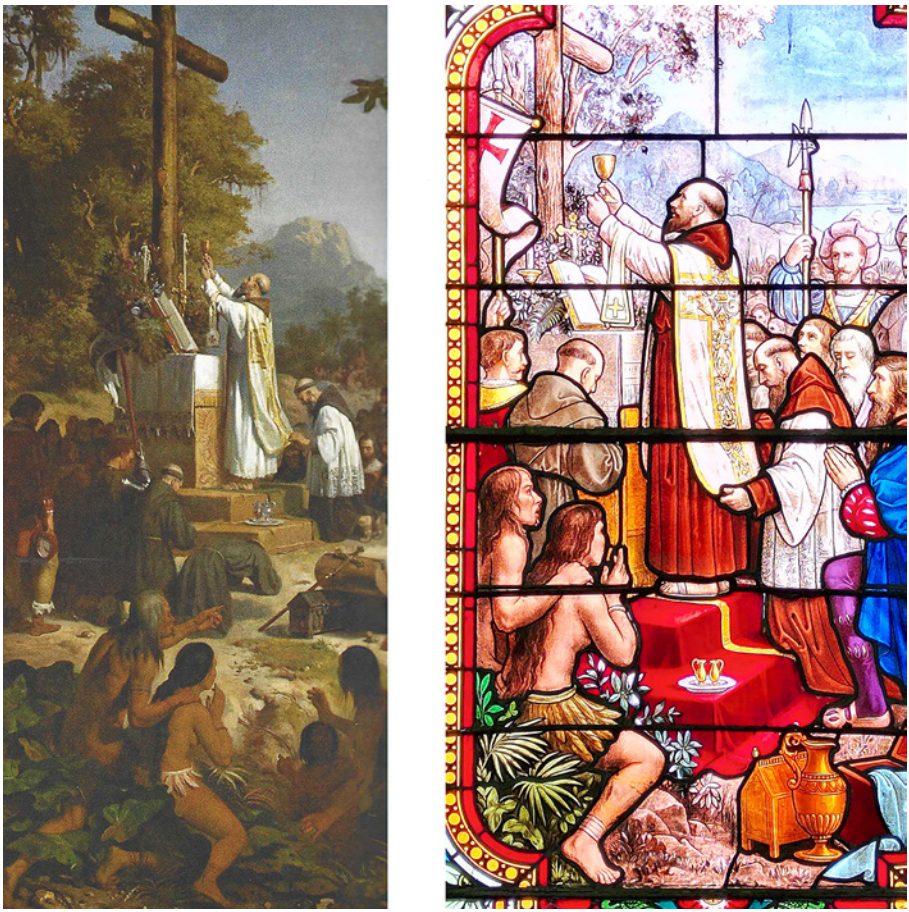


FIGURA 3 Primeira Missa no Brasil — Pintura e vitral. Esq.: *Primeira Missa no Brasil*, Victor Meirelles (1860), 270 x 357 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (detalhe central); dir.: *Primeira Missa no Brasil*, vitral de Lucien Bégule (1891), basílica de Botafogo (imagem central do vitral). Fonte: Esq.: Xexéo, 2008, p. 72; dir.: Museu das Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo. *Primeira Missa no Brasil*: vitral, 2026.

Basílica da Imaculada Conceição traz uma inequívoca marca feminina tanto nos temas dos vitrais quanto na estatuária e conjunto escultórico, em que são encontradas várias imagens de santas e de Nossa Senhora. Nas outras duas igrejas, as únicas representações femininas são da Virgem Maria, como N. Sra. Mãe dos Homens, no altar-mor da igreja do Caraça, e como Imaculada Conceição, na basílica de Diamantina. Nessa última igreja, há, também, a imagem de Santa Margarida Maria d'Allacoque em um dos vitrais do altar, mas em função do foco da imagem, que é a representação do Sagrado Coração de Jesus.

A grande quantidade de imagens femininas na basílica do Rio, em especial mártires, talvez requeira uma interpretação mais específica, ligada ao público feminino composto das alunas que frequentavam a igreja logo que foi construída — em contraste com as duas outras, que foram construídas para os serviços religiosos de colégios de meninos ou de seminários de formação religiosa. Os vitrais localizados do lado da epístola contêm exclusivamente imagens femininas, da Virgem e de outras santas mártires. Nessa igreja, é indiscutível a importância da Virgem Maria, talvez em função de Santa Luísa de Marillac ter professado uma fervorosa devoção mariana, inspirando, como fundadora, as Filhas da Caridade.

Quanto às mártires, Santa Cecília[15] e Santa Filomena estão representadas no vitral da fachada principal, mas também em estátuas nesse mesmo sítio. Santa Filomena se encontra, ainda na relíquia abaixo do altar da ábside da nave lateral esquerda. Além delas, vemos a imagem de Santa Inês[16] em uma estátua da fachada principal.

As três santas não têm relação direta com o Brasil nem com a Congregação da Missão, como ocorre com os mártires masculinos analisados anteriormente. Santa Cecília, Santa Filomena e Santa Inês são mártires do início da fé católica, anteriores ao século V d.C., cujas histórias de vida são bastante similares. Todas nasceram em famílias nobres e foram martirizadas por se recusarem a casar para que pudessem se

15 Para mais detalhes sobre Santa Cecília, ver Attwater, 1965, p. 81–82, Cunha, 1993, p. 104 e Sgarbossa; Giovannini, 1996. p. 352–353.

16 Para mais detalhes sobre Santa Inês, ver Attwater, 1965, p. 35, Cunha, 1993, p. 104 e Sgarbossa; Giovannini, 1996, p. 26–27.

dedicar de forma pura ao Senhor Cristo e pregar a fé católica. Ainda em comum, há o fato de que as três foram decapitadas após sofrerem inúmeras torturas, das quais sobreviveram milagrosamente, segundo os relatos. A localização do vitral de Santa Cecília no coro pode nos recordar que ela é a protetora da música sacra, enquanto Santa Filomena poderia ser importante para as Filhas da Caridade por ter nomeado o externato fundado por elas em 1871 para atender crianças pobres. Mas a repetição dessas imagens em vários locais da basílica carioca e as coincidências entre as histórias de vida das três santas convidam a uma reflexão mais ampla. Sobre isso, Conti (1983, p. 519; p. 521) comenta:

> Hoje, a Igreja celebra a festa de Santa Cecília que foi uma das santas mais veneradas durante a Idade Média. O bispo Adelino, em seu livro A virgindade, diz que Cecília é a segunda, entre as virgens, depois de Nossa Senhora, porque ela guardou a virgindade, mesmo sendo desposada, e a sublimou com seu glorioso martírio. É, de fato, uma das poucas virgens que teve o privilégio de ter o próprio nome incluído no cânon da santa missa e é a santa que conta com o maior número de igrejas dedicadas a seu nome, em Roma.

Esse aspecto, que se repete na história das outras duas santas, pode indicar uma mensagem específica para alunas e para outras mulheres que frequentavam o espaço religioso. Santa Filomena é a protetora dos aflitos, dos jovens esposos e das mães estéreis que desejam a maternidade, enquanto Santa Inês é a padroeira da pureza, da castidade e, também, dos noivos. Suas histórias de vida apontam para uma ênfase em orientações morais, além de trazerem mensagens de conforto às mulheres, em particular, e à população, em geral, com exaltação da virgindade, do casamento e da maternidade.

Em trabalhos recentes, que discutem a participação feminina na produção e na recepção de arte, Pollock (2019, p. 128) utilizou a abordagem de investigar os espaços enquanto espaços sociais, a partir dos quais se produz a representação e que afetam o ponto de vista do espectador na ocasião do consumo. Segundo essa visão, pode-se pensar que a basílica carioca seja um local de consumo de imagens histórica e socialmente construídas. Ainda segundo a autora (2019, p. 128):

> Os espaços da feminilidade são aqueles a partir dos quais a feminilidade é vivida como posicionalidade no discurso e na prática social. Eles são o produto de um senso vivenciado de localização, mobilidade e visibilidade inerentes às relações sociais do olhar e ser olhado. Configuradas no contexto das políticas sociais do olhar, eles demarcam uma determinada organização social do olhar que, em contrapartida, garante uma determinada ordenação social da diferença sexual. A feminilidade é ao mesmo tempo a condição e o efeito.

Considerando essas imagens como obras para recepção por um público majoritariamente feminino, cabe lembrar que, no momento histórico da construção da basílica carioca, os costumes familiares ainda eram extremamente rígidos em relação às mulheres. Além disso, os religiosos da Congregação e das Filhas da Caridade adotavam uma posição conservadora e moralizante em relação à questão feminina. É possível pensar, portanto, que essas imagens objetivavam uma recepção diferenciada pelo público feminino da basílica — lembrando que a maior parte das alunas do colégio pertencia à elite carioca do final do século XIX. Uma parcela menor do público era formada por meninas pobres, que, por meio da educação e do aprendizado de alguns trabalhos manuais ou intelectuais mais simples, conseguiriam entrar para o rol das "moças honestas e trabalhadoras", para as quais os mesmos valores sociais eram válidos.

Analisando-se, então, a sociedade carioca da segunda metade do século XIX, embora as mulheres tivessem acesso a uma maior educação e circulação nas rodas sociais, podemos sustentar que o contexto social trazia características que limitavam muito a ação feminina. Segundo d'Incao (1997, p. 230):

> Considerada a base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole.

Esse rigor tinha motivos bastante profundos, segundo a autora (1997, p. 235):

> [...] os relatos dos cronistas, viajantes e historiadores do período nos exibem um quadro em que a menina ou a mulher candidata ao casamento é extremamente bem cuidada, é trancafiada nas casas etc. Não há como negar ou interpretar de outra maneira fatos tão conhecidos. Todavia, essa rigidez pode ser vista como o único mecanismo existente para a manutenção do sistema de casamento, que envolvia a um só tempo aliança política e econômica. Em outras palavras, nos casamentos das classes altas, a respeito dos quais temos documentos e informações, a virgindade feminina era um requisito fundamental. Independentemente de ter sido ou não praticada como um valor ético propriamente dito, a virgindade funcionava como um dispositivo para manter o status da noiva como objeto de valor econômico e político, sobre o qual se assentaria o sistema de herança de propriedade que garantia linhagem da parentela.

Outro ponto central e essencial para as mulheres da época consiste na questão da maternidade. Segundo d'Incao (1997, p. 229):

> O casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status [...]. Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família "burguesa e higienizada". Os cuidados e a supervisão da mãe passam a ser muito valorizados nessa época, ganha força a ideia de que é muito importante que as próprias mães cuidem da primeira educação dos filhos e não os deixem simplesmente soltos sob influência de amas, negras ou "estranhos" "moleques" da rua.

Em seu ensaio sobre a educação das mulheres no Rio de Janeiro do final do século XIX e o papel de uma nascente imprensa feminina, Bicalho (1989, p. 90–91) faz constatação semelhante, mostrando como esse cenário, simultaneamente, libertava e acorrentava as mulheres:

> Sobre a importância da mulher para a família e consequentemente para a sociedade, abundam as considerações da imprensa feminina. No entanto, esse poder atribuído à mulher pela opinião pública da época é uma faca de dois gumes. A mulher torna-se fonte não só de ordem como também de desordem. De seu comportamento, ou melhor, de sua virtude passam a depender a integridade da família e a felicidade do marido e dos filhos. Esse discurso, se por um lado tem como objetivo a elevação moral da mulher e um maior respeito pelos seus direitos na família e na sociedade, por outro visa a normatização do comportamento feminino. À sua conduta são atribuídos os destinos de cada um dos membros da família.

As freiras representam um contraponto paradoxal à essa visão da mulher na sociedade burguesa carioca do final do século XIX. Apesar da estrutura hierárquica da Igreja Católica, em que as freiras estão submetidas aos padres[17], Nunes (1997, p. 482–483) ressalta uma ambiguidade no papel dessas mulheres:

> Nem por isso as religiosas podem ser tomadas por passivas receptoras do discurso masculino e seguidoras fiéis de práticas determinadas por eles. Tampouco constituem um grupo totalmente homogêneo, respondendo de maneira unívoca às exortações eclesiais. As reações das congregações e das religiosas mesmas foram variadas no decorrer do tempo e mostram bem as margens de ação dos sujeitos implicados no jogo das relações sociais [...] A história da vida religiosa feminina no Brasil é marcada por submissão e transgressões, passividade e criatividade.

Em termos práticos, elas tinham funções sociais públicas nas áreas da educação, saúde e assistência social. Nunes (1997, p. 494) comenta que, na segunda metade do século XIX, apesar da forte rejeição dos liberais, opositores ferozes do conservadorismo católico, as congregações fundaram seus colégios e conquistaram espaços sociais cada vez maiores, com o apoio do governo e motivadas pelo interesse da

17 Este fato foi um pouco modificado no Concílio Vaticano II, realizado de 1962 a 1965 (Nunes, 1997, p. 482).

Igreja no campo da educação. Ainda nessa época, religiosas e religiosos detinham praticamente o monopólio da educação no Brasil: das 4.600 escolas secundárias existentes, 60% pertenciam à Igreja e gozavam de enorme prestígio.

Além da educação dos filhos, as religiosas mobilizaram um contingente de mulheres para associações femininas de piedade. Consequentemente, pode ser observado um quadro social contraditório: por meio dessas entidades, as mulheres acabavam alcançando uma maior presença e um certo reconhecimento no espaço religioso. A criação de instituições de assistência aos doentes, crianças e velhos possibilitou que muitas mulheres alargassem seu campo de atividades. Era um dos poucos lugares que uma "mulher de família" podia frequentar, o que fez com que se tornassem um ponto de encontro para elas. De uma forma paradoxal, comenta Nunes (1997, p. 494):

> Assim, consciente ou inconscientemente, as religiosas prepararam outras mulheres para contestarem o lugar que lhes era tradicionalmente atribuído na sociedade, ainda que continuassem a veicular em seu discurso religioso uma visão tradicional do papel social feminino.

A autora (1997, p. 494) defende, ainda, que essas religiosas, ao atuarem na direção de colégios, hospitais e "obras de caridade", criaram uma certa autonomia e a possibilidade do exercício de alguma forma de poder, já que administravam recursos financeiros, direcionavam atividades com relativa independência, desenvolviam capacidade de liderança e exerciam cargos de chefia. Por outro lado, no espaço conservador da Igreja Católica, não podia surgir um poder feminino realmente independente da Igreja ou da família. Essa mulher piedosa, valorizada nesse ambiente, torna-se uma peça importante para a reforma institucional da Igreja na época, mas permanece restrita às atividades religiosas cotidianas, o que limita as possibilidades de que poderiam desfrutar nesses espaços de sociabilidade feminina, em termos de sua inserção na sociedade e da mudança de seu estatuto social.

Os colégios religiosos fornecem uma educação de caráter fortemente conservador, centrada na manutenção do modelo familiar cristão tradicional, que, enfatizando a castidade, reafirma os valores morais da

sociedade da época. Ao mesmo tempo, esse discurso traz outro ponto paradoxal, como comenta Nunes (1997, p. 495):

> As devoções difundidas a partir das escolas e das novas associações religiosas, das quais as mulheres são as maiores divulgadoras, têm na supervalorização da figura da Virgem Maria uma de suas principais características. O simbolismo da figura de Maria, virgem e mãe, é marcante para as mulheres; concentra uma ambiguidade extrema pela valorização concomitante da virgindade e da maternidade. Erigindo a virgindade em culto, é o controle da sexualidade feminina e a normatização dos comportamentos sexuais que a Igreja visa.

As características das sociedades religiosas descritas por Nunes (1997) se alinham perfeitamente ao papel exercido pela Companhia das Filhas da Caridade. Assim, as imagens representadas na basílica de Botafogo devem ser analisadas dentro de tal contexto histórico e sociocultural. O Rio de Janeiro culto e abastado, que podia colocar suas filhas em um colégio prestigiado como o da Imaculada Conceição, o fazia porque, além de uma boa educação, o colégio seguiria esses mesmos padrões morais, conservadores e rígidos, necessários à manutenção do *status quo* social da época.

Dito isso, podemos analisar algumas imagens da basílica carioca no contexto histórico e social apresentado acima. A castidade, valor fundamental para as mulheres do início da fé católica, foi transposto para as meninas de um colégio do final do século XIX no Rio de Janeiro. Naturalmente, a mensagem da castidade, bastante adequada à sociedade carioca da época, também é uma característica fundante da instituição católica válida para todos, mas, em especial, para as mulheres, vistas como esposas de Cristo.

No que tange a Santa Filomena, a sua descoberta, culto e canonização ocorreram no século XIX; tratava-se, assim, de uma santa presente nas discussões eclesiásticas no período da construção da basílica. Essa nova figura de santa trouxe para as frequentadoras do local, principalmente para as alunas do colégio, uma mensagem mais recente sobre pureza e castidade na adolescência. A interseção milagrosa da santa em relação a aflitos e a jovens esposos, bem como a concessão da maternidade a mulheres estéreis

que desejavam filhos, está em consonância com a colocação de d'Incao (1997) sobre a grande importância da maternidade e do cuidado com os filhos pelas mulheres da elite carioca do final do século XIX. A outra mártir representada na fachada principal da basílica, Santa Inês, reafirma essa mensagem por ser a padroeira da pureza, da castidade e dos noivos.

O paradoxo entre maternidade e virgindade pode ser identificado na devoção à Imaculada Conceição e no próprio nome do colégio. Tal ideia é reforçada pela imagem do vitral dedicado à proclamação do dogma da Imaculada Conceição — dogma estabelecido em 1854 por uma promulgação do Papa Pio IX, sendo um tema muito contemporâneo da criação do colégio e ainda importante durante a construção da basílica.

Em relação à estatuária externa, a localização das imagens femininas nos pináculos mais baixos da fachada, em comparação com os santos masculinos, colocados em posição mais alta e próximos do Sagrado Coração de Jesus, pode indicar uma posição inferior das Filhas da Caridade em relação aos padres, dentro da hierarquia religiosa da Congregação. Ao mesmo tempo, tal posição hierárquica inferior parece ser contestada pelas Filhas da Caridade, numa vontade de independência. Como comentou Nunes (1997), as freiras se diferenciavam das mulheres da elite, no final do século XIX, pois, enquanto estas permaneciam no espaço doméstico, aquelas tinham um intenso trabalho social, que podia ser educacional, de cuidados de saúde ou de atendimento a idosos, crianças e pessoas desvalidas. Eram elas quem geriam os espaços institucionais de cuidados. Talvez esse desejo de independência e valor esteja simbolizado pela quantidade de freiras e religiosas representadas na basílica carioca — algumas delas pertencentes à própria Companhia das Filhas da Caridade.

Considerações finais

A construção de igrejas neogóticas pela Família Vicentina foi importante para a disseminação da arquitetura neogótica no país a partir do último quartil do século XIX. Alinhadas aos propósitos da Congregação da Missão e da Companhia das Filhas da Caridade, essas igrejas foram fundadas para atender às necessidades de espaços religiosos dos

seminários de formação religiosa, um dos pilares vicentinos, bem como às missões e aos colégios — estes, um foco importante para as Filhas da Caridade desde os tempos de sua fundadora, Santa Luísa de Marillac.

No Brasil do século XIX, a necessidade de que essas instituições participassem do projeto educacional foi ainda mais acentuada pela não disponibilidade, em quantidade suficiente, de uma infraestrutura fornecida pelo Estado. Por serem obras que demandam recursos vultosos, só foram possíveis mediante formas de financiamento variadas, envolvendo a aprovação e o apoio financeiro da comunidade eclesiástica e leiga do entorno e de instituições religiosas estrangeiras (ligadas à Família Vicentina), além de alguma ajuda do Estado brasileiro.

A análise iconográfica do conjunto de vitrais, estatuária, conjunto escultórico e mobiliário aponta para algumas características do cenário histórico-cultural do final do séc. XIX no Sudeste do Brasil. A recorrência de algumas figuras religiosas indica uma ênfase em temas relevantes para a Sé católica, que buscava centralizar seu poder através do movimento ultramontano, apoiado fortemente pela Família Vicentina. Valores culturais da Congregação da Missão e da Companhia das Filhas da Caridade também surgem no projeto iconográfico, sendo os mais recorrentes a obediência aos preceitos da Sé romana e às normas da Congregação, amor incondicional ao Cristo, uma visão piedosa, a busca da perfeição e a importância do martírio. Esta recorrência de temas e mensagens indica um planejamento detalhado do projeto iconográfico, alinhado com os valores da Sé católica e da Família Vicentina. Alguns elementos iconográficos sugerem interações com o contexto cultural brasileiro, seja nas relações com as instituições políticas ou com os fiéis e alunos que frequentavam estas igrejas. E algumas inserções remetem à nação francesa, origem da Família Vicentina. Este conjunto de obras pode ajudar a compreender melhor a cultura vicentina e como ela se desenvolveu no Brasil no final do séc. XIX.

A Basílica do Rio de Janeiro apresenta um conjunto iconográfico bastante diverso das outras duas igrejas. A representação imagética em vitrais e obras estatuárias e escultóricas de figuras femininas, da Virgem e de santas, é muito maior do que nas outras duas igrejas. Fica evidenciada uma certa exaltação às religiosas francesas e também surge a hipótese destas figuras representarem mensagens de valor moral, importantes para a educação feminina na sociedade carioca do final do séc. XIX.

Dois aspectos importantes e paradoxais do papel feminino na época, a virgem e a mãe zelosa, se refletem no diálogo destas imagens em que a importância da castidade se mescla com a valorização da maternidade, na figura da Virgem Maria e na representação do dogma da Imaculada Conceição. Estas representações reúnem os rígidos dogmas religiosos da Igreja Católica com a rigidez social em relação às meninas e mulheres na sociedade carioca da época.

Referências

ATTWATER, Donald. **The Penguin dictionary of saints**. Aylesbury: Hazell Watson & Viney Ltd, 1965.

BEATO Ghebre Michael. **Coisas de santos**. Disponível em: <http://coisasdesantos.blogspot.com/2018/07/14-de-julho-beato-michel-ghebre.html>. Acesso em: 18 fev. 2026.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. 4. ed. Brasília: Edições CNBB, 2020.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista O bello sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX. *In*: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (org.). **Rebeldia e submissão**: estudos sobre a condição feminina. São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais; Fundação Carlos Chagas, 1989. p. 79–99.

CID, Eliane Areas. **Entre o divino e o terreno**: primórdios da arquitetura neogótica religiosa no Brasil — Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, Santuário do Caraça. 2022. 104 p. Monografia (Bacharelado em História da Arte) — Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

CID, Eliane Areas, **Análise de três igrejas neogóticas da Família Vicentina no Sudeste brasileiro do século XIX**: aspectos construtivos, decorativos e programa artístico integrado, capítulo 3. 2024. 265 p. Dissertação (Mestrado em História da Arte) — Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, julho 2024.

CONCEIÇÃO, Wander. **Desafinado**: das cinzas da Acayaca à bossa-nova. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2022. p. 98–157.

CONTI, Dom Servilio, I. M. C. Santa Cecília. *In*: CONTI, Dom Servilio, I. M. C. **O Santo do Dia**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 519–522.

CUNHA, Ir. Lucy. O Colégio Imaculada Conceição. *In*: SOUZA, R. R. Ir. (org.). **História das Filhas da Caridade da Província do Rio de Janeiro**: Brasil 1849–2003. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 104–129.

CUNHA, Maria José Assunção da. **Iconografia cristã**. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

CASTRO, Pe. Jerônimo Pedreira de, C. M. **Memória do padre Henrique Lacoste e dos grandes missionários lazaristas no Brasil**. Mariana: [*s.n.*], 1936.

OLIVEIRA, Marize Vieira de. Os tupinambá: tensões, controvérsias e início do racismo religioso. *In*: BARBOSA, Frederico Celestino. **História**: a ciência do passado no presente. 1. ed. Piracanjuba: Editora Conhecimento Livre, 2021. p. 94–109. Disponível em: <https://www.academia.edu/76264231/Livro2_361>. Acesso em: 18 fev. 2026.

DEPAUL UNIVERSITY. Via Sapientiae. **Annales de la Congregation de la Mission**, v. 54, 1889, p. 292. Disponível em: <https://via.library.depaul.edu/annales/55/>. Acesso em: 18 fev. 2026.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 223–240.

FREITAS, Pe. Senna. Mais um templo a Jesus Christo. **O Paiz**. Rio de Janeiro, ed. 3.716, p. 2, 4 jul. 1892. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&pagfis=5573>. Acesso em: 18 fev. 2026.

KNAUSS, Paulo. Imagem de São Sebastião. *In*: KNAUSS, Paulo, LENZI, Isabel., MALTA, Marize. (org.) **História do Rio de Janeiro em 45 objetos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2019. p. 14–21.

MAQUET, Jacques. Objects as Instruments, Objects as Signs. *In*: LUBAR, Steven.;

KINGERY, W. David. **History from things**: essays on material culture. Washington/Londres: Smithsonian Institution Press, 1993. p. 30–40.

MASCIA, Alessandra. L'Immacolata Conceziona: l'invenzione di un'immagine. *In*: SERTOLI, G., MARENGO, C. V., LOMBARDI, C. *et al.* (ed.). **Miscellanea in onore di Franco Marenco**. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2009. p. 1087–1100. Disponível em: <https://www.academia.edu/7009787/L_Immacolata_Concezione_l_invenzione_di_un_immagine_G_Sertoli_C_Vaglio_Marengo_C_Lombardi_et_al_eds_Miscellanea_in_onore_di_Franco_Marenco_Alessandria_Edizioni_dellOrso_2009_pp_1087_1100>. Acesso em: 18 fev. 2026.

MUSEU DAS FILHAS DA CARIDADE DE SÃO VICENTE DE PAULO. **Primeira Missa no Brasil**: vitral. 2026. Disponível em: <https://museu.filhasdacaridaderj.org.br/acervo/236/>. Acesso em: 18 fev. 2026.

MUSEU DAS FILHAS DA CARIDADE DE SÃO VICENTE DE PAULO. **Maria**: irmã de Marta. Disponível em: <https://museu.filhasdacaridaderj.org.br/acervo/302>. Acesso em: 18 fev. 2026.

MUSEU DAS FILHAS DA CARIDADE DE SÃO VICENTE DE PAULO. **São Sebastião (lanceta A) São João Gabriel Perbyre (lanceta B)**: Vitral / 1891. Disponível em: <https://museu.filhasdacaridaderj.org.br/acervo/249>. Acesso em: 18 fev. 2026.

MUSEU DAS FILHAS DA CARIDADE DE SÃO VICENTE DE PAULO. **São Vicente de Paulo**. Disponível em: <https://museu.filhasdacaridaderj.org.br/acervo/288>. Acesso em: 18 fev. 2026.

DO NASCIMENTO JÚNIOR, José. Primeira Missa no Brasil: a construção de um mito fundador. *In*: XEXÉO, Pedro Martins Caldas *et al*. **Primeira Missa no Brasil**: o Renascimento de uma pintura. Rio de Janeiro: MNBA, 2008, p. 9.

NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 482–509.

POLLOCK, G. A modernidade e os espaços da feminilidade. **História das mulheres**: Histórias feministas, Antologia MASP, v. 2, p. 121–150, 2019.

SANTA FILOMENA. Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/santo-do-dia/08/13/santa-filomena.html#:~:text=Santa%20Filomena%20%C3%A9%20considerada%20protetora,da%20maternidade%20a%20m%C3%A3es%20est%C3%A9reis>. Acesso em: 18 fev. 2026.

SANTIROCCHI, Ítalo Domingos. Uma questão de revisão de conceitos: Romanização — Ultramontanismo — Reforma. **Temporalidades** — Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, v. 2, n. 2, p. 24–33, ago./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5387/pdf>. Acesso em: 18 fev. 2026.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. **Um santo para cada dia**. São Paulo: Paulus, 1996. p. 26–27.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. **Um santo para cada dia**. São Paulo: Paulus, 1996. p. 352–353.

SILVA, Francisco de Paula, C. M. **Um sacerdote modelo ou biographia do Pe. Julio José Clavelin da Congregação da Missão**. Petrópolis: Typ. da Escola Gratuita São José, 1910.

SOUZA, Rosalie Rebouças, Ir. 2ª. Visitadora da Província Brasileira das Filhas da Caridade: Irmã Virginia Marguerite Dubost / 1866–1886). *In*: SOUZA, Rosalie Rebouças, Ir. (org.). **História das Filhas da Caridade da Província do Rio de Janeiro**: Brasil 1849–2003. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 173–185.

TEIXEIRA, Vinicius Augusto Ribeiro, C. M. **Impelidos pela caridade, peregrinos na missão**: perfis biográfico-espirituais de São Vicente de Paulo, Santa Luísa de Marillac e padre Antônio Portail. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2010. 172 p.

VIANA, Helder Magalhães. **Instrumentos e técnicas para sistema de identificação e registro de vitrais**. 2015. 157 p. Dissertação (Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas *et al*. **Primeira Missa no Brasil**: o Renascimento de uma pintura. Rio de Janeiro: MNBA, 2008, 96 p.

ZICO, José Tobias, Pe. C.M. **Caraça, sua igreja e outras construções**. Belo Horizonte: FUMARC/UCMG, 1983.

ZICO, José Tobias, Pe. C.M. **Caraça e a família imperial**. Belo Horizonte: O Lutador, 1991.

Jubileus colombinos

FABRÍCIO FERNANDES CLAUSSEN

A invenção da América e o mito colombino

O dia 12 de outubro de 1492, data da chegada de Cristóvão Colombo (1451–1506) às Bahamas, foi consagrado no calendário cristão e posteriormente no calendário cívico de diversas nações como o dia do "descobrimento"[1] da América. Tal designação, entretanto, não constitui mera denominação cronológica neutra, mas expressão de uma construção discursiva historicamente situada. Conforme observa Michel-Rolph Trouillot (1949–2012), os processos de produção da história implicam operações de silenciamento e seleção que atuam desde o momento da ocorrência dos eventos até sua posterior inscrição narrativa; segundo ele, "até que a "descoberta" fosse reconhecida como evento e o "descobridor"

1 A partir de agora passaremos a usar os termos "descoberta", "descobrimento" e correlatos entre aspas para frisar que se referem a conquistas.

como "herói"; o desembarque tornou-se um evento construído ao longo dos anos (Trouillot 2016, p. 186). Nesse sentido, nomear 1492 como "descoberta" implica pressupor a inexistência simbólica de territórios e populações pré-existentes, legitimando uma perspectiva eurocêntrica que naturaliza a expansão atlântica como marco inaugural da modernidade ocidental. O evento, portanto, não apenas inaugura processos históricos de mobilidade, conquista e intercâmbio transoceânico, mas também desencadeia longa trajetória de elaboração memorial na qual a façanha europeia é continuamente reafirmada como gesto fundador.

Essa dimensão memorial evidencia que o desembarque de Colombo deve ser compreendido menos como acontecimento isolado e mais como fenômeno historicamente reconstruído. A institucionalização dos chamados Jubileus Colombinos, datas comemorativas a vinda de Colombo ao continente americano, resultou de um processo gradual, vinculado a disputas simbólicas que atravessaram contextos políticos distintos e mobilizaram interesses nacionais diversos. Embora celebrações formais e oficiais tenham se concentrado sobretudo nos anos de 1892, 1893 e 1992, alguns episódios anteriores contribuíram para sedimentar a efeméride no imaginário coletivo. A memória de 1492 revelou-se, desde cedo, terreno de negociação entre historiografia, religiosidade, nacionalismo e cultura artística, constituindo espaço privilegiado de produção identitária no âmbito atlântico.

A elevação simbólica de Colombo a herói do Novo Mundo esteve inicialmente associada ao horizonte religioso da monarquia espanhola tardo medieval. Sob o reinado de Fernando II de Aragão e Isabel I de Castela, a expansão ultramarina articulou-se a concepções providencialistas que concebiam a história como instrumento da vontade divina. A criação do Patronato Real das Índias e a organização da Igreja americana do Novo Mundo consolidaram estrutura institucional na qual evangelização e domínio territorial se apresentavam como dimensões complementares de um mesmo projeto imperial cristão. Tal configuração não emergiu *ex nihilo*, mas dialogou com tradições proféticas e milenaristas medievais que concebiam a expansão da cristandade como etapa escatológica da história universal. Nesse contexto intelectual, a missão colombina pôde ser interpretada como sinal providencial de abertura de novos horizontes para a difusão da fé.

A própria autoimagem de Colombo insere-se nesse quadro simbólico. O navegador não apenas atuou como agente de expansão geográfica, mas também elaborou interpretação espiritual de sua trajetória, particularmente visível no seu inacabado Livro de Profecias. Nesse compêndio, Colombo reuniu passagens bíblicas, referências patrísticas e interpretações cosmográficas destinadas a demonstrar que sua viagem integrava plano divino mais amplo. A travessia oceânica, assim, transcendia dimensão técnica e comercial, convertendo-se em experiência espiritual e histórica simultaneamente. Tal autocompreensão contribuiu para a posterior monumentalização de sua figura, oferecendo matriz narrativa que associava perseverança individual, fé cristã e expansão civilizatória.

Apesar dessas construções simbólicas precoces, a consolidação comemorativa do evento revelou-se surpreendentemente tardia. A observação do cronista Francisco López de Gómara (1511–1566), em 1552, segundo a qual a conquista americana constituía o acontecimento mais relevante da história após a criação do mundo e a encarnação de Cristo, não se traduziu imediatamente em celebrações institucionalizadas. A distância entre retórica grandiosa e prática comemorativa sugere que a monumentalização de Colombo permaneceu em estado de latência durante boa parte do período moderno. Tal hiato pode ser interpretado como resultado da própria complexidade do processo colonial, cuja realidade administrativa, econômica e social contrastava com as expectativas utópicas associadas ao Novo Mundo.

Transformações ocorridas entre os séculos XVII e XVIII contribuíram decisivamente para a posterior consolidação da memória colombina. Movimentos migratórios, disputas imperiais e reconfigurações políticas do Atlântico Norte criaram condições favoráveis à reapropriação simbólica do navegador. A presença espanhola na Flórida, as migrações europeias para a América do Norte e a formação de comunidades católicas em territórios anglófonos constituíram ambiente sociocultural no qual Colombo emergiu como figura mediadora entre passado europeu e identidade americana em formação. Mesmo na ausência de grandes celebrações oficiais, a produção cultural já evidenciava interesse crescente pelo tema, como demonstra a ópera "Il Colombo ovvero l'India scoperta" (1691), de Bernardo Pasquini (1637–1710) e Pietro Ottoboni (1667–1740), o cardeal Pradelini, cuja existência atesta a precocidade da

tematização artística do episódio. Ao abordar as viagens conquistadoras do Almirante genovês Cristóvão Colombo, pela primeira vez na história da ópera uma obra italiana fazia referência ao continente americano. O bibliotecário italiano Piero Carboni confirma que "a primeira dessas obras foi, sem dúvida, a de Pradelini, apresentada em 1691 no Teatro Tordinona"[2] (Carboni, 1892, p. 226, tradução nossa).

Ao longo do século XVIII, a busca por símbolos identitários na América do Norte intensificou-se paralelamente ao processo de independência das colônias britânicas. Nesse cenário, Colombo revelou-se figura particularmente apropriável por sua distância temporal dos conflitos contemporâneos e por atributos simbólicos compatíveis com a ideologia republicana emergente. Perseverança, coragem individual e mobilidade social — valores associados à narrativa colombina — são de fato convergentes com o imaginário do *self-made man* que viriam a permear a cultura política norte-americana. A incorporação do navegador ao repertório simbólico nacional manifestou-se em iniciativas institucionais, associações cívicas e práticas comemorativas que progressivamente inscreveram 1492 no calendário público.

Em quatro de julho de 1776, as treze colônias que formariam os Estados Unidos da América declararam sua independência da Inglaterra. O reconhecimento da autonomia americana pelos ingleses se deu somente em 1783, sendo a independência dos Estados Unidos da América a primeira a ocorrer no Novo Mundo.

Após a conquista da soberania político-econômica das treze colônias, a nova nação buscava mais do que a identidade territorial obtida, vislumbrava autonomia para seu próprio desenvolvimento. Nesse sentido, "a construção da identidade nacional fazia-se necessária como meio de agregar a coletividade em torno aos mesmos ideais" (Fleck; Machado, 2015, p. 202). A nova nação emergente buscava um "herói" nacional que pudesse representar a força e determinação de seus cidadãos ao construírem um país pungente e soberano. Dessa maneira, na tentativa de reestruturar um passado anterior à chegada dos colonizadores britânicos, os novos norte-americanos passaram a buscar

2 "La prima di queste opere fu, senza dubbio, quella di Pradelini, rappresentata nel 1691 al Teatro Tordinona".

motivos para celebrar seus novos heróis. A musicóloga Consuelo Varela (2006) aponta que a renomeação do King´s College para Columbia College em 1784, em Nova York, e a ratificação da constituição americana em 1788, deu motivo a uma série de celebrações nas quais se exaltava a figura de Colombo.

Na sequência destes eventos, em 1789 era criada na cidade de Nova York a Tammany Society ou Columbian Order, uma confraria de cavaleiros intelectuais composta primordialmente por homens católicos. Ao glorificarem e enaltecerem marcos históricos, a confraria de cavaleiros novaiorquinos adotou a data do desembarque de Colombo no continente americano em um calendário oficial de celebrações da Sociedade publicado em 1790. Dois anos após a oficialização da data comemorativa, os membros da confraria, em 14 de outubro de 1792, organizaram um banquete suntuoso para celebração dos 300 anos da chegada de Colombo à América. Ao associarem ainda sua figura à do presidente George Washington (1732–1799), primeiro presidente norte-americano, a data passou a ser referência entre as primeiras celebrações colombinas e formalmente implementada nos calendários da cidade de Nova York. Ainda assim, os 300 anos do desembarque de Colombo nas Bahamas ainda não era uma data oficial nos Estados Unidos da América.

A partir da figura de herói criada pelos intelectuais católicos sobre a personagem de Colombo para construírem uma identidade nacional, "entre muitas imagens do Almirante geradas pela arte literária, está a de pai de fundador da república"[3] (Stavans, *apud* Fleck; Machado, 2015 p. 200).

Destacamos, ainda nesse contexto, a peça teatral britânica *Columbus: Or, a World Discovered; an Historical Play*, de Thomas Morton (1764–1838). De acordo com Heck (1992), a obra foi apresentada em Londres, no Theatre Royal Covent Garden, em 1º de dezembro de 1792. Considerando a proximidade cronológica entre essa encenação e o marco de 1492, pode-se interpretar tal performance como inserida no horizonte comemorativo dos 300 anos da chegada de Colombo ao continente americano. Ainda que não existam evidências de

3 The American Founding Fathers foram líderes políticos que assinaram a Declaração de Independência dos Estados Unidos. Dentre eles estão: George Washington (1732–1799), Benjamin Franklin (1706–1790) e James Madison (1751–1836).

institucionalização oficial dessa efeméride, a coincidência temporal sugere a configuração de um terceiro jubileu colombino de natureza cultural e simbólica, evidenciando a permanência da memória do navegador no circuito artístico britânico do final do século XVIII e antecipando formas posteriores de monumentalização comemorativa.

A literatura desempenhou papel decisivo nesse processo de fixação imagética. Obras poéticas e biográficas produziram representação exemplar do navegador, frequentemente moldada por valores românticos e nacionalistas. A biografia publicada por Washington Irving (1783–1859) "História da vida e das Viagens de Cristovão Colombo" (1828), segundo Fleck, "exerceu influência duradoura ao oferecer narrativa envolvente que conciliava rigor documental e imaginação literária, contribuindo para difundir imagem heroica amplamente aceita pelo público letrado" (Fleck, 2008, p. 37). Assim, a memória colombina consolidou-se não apenas por meio de celebrações formais, mas também através de circuitos culturais.

Nas décadas finais do século XIX, intensos fluxos migratórios europeus reforçaram o movimento celebrativo. A imigração italiana posterior à unificação nacional desempenhou papel central na promoção de festividades dedicadas ao compatriota genovês, enquanto organizações católicas ampliaram a dimensão religiosa da comemoração. À medida que se aproximava o quarto centenário, eventos públicos, desfiles e monumentos multiplicaram-se, preparando terreno para celebrações de alcance transnacional. O jubileu de 1892 inscreveu-se, assim, em contexto marcado pela popularidade das exposições universais e pela instrumentalização política da memória histórica.

Como parte de celebrações formais dos 400 anos da vida de Colombo ao continente norte americano, uma série de eventos comemorativos colombinos vinham sendo preparados, desde setembro, em Nova York. Em coluna do jornal *Los Angeles Herald*, o jornalista canadense James B. Harkin (1875–1955) descreve:

> Os eventos na cidade de Nova York que começaram em 14 de setembro na 8th Avenue com a 59th Street com o lançamento da pedra fundamental do pedestal sobre o qual seria erguida a estátua de Colombo (trazida da Itália no transporte Garigliano). O Columbus Arch (160 pés de

> altura, 120 pés de largura), projetado pelo nativo nova-iorquino Henry B. Herts para ficar na entrada do Central Park na 59th Street, foi o principal monumento erguido em Nova York para celebrar o Quarto Centenário. A inauguração aconteceu no dia 12 de outubro, às 16h (Los Angeles Herald, *apud* Stevenson, 1996, p. 32, tradução nossa).[4]

No ímpeto desses eventos, a chegada da estátua de Colombo em Nova York em 12 de outubro de 1892, vinda da Itália, estabeleceu um marco comemorativo em solo norte-americano, o *Columbus Day*. A data passou a ser dedicada, além do "herói", também a influência da cultura italiana nos Estados Unidos da América.

No mesmo mês de outubro, estreava no Metropolitan Opera House "The Triumph of Columbus, a Musical Allegory" escrita pelo compositor estadunidense Silas Gamaliel Pratt (1846–1916). Por meio da voz do advogado e político, Chauncey M. Depew (1846–1916) através de uma matéria no jornal *The New Yorker Daily Tribune*, do qual era colaborador, a cantata de Pratt obteve notoriedade: "A fama de Colombo foi literalmente cantada no Metropolitan Opera House na noite passada" (Stevenson, 1996, p. 47)[5].

A cantata de Pratt, dividida em seis partes alegóricas, contrastava com outra obra, mais sucinta, a cantata de David Melamet (1860–1932) "Columbus, Festival", cantata para soprano, contralto, tenor, e baixo solistas, coro de vozes masculinas e orquestra. Stevenson (1996) comenta que o estilo alemão de Melamet, cheio de entusiasmo e repleto de partes descritivas, foi primordial para o sucesso da obra que ainda emocionou os corações dos alemães presentes no Metropolitan Opera House. Colombo, que já havia sido consagrado em palcos alemães no início do

---

4 "The events at New York City that began September 14 at 8th Avenue and 59th Street with the laying of the cornerstone of the pedestal on which was to rise Columbus's statue (brought from Italy on the transpon Garigliano). The Columbus Arch (160ft. h1gh, 120ft. wide), designed by the native New Yorker Henry B. Herts to stand at the 59th Street entrance to Central Park, was the chief monument erected at New York to celebrare the Fourth Centennial. The unveiling took place October 12 at 4 P. M"

5 "The fame of Columbus was literally sung at the Metropolitan Opera House last Evening".

século, a partir da cantata "Kolumbus oder die Endeckung von Amerika" (1810) de Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759–1845), subia ao pedestal da fama nos Estados Unidos da América.

A mobilização comemorativa assumiu características distintas conforme o contexto nacional. Na Espanha, o jubileu foi interpretado como oportunidade de reafirmação simbólica do passado imperial, particularmente relevante em momento de redefinição geopolítica e declínio colonial. Nos Estados Unidos, ao contrário, as celebrações articularam-se a projetos de modernização industrial e afirmação internacional, culminando na World's Columbian Exposition de Chicago (1893), evento que reuniu milhões de visitantes e consolidou o descobrimento como monumento histórico global. A música desempenhou papel expressivo nesse processo, com cantatas, marchas e composições sinfônicas que transformaram a memória colombina em experiência sensorial coletiva.

A diversidade de apropriações evidencia que a memória de Colombo não constitui entidade fixa, mas campo de disputas interpretativas. Tal constatação torna-se ainda mais evidente no quinto centenário, celebrado em 1992, quando transformações historiográficas e políticas produziram um deslocamento significativo do paradigma comemorativo. Movimentos indígenas, estudos pós-coloniais e revisões historiográficas introduziram narrativas críticas que problematizavam a celebração unilateral do evento, enfatizando experiências de violência, resistência e interculturalidade. O jubileu converteu-se, assim, em arena de debate público sobre memória, identidade e colonialidade.

Essa inflexão crítica encontra fundamento teórico em reflexão epistemológica anterior acerca da própria existência da América enquanto categoria histórica. Conforme argumenta o historiador mexicano Edmundo O'Gorman (1906–1995) a América não foi simplesmente descoberta, mas inventada como construção intelectual que emergiu de processos de interpretação e classificação do espaço. A formulação desloca o foco do ato de chegada para o processo de significação, evidenciando que a constituição do Novo Mundo implicou transformação do próprio pensamento europeu. Nesse quadro, a figura de Colombo adquire contraponto fundamental na trajetória do navegador florentino Américo Vespúcio (1454–1512), cuja produção epistolar e experiência exploratória contribuíram para redefinir a natureza das terras encontradas.

Enquanto Colombo permaneceu convencido de ter alcançado extensões do continente asiático, Vespúcio progressivamente formulou hipótese da existência de massa continental distinta, inaugurando ruptura cosmográfica de grande alcance.

Assim, as representações de Colombo no século XX revelam não apenas processo de ressignificação histórica, mas persistência de disputas memoriais em torno de 1492. O navegador que outrora simbolizara expansão, fé e progresso converte-se progressivamente em espelho das inquietações contemporâneas, demonstrando que a trajetória simbólica inaugurada no final do século XV permanece aberta, instável e permanentemente renegociada.

A tensão simbólica instaurada entre Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio não se restringe a rivalidade biográfica ou cronológica, mas constitui um núcleo interpretativo central para a compreensão da própria emergência da América como entidade histórica. Se a trajetória colombina se caracteriza pela experiência inaugural da travessia e pelo gesto de revelação de terras desconhecidas ao horizonte europeu, a figura de Vespúcio se associa ao movimento intelectual de interpretação e classificação dessas mesmas terras, processo que resultaria na redefinição da estrutura do mundo conhecido. Nesse sentido, a oposição entre ambos não deve ser compreendida como antagonismo pessoal, mas como expressão de duas operações cognitivas distintas: revelar e compreender.

A quarta viagem de Colombo e a terceira viagem de Vespúcio constituem momentos particularmente reveladores dessa divergência epistemológica. Ambos navegadores partiram de premissas semelhantes, orientados pela convicção de que exploravam litorais asiáticos e buscavam rotas comerciais para o Oriente. Todavia, o retorno de cada um resultou em formulações opostas. Colombo regressou reafirmando a unidade do *orbis terrarum* e a pertença das terras encontradas à Ásia, ainda que admitisse uma complexidade geográfica crescente. Vespúcio, ao contrário, partindo da hipótese de continuidade, retornou convencido da existência de uma massa continental autônoma, distinta das regiões descritas pela tradição clássica e medieval.

Essa inversão de expectativas adquire significado profundo quando analisada à luz do imaginário cosmográfico do período. A concepção medieval do mundo, herdada da síntese entre tradição

clássica e pensamento cristão, estruturava-se em torno da ideia de unidade do espaço habitável, frequentemente associada ao hemisfério norte e à simbologia do Paraíso terrestre. A existência de terras povoadas fora desse domínio introduzia um problema teológico e antropológico de grande alcance: como integrar tais populações à história da salvação? A hipótese vespuciana de um "novo mundo" implicava, portanto, não apenas redefinição geográfica, mas um questionamento das categorias fundamentais que organizavam a experiência cristã do espaço.

A reflexão de Edmundo O'Gorman se revela aí particularmente elucidativa. Para o historiador mexicano, a América não emergiu simplesmente como dado empírico decorrente da navegação, mas como resultado de um processo interpretativo que transformou terras inicialmente percebidas como extensão asiática em entidade ontologicamente nova. A invenção da América, nessa perspectiva, corresponde à passagem de um regime de percepção para um regime de compreensão. Ao afirmar que a América constituiu "o primeiro episódio da libertação do homem de seu antigo cárcere cósmico" (O'Gorman, 2006, p. 84, tradução nossa)[6]. O'Gorman sublinha a dimensão intelectual da ruptura, destacando que a redefinição do espaço implicou também transformação da autoconsciência europeia.

A formulação vespuciana de uma nova porção continental operou precisamente nesse registro. Ao descrever extensas costas que se prolongavam em direção ao sul e cuja configuração não encontrava correspondência nas autoridades clássicas, Vespúcio ofereceu base empírica para questionamento da geografia tradicional. A distinção entre costa asiática setentrional e massa meridional desconhecida abriu caminho para reconfiguração do mapa mental europeu, deslocando a América do estatuto de prolongamento para o de alteridade geográfica. Tal operação, embora apoiada em observações náuticas, adquiriu consistência apenas quando integrada ao discurso humanista e cartográfico do início do século XVI.

A cristalização dessa nova visão ocorreu com a publicação, em 1507, da Cosmographiae Introductio e do mapa Universalis Cosmographia, (Figura 1) elaborados por Martin Waldseemüller e seus colaboradores.

6 "The first episode of humanity's liberation from its former cosmic prison".

Ao introduzir formalmente a designação América para a quarta parte do mundo, Waldseemüller não apenas reconheceu a contribuição vespuciana, mas instituiu ato de nomeação dotado de forte carga simbólica. Nomear implicava conferir identidade, delimitar alteridade e inserir a nova entidade no sistema de conhecimento europeu. A escolha de um nome feminino, em consonância com Europa, Ásia e África, reforçou a integração da nova terra ao repertório geográfico tradicional, ao mesmo tempo em que sinalizava a emergência de nova totalidade planetária.

A decisão de atribuir à nova terra o nome derivado de Vespúcio inaugurou uma tensão memorial que atravessaria a historiografia subsequente. O navegador que realizara a travessia inaugural não se tornara epônimo do continente, enquanto aquele cuja contribuição consistira na interpretação geográfica passava a designar a nova entidade. Tal assimetria produziu campo fértil para disputas interpretativas e narrativas de reivindicação, nas quais a primazia da descoberta e a primazia da compreensão se confrontavam simbolicamente. A rivalidade entre Colombo e Vespúcio, portanto, configura-se como rivalidade entre duas formas de autoria histórica.

Essa tensão adquire relevância particular quando articulada à problemática da memória histórica discutida por Michel-Rolph Trouillot. Se a produção da história envolve processos de seleção, ênfase e silenciamento, a consolidação do nome América pode ser interpretada como exemplo de cristalização narrativa que privilegia determinadas operações históricas em detrimento de outras. A memória do continente, ao incorporar a denominação vespuciana, evidencia que a história não é apenas registro de eventos, mas campo de disputas simbólicas em que interpretações concorrentes buscam legitimação duradoura.

A crise cosmográfica desencadeada por essa redefinição do espaço repercutiu amplamente no pensamento europeu. A ampliação do mundo habitado exigiu uma revisão das categorias herdadas da Antiguidade, incluindo a relação entre centro e periferia, civilização e alteridade, história e natureza. A descoberta de povos não mencionados nas Escrituras e ausentes das genealogias bíblicas confrontou teólogos e filósofos com necessidade de repensar a universalidade da história cristã. A América emergia, assim, como espaço de interrogação epistemológica, onde questões sobre humanidade, cultura e salvação se entrelaçavam.



FIGURA 1 Mapa-múndi de 1507, atribuído a Martin Waldseemüller, primeiro registro cartográfico a empregar o nome "América". Fonte: Library of Congress. Domínio público.

Nesse sentido, a invenção da América não corresponde apenas a uma transformação geográfica, mas a um deslocamento ontológico que afetou a própria autopercepção europeia. O mundo deixava de ser uma totalidade conhecida para converter-se em espaço aberto, potencialmente infinito e sujeito à exploração contínua. A expansão atlântica inaugurava uma nova experiência de globalidade, na qual fronteiras físicas e cognitivas se expandiam simultaneamente. O continente recém-nomeado tornava-se símbolo dessa abertura, funcionando como metáfora da modernidade emergente.

A rivalidade simbólica entre Colombo e Vespúcio pode, portanto, ser compreendida como manifestação narrativa dessa transição histórica. Colombo representa o gesto inaugural de travessia que rompe barreiras físicas e inaugura o contato entre mundos, enquanto Vespúcio encarna o momento reflexivo em que a experiência é traduzida em conceito e integrada ao sistema de conhecimento. Contudo, essa oposição não deve obscurecer o fato de que ambos atuaram como agentes de um projeto político mais abrangente. Inseridos na lógica expansionista do Império Espanhol e, de modo mais amplo, das monarquias ibéricas da primeira modernidade, os navegadores constituíram peças fundamentais de uma engrenagem imperial que articulava exploração marítima, dominação territorial, evangelização e circulação de riquezas. A América surge, assim, na intersecção dessas múltiplas operações — resultado simultâneo de navegação e interpretação, experiência e pensamento, mas também de estratégias imperiais que instrumentalizaram indivíduos e saberes na consolidação de um sistema atlântico de poder.

Essa leitura permite compreender por que a memória colombina permaneceu objeto de reinterpretação contínua ao longo dos séculos. A figura do navegador genovês não se fixa em identidade única, mas oscila entre revelador, herói, missionário, explorador e, mais recentemente, agente de processos coloniais problematizados. A própria existência do continente que ele ajudou a tornar visível constitui produto de um processo interpretativo que relativiza a centralidade de sua experiência individual. A rivalidade com Vespúcio, nesse sentido, simboliza a impossibilidade de atribuir autoria singular a fenômeno histórico complexo e coletivo.

Ao inserir essa problemática no horizonte dos jubileus colombinos, torna-se evidente que as celebrações não apenas comemoram um

evento passado, mas atualizam debate historiográfico sobre o significado de 1492. Cada centenário reencena, de forma implícita ou explícita, a tensão entre descoberta e invenção, revelação e interpretação, heroísmo e crítica. A memória do continente e de seu navegador fundador permanece, assim, campo aberto de negociação simbólica, no qual passado e presente se entrelaçam de maneira indissociável.

Jubileu de 1892, monumentalização e música como tecnologia memorial

A aproximação do quarto centenário da viagem de 1492 ocorreu em momento histórico marcado pela consolidação dos Estados-nação, pela expansão das exposições universais e pela crescente instrumentalização pública da memória histórica. Ao longo do século XIX, tais exposições converteram-se em espaços privilegiados de afirmação tecnológica, econômica e cultural, constituindo vitrines de modernidade e arenas simbólicas de competição internacional. Nesse contexto, a efeméride colombina apresentou-se como oportunidade singular de articulação entre passado e futuro, permitindo que nações diversas mobilizassem a figura do navegador como signo simultâneo de origem histórica e projeção civilizatória.

A Espanha, diretamente vinculada à viagem inaugural, assumiu papel central na promoção das comemorações. Sob a liderança do político e estadista espanhol Antonio Cánovas del Castillo (1828–1897), o jubileu foi concebido como um empreendimento diplomático destinado a reafirmar a relevância histórica do país em um cenário internacional marcado por transformações geopolíticas e pelo declínio imperial. A recuperação simbólica do passado marítimo e missionário buscava reposicionar a Espanha como protagonista da narrativa da expansão atlântica, contrapondo-se a percepções de marginalização política decorrentes do colapso de sua posição como potência global ao final do século XIX. A monumentalização do feito colombino converteu-se, assim, em estratégia de política cultural e histórica.

Nos Estados Unidos, a efeméride adquiriu configuração particular, estreitamente vinculada ao imaginário de progresso industrial e

expansão territorial que marcou o período pós-Guerra Civil. Embora as celebrações formais de 1892 tenham ocorrido em Nova York, a organização da World's Columbian Exposition, inaugurada em Chicago no ano seguinte, constituiu a culminância desse movimento comemorativo, inspirada pelo êxito da Exposição da Filadélfia (1876) realizada por ocasião do bicentenário da independência norte-americana.

A concentração das festividades em 1893 resultou, de um lado, de atrasos organizacionais e, de outro, de estratégia política que visava converter a memória colombina em vitrine internacional do dinamismo industrial e da afirmação geopolítica dos Estados Unidos. Nesse contexto, a exposição transformou a lembrança do descobrimento em um espetáculo urbano de grande escala, atraindo milhões de visitantes e consolidando Chicago como palco privilegiado da monumentalização colombina.

A construção do chamado *White City*, complexo arquitetônico que abrigava a exposição, exemplifica a materialização espacial dessa memória. Edifícios neoclássicos, avenidas planejadas e iluminação elétrica monumental criavam um ambiente cenográfico que fundia estética clássica e modernidade tecnológica. A narrativa implícita associava a travessia de Colombo ao nascimento de civilização que alcançava, naquele momento, seu ápice industrial. O jubileu, portanto, não se limitava à rememoração do passado e a construção de Colombo como herói da América do Norte, mas funcionava como narrativa teleológica que conectava 1492 à modernidade norte-americana.

Nesse processo de monumentalização, a música desempenhou papel particularmente relevante. Cantatas comemorativas, marchas cívicas, poemas sinfônicos e produções operísticas constituíram dispositivos sensoriais capazes de transformar memória histórica em experiência coletiva compartilhada. A performatividade musical permitia que a narrativa colombina fosse vivenciada corporalmente pelo público, convertendo celebração histórica em ritual sonoro de pertencimento e identidade.

Entre as obras produzidas no contexto do jubileu destaca-se a cantata "The Triumph of Columbus", composta por Silas Gamaliel Pratt (1846–1916). Escrita para execução em Chicago, a obra combinava linguagem coral grandiosa, elementos sinfônicos e texto celebrativo que enfatizava coragem, fé e perseverança do navegador. Sua estrutura

monumental refletia não apenas intenção comemorativa, mas também um desejo de inscrever a figura de Colombo no repertório simbólico da cultura musical norte-americana. A cantata operava como uma narrativa sonora do mito fundador, reiterando valores associados à expansão, empreendedorismo e destino manifesto.

Outro exemplo significativo é o "Te Deum" composto por Antonin Dvorak (1841–1904) em 1892, estreado em Nova York por ocasião das celebrações, foi executado posteriormente, em 1893, em Chicago. Embora não dedicado exclusivamente a Colombo, o contexto de sua execução e a natureza laudatória do gênero contribuíram para integrá-lo ao imaginário do jubileu. A presença de Dvorak nos Estados Unidos, onde atuava como diretor do Nacional Conservador off Music, simbolizava intercâmbio cultural transatlântico que caracterizava a efeméride. Sua música, marcada por síntese entre tradição europeia e busca por identidade americana, dialogava implicitamente com a narrativa da descoberta como encontro entre mundos.

Na Itália, as comemorações assumiram contornos marcadamente nacionalistas, especialmente em Gênova, cidade natal de Colombo. Exposições, monumentos e encenações biográficas procuraram reafirmar a italianidade do navegador em momento de consolidação do Estado unificado. A estreia da ópera "Cristóforo Colombo", de Alberto Franchetti (1860–1942) no Teatro San Carlo de Gênova, constituiu o ponto alto desse movimento. A obra inscreveu a figura colombina na tradição operística italiana, mobilizando recursos dramáticos e musicais que enfatizavam heroísmo, sacrifício e destino histórico. Ao transformar Colombo em protagonista operístico, Franchetti contribuiu para integrar a memória do navegador ao repertório cultural nacional, reafirmando sua centralidade na narrativa identitária italiana.

A participação italiana no jubileu evidencia uma dinâmica de apropriação simbólica na qual diferentes nações reivindicavam aspectos específicos da trajetória colombina. Se a Espanha enfatizava dimensão imperial e missionária, e os Estados Unidos valorizavam o potencial fundador e progressista, a Itália mobilizava o nascimento genovês do navegador como elemento de orgulho nacional. O jubileu revelava-se, assim, como um espaço de negociação memorial transnacional onde múltiplas narrativas coexistiam e se sobrepunham.

No Brasil, o quarto centenário desenvolveu-se em contexto cultural distinto, marcado pela recente proclamação da República e pela busca de afirmação artística nacional. Desde meados do século XIX, a ópera havia se consolidado como forma privilegiada de produção musical das elites urbanas, acompanhando esforços de institucionalização cultural e construção de repertório nacional. Nesse cenário, a trajetória do compositor Antônio Carlos Gomes (1836–1896) revela-se particularmente significativa: patrocinado pelo imperador Dom Pedro II (1825–1891), o compositor transferiu-se para a Itália, onde produziu um expressivo conjunto de óperas e projetou internacionalmente a criação musical brasileira, elevando o país a um patamar operístico até então inédito. É nesse contexto de circulação transatlântica e afirmação artística que Gomes compõe uma de suas últimas obras de fôlego, o oratório "Colombo", composto em diálogo direto com as comemorações do quarto jubileu colombino.

A incorporação do oratório ao arco interpretativo desta investigação permite estabelecer uma ponte entre a monumentalização oitocentista do navegador e as reavaliações críticas posteriores. Concebida para o quarto jubileu — ainda que não apresentada nas comemorações oficiais realizadas nos Estados Unidos — a obra inscreve-se plenamente no clima simbólico da época, marcado pela exaltação da travessia atlântica como gesto fundador da modernidade ocidental. Nesse contexto comemorativo internacional, o projeto de Gomes revela tanto a adesão a um imaginário heroico transnacional quanto a tentativa de posicionar a produção musical brasileira dentro de um circuito simbólico global que celebrava Colombo como figura civilizatória.

O perfil do navegador delineado no oratório confirma essa inscrição estética e ideológica. Colombo surge como visionário atormentado, cuja interioridade é atravessada por impulsos espirituais, convicções providenciais e uma obstinação que ultrapassa a esfera individual para assumir contornos proféticos. A travessia marítima converte-se em metáfora de destino, e o personagem passa a encarnar a figura do eleito, instrumento de um desígnio histórico maior. Essa construção dramatúrgica, típica das representações tardo-românticas, contribui para a consolidação de Colombo como herói moral e espiritual, mais do que apenas explorador geográfico.

A relevância dessa leitura torna-se ainda mais evidente quando situada no interior da trajetória estética de Carlos Gomes. Conforme observa o maestro Roberto Ricardo Duarte (2025), ao alertar para uma subestima historiográfica e musicológica do compositor e defender a necessidade de uma revisitação integral de sua produção, a obra gomesiana permanece marcada por um reconhecimento crítico desigual. A analogia estabelecida entre a recepção de Gomes e a tradição wagneriana em Bayreuth sugere não apenas uma reivindicação de justiça histórica, mas também o reconhecimento do potencial simbólico de sua produção para a construção de narrativas culturais nacionais. Nesse sentido, o oratório *Colombo* participa de um projeto mais amplo de afirmação artística brasileira no cenário internacional.

As reflexões do musicólogo Carlos Haag (2007) acerca do peso simbólico atribuído a Gomes como herói nacional ampliam essa ambivalência. A instrumentalização de sua imagem pelo nacionalismo do século XX, incluindo a associação de "O Guarani" ao aparato comunicacional do Estado Novo, demonstra como a monumentalização artística pode converter-se em fardo identitário. A observação de Haag sobre a distância entre a frequência com que se fala de Gomes e a raridade com que se escuta sua música revela um paradoxo memorial semelhante ao identificado na trajetória simbólica de Colombo: a consagração pública não garante compreensão crítica nem fruição efetiva da obra.

Assim, embora o oratório *Colombo* reafirme a imagem heroica do navegador e participe do auge de sua monumentalização simbólica — particularmente no contexto norte-americano de celebração nacional —, sua inserção no percurso aqui analisado permite evidenciar a historicidade dessa construção. A obra não constitui um ponto de chegada, mas um momento específico de um processo mais amplo de elaboração cultural da figura de Colombo.

A temática colombina encontrara, contudo, expressão precoce na ópera "Il Colombo ovvero l'India scoperta", de Bernardo Pasquini, cuja existência atesta o potencial artístico do mito muito antes das grandes comemorações modernas. No entanto, no Brasil de 1892, as celebrações assumiram um caráter relativamente discreto, frequentemente associado a práticas religiosas e concertos comemorativos, refletindo uma inserção periférica do país na disputa simbólica internacional

A comparação entre esses contextos nacionais evidencia que o jubileu de 1892 funcionou menos como comemoração homogênea do que como mosaico de apropriações culturais diferenciadas. Cada país projetou sobre Colombo suas próprias aspirações identitárias, transformando o navegador em figura polissêmica capaz de condensar valores diversos. A monumentalização do jubileu não resultou, portanto, em narrativa única, mas em constelação de memórias que se articulavam de maneira simultaneamente convergente e competitiva.

A centralidade da música nesse processo permite compreendê-la como verdadeira tecnologia memorial. Ao contrário de monumentos estáticos, a performance musical produz memória em ato, convocando a comunidade temporária de ouvintes e performers que atualizam simbolicamente o passado. Cantatas, óperas e obras sinfônicas do jubileu não apenas representavam Colombo, mas contribuíam para produzir uma experiência coletiva de sua memória. A repetição performática transformava a narrativa histórica em prática cultural reiterada, consolidando a figura do navegador no imaginário ocidental.

Essa dimensão performativa constitui o jubileu de 1892 como um ritual cívico moderno, no qual celebração histórica, espetáculo urbano e produção artística convergem para a construção de uma identidade coletiva. A música, ao integrar cerimônias oficiais, exposições e eventos públicos, operava como mediadora entre narrativa historiográfica e experiência sensorial, ampliando o alcance social da memória colombina. O jubileu revela, assim, a importância das artes na constituição de regimes de memória e na legitimação simbólica de acontecimentos históricos.

Entretanto, a monumentalização alcançada no final do século XIX não permaneceu imune a transformações interpretativas subsequentes. As narrativas celebratórias que caracterizaram o quarto centenário seriam progressivamente tensionadas por debates historiográficos, movimentos sociais e produções artísticas críticas que emergiriam ao longo do século XX. A própria grandiosidade do jubileu contribuiu para consolidar imagem heroica que, posteriormente, seria objeto de contestação e revisão. Nesse sentido, o quarto centenário representa simultaneamente o ápice da celebração colombina e o ponto de partida para sua problematização futura.

A compreensão do jubileu de 1892 como momento de monumentalização musical e cultural, primordialmente nos Estados Unidos da América, permite situar a trajetória simbólica de Colombo em perspectiva de longa duração. O navegador que, no início da modernidade, simbolizara expansão e revelação geográfica, converte-se no final do século XIX em ícone celebratório global, inscrito em monumentos, exposições e repertórios artísticos de ampla circulação. Essa cristalização memorial prepara o terreno para as inflexões críticas que marcarão o quinto centenário e as representações contemporâneas, evidenciando que a memória de 1492 permanece dinâmica e sujeita a reinterpretação contínua.

O quinto centenário, a virada crítica e a reconfiguração contemporânea da memória colombina

Ao longo do século XX, diversas representações literárias passaram a se distanciar da visão heroica tradicional atribuída a Cristóvão Colombo, buscando desconstruir as narrativas oficiais acerca de sua viagem e da chamada "descoberta" da América. Esse movimento intensificou-se sobretudo a partir da segunda metade do século, quando a literatura hispano-americana, conforme observa Fleck (2008), passou a recorrer a estratégias como paródia, releituras cômicas e ironia para reinterpretar o navegador e problematizar a perspectiva dos conquistadores. Inseridas em um cenário historiográfico, político e cultural profundamente distinto daquele que moldara as celebrações de 1892, tais produções dialogaram diretamente com o clima de contestação que marcou o quinto centenário de 1992, caracterizado pela pluralização narrativa e pela crítica epistemológica. Em vez de reafirmar a monumentalização heroica, escritores passaram a apresentar Colombo como figura histórica atravessada por tensões e contradições, transformando-o em símbolo dos conflitos e ambivalências do processo colonizador e questionando a existência de uma "verdade única" sobre o descobrimento da América. O evento revelou-se, assim, um momento de visibilização de tensões latentes na memória atlântica, expondo divergências entre perspectivas celebratórias e leituras que enfatizavam a violência colonial, o apagamento indígena e assimetrias estruturais da expansão europeia.

Essa inflexão interpretativa encontra ressonância direta na reflexão de Michel-Rolph Trouillot acerca da produção histórica do silêncio. Para o autor, "o poder intervém em múltiplos momentos na produção da história, desde a criação dos fatos até sua retrospectiva narrativa" (Trouillot, 1995, p. 26), evidenciando que acontecimentos não existem independentemente de regimes discursivos que lhes conferem inteligibilidade e centralidade. A própria designação de 1492 como "descobrimento" constitui, nesse sentido, uma operação narrativa que pressupõe a invisibilização de experiências pré-existentes e legitima uma perspectiva específica de temporalidade histórica. O jubileu de 1992 tornou visível esse mecanismo ao deslocar o foco comemorativo para o debate sobre memória, linguagem e poder.

Na América Latina, as celebrações oficiais se concentraram sobretudo na inauguração do Farol a Colombo, em Santo Domingo, monumental complexo comemorativo construído para o quinto centenário e concebido como mausoléu simbólico destinado a abrigar supostos restos mortais do navegador. Paralelamente, os países outrora colonizados pela Espanha fizeram-se ouvir por meio de lideranças negras, indígenas e latino-americanas, que denunciaram a narrativa da "descoberta" e promoveram a ressignificação do "Dia da Hispanidade". Na Argentina, a data passou a ser celebrada como "Dia do Respeito à Diversidade Cultural"; na Bolívia, como o "Grande Wiphalazo", manifestação que reivindicava a afirmação da identidade cultural e da resistência indígena frente à conquista espanhola; e, na Guatemala, como "Dia da Dignidade, Resistência Indígena, Negra e Popular". No Brasil, não aconteceram celebrações oficiais nem manifestações de resistência diretamente vinculadas ao quinto centenário da chegada de Colombo. O geógrafo e pesquisador Maurício Waldman (2016), entretanto, informa que, durante a Conferência Mundial das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento — a Rio ECO-92 —, como eco dos protestos latino-americanos, a delegação mexicana presente no evento realizou a chamada "Marcha dos Excluídos". O fórum paralelo da conferência climática reuniu igualmente lideranças de movimentos sociais de diversas partes do mundo, entre elas o icônico cacique Raoni Metuktire.

Em meio a manifestações disseminadas por diferentes contextos nacionais, as críticas ao Farol de Colombo, tentativas simbólicas de

apagar suas luzes, expressaram a força das resistências latino-americanas, contribuindo para atenuar o tom celebratório da conquista. Após séculos de extermínio e exploração dos povos originários das Américas, o acontecimento continuava a ser comemorado em setores europeus como a "descoberta" do Novo Mundo. Contudo, as vozes dissonantes de 1992 evidenciaram que o significado histórico do 12 de outubro de 1492 passava, a partir de então, por um processo irreversível de revisão crítica. O quinto centenário transformou a celebração em arena interpretativa na qual coexistiram orgulho patrimonial, reflexão historiográfica e denúncia política, convertendo a efeméride em um verdadeiro laboratório de memória globalizada, caracterizado pela convivência de múltiplos regimes narrativos.

No âmbito das celebrações dos 500 anos, a Espanha, anfitriã de grandes eventos comemorativos, buscou equilibrar valorização histórica e reconhecimento das complexidades coloniais. Exposições internacionais, conferências e produções culturais procuraram enfatizar o intercâmbio cultural e o encontro de civilizações, estratégia discursiva que procurava atenuar tensões celebratórias. Nos Estados Unidos, o debate público revelou uma polarização semelhante, com algumas instituições mantendo festividades tradicionais enquanto outras adotavam abordagens críticas e educativas.

A emergência dessas leituras críticas dialoga com o debate epistemológico anterior acerca da própria constituição da América como categoria histórica. A reflexão de Edmundo O'Gorman permanece particularmente relevante nesse contexto. Ao afirmar que "a América não foi descoberta, mas inventada"[7] (O'Gorman, 2006, p. 9, tradução nossa), o autor desloca a questão do plano factual para o plano interpretativo, enfatizando que a existência da América enquanto entidade geográfica e histórica dependeu de operações intelectuais, cosmográficas e culturais que lhe atribuíram significado. A efeméride de 1992, ao problematizar a própria ideia de descoberta, constitui um desdobramento contemporâneo dessa perspectiva.

Já a tensão simbólica entre Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio, discutida anteriormente, reaparece aí como metáfora da

7 "America was not discovered, but invented".

disputa interpretativa. Enquanto Colombo simboliza o ato inaugural tradicionalmente celebrado, Vespúcio representa a operação cognitiva que redefiniu natureza das terras encontradas, contribuindo para sua invenção conceitual. O quinto centenário reativou essa dualidade ao evidenciar que a memória de 1492 não se limita ao acontecimento da chegada, mas envolve uma longa história de interpretações, nomeações e disputas narrativas que moldaram a compreensão do continente.

Nesse contexto de revisão historiográfica, a produção artística contemporânea desempenhou um papel decisivo ao traduzir debates acadêmicos em experiências estéticas acessíveis a públicos ampliados. Entre as obras que exemplificam essa inflexão destaca-se a ópera "The Voyage", escrita pelo compositor norte-americano Philip Glass com libreto de David Henry Hwang. Criada para o Metropolitan Opera para as comemorações de 1992, a obra afasta-se deliberadamente das narrativas heroicas tradicionais, estruturando-se como uma ficção científica que conecta a travessia atlântica a viagens espaciais futuristas. Essa estratégia estética faz da figura colombina um espaço simbólico de reflexão civilizatória, sugerindo uma continuidade entre a expansão marítima e as ambições exploratórias contemporâneas.

Se, como apontado inicialmente, a invenção da América representou um momento de reconfiguração cosmológica e libertação intelectual, os séculos subsequentes testemunharam uma contínua metamorfose da figura colombina. A produção artística contemporânea constituiu um espaço privilegiado dessa reinterpretação, deslocando o navegador do domínio celebratório para a esfera reflexiva. A ópera "The Voyage" exemplifica essa inflexão ao converter a travessia marítima em metáfora de errância cósmica e ao transformar Colombo em uma figura ambivalente, situada entre descoberta e fracasso civilizatório.

Em diálogo com essa perspectiva, produções teatrais como, *Isabella, tre Caravelle e un cacciaballe* (1963) e *Johan Padan e la scoperta dell'America* (1991), de Dario Fo (1926–2016), ampliam a circulação social da crítica histórica ao propor uma leitura irônica e descentralizada do encontro entre mundos.

Na ópera de Glass, o navio de Colombo transforma-se em uma nave errante que atravessa temporalidades e espaços, convertendo a descoberta geográfica em uma metáfora de busca humana incessante

e ambivalente. A estética minimalista, caracterizada pela repetição e por gradual transformação sonora, reforça essa dimensão reflexiva ao produzir uma sensação de suspensão temporal que contrasta com a teleologia progressista associada às narrativas celebratórias. A obra sugere, assim, que a travessia de 1492 não pode ser compreendida exclusivamente como triunfo, mas deve ser interpretada como um episódio complexo cujas consequências permanecem em aberto.

A transposição da conquista para o cosmos, sugerida no desfecho da ópera, antecipa reflexões contemporâneas que problematizam a persistência de lógicas coloniais em novas fronteiras, como o espaço sideral. Em diálogo com essa perspectiva, o geógrafo indígena norte-americano Deondre Smiles, no artigo "The Settler Logics of (Outer) Space" (2020), denuncia que a exploração espacial atual tende a reproduzir estruturas históricas de dominação associadas à expansão marítima moderna, transferindo para o universo concepções de território vazio, passível de conquista e apropriação. Essa leitura evidencia continuidades simbólicas e epistemológicas entre colonialismo terrestre e projetos tecnológicos contemporâneos, ao mesmo tempo em que convoca a consideração de epistemologias indígenas, baseadas em relações éticas e espirituais com os territórios, como horizonte crítico para repensar a presença humana no cosmos. Ao converter Colombo em uma figura simbólica dessa problemática, "The Voyage" insere-se em uma tradição artística que utiliza o passado histórico como instrumento de interrogação do presente. A memória colombina torna-se, assim, um dispositivo crítico que permite pensar não apenas a história da expansão europeia, mas também os horizontes futuros da humanidade.

Paralelamente a produções de grande escala institucional, manifestações culturais voltadas ao público amplo contribuíram para disseminar leituras críticas do passado colombino. O filme de animação *Johan Padan e la scoperta dell'America* (2002), dirigido por Dario Fo e baseado em sua peça teatral, constitui um exemplo emblemático dessa tendência. A obra, concebida para uma circulação pedagógica, apresenta uma narrativa irônica que acompanha um personagem fictício envolvido na travessia atlântica e nos encontros interculturais subsequentes. Ao privilegiar uma perspectiva satírica e humanizada, o filme questiona representações heroicas tradicionais e introduz os espectadores jovens

a uma leitura histórica plural e crítica. A utilização da animação como meio expressivo revela uma estratégia pedagógica que reconhece a centralidade da cultura audiovisual na formação contemporânea da memória histórica. Diferentemente das grandes óperas e monumentos do século XIX, essas produções operam em escala difusa, alcançando públicos diversos e contribuindo para a construção de um repertório interpretativo compartilhado. A crítica à figura de Colombo deixa de ser exclusivamente acadêmica e passa a integrar o cotidiano cultural, evidenciando uma democratização do debate histórico.

Encontramos esta tendência também em produções audiovisuais informais que circulam em ambientes digitais. Como exemplo, temos o vídeo amador italiano *Chi è Cristoforo Colombo?*[8], que apresenta uma cena doméstica na qual uma criança demonstra hesitação diante da pergunta sobre quem foi Colombo. A simplicidade da situação produz um efeito simbólico significativo: a dificuldade de resposta torna-se metáfora da instabilidade contemporânea da memória histórica. O navegador que outrora ocupava uma posição central nas narrativas escolares e cívicas surge agora como figura ambígua, sujeita a revisão e questionamento.

Essa vacilação memorial dialoga diretamente com a reflexão de Trouillot acerca da historicidade do silêncio. Se determinadas narrativas foram historicamente privilegiadas, outras permaneceram marginalizadas ou ausentes, emergindo apenas quando condições sociais e políticas permitiram sua articulação. O quinto centenário e suas reverberações culturais indicam o momento em que os silêncios coloniais tornam-se progressivamente audíveis, transformando a memória celebratória em um campo de disputa interpretativa. A hesitação infantil representada no vídeo sintetiza esse processo ao revelar um deslocamento entre memória herdada e memória em construção.

A convergência entre debates historiográficos, manifestações políticas e produções artísticas evidencia que a trajetória simbólica de Colombo permanece em constante renegociação. A figura que, no final do século XIX, fora monumentalizada como herói global, converte-se progressivamente em objeto de reflexão crítica e ambivalente.

---

8 Disponível em: <https://youtube.com/shorts/M7wkUeQrb5c?si=JTyCrzyHfLPNVx4n>. Acesso em: 1 mar. 2026.

As representações contemporâneas de Colombo indicam, portanto, um deslocamento do paradigma celebratório para um paradigma reflexivo. O navegador do passado transforma-se em espelho das inquietações do presente, permitindo que debates sobre colonialismo, identidade e memória sejam articulados por meio de uma figura histórica amplamente reconhecida. A persistência dessa presença simbólica demonstra que 1492 permanece sendo um evento fundacional não apenas no sentido histórico, mas também no sentido memorial, configurando um compo interpretativo que continua a mobilizar a imaginação cultural global.

Assim, ao longo de cinco séculos, a memória colombina percorreu uma trajetória que vai da autoimagem providencial do navegador à monumentalização nacionalista, e desta à problematização pós-colonial contemporânea. O quinto centenário e suas reverberações artísticas evidenciam que a história de Colombo não se encerra no passado, mas continua a ser produzida no presente, confirmando a observação de Trouillot (2016) de que a história é simultaneamente aquilo que ocorreu e aquilo que se diz que ocorreu. A figura de Colombo, longe de permanecer estática, constitui um campo dinâmico de disputas narrativas, demonstrando que a memória de 1492 permanece aberta e em permanente processo de reinvenção.

A incorporação da crítica pós-colonial no percurso analítico permite compreender o estágio mais recente dessa transformação. Se as narrativas modernas buscavam consolidar Colombo como herói fundador, as releituras contemporâneas tendem a situá-lo como figura problemática, associada às violências estruturais do colonialismo.

À luz desse percurso, torna-se possível afirmar que Colombo, enquanto personagem cultural, percorre um arco que vai da monumentalização à espectralização. Inicialmente celebrado como herói fundador, ele gradualmente se converte em figura interrogativa, cuja presença convoca debates sobre colonialidade, epistemologia e memória. Esse movimento não implica necessariamente a substituição de uma narrativa por outra, mas a coexistência de múltiplos regimes interpretativos que se sobrepõem e disputam legitimidade.

A análise desenvolvida aqui demonstra, portanto, que a figura de Colombo funciona como um dispositivo cultural capaz de articular

diferentes temporalidades. Ao mesmo tempo em que remete ao século XV e às grandes navegações, ela incorpora debates contemporâneos sobre memória, identidade e colonialidade. Essa sobreposição temporal reforça a ideia de que o passado não constitui um território fixo, mas um campo em permanente reinterpretação.

Em última instância, a persistência de Colombo no imaginário cultural sugere menos a estabilidade de um herói do que a durabilidade de uma pergunta: como narrar as origens do mundo moderno? A multiplicidade de respostas encontradas nas óperas, textos literários e produções audiovisuais citados confirma que não existe uma narrativa definitiva. Em vez disso, há um repertório de interpretações que refletem as preocupações e valores de cada época.

Concluir esta trajetória implica reconhecer que a permanência de Colombo na cultura ocidental não decorre da fixidez de seu significado, mais precisamente de sua plasticidade interpretativa. A capacidade de ser continuamente reapropriado, questionado e reinventado garante sua relevância ao longo do tempo. A figura que outrora simbolizou a abertura do mundo conhecido transforma-se hoje em espelho das inquietações contemporâneas sobre identidade, colonialidade e responsabilidade histórica.

Assim, mais do que oferecer uma resposta definitiva sobre quem foi Colombo, o conjunto das obras mencionadas revela como diferentes sociedades escolheram, e continuam escolhendo narrá-lo. A pergunta que encerra este estudo não é apenas historiográfica ou musicológica, mas cultural: que Colombo queremos lembrar? A resposta, como foi demonstrado, permanece em aberto, ecoando nas múltiplas vozes que, ao longo dos séculos, cantaram, representaram e interrogaram o navegador.

A travessia simbólica realizada ao longo desta pesquisa — das primeiras formulações operísticas à crítica pós-colonial contemporânea, passando pelo diálogo Colombo–Vespúcio e pela monumentalização musical oitocentista que culmina no oratório de Carlos Gomes — evidencia que a figura de Cristóvão Colombo permanece menos como personagem histórico fixo do que como território interpretativo em permanente disputa. Cada obra elucidada não apenas representa o navegador, mas reinscreve-o em horizontes de sentido que refletem

as inquietações de seu tempo. Se no século XIX a música o elevou ao pedestal da glória, o século XXI o convoca ao tribunal da memória crítica; entre ambos, multiplicam-se narrativas, silêncios e contrapontos que revelam a complexidade de narrar as origens do mundo moderno.

Ao ser transformado em herói, o Colombo *made in USA* abriu caminhos para uma série de homenagens a ele mesmo. Tudo começou, como já mencionamos, com a mudança do nome do King's College, para Columbus College na Nova York de meados do século XIX. Após a exposição de Chicago em 1893, quatorze estados, além de Ohio, tinham cidades chamadas Columbus. Já no século XX, em 1975 a NASA dá início à construção do ônibus espacial *Columbia*[9] que se desintegrou no ar ao retornar de uma missão no espaço em 2003, causando a morte dos sete astronautas que compunham sua tripulação. Foi por água abaixo, ou melhor pelos ares, a primeira tentativa *colombo-americana* de conquistar o espaço sideral. A segunda estaria por vir cinco anos mais tarde. Colombo passou também a entreter o mundo através da produtora e distribuidora de filmes norte-americana *Columbia Pictures*. Por pouco não chegou a fazer parte do panteão de heróis da Marvel. Entretanto, indicou seu substituto, o Capitão América. Ou será que foi o Super-Homem?

Cristovão Colombo, nascido italiano, genovês, parece ter morrido em 1506 na Espanha. E o Colombo americano? Por mais incrível que pareça está vivo, olhando para todos nós lá do espaço sideral com poses de "dono do mundo". *Columbus*, módulo científico da *Estação Espacial Internacional*, foi construído em Turim na Itália, teve seu *software* criado e desenvolvido em Bremen na Alemanha, foi lançado ao espaço pelo ônibus espacial *Atlantis* na Flórida em 2008 e é controlado através do *Columbus Control Center* (COL-CC) em Munique na Alemanha.

Itália, Alemanha e Estados Unidos, além de serem os países que mais escreveram obras musicais sobre Colombo, criaram e controlam o *Columbus* cibernético do século XXI.

Só faltou o Brasil na jogada. Melhor ficarmos com Carlos Gomes.

---

9 Columbia, a primeira personificação da "nova" América surgiu em 1776, ano do centenário norte-americano, em um poema de Phillis Wealtley (1753–1784). Também conhecida como *Lady Columbia* e *Miss Columbia*, dividiu protagonismo com outra personagem, o *Uncle Sam*, servindo de inspiração em cartoons políticos durante a guerra anglo-americana de 1812.

Referências

ALFONZETTI, Beatrice. Colombo, il ciarlatano secondo Dario Fo. *In*: GIGLIUCCI, R. **Epica e Oceano**. Roma: Bulzoni Editore, 2007 p. 173.190.

ALMEIDA, Jaime de. Há cem anos, o quarto centenário: dos horríveis sacrilégios às santas alegrias. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 9, p. 14–28, 1992.

ALMEIDA, Maria Alice Vieira de. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma **Brasiliana**, n.17, p. 2–10, maio 2004.

BACH, Wilhelm Friedrich Ernst. **Columbus oder die Entdeckung von Amerika**. Berlim: [*s.n.*], [1810]. Exemplar consultado na British Library, Londres.

BECKER, Julius. **Columbus**: melodramatic poem for chorus and orchestra, Op. 42. New York: A. P. Schmidt, 1899.

BLAKEMORE, Erin. Columbus Day or Indigenous Peoples' Day? How the holiday has been shaped by oppression. **National Geographic**, 2022. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/history/article/why-some-celebrate-indigenous-peoples-day-not-columbus-day>. Acesso em: 13 nov. 2023.

BISPO, A. A. (ed.). Alfredo Colombani (1869–1900): Carlos Gomes na história da ópera italiana — do 'aborígine americano' à perda de espontaneidade no auto-desenvolvimento. **Revista Brasil-Europa**: Correspondência Euro-Brasileira, p. 162–169, 2004.

BOCCA, Lorenzo. La scoperta dell'America nell'epica italiana da Tasso a Stgliani. *In*: CONGRESSO NAZIONALI: La Letteratura degli Italiani, 14., Gênova, 15 a 18 de setembro de 2010. **Anais** [...]. Gênova: DIRAS, 2010.

CARBONI, Piero. **Cristoforo Colombo**: nel teatro. Milano: Fratelli Treves Editori, 1892.

CARDONA, Faust. Cristovão Colombo... esse desconhecido. **Revista de História**, São Paulo, v. 48, n. 98, p. 523–534, 1974.

CASTRO, Mário Caldonazzo de. **Cristóvão Colombo descoberto**: uma análise crítica dos principais aspectos da historiografia colombina. 2019. Dissertação (Mestrado em História Ibérica) — Universidade Federal de Alfenas, 2019.

CHÁIREZ, Chris Batterman. Brazil on the World Stage: Carlos Gomes's Colombo, the First Republic, and Brazil Cosmopolitan Desires. **Journal of Latin American Cultural Studies**, v. 32, p. 83–107, 2023.

COLUMBUS, Christopher. **The diario of Christopher Columbus's first voyage to America, 1492–1493**. Abstraído por Bartolomé de Las Casas. Norman: University of Oklahoma Press, 1989.

COLOMBO, Cristóvão. **Diários da descoberta da América**. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1997.

CORRADI, Cláudio José. Carlos Gomes e a Exposição Colombiana Universal. **Anais** do XVIII Congresso da Associação Nacional de pesquisa em Pós-graduação (ANPPON) p. 140–144, Salvador, 2008.

CRISTOVÃO, Fernando. O mito do "novo mundo" na literatura de viagens. **Revista USP**, n. 41, p. 188–197, 1999.

DUARTE, Roberto Ricardo. Entrevista concedida a Fabrício Fernandes Claussen via Zoom, 13 jan. 2025.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo. **Sumario de la natural historia de las Indias**. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. Disponível em: <https://wellcomecollection.org/>. Acesso em: 23 set. 2021.

FLECK, Gilemi Francisco. **Imagens metaficcionais de Cristovão Colombo**: uma poética da hipertextualidade. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras e Ciências de Assis,

Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2004.

FLECK, Gilmei Francisco. **O romance, leituras da história**: a saga de Cristovão Colombo em terras americanas. 2008. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Letras e Ciências de Assis, Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2008.

FLECK, Gilmei Francisco. **Imagens Escriturais de Cristovão Colomvbo**: um oceano entre nós — vozes das diferentes margens. Uberlândia. Navegando Publicações, 2021.

FLECK, Gilmei Francisco; MACHADO, Douglas William. Configurações heróico/míticas de Cristovão Colombo na Literatura. **Guavira Letras**, v.11, n.20, p. 199–2017, 2017.

FO, Dario Luigi Angelo. **Isabella, ter Caravelle e um caciaballe**. Peça Teatral. Gravação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v_27X_n4HiQ>. Acesso em: 13 set. 2023.

FO, Dario. **Le commedie di Dario Fo**: Isabella tre caravelle e un cacciaballe; Settimo ruba un po'meno; La colpa è sempre del diavolo. Torino: Einaudi, 1966.

FRANCHETTI, Alberto. **Cristoforo Colombo**. Milano: Ricordi, 1892. Opera. Partitura. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP127997-PMLP250841-cristoforo_colombo_sibley1802.3205.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2023.

FRANCO, J. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Trad. Carlos Pujol. 5. ed. Bracelona: Ariel, 1983.

FREEMAN, John W. **The Metropolitan Opera Stories of the Great Operas**, Volume 2. W.W. Norton & Company. New York 1997.

GIGLIUCCI, ROBERTO. **Epica e Oceano**. Roma: Bulzoni Editore, 2015.

GLASS, Philip. **The Voyage**. Opera in three acts. Vocal score. New York: Dunvagen Music Publishers, 1992.

GLASS, Philip. **The Voyager**. Opera. Gravação. Disponível em: <https://youtu.be/ZZ7crkGkzYY>. Acesso em: 28 de jan. de 2023.

GÓES, Marcus. **A força indômita**. Belém: Secult, 1996.

GOMES, André Luiz. **Expressão Musical no Barroco**: a Retórica e a Teoria dos Afetos. Belo Horizonte, 2005. 65f. Monografia (Licenciatura em Música) — Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GOMES, Antonio Carlos. **Colombo**: poema vocale-sinfonico in quattro parti. Re-edizione. Milano: Arturo Demarchi, 1986 [1892].

HAAG, Carlos. O duro fardo de ser símbolo nacional: Biografia mostra que celebração de Carlos Gomes fez mal ao compositor. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, ed. 141, p. 84–87, 2007.

HANKE, Lewis. The Spanish struggle for justice in the conquest of America. **Revista de Historia de América**, n. 61/62, p. 5–22, 1962.

HECK, Thomas. The operatic Christopher Columbus. Three hundred years of musical mythology. **Annali d'Italianistica**, v. 10: Images of America and Columbus in Italian literature, p. 236–278, 1992.

HOURIEZ, Jacques. **Christophe Colomb e la découverte de l'Amerique**: Mythe eh Histoire. Presses universitaries de Franché-Comté, 1994.

HUMMEL, Ferdinand. **Columbus Op. 36**. Balada para coro, orquestra e solistas. Partitura. Disponível em: <https://vmirror.imslp. org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP333436-SIBLEY1802.25180.3cc2-39087011383397score.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2023.

IRVING, Washington. **History of the life and voyages of Christopher Colombus**. Paris: Jules Didiot, 1828.

JAY, Alex. The Voyage, libretto by David Henry Hwang. **Chinese American Eyes**,

19 ago. 2016. Disponível em: <https://chimericaneyes.blogspot.com/2016/08/the-voyage-libretto-by-david-henry-hwang.html>. Acesso em: 12 dez 2024.

LIBRARY OF CONGRESS. **Il Colombo ovvero L'India scoperta**. Washington: Library of Congress, 1970. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2010666197/>. Acesso em: 4 jun. 2021.

LIBRARY OF CONGRESS. **Il Colombo overo L'India scoperta**: dramma per musica: dedicato all'Illustriss. ed' Eccellentiss. Sig. principessa D. Maria Otthoboni: da raporesentarsi nel Teatro Tor di Nona l'anno M.DC.XCI [i.e. 1691]. 1970.

MARKAM. J. W. **From Christopher Columbus to the Robber Barons**: A Financial History of the United States 1492-1992. Londres: Routledge — Taylor & Francis Group, 2016.

MEIRELLES, José. Papa pede perdão aos povos indígenas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1992. Disponível em: <https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia/44477_20180111_114218.PDF>. Acesso em: 10 nov. 2023.

MILTON, Heloísa Costa. História da história: retratos literários de Cristovão Colombo. São Paulo, 1992. Tese (Doutorado em História) — Universidade de São Paulo, 1992.

MILTON, Heloísa Costa. Travessias: Jornadas para um Novo Mundo. **Itinerários**, n. 8, p. 7–19, 1995.

MILTON, Heloisa Costa. Visões e versões da história: Cristovão Colombo na ficção hispano-americana. Letras. **Revista do programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Maria**, n. 35, p. 13–29, 2005.

MORTON, Thomas. **Columbus**: A World Discovered, an historical play. London: W. Miller, Old Bond-Street, 1792.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. Iconografia e Exotismo em Il *Guarany* de Antonio Carlos Gomes. *In*: CONGRESSO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 3., 2015, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 2015. p. 273–288.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. O progresso e a produção musicalde carlos Gomes entre 1879 e 1885, **OPUS**, v.10, p. 37–46, 2004. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/192/172>. Acesso em: 13 ago. 2023.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. D. Pedro II, Antônio Carlos Gomes e Richard Wagner: um encontro na Filadélfia. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ANPPOM, 2014. p. 1–9.

NOVO, Leonardo. Em nome de Colombo: exposições, estátuas e monumentos. **Temporalidades — Revista de História**, ed. 34, v. 12, n. 3, 2020.

O'GORMAN, Edmundo. **La invención de América**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1976].

OTTOBONI, Pietro. **Il Colombo overo l'India Scoperta, dramma per musica**. Roma: Francesco Busgni, 1690.

OTTOBONI, Pietro Cardinal Ottoboni. **Cristoforo Colombo overo l'India Scoperta**. Libreto. Gallerie Estensi, Módena. Disponível em: <https://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/opere/il-colombo-overo-lindia-scoperta/>. Acesso em: 07 jan. 2023.

PASQUINI, Bernardo. **Il Colombo ovvero l'India scoperta**. Ópera em três atos. 1690. Manuscrito. Acervo da British Library, Londres, Reino Unido.

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. Edição comemorativa dos 100 anos de nascimento de Carlos Gonmes. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936.

ROSA, Alexandre Coello de la. **Historia y Ficcion**: La escritura de la Historia general y natural de las Indias de Gonzalo Fernandéz de Oviedo y Valdés. Valencia: Universitat de Valencia, 2012.

ROVIRA-COLLADO, José. De Isabel tres carabelas y un charlatán a Johan Padan en el descubrimiento de América: representaciónes en América de la versión del descubrimiento de Dario Fo. **América sin Nombre**, [*S.l.*], n. 9–10, p. 167–177, 2006.

RUFINO, Pereira Marcos. Estes quinhentos e outros tantos. **Cadernos de Campo**, n. 2, p. 182–190, 1992.

SANTOS, Kleiton de Araújo. **Maestro Carlos Gomes e a República**: Simbologias e interesses políticos na representação do Projeto da Música Brasileira e Herói da Pátria. 2020. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Patólica de Pernambuco, Recife, 2020.

SCARANO, Mónica E. **El diario del primer viaje (1492–1493) de Cristóbal Colón**: escribir el comienzo. **Celehis**: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, n. 2, p. 11–25, 1992.

SCHLERETH, Thomas J. Columbia, Columbus and Columbianism. **The Journal of American History**, v.79, n. 3, p. 937–968, 1992.

SILVA, Lutero Rodrigues da. **Carlos Gomes, um tema em questão**: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade. 2009. Tese (Doutorado em Música) — Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SMILES, Deondre. The settler logics of (outer) space. **Society & Space**, [*S.l.*], 26 out. 2020. Disponível em: <https://www.societyandspace.org/articles/the-settler-logics-of-outer-space>. Acesso em: 27 maio 2025.

STAFFIERI, Gloria. I Drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cadinale. **Studi Musicali**, Anno XXXV, n.1, p. 129–192, 2006.

STEVENSON, Robert. **Spanish Music in the Ages of Columbus**. Leiden: Martinus Nijhoff, 1960.

STEVENSON, Robert. Musical Remembrances of Columbus's Voyages. **Inter-American Music Review**, Los Angeles, v. 15, ed. 2, p. 1–71, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado**: poder e a produção da história. Curitiba: Huya, 2016.

VARELA, Consuelo. **Cristóbal Colón 1506–2006**: Historia y Leyenda. [*S.l.*]: Universidade Internacional de Andalucia, 2006.

VESPUCIO, Américo. Mundus Novus. *In*: **Voyagers Anciens et Modernes**, vol. 3, c. 1503.

VETRO, Gasoare Nello(org.). **Antonio Carlos Gomes**: carteggi italiani raccolti e commentati. Milsni: Nuove Edizioni, [*s.d.*].

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes, *et al*. Carlos Gomes e a Exposição Colombiana Universal. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 18., 2008, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: ANPPOM, 2008. p. 140–144.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; TOLEDO Eduardo. Sobre uma alternativa composicional de Antônio Carlos Gomes na ópera Condor. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 40–53, jun. 2007.

VOLPE, Maria Alice. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. **Brasiliana**, Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música, n.17, p. 2–30, 2004.

WAIDE, Susan P. (comp.). **Society of Tammany, or Columbian Order records — 1791–1898**. [Manuscrito, ref: MssCol

2946]. New York: The New York Public Library Manuscripts and Archive Division.

WALDMAN, Maurício. **A ECO-92**: a necessidade de um novo projeto. Rio de Janeiro: Editora Kotev, 2016.

WISE MUSIC GROUP. The Voyage / Philip Glass. *In*: **Wise Music Classical**. Londres: Wise Music Group, 1994–. Disponível em: <https://www.wisemusicclassical.com/work/12777/The-Voyage--Philip-Glass/>. Acesso em: 13. jan. 2025.

Galeria Oxumarê: valores estéticos em negociação

GABRIELA CASPARY CORRÊA

O presente texto é parte da tese "Galeria Oxumarê: arte em negociação na Bahia do pós-guerra", defendida no Programa de Pós-graduação da Uerj em janeiro de 2026. A tese está estruturada em duas partes. A primeira volta-se para o estudo do sistema de arte em Salvador entre 1930 e 1960, a partir das trajetórias das instituições e das articulações que configuraram o cenário artístico-cultural da cidade. A segunda parte dedica-se à história específica da galeria Oxumarê — que funcionou em Salvador, na Bahia, entre 1951 e 1959 —, investigando suas características comerciais, as relações estabelecidas com outras instituições do sistema de arte e os valores estéticos que nela circularam. Este é o último capítulo da tese, em que são discutidos os modos de negociação desses valores que atravessaram a galeria.

A galeria se destacou por incentivar jovens artistas atuantes no sistema de arte local e divulgar a arte moderna para o público soteropolitano. A atuação da Oxumarê fez parte do processo de institucionalização

da arte moderna brasileira no período pós-guerra, evidenciando a relevância do papel das galerias de arte comercial nesse desenvolvimento. Foram sócios da Oxumarê Carlos Eduardo da Rocha, principal sócio e diretor da galeria, José Martins Catharino, Zitelmann José Santos de Oliva e Manoel Fernandes Cintra Monteiro, todos advogados e membros da elite local. A galeria funcionou no parque do Passeio Público em um pavilhão cedido pelos Diários Associados, e teve seu proprietário (Assis Chateaubriand) e seu diretor (Odorico Tavares) como importantes incentivadores.

A cidade de Salvador, local dos acontecimentos aqui descritos, é uma capital portuária e, como tal, participou da circulação de valores estéticos inerentes aos fluxos culturais e comerciais de cidades com a economia voltada para a exportação, como foi o seu caso desde a colonização. No decorrer de sua história, atraiu viajantes e enviou intelectuais para centros de estudo em outros portos. No século XX, esse intercâmbio foi inerente às negociações geopolíticas que animavam o mundo no período pós-guerra. A galeria Oxumarê esteve presente nessa dinâmica de trocas, que envolveram misturas e cruzamentos entre o local e o global.

Entre os modelos estéticos e artísticos que circularam na Oxumarê, podemos mencionar as artes francesa, norte-americana, mexicana, brasileira e de algumas regiões africanas. Esse trânsito impulsionou o desenvolvimento do modernismo baiano e do projeto mais amplo de modernização do sistema artístico-cultural soteropolitano. Da mesma forma, debates estéticos em curso no sistema de arte nacional, como as tensões entre acadêmicos e modernos, figurativos e abstratos, ou as relações entre o popular e o moderno, a arte e o artesanato, também estiveram presentes no sistema de arte baiano.

Com base na observação de exposições e artistas que mantiveram relação com a Oxumarê e com a Bahia, este texto pretende analisar como essa interação contribuiu para a formulação de um certo recorte da arte moderna. A galeria abrangeu um conjunto múltiplo de linguagens que reuniu diversas gerações de artistas, desde artistas reconhecidos nacionalmente como Di Cavalcanti e Oswaldo Goeldi aos jovens artistas locais. O exame sobre os valores estéticos negociados na Oxumarê auxilia também na compreensão do que se tem convencionado chamar de modernismo baiano, evidenciando que o programa da galeria foi mais amplo do que um projeto estritamente regional.

As aquisições feitas pelo Museu do Estado da Bahia junto à galeria durante seu período de funcionamento e que, posteriormente, vieram a integrar o acervo do MAM-BA, são um índice desse processo.[1] José Valladares — então diretor do Museu do Estado e articulista do jornal *Diário de Notícias* de Salvador, pertencente aos Diários Associados —, teve um papel importante no processo de modernização artística de Salvador e na promoção da galeria.

A Oxumarê: modelos e interpretações

O projeto comercial da galeria foi abrangente, incluiu arte moderna, arte popular, artesanato, tendo promovido uma produção artística diversificada e ampla. Um ponto de contato entre os artistas que por lá passaram, em sua maioria, foi ter desenvolvido trabalhos a partir da experiência com a cena local, utilizando técnicas e linguagens modernas diversas. Em 1956, o artista Frank Schaeffer expôs na galeria Oxumarê os trabalhos que produziu na Bahia. Para o jornal *Tribuna da Imprensa,* o artista expressou seu sentimento: "cá estou eu trabalhando e gostando da velha Bahia! Que grande terra! Como tem coisa pra pintar! Fica-se meio afobado sem saber por onde começar" (Schaeffer, 1956).[2]

Essa capacidade de acolher artistas de diferentes linguagens e procedências em torno de temas da cultura local foi uma das características da arte moderna produzida na Bahia do período. Outro caso de artista marcado pela cena local foi Samson Flexor que, em 1946, veio ao Brasil a convite de Mário Barata e Antônio Bandeira para organizar a mostra *Pintores independentes de Paris* na Galeria Prestes Maia em São Paulo. Lourival Gomes Machado, Luiz Martins e Sérgio Milliet escreveram críticas positivas sobre esta mostra que incluiu uma sala especial com 80 trabalhos do próprio Flexor.[3]

---

1 O Museu do Estado da Bahia hoje é denominado Museu de Arte da Bahia, irei me referir a ele no texto conforme era chamado no momento de funcionamento da galeria Oxumarê.

2 "Frank Schaeffer em Salvador". *In Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20/2/1956.

3 Para saber mais, verifique: Mazzucchelli, 2022, p. 16; Flexor, 2007; "Exposição

Do contato de Flexor com as questões raciais no Rio de Janeiro nasceram as telas *Mãe Preta* e *Créole*, pintadas em Paris em 1947.[4] Enquanto a segunda foi adquirida pela Collection National des Arts Plastiques da França, a primeira entrou para a coleção do Museu do Estado da Bahia como doação do artista em maio de 1952, momento em que estava em Salvador para apresentar exposição individual na Oxumarê.[5]

A passagem de Flexor por Salvador também lhe serviu de estímulo criativo. Embora ele tenha reconhecido a importância de destinar a obra *Mãe Preta* ao acervo do Museu do Estado, sua permanência em terras baianas resultou em uma produção de caráter distinto: as pinturas abstratas *Invenção baiana 01* e *02*.[6] Nota-se nessa produção um aprofundamento das pesquisas desenvolvidas no Ateliê Abstração, fundado pelo artista no ano anterior à viagem à Bahia.[7] Em sua invenção baiana, Flexor encontrou uma abordagem não literal das referências locais. O ritmo da composição geométrica de cores leves pode sugerir a velocidade dos golpes de capoeira, o movimento das saias das baianas e dos arcos de berimbau, as velas dos barcos, as dunas da lagoa do Abaeté, entre tantas outras dimensões da realidade local. Ritmo identificável também nas tapeçarias desenvolvidas por Genaro de Carvalho.

---

do pintor Flexor, sábado na Oxumarê", *Diário de Notícias*, Salvador, 30/4/1952.

4 Em 1948, Flexor se mudou para São Paulo e em 1949 participou da exposição de inauguração do MAM-SP, organizada por Léon Degand. Para ver a obra *Créole* (1947) de Samson Flexor, verifique: <www.cnap.fr/collection-en-ligne?filters=query%3Aflexor#/artwork/samson-flexor-creole-140000000033320?page=1&filters=authors%3AFLEXOR%20Samson%E2%86%B9FLEXOR%20Samson>. Acesso em: 19 fev. 2026.

5 Informação da data da doação presente na ficha catalográfica da obra no Museu de Arte da Bahia (MAB 52.19 Modo de Aquisição: "Oferta, autor, maio — 1952.").

6 Essas pinturas fizeram parte do acervo do MAM-SP e participaram da exposição *Artistes brésiliens*, organizada pelos MAM-Rio e MAM-SP e realizada em Paris em 1955. Hoje *Invenção Baiana 01* encontra-se na The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art; e a *Invenção Baiana 02* pertence à Coleção Lais Zogbi e Telmo Porto. Para ver a obra *Invenção baiana no. 1*, verifique: <https://emuseum.mfah.org/objects/74679/invencao-baiana-no-1>. Acesso em: 19 fev. 2026.

7 O Ateliê/escola Abstração se tornou referência na capital paulista na década de 1950. Por lá passaram artistas como: Jacques Douchez, Wega Nery, Norberto Nicola, Leyla Perrone e Anatol Wladyslaw.

O meio artístico de Salvador não esteve alheio à arte abstrata. Mesmo com certa controvérsia, agentes e instituições variadas ofereceram prêmios para trabalhos abstratos em seus Salões. A cidade também recebeu a 1ª Exposição Neoconcreta. Antônio Bandeira foi selecionado para a exposição inaugural do MAM-BA em 1959. Desde o início da década de 1950, a programação da Oxumarê incluiu exposições e artistas que exploraram a linguagem abstrata em suas diversas vertentes: a geométrica por Flexor em 1952 e Rubem Valentim em 1954; e a informal com as experiências vegetais de Arnaldo Pedroso D'Horta (1955) e as abstrações surrealistas de Walter Levy (1953).

Aloísio Magalhães explorou a abstração geométrica e a informal, expondo trabalhos na Oxumarê em 1958, ocasião em que doou um desenho e uma litogravura para o Museu do Estado. Essa permeabilidade em relação à arte abstrata manifesta-se na produção local que se fortaleceu nas décadas seguintes, como nos trabalhos geométricos de Rubem Valentim, Emanuel Araújo e Almandrade. Artistas como Jenner Augusto, Maria Célia e Juarez Paraíso desenvolveram trabalhos no campo da abstração informal a partir da década de 1960, período de circulação por Salvador de Flávio Shiró e Manabu Mabe.

Apesar da abertura para a abstração, as linguagens figurativas prevaleceram na programação da galeria. O aceite da *Mãe Preta* por parte do Museu do Estado pode ser visto também como uma marca da influência da Escola de Paris na Bahia a partir do esquema pós-cubista e do elogio a figuras racializadas, presente na pintura de Flexor. Essa obra faz parte das obras transferidas do acervo do Museu do Estado para a composição inicial do acervo do MAM-BA em 1959.

Pode-se perceber a valorização do primitivo na representação de tipos racializados, no âmbito dos processos de modernização das artes na Europa, desde a virada do século XIX para o XX.[8] Essa valorização é também identificada na arte brasileira desde o século XIX, a partir de artistas como Modesto Brocos, Almeida Jr. e dos escritos de Manuel

8 O sentido do termo primitivo é profundamente problemático e se transformou no curso da história. No final do século XVIII o termo ainda não tem uma conotação racializante (geográfica), mas sim temporal (os primitivos gregos e depois do Renascimento, do classicismo). A partir da virada do século XIX e XX a conotação racial foi sendo utilizada. Para saber mais, verifique: Perry, 1998, p. 5.

Querino. Nos manifestos *Pau Brasil* e *Antropófago*, essa tendência reaparece. As ideias de Oswald de Andrade sobre o primitivo como força vital libertadora impulsionaram a positivação do que era considerado local ou primitivo. Nos anos 1930, a partir do governo Vargas, essa "cultura popular foi institucionalizada e reelaborada em diversas esferas da chamada alta cultura (arquitetura, literatura, artes visuais, música, artes cênicas etc.)" (Siqueira, 2021, p. 26).

Portinari e Di Cavalcanti, artistas centrais do modernismo brasileiro que tiveram exposições individuais na Oxumarê, trabalharam tipos humanos em suas obras, colaborando para a formatação de um arquétipo brasileiro mestiço utilizado oficialmente pelo Estado Novo.[9] Esse paradigma de nacionalidade pode ser relacionado ao propósito da afirmação das tradições locais. Os ideais que alimentaram a arte socialmente engajada também foram lidos pelos artistas e intelectuais do modernismo baiano.

Wilson Rocha, crítico atuante na formulação do movimento na Bahia, reivindicava a valorização das "forças jovens e vigorosas do realismo social", influenciadas pela escola muralista dos mexicanos, pelo neofiguralismo francês e pelo neorrealismo italiano, protagonizadas no Brasil por Segall e Portinari, ao absorverem "a lição dos nossos primitivos" e buscarem "o élan sagrado dos quatrocentos anos de cultura e assimilação de nosso povo" (Rocha,1951).[10] O modernismo baiano vai sendo desenvolvido dentro das ambiguidades da formação identitária brasileira ao reivindicar o diálogo dos ideais de esquerda

9 Vera Beatriz Siqueira e Rafael Cardoso traçam considerações sobre a racialização na obra de Portinari a partir do texto de Robert Smith publicado no catálogo da exposição de Portinari no MoMA em 1940. Siqueira aponta a intenção de Smith de vincular a interpretação de Portinari na afirmação arquetípica do "negro das Américas" de forma "intocada de propaganda" (Smith *apud* Siqueira). Cardoso chama a atenção para a evocação do "negro de todo o Brasil" (Smith *apud* Cardoso) como um "tópos retórico e unificador". Siqueira menciona a escolha da pintura *Morro* (1933) para compor o acervo do MoMA como evidenciando os elementos de interesse norte-americanos na obra do artista com base em uma "espécie de simpatia etnográfica pela imagem da pobreza despojada e alegre" (Siqueira, 2021, p. 28; Cardoso, 2022, p. 258).

10 Rocha, Wilson, "Sobre o Salão Baiano e a situação das artes plásticas no Brasil", *A Tarde*, Salvador, 10/11/1951.

com a tradição histórica colonial ligada às oligarquias, ao coronelismo e à escravidão.

José Martins Catharino, em seu livro *Meditações sobre a arte*, publicado em 1946, trata do alcance do muralismo mexicano representado por Orozco e Rivera e do papel social da arte no movimento de secularização que transferiu a arte dos templos para os edifícios públicos (Catharino, 1946, p. 33). Esse processo de secularização da arte — que, no México e nos EUA ganha as paredes de edifícios públicos no âmbito da divulgação de ideais políticos — no Brasil, e em particular na Bahia, pode ser visto de forma ampliada ao aproximar-se também da divulgação regional e do turismo.[11]

O apoio à produção dos jovens artistas é identificável também na cessão do sótão da galeria, onde funcionava um depósito, como ateliê para Rubem Valentim (até 1957, quando o artista se mudou para o Rio de Janeiro depois de ter vencido o prêmio de viagem no V Salão Baiano). Com a partida de Valentim, Hansen passou a ocupar o ateliê que serviu também a Di Cavalcanti, quando este passou por Salvador para expor na Oxumarê em 1957.[12] O ambiente artístico da galeria, que era bar, sala de exposição, ponto turístico e ateliê, foi descrito com humor pela revista *Habitat* nº 29, de abril de 1956.

> E a Galeria Oxumaré tanto se abre em baixo para exposições locais e itinerantes, como abriga em seu sótão, qual água-furtada de moinho, cavaletes, telas, pincéis, molduras, oratórios velhos, berimbaus, gessos, infantes e anjos barrocos. Há que louvar uma iniciativa de Carlos Eduardo da Rocha. A Galeria Oxumaré tem em sua cubagem entre seus cadeirões e cômodas de jacarandá, uma atmosfera que tanto é um pouco das igrejas do Terreiro como dos ateliês do Rio Vermelho. Por certo terá túneis que a ligam a conventos e à lagoa do Abaeté. Estando a dois passos do Hotel Bahia é a antecâmara do turismo no Salvador e no Recôncavo (Habitat, 1956, p. 17).

---

11 Para mais informações, verifique: Ferreira, 1994; Olmo, 1988; Schmeckebier, 1971; Pedrosa, 1981; Amaral, 1984.

12 O artista alemão Karl Heinz Hansen a partir da década de 1960 assumiu o nome artístico de Hansen Bahia. Irei me referir a ele no texto como Hansen, nome utilizado no período.

O interesse pelo popular no modernismo brasileiro não esteve necessariamente voltado para o realismo social ou a divulgação regional. Oswaldo Goeldi e José Pancetti, artistas-chave do modernismo brasileiro que tiveram exposição individual na Oxumarê, incorporaram a cultura popular em suas narrativas de forma autônoma, na "contracorrente do modernismo populista" (Brito, 2002, p. 14) do período. Oswaldo Goeldi foi três vezes à Bahia. Na primeira, em 1938, passou por Salvador ao regressar de Belém, tendo apresentado exposição individual em local não identificado.[13] Em 1941, durante a II Guerra, Goeldi esteve na capital baiana por cerca de três meses para se afastar das intensas pressões derivadas da guerra, sobretudo para a comunidade de ascendência alemã. Figuras populares das ruas de Salvador que surgem em seu repertório não estavam vinculados a personagens alçados "à condição de emblemas da brasilidade" (Conduru, 2013, p. 41) como foi o caso em Portinari e Di Cavalcanti.[14] A figuração de Goeldi não era descritiva. Conciliava a expressão de seu estado de espírito solitário e sombrio, com uma percepção muito aguda da realidade física e social da cidade de Salvador e de suas figuras.

A passagem de Goeldi pela Bahia parece ter contribuído para o seu processo, já em curso desde os anos 1920, de distanciamento do expressionismo mais fabuloso e simbolista de Alfred Kubin, aproximando-o do universo mundano das ruas.[15] A baiana magra se desloca por vielas estreitas, o homem pensativo com seu chapéu de pescador observa o mar na balaustrada da Barra, personagens que parecem sair da cena turística e entrar na vida cotidiana.[16] Desenhos feitos com afeto anunciam becos e figuras de um submundo particular que povoou suas gravuras.

---

13 A referência a esta exposição foi encontrada por Vera Beatriz Siqueira no Arquivo Goeldi, pasta com recortes de jornal do ano de 1938, sem referência de local da exposição e do jornal (Siqueira, 2002).

14 Roberto Conduru trabalha com esta questão na obra de Oswaldo Goeldi em dois textos: "Di Cavalcanti, Goeldi e baianas" (Conduru, 2013, p. 41) e "Figari, Goeldi, africanidade: contextos" (Conduru, 2024, p. 103).

15 Para saber mais sobre a relação de Goeldi e Kubin, verifique: Oliveira, 2019.

16 Para ver o trabalho de Goeldi em bico-de-pena e aquarela sobre papel de 1941 com baiana subindo a ladeira, verifique: <https://arteeartistas.com.br/oswaldo-goeldi/>. Acesso em: 19 fev. 2026.

Na sua terceira estada em Salvador, em 1954, Goeldi permaneceu um mês como parte dos compromissos como membro externo da banca examinadora do concurso de livre-docência para a cadeira de gravura da Universidade da Bahia (UBA), que admitiu Mário Cravo Jr. como professor. O artista levou cerca de 50 gravuras, sendo algumas em cores, para serem expostas e vendidas na galeria Oxumarê.[17]

A literatura de Jorge Amado e a música de Dorival Caymmi, por sua vez, emularam também esta vivência cotidiana. Essas cenas prosaicas geraram um vocabulário que, no decorrer do tempo, passou a fazer parte dos critérios de valoração no universo do modernismo baiano. Assim, os pescadores de Hansen e as marinhas de Pancetti foram sendo incorporadas a este repertório comum ao imaginário baiano. Pancetti não começou a pintar marinhas na Bahia, sua trajetória como artista e marinheiro o levou a este assunto de interesse. O artista nascido em Campinas viveu em Salvador tendo estabelecido uma relação com o lugar, embora as suas marinhas não sejam exclusivamente baianas, são de Cabo Frio no Rio de Janeiro, de Itanhaém em São Paulo, e de outros portos por onde seu olhar percorreu. Esse vocabulário popular interessou a muitos artistas, revelando uma universalidade importante no processo de reconhecimento regional que foi utilizado institucionalmente como mostram as aquisições do Museu do Estado. O museu adquiriu três gravuras de Hansen na Oxumarê em 1955, este conjunto também foi transferido para a formação do MAM-BA em 1959.

Hansen apresentou duas exposições individuais na Oxumarê (1955 e 1957). O artista chegou da Alemanha em São Paulo em 1951, onde viveu até 1955, quando se mudou para Salvador depois de sua primeira exposição na galeria. Goeldi e Hansen, ambos de ascendência germânica, utilizaram a xilogravura como linguagem artística. Hansen trouxe sua xilogravura da Alemanha convertendo-a em baiana. O artista assumiu a Bahia profundamente, tornando-a parte de sua assinatura. Goeldi, por sua vez, conquistou a xilogravura no Brasil, tornando-a meio de sua expressão particular. Mesmo que a Bahia tenha deixado impressões

17 "Inaugurou-se ontem na galeria Oxumarê a exposição de gravuras de Oswaldo Goeldi". *Diário de Notícias*, Salvador, 13/7/1954, p. 3.

em sua poética, esse vínculo não esteve relacionado à características regionais específicas, mas à sua experiência pessoal incorporada ao procedimento técnico da moderna xilogravura expressionista.[18]

A gravura como índice de modernidade

Em 1951, o Museu do Estado adquiriu, na primeira exposição da Oxumarê, a série de gravuras *Profetas do Aleijadinho* (1950) de Mário Cravo Jr.[19] O conjunto se destaca pelo tema e pelo fato de o artista, mais conhecido como escultor, ter optado por representar em gravura o célebre conjunto de esculturas do artista barroco mineiro. A arte da gravura foi um importante lugar de experimentação moderna no Brasil e gerou diversas iniciativas, tais como o Clube da Gravura de Porto Alegre, inspirado no Taller de Gráfica Popular mexicano, o Ateliê livre de gravura do MAM-Rio ou o Clube de Gravura do MAM-SP.[20]

A aquisição da série fornece uma pista importante sobre o projeto de modernidade ao qual a intelectualidade baiana pretendia se vincular. Desde a década de 1920, Aleijadinho foi tomado como o artista seminal nos debates do período sobre arte brasileira, marcados sobretudo pela concepção de "brasilidade modernista".[21] A institucionalização desse conjunto de gravuras executado pelo jovem artista premiado na I Bienal de São Paulo gera um vínculo com a narrativa presente no modernismo

---

18 Para mais informações, verifique: Siqueira, 2009.

19 A série de gravuras *Profetas do Aleijadinho* de Mário Cravo Jr. foi comprada pelo Museu do Estado na galeria Oxumarê em 1951 e transferida para a formação do MAM-BA em 1959.

20 Para mais informações, verifique: Leite, 1966; Duprat, 2017; Távora, 2007.

21 A brasilidade modernista refere-se à busca pela identidade nacional autêntica, um tema central do modernismo brasileiro (especialmente a partir de 1924). Segundo Eduardo Jardim em *A brasilidade modernista – sua dimensão filosófica*, Graça Aranha atua como figura mediadora, inserindo a discussão em um debate filosófico que antecede a Semana de 22. Essa busca se manifestou na via analítica defendida por Mário de Andrade, que propunha a pesquisa da cultura popular, do folclore e da língua para definir o caráter nacional, em contraste com a vertente intuitiva de outros grupos modernistas (Jardim, 1978/2016).

brasileiro pensado por intelectuais como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Murilo Mendes, entre outros.[22]

O Museu do Estado também adquiriu seis monotipias do mesmo artista. A série intitulada *Orixás*, foi produzida entre 1951 e 1955. Em 1953, Mário Cravo exibiu suas monotipias na Oxumarê em exposição conjunta com Jenner Augusto.[23] Esses dois conjuntos de obras podem ser vistos como uma espécie de resumo conceitual do modernismo baiano. Conectam a tradição barroca por meio de uma releitura contemporânea dos profetas de Aleijadinho e incorporam a temática do candomblé, tão relevante para a cultura local.

Além das obras de Mário Cravo, o Museu do Estado adquiriu gravuras de Jenner Augusto e Lygia Sampaio, resultantes do curso de gravura oferecido por Poty Lazzarotto, no saguão do Teatro Guarany em 1950, com patrocínio do Departamento de Cultura, na gestão de Anísio Teixeira. De Poty, comprou um conjunto de 14 gravuras da série *Bahia Colonial e Pitoresca*. A série de águas-fortes foi feita na Bahia, durante a realização do curso que ministrou. Uma tiragem foi produzida sob encomenda do Museu do Estado em 1950, outra foi exposta na Oxumarê em 1953.

Os desenhos a nanquim e os guaches sobre papel de Carybé, que hoje são parte incontornável da iconografia baiana, também foram comissionados pelo Museu do Estado e pelo Departamento de Cultura. Entre estes trabalhos com suporte em papel, dois fazem parte das obras transferidas do Museu do Estado para a fundação do MAM-BA. Destaca-se o guache *Oxumaré, terreiro Opô Afonjá*, que foi emprestado pelo Museu do Estado para ser exibido na Oxumarê na exposição coletiva *Nós e as áreas populares* (1957), como também a monotipia *Omulu* de Mário Cravo Jr.

A predominância de gravuras e de trabalhos em papel na seleção das obras cedidas pelo Museu do Estado para a instituição do MAM-BA em 1959 — entre os 87 trabalhos, 50 eram gravuras, 14 desenhos, dois guaches sobre papel, 14 pinturas e nenhuma escultura — provavelmente deve-se aos valores mais baixos de mercado para obras em papel. No

22 Para mais informações, verifique: Wisnik, 2007; Pifano, 2020; Jardim, 1978/2016.

23 Valladares, José. "Caricaturas, Monotipias e Paisagens", Suplemento do *Diário de Notícias*, Salvador, 29/11/1953.

entanto, um movimento de renovação da gravura é identificável desde a primeira metade do século XX na América Latina, nos EUA e na França. O IV Salão Baiano realizado na Oxumarê em 1954 teve recepção positiva da sessão de gravura. A crítica local considerou a melhor sessão daquele ano e pontuou que a boa qualidade dos trabalhos esteve em consonância com as gravuras apresentadas na II Bienal em 1953. Na avaliação de José Valladares, arquitetos e gravadores eram os grandes inovadores na arte brasileira, atribuindo a qualidade da gravura nacional à sua prática recente e, por isso, "livre dos entraves que fazem parte das tradições estabelecidas" (Valladares, 1957, p. 160).

A mostra *The American Woodcut Today,* que circulou pela Oxumarê em 1957, foi um ponto alto do debate sobre o meio da gravura na galeria. Entre os fatores que impulsionaram a renovação da gravura na arte ocidental na primeira metade do século XX, destacam-se a criação do Taller de Gráfica Popular no México em 1937 e a transferência do Atelier 17 de Paris para Nova York durante a II Guerra.[24] O Atelier 17, fundado pelo artista inglês Stanley William Hayter, operava como um centro de investigação estética e inovação no campo da gravura, como foi o papel do Taller no México.[25] A exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) foi um desdobramento de uma mostra ampla, chamada *American Print of the 20th Century,* que reuniu gravadores da América do Norte, Central e do Sul.[26] No âmbito das dinâmicas geopolíticas no contexto da Guerra Fria, é possível pensar no incentivo e promoção institucional da gravura norte-americana pelo United States Information Service e pelo MoMA como um contraponto ao alcance do Taller de Gráfica Popular do México na América Latina.

---

24 Para saber sobre a renovação da gravura no México ver: Alba Aldave, 2021, P. 59–65; Gracia, 2002, p. 19–48.

25 Em Nova York, a divulgação e a prática da gravura moderna receberam o apoio fundamental de Abby Aldrich Rockefeller, fundadora do MoMA, mecenas das artes e mãe de Nelson Rockefeller. Ao longo de décadas, também incentivada pelos valores acessíveis, ela constituiu uma coleção de mais de 1600 gravuras, as quais foram doadas ao acervo do MoMA, originando o Abby Aldrich Rockefeller Print Room, criado em 1949 (MoMA, 1999).

26 Ver release da exposição *American Print of the 20th Century* em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2430>. Acesso em: 19 fev. 2026.

Do ponto de vista artístico, a seleção de obras realizada pelo curador de gravuras do MoMA, William Lieberman, foi pensada para demonstrar o então processo de revalorização da xilogravura nos Estados Unidos e revelar certas características da gravura americana contemporânea, dando ênfase à experimentação e à inovação técnica.[27] Os artistas escolhidos fizeram parte do grupo representante da arte moderna norte-americana, tendo muitos deles participado da I Bienal de São Paulo, com obras presentes na doação feita por Nelson Rockefeller para o MAM-SP, hoje MAC USP.[28]

O texto de Lieberman para o catálogo da mostra menciona o fortalecimento da gravura através de sua aproximação com a pintura, evidenciada pelo uso de cores, dimensões ampliadas e texturas. Da figuração à abstração, a seleção de obras abrangeu diversas linguagens. O curador relacionou a popularidade da gravura nos Estados Unidos ao grande formato, ao uso de cores e à representação de temas cotidianos, citando o artista norte-americano nascido no Uruguai, Antonio Frasconi.[29]

A característica da curadoria da exposição de gravuras, que privilegiou a figuração, com predominância de temas populares e seleção de muitos artistas estrangeiros nacionalizados norte-americanos no

---

27 A pesquisa sobre a exposição *The American Woodcut Today* baseou-se em documentação levantada nos arquivos do MoMA entre fevereiro e março de 2024, no âmbito da viagem de doutorado sanduíche financiada pela Capes. O arquivo pesquisado no MoMA reúne cartas, catálogos, relatórios e clipping sobre a itinerância da mostra. Além dos documentos do MoMA foram consultadas a Hemeroteca da Biblioteca Central de Salvador e a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Um artigo detalhado pautado na circulação da exposição no Brasil nas cidades do Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e Recife está publicado nos Anais do 44º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.

28 Os artistas Louis Schanker, Seong Moy e Max Kahn apresentaram trabalhos na delegação norte-americana da I Bienal de São Paulo e estão presentes na coleção do MAC USP. Além deles, Adja Yunkers, Bernard Reder, Jim Forsberg também têm trabalhos na coleção do MAC USP (Toledo, 2015).

29 Para ver a obra *Monterey Fisherman* (Pescador de Monterey) de Antonio Frasconi presente na exposição *The American Woodcut Today*, verifique: <www.moma.org/collection/works/61932?artist_id=1975&page=1&sov_referrer=artist>. Acesso em: 19 fev. 2026.

contexto da II Guerra, aproxima-se em alguma medida das linhas-mestras do modernismo baiano. A instrumentalização da arte para os EUA visava estimular os mecanismos da Guerra Fria como método de imposição de poder geopolítico internacional, mas também como modo de definir a sua própria nacionalidade. Na Bahia, uma estratégia semelhante foi utilizada, embora estivesse voltada para a valorização da cultura local, almejando participar das correntes hegemônicas do poder federal.

Arte Moderna, Arte Popular, Artesanato

A Oxumarê sediou quatro eventos organizados por instituições norte-americanas.[30] Uma chamada publicada no *Diário de Notícias sobre a* exposição *Retrospectiva da arte norte-americana* (1955) revela a valorização da arte popular.[31] A reprodução da pintura *Manchester Valley* (Vale de Manchester, 1914–18?) de Joseph Pickett, cujo original pertence ao acervo do MoMA, exemplifica essa tendência ao apresentar o artista como um autodidata que retratava a vida em pequenas comunidades rurais.[32] Na legenda, comenta-se sobre as supostas limitações técnicas, tais como a ausência de perspectiva e tratamento atmosférico, apontando a apreciação da obra "pintada de memória" na representação da vida cotidiana. O "trenzinho, movendo-se sobre os trilhos, com rodas vermelhas e brilhantes", conferia à obra um toque de "jovialidade" (O vale, 1955). A simpatia por estes aspectos da arte norte-americana reflete o interesse pela cultura popular e pela valorização de raízes regionais.

A relação entre o local e o global, o popular e o moderno, a arte e o artesanato foi trabalhada também pelo MoMA desde a década de 1940 por

30 Os quatro eventos organizados por instituições norte-americanas na Oxumarê foram: mesa redonda *Melhoria do padrão de vida através do artesanato* (1953), exposição *Retrospectiva da Arte Norte-Americana* (1955), exposição *The American Woodcut Today* (1957) e exposição com trabalhos de artistas universitários norte-americanos (1957).

31 "O vale de Manchester", *Diário de Notícias*, Salvador, 17/3/1955.

32 Para ver o trabalho *Manchester Valley* (Vale de Manchester) de Joseph Pickett, verifique: <https://www.moma.org/collection/works/79950>. Acesso em: 19/2/2026.

meio de exposições como *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940), *Modern Primitives: Artists of the People* (1941), *Religious Folk Art of the Southwest* (1943), entre outras. A promoção da interseção entre expressões estéticas vernáculas e mídias tradicionais, como a pintura e a escultura, esteve entre as estratégias do museu na afirmação da arte produzida nas Américas, conforme argumentou Alfred H. Barr Jr., então diretor do MoMA, no texto sobre a exposição *Modern Primitives: Artists of the People:*

> Estes primitivos do século XX, não pertencem a nenhum movimento ou 'ismo'. Eles não trabalham em nenhuma tradição, seja técnica ou estética. [...] Os Primitivos Modernos, embora cada um se desenvolvesse em isolamento pessoal, parecem ter um caráter mais internacional do que seus colegas treinados profissionalmente. É difícil distinguir um primitivo francês de um americano [tradução livre] (Barr, 1941).

O sentido de termos como primitivo, moderno, popular, erudito, arte e artesanato é flutuante e, no decorrer do tempo, foi sendo utilizado de formas diferentes.[33] A valorização e apropriação estética de culturas tradicionais ou consideradas primitivas foi um recurso utilizado no mundo ocidental como meio de renovação das tradições plásticas engessadas pelas academias. Esse processo de modernização no Brasil, e particularmente na Bahia, ganha camadas de complexidade pelos problemas sociais e raciais decorrentes da colonização.

> Uma arte nacional bem estruturada se baseia numa arte popular plenamente desenvolvida, tanto quanto uma arte popular amadurecida e robusta se ampara na estrutura da arte nacional a que pertence (Meireles, 1952, p. 16).[34]

Essa citação de Cecília Meireles, membro da Comissão Nacional do Folclore, foi utilizada por José Valladares no artigo "Interesse pela Arte Popular", escrito no contexto da *1ª Exposição de arte popular* que

33 Tavares, 2025, p. 19.

34 Citação de Cecília Meireles, retirada do livro *Artes Plásticas no Brasil — Arte Popular*, lançado em 1952 com prefácio de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

aconteceu na Oxumarê em 1953, como justificativa sobre a importância da arte popular no panorama artístico de um país.[35] A colocação, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação entre o erudito e o popular, gera uma separação entre eles, colocando-os em pólos opostos da cultura. O popular volta-se para um passado que deve ser preservado e o erudito mira na direção das inovações próprias do futuro.[36]

A exposição de arte popular reuniu, entre as pinturas selecionadas, ex-votos antigos, pintados por autores não identificados, e obras contemporâneas. Valladares, na sua avaliação da exposição, mencionou a "atenção dispensada aos primitivos brasileiros" nos últimos anos, sendo João Alves e Rafael Borges de Oliveira conhecidos nacionalmente e Heitor dos Prazeres pertencente "à galeria dos que têm fama no exterior", referindo-se à sua presença na coleção do MoMA (1943). Na opinião do crítico, os primitivos modernos não eram comparáveis à "grandeza do primitivo antigo e anônimo" (Valladares, 1953).[37]

Além das pinturas, foram exibidas peças de cerâmica, madeira, tecido, ferro forjado e cestaria. Carybé e José Pedreira foram os responsáveis pela expografia, elogiada por Valladares pelo uso de "pequenos artifícios decorativos e de composição" e pela exibição de peças de vestuário, como as roupas de couro dos vaqueiros do Nordeste e a indumentária cerimonial das filhas-de-santo dos candomblés, "criando a impressão de ser esta a parte mais importante de toda exposição". Na opinião do crítico, as esculturas de madeira foram o ponto alto da mostra, sendo capazes de despertar considerações sobre as "influências da arte africana, frontalidade e rigidez da escultura do Egito antigo" (*Idem*, 1953).

A dispersão das peças de cerâmica e a seleção de exemplares decorados com tinta óleo, característica levada por "forasteiros domiciliados nos centros de produção" (*Idem*, 1953), foram avaliadas negativamente. Valladares gostaria de ter visto na mostra exemplares da cerâmica adornada com a técnica de tabatinga, tradicional do Recôncavo e elogiada por Cecília Meireles no texto já citado.

---

35 Valladares, José. "Interesse pela arte popular". Suplemento do *Diário de Notícias*, Salvador, 12/4/1953.

36 Escobar, 2025, p. 225.

37 *Idem*, Valladares, 12/4/1953.

A seleção de cestaria e de produtos têxteis, por sua vez, agradou ao crítico, que celebrou o colorido das redes. Ainda assim lamenta a decadência na produção dos panos da costa, que na "confecção recente perderam o vigor decorativo dos antigos". Ele fecha sua crítica citando o texto do catálogo que esclarece ter sido o objetivo principal da exposição revelar como os "diferentes materiais trabalhados por nossos artistas do povo podem ganhar a categoria de obras de arte em diversos casos" (*Idem*, 1953).

A discussão sobre a perda de qualidade e ausência de pureza acarretada pelas transformações na ornamentação das peças e pela interferência externa na produção de arte popular se estendeu pela década de 1950. A mesa redonda *Melhoria do Padrão de Vida Através do Artesanato*, realizada na galeria em 1953 — patrocinada pelo Escritório Nacional de Produtividade, órgão decorrente de uma parceria bilateral entre Brasil e Estados Unidos —, contou com a presença do diretor do MoMA, René D'Harnoncourt, e abre questionamentos importantes do ponto de vista estético.[38]

A pequena exposição especialmente organizada para o diretor do MoMA foi uma versão aperfeiçoada e reduzida da *1ª Exposição de arte popular*. Peças de cerâmica com decoração tradicional no uso da tabatinga foram incluídas na mostra. Também foram apresentadas na exposição peças de madeira talhada, objetos de tecido e palha, esculturas de ferro forjado, além de pinturas do artista Rafael Borges de Oliveira.

D'Harnoncourt fez um longo relatório sobre sua viagem, que incluiu outros países da América Latina.[39] O diretor do MoMA parece ter ficado particularmente impressionado com os objetos de ferro

---

38 A documentação sobre este evento foi localizada nos arquivos do MoMA no âmbito da pesquisa de doutorado Sanduíche financiada pela Capes de setembro de 2023 a março de 2024. MoMA Archives, NY. Collection: RDH. Series Folder: VIII.143.

39 A viagem de René D'Harnoncourt pela América Latina, em 1953, começou no Equador, passou pelo Peru e pelo Chile, sendo finalizada no Brasil, onde ele esteve no Rio de Janeiro e em Salvador. O relatório sobre a excursão na América Latina foi enviado em 1954 por D'Harnoncourt ao Inter American Affairs Institute e à Mary Jane Heyl, conselheira de assuntos latino-americanos da administração estrangeira do Escritório de Recursos Industriais Norte-americanos.

produzidos na Bahia, apresentando ponderações particulares sobre aqueles objetos e sobre a relação do artesanato com questões sociorreligiosas. Observou que, para alguns grupos, a atividade artesanal estava intimamente relacionada com rituais e prestígio social. Alertou também que modificações nos métodos de produção e bases de organização poderiam destruir o padrão social do grupo. Esforços para tornar o artesanato tradicional mais produtivo e eficiente normalmente acompanhavam alterações e determinações de qualidade. Citou como exemplos os objetos de ferro forjado feitos na Bahia, que tinham apelo por serem feitos para propósitos "mágicos". Ao serem retirados do contexto original e produzidos com finalidade utilitária e decorativa, não teriam o mesmo tipo de atração. Por isso, sugeriu que a inclusão de objetos de uso ritual em projetos de desenvolvimento artesanal fosse considerada caso a caso, sendo aconselhável deixar a produção desses objetos de lado até que os produtores desse tipo de peças demandassem sua inclusão.

Em 1957, outra missão externa passou pela Bahia com o intuito de desenvolver projeto de auxílio à sistematização do artesanato regional. O técnico do Senai (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial), Vergílio Bilheri, especialista em cerâmica, esteve durante um mês fazendo levantamento de dados na região e determinou a excelente e abundante qualidade da matéria-prima local para produção de cerâmica. José Valladares, que na ocasião da passagem do diretor do MoMA não escreveu sobre o tema, em 1957 produziu dois textos sobre o assunto: a crônica "Artesanato, Indústria e Arte Popular" publicada no *Diário de Notícias* de Salvador; e o texto de apresentação da exposição *Nós e as artes populares,* organizada pela Oxumarê.[40]

Para o jornal, traçou considerações técnicas semelhantes às de D'Harnoncourt, com detalhes específicos sobre a tradição da manufatura artesanal baiana desde o período colonial. Valladares reforçou que era "importantíssimo" não confundir artesanato com arte popular, associando o artesanato aos poucos centros de produção

40 Valladares, José. "Artesanato, Indústria e Arte Popular" (1957a). Artes e Letras. *Diário de Notícias*, Cidade do Salvador, 24/2/1957; Valladares, José. "Nós e as Artes Populares" (1957b), Catálogo da exposição coletiva realizada na Oxumarê no contexto do III Congresso Brasileiro do Folclore, 1957.

coletiva ainda remanescentes na Bahia, incluindo as rendeiras (Instituto Mauá), produtores de artefatos de couro das zonas sertanejas e a cerâmica rústica vendida nos mercados. José Valladares afirmou que, no ritmo de progresso em que o país caminhava, apesar de todas as inflações, não haveria argumento capaz de deter a industrialização de tudo aquilo que fosse industrializável, principalmente a mão de obra. Citou o depoimento do Sr. Bilheri, que declarou em entrevista ao *Diário de Notícias* que os oleiros do Recôncavo Baiano teriam um "excelente futuro, dentre outras atividades, na confecção de isoladores elétricos" (Bilheri *apud* Valladares, 1957a).

No texto do catálogo da exposição, Valladares expressou preocupação de que muitos dos que apreciavam o plano de auxílio ao artesanato por parte de técnicos talvez não resistissem à tentação de interferir na parte estética do trabalho dos "artistas populares". Afirmou que isso seria um grande prejuízo para o que existia de realmente original nas "artes menores" da Bahia. Todos esperavam que os "artistas populares" tivessem o "bom senso de reagir", "aproveitando do ensinamento de seus ilustres professores" apenas o que valesse a pena aprender. O texto é fechado com o desejo de que os "artistas populares" deveriam continuar com a "independência do gênio popular na criação das formas, ornatos e cores", baseados em sua própria observação, invenção e preferência, o que justificava a atenção que despertavam (Valladares, 1957b).

Mesmo que Valladares tenha dito que seria "importantíssimo" não confundir artesanato com arte popular, essa diferença não fica clara em suas críticas nas quais não distingue a pintura de Rafael Borges de Oliveira e João Alves da cerâmica do Recôncavo, dos produtos têxteis e da cestaria. A produção dos "artistas do povo" poderia ser enquadrada na "categoria de obras de arte", independentemente da origem e do objetivo de trabalho (Valladares, 1957b). Trabalhadores de cooperativas, pintores primitivos antigos ou pintores primitivos modernos eram colocados juntos nas exposições e nas avaliações críticas.

Os textos de Valladares tiveram mais tom de alerta do que de homenagem aos folcloristas do III Congresso Brasileiro de Folclore. O termo artesão não apareceu, utilizando-se, em seu lugar, repetidamente, a expressão "artistas populares". O texto para a exposição *Nós e as artes populares* proclamava uma "sociologia baseada em pesquisa de campo"

como referência fundamental para a arte produzida na Bahia (Valladares, 1957b). Essa mostra, que reuniu representantes do modernismo que trabalhavam temas relativos à cultura popular, marcava a diferença entre a arte moderna e a dita arte popular, ou arte menor, usando as palavras de Valladares. No entanto, a diferença entre arte popular e artesanato seguiu imprecisa. Sendo a arte realizada pelas pessoas de origem popular valorizada de forma ambígua.

No texto de D'Harnoncourt, a distinção entre arte e artesanato parece mais definida. A palavra arte não aparece em seu relatório. Ele usa apenas *craft* ou *craftwork,* traduzido como artesanato. Seu texto não fez nenhuma referência às pinturas e esculturas de madeira que viu. Os objetos de ferro forjado também foram diferenciados por ele como objetos "mágicos". Parece que a fronteira entre arte e artesanato para ele estava mais nítida, ao avaliar qual tipo de produtos seria adequado para fazer parte de um projeto de beneficiamento técnico de produção. A noção moderna de design, forma e função no âmbito do comércio era bem definida no seu plano de avaliação. Enquanto isso, para Valladares, a noção de preservação inerente ao campo dos estudos do folclore prevaleceu. Os textos de José Valladares e René D'Harnoncourt sobre o artesanato local apresentam duas visões de mundo que se cruzam em um contexto de modernização, tendo a preservação e valorização de tradições populares como base de argumentação.

No âmbito dessa discussão, um artista se destaca: Genaro de Carvalho, que desenvolveu um importante trabalho de tapeçaria moderna, promovendo a adaptação de métodos tradicionais para uma produção contemporânea. Ele conheceu a tapeçaria artística durante seu período de estudo na França, onde teve contato com a técnica medieval estruturada sobre talagarça, utilizada antes do advento dos teares. Com base na referência da cultura nordestina de tecelagem, que inclui a indígena, a africana e a portuguesa, observadas em redes de deitar, panos da costa, rendas e bordados de ponto em cruz, Genaro de Carvalho vislumbrou a possibilidade de adaptar a técnica tradicional.[41] Em parceria com uma produtora de redes, desenvolveu uma tela de talagarça mais fina para receber seus desenhos, resultando em uma trama

41 Bevilacqua, 2022; Rocha, 1956.

mais refinada. Como matéria-prima, substituiu as lãs importadas por brasileiras. Genaro chegou a estabelecer um grande ateliê de tecelagem, empregando equipes de tecedeiras e bordadeiras. Suas tapeçarias foram apresentadas em exposição individual na galeria Oxumaré em 1956. Essa mostra seguiu, em 1957, para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Recortes do moderno na Bahia

Ao tratarmos de valores estéticos, não se pode desconsiderar que, com eles, estão sempre em negociação valores ideológicos, políticos, econômicos e sociais. Até mesmo a arte moderna, com seu princípio de autonomia, se estabeleceu no sistema a partir de muita negociação. A análise de exposições realizadas na Oxumarê revela a diversidade e abertura da galeria para artistas de várias procedências e linguagens. Embora a Bahia fosse lugar de escolha e afeto de alguns artistas, não podemos deixar de ponderar que a escolha de temas regionais baianos não foi apenas espontânea, havendo uma demanda de mercado à qual vários deles concordaram em atender.

Observada no contexto da realização das mostras, a institucionalização da arte contribuiu para a formação de uma narrativa identitária que se tornou predominante na arte produzida na Bahia. Embora este processo não tenha sido planejado, auxiliou na formulação do que se convencionou chamar de modernismo baiano. A análise das exposições evidencia também a complexidade das relações no sistema de arte ao identificar o tratamento ambíguo relativo à produção de certos artistas.

A mostra *Artistas modernos da Bahia* foi organizada por Rubem Valentim e Carlos Eduardo em parceria com 28 artistas, como comemoração pelos cinco anos da galeria.[42] Foram apresentados 79 trabalhos entre pinturas, desenhos, gravuras e esculturas, com uma média de três

42 *Artistas Modernos da Bahia*: Agnaldo Manuel dos Santos, Antônio Rebouças, Calasans Neto, Carybé, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Hansen, Hélio Bastos, Hélio Vaz, Jenner Augusto, João Alves, João Rescala, José de Dome, José Pancetti, Lenio Braga, Lygia Sampaio, Leda Lucia, Mario Cravo Jr., Maria Célia, Mirabeau Sampaio, Quaglia, Raimundo Oliveira, Richard Menocal, Rubem Valentim, Ubirajara Ribeiro, Udo Knoff, Willis Thales de Araújo, Roberto Mendez.

trabalhos por artista. O texto de apresentação do catálogo, escrito por Rubem Valentim, fala sobre a natureza da iniciativa: "artistas com anos de trabalho e bem conhecidos do público", ao lado de iniciantes que "carecem de oportunidade e estímulo" (Valentim, 1956).[43] A exposição reuniu artistas locais e também de fora. O que os uniu foi trabalhar em Salvador a partir de uma linguagem moderna. A presença dos jovens artistas Ubirajara Ribeiro (SP), Lênio Braga (PR) e José de Dome (SE) é exemplar dessa diversidade e incentivo.

A montagem da exposição foi elogiada por José Valladares por seu "senso decorativo vantajoso" pela distribuição dos trabalhos por afinidade cromática que permitiam que as *Pinturas I*, *II* e *III* de Valentim, ao lado de três *Marinhas* de Pancetti, fizessem "esquecer que enquanto o mar e as praias constituem o assunto de uns, os outros não possuem assunto de espécie alguma" (Valladares, 1956).[44]

A afinidade entre a concisão das marinhas de Pancetti e o colorido dos arranjos geométricos de Valentim, percebida por José Valladares, condiz com um repertório moderno que escapa ao endemismo comumente associado à arte produzida na Bahia, vinculando-se à autonomia dos artistas.

A exposição *Nós e as artes populares*, organizada por José Valladares, reuniu 20 artistas e 93 trabalhos cedidos pelo Museu do Estado, por colecionadores e artistas.[45] A seleção de obras foi feita a partir de temas da cultura popular, no âmbito do III Congresso Brasileiro de Folclore. Valladares anuncia no texto do catálogo que os temas das obras não eram exclusivamente baianos nem os artistas necessariamente nascidos na Bahia, mas considerou importante frisar que, no panorama das artes plásticas brasileiras, a Bahia se distinguia por ainda possuir fontes de inspiração para diversas correntes da estética moderna, inclusive o expressionismo

43 Valentim, Rubem. "Artistas Modernos da Bahia". Catálogo da exposição, Galeria Oxumarê, Salvador, setembro de 1956.

44 Valladares, José. "A coletiva da Oxumarê". Letras e Artes. *Diário de Notícias*, Salvador, 21/10/1956.

45 Agnaldo Manuel dos Santos, Antônio Rebouças, Carybé, Djanira, Genaro de Carvalho, Hansen, Jenner Augusto, Lenio Braga, Lygia Sampaio, Mario Cravo Jr., Mirabeau Sampaio, José Pancetti, Paulo Of, Poty Lazzarotto, Quaglia, Raimundo Oliveira, João Rescala, Tana Magano, Wilson Tibério, Rubem Valentim.

abstrato. Ao diferenciar a Bahia de outros contextos brasileiros, que não teriam mais contato com sua memória histórica de tradição cultural, Valladares reforça a ideia de valorização do folclore e nos indica como esse grupo de intelectuais baianos entendia a Bahia e seu lugar nas artes.

Em seu texto, Valladares deixa de fora, no entanto, o concretismo então em voga, que seria como ciência social livresca e de gabinete, quando comparado a uma "sociologia baseada em pesquisa de campo". Conclui que "o povo, a vida do povo, sua cosmovisão e seu gênio criador participavam de maneira indelével do melhor que se fazia em arte na Bahia" (Valladares, 1957b).[46] As observações de Valladares confirmam a preferência pela temática regional, incentivando artistas nesta direção.

A seleção de artistas para as duas exposições foi bastante próxima, tendo 15 nomes em comum. Embora a seleção de Valladares tenha sido menor e o objetivo da exposição estivesse conceitualmente voltado para as questões do folclore, a seleção de trabalhos para a exposição organizada em comemoração aos cinco anos da Oxumarê foi, em sua maioria, de artistas voltados para a temática local. As listas de obras de ambas as mostras indicam figuras, paisagens, retratos, casarios, representação de cenas e objetos religiosos tanto do catolicismo quanto do candomblé. Rubem Valentim se diferenciou deste padrão tendo escolhido, para representar sua obra, pinturas abstratas na mostra que organizou, enquanto Valladares escolheu, de Valentim, uma pintura com representação de um ex-voto para a mostra relacionada ao folclore.

O título da exposição organizada por José Valladares chama a atenção. A conjunção aditiva "e" ao mesmo tempo que propõe a reunião entre *Nós* — o círculo de artistas, críticos, colecionadores e instituições da Bahia — e as *artes populares* — o universo da cultura popular —, marca também a separação entre os termos. O enquadramento flutuante que colocava artistas ora como modernos, ora como primitivos ou ingênuos, aprofunda o entendimento sobre os limites fluidos entre o particular e o universal, o popular e o erudito.

---

46 Valladares, José. *Nós e as Artes Populares*, Catálogo da exposição. Exposição organizada por um grupo de artistas da Bahia em colaboração com o Museu do Estado, homenagem do III Congresso Brasileiro de Folclore, Salvador, Galeria Oxumarê, 1957b.

A presença no sistema de arte de artistas tidos como populares era desejável, sendo o primitivismo moderno considerado uma vertente importante do modernismo.[47] Contudo, essas exposições vinham frequentemente acompanhadas de justificativa crítica que impunha a esses artistas uma posição de diferença, reduzindo seu trabalho como primitivo ou ingênuo. Esta circunstância pode ser observada nas exposições individuais na Oxumarê de Agnaldo Manuel dos Santos, Rafael Borges de Oliveira, Willis Thales de Araújo, José de Souza Estevão, além de exposições individuais de artistas mulheres como as de Silvia Charleo, Maria Célia, Gilda Reis Neto, Lucy Calenda, Gertrudes Cruz, Maryvonne Dubois, Odete Valente, Teresa D'Amico, Tana Magano e Edelweiss, regularmente consideradas artistas primitivas, ingênuas ou então parentes de pessoas influentes. Essa diferenciação foi nomeada por Juliana Bevilacqua como "modernidade consentida" (Bevilacqua, 2021, p. 15) e esteve relacionada a restrições impostas a esses artistas pelo sistema da arte de forma muitas vezes velada.

João Alves ficou de fora da mostra organizada por Valladares. O conjunto de obras adquirido pelo Museu do Estado na Oxumarê em 1954 se desviava das questões do folclore, fazendo parte da tendência que valorizava uma nova leitura das tradições barrocas locais. De Pancetti, Valladares escolheu duas naturezas mortas com mangas e moringas. Os trabalhos de Agnaldo do Santos foram apresentados no catálogo da mostra não pelo nome da obra, mas pelo material utilizado pelo artista (escultura de jenipapo e escultura de jacarandá). O mesmo aconteceu com as obras de Antônio Rebouças.

Agnaldo dos Santos é um caso importante para os estudos dos limites entre o moderno e o popular. Sua autonomia criativa deveria tê-lo distanciado da posição de primitivo moderno, no entanto, ainda

47 A valorização de obras de artistas considerados "primitivos modernos" gerou interesse no mercado de arte desde o fim da década de 1940, e é visível na programação de galerias de arte como a Oxumarê, mas também a Domus em São Paulo, que expôs José Antonio da Silva (1948), e a Askanazy no Rio de Janeiro, que expôs Francisco da Silva (1945). A produção de recorte popular foi ainda divulgada em instituições como o MASP, o MAM-Rio e o MAM-SP que expuseram cerâmica de Mestre Vitalino (MAM-Rio, 1947); Cássio M'Boy (MASP, 1950) e Agostinho Batista de Freitas (MASP, 1952), Willys Thales de Araújo (MAM-SP, 1954), entre outras mostras.

hoje ele segue muitas vezes vinculado a um primitivismo atávico.[48] Ele foi o principal artista baiano a ser relacionado com a arte africana. Agnaldo participou da exposição *Artistas modernos da Bahia* com três esculturas de Oxês de Xangô. José Valladares se referiu a Agnaldo na crítica da exposição como fazendo esculturas em "estilo africano", mas anuncia que "há qualquer coisa de extra-africano nelas que não saberíamos com precisão definir" (Valladares, 1956).[49]

Wilson Rocha, no texto publicado no catálogo da exposição realizada na Oxumarê em 1958, menciona a primeira individual do artista na Bahia, depois de já ter apresentado individuais no Rio de Janeiro e São Paulo e recebido prêmios na Bienal de São Paulo e no Salão Baiano. O crítico arrisca associar a produção de Agnaldo a referências do Congo e da cultura iorubá, marcada por um "mundo primitivo" que transmite por "técnica moderna aprendida em circunstâncias inerentes à sua vivência de artesão" o "primitivismo autêntico" inspirado na "inocência da alma profunda e anônima do povo" (Rocha, 2001, p. 165).

Essa impressão genérica de um "estilo africano" que parte de um "primitivismo autêntico" pode ser atribuída ao restrito conhecimento por parte da crítica das muitas vertentes da arte do continente africano e também ao estigma do racismo, por Agnaldo ser um artista negro sem educação formal e de origem humilde.[50] A observação cuidadosa da obra de Agnaldo revela que o artista se relaciona de modo amplo com a arte moderna, com as carrancas do Rio São Francisco, com a produção de ex-votos, com o saber transmitido pelos santeiros da tradição popular, além de plasmar as referências africanas da arte Fang e Chokwe.[51] Agnaldo foi personagem ativo no sistema de arte brasileiro, conviveu com artistas e intelectuais, assistiu e participou de Bienais de São Paulo,

---

48 Bevilacqua, 2015.

49 Valladares, José. "A coletiva da Oxumarê". Letras e Artes. *Diário de Notícias*, Salvador, 21/10/1956.

50 Rafael Borges de Oliveira, Agnaldo dos Santos e Rubem Valentim foram os únicos artistas negros identificados com exposições individuais na galeria Oxumarê.

51 Juliana Bevilacqua traça as várias vertentes de influências na obra de Agnaldo dos Santos no livro *Agnaldo Manuel dos Santos — A conquista da modernidade* (Bevilacqua, 2021).

expôs e viu exposições de arte moderna, mediou viagens de coleta de carrancas, ex-votos e arte popular com colecionadores e marchands.[52] Agnaldo foi "protagonista de sua própria obra" (Bevilacqua, 2015), sua produção reflete suas escolhas estéticas e não pode ser reduzida a uma inspiração ancestral africana inata.

Odorico Tavares, em artigo na revista *O Cruzeiro*, lamentou que a arte africana tenha demorado a ser apreciada no Brasil, mesmo que estudiosos como Nina Rodrigues tenham chamado atenção para ela já em 1904.[53] Efetivamente a atração pelo "primitivo" no Brasil foi predominante pelo viés das tradições populares observadas nos fluxos culturais decorrentes da colonização, como a arte chamada de "barroco brasileiro", a iconografia cristã, as carrancas, os ex-votos que são parte de reminiscências europeias na configuração do repertório estético brasileiro. Na Bahia, como no restante do Brasil, a apropriação da arte africana como referência artística foi tardia, embora no âmbito da cultura tenha sido parte fundamental na formulação do imaginário de baianidade existente hoje.

O movimento moderno em Salvador oscilou, também, entre reivindicar o posto de metrópole para a cidade e o estatuto de local de destino ideal para se encontrar a "originalidade" necessária para o desenvolvimento de uma obra de vanguarda. A Cidade da Bahia acabou por ocupar de fato este posto duplo — por um lado, um local que conservava uma cultura múltipla na reunião de tradições africanas, indígenas e portuguesas para servir de inspiração e, por outro, um centro de referência no desenvolvimento intelectual e artístico. Diferentes artistas que expuseram na galeria Oxumarê foram para Salvador e, em seus trânsitos, auxiliaram na configuração da realidade local, como

52 Sobre a relação de Agnaldo Manuel dos Santos com o marchand Franco Terranova, ver: Caspary, 2018, p. 67.

53 O reconhecimento da arte africana no contexto ontológico do modernismo foi iniciado em 1906 com a apropriação estética de objetos provenientes do continente africano por parte de artistas da Escola de Paris. No artigo "Arte da África: Criação Crítica [Carl Einstein]", Roberto Conduru sistematiza o que seria o "nascimento" da arte africana no âmbito da história da arte ocidental europeia (Conduru, 2024, p. 35). Tavares, Odorico. "A escultura afro-brasileira na Bahia". Revista *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 14/4/1951, p. 59.

Pancetti ou Hansen; para jovens artistas como Jenner Augusto, vindo de Sergipe, José Cláudio, de Pernambuco, e Raimundo Oliveira, de Feira de Santana, no interior da Bahia, a cidade serviu como parâmetro de formação e de modernidade.

A programação diversa da Oxumarê incluiu arte europeia, norte-americana, expoentes do modernismo brasileiro, abertura para jovens artistas e múltiplas linguagens. O ecletismo e a variedade dos eventos organizados pela galeria foram centrais para a formação da cena moderna em Salvador e, em consequência, para o modernismo baiano. Essas características não prevaleceram na Bahia, que acabou por voltar-se para um endemismo. A galeria Oxumarê, com todas as suas ambivalências — e, podemos dizer, por causa delas — foi um espaço de valorização e circulação da arte moderna em Salvador. Ao sediar e divulgar publicamente manifestações artísticas diversas, funcionou como um locus fundamental no qual a modernidade se construiu de modo peculiar, em suas contradições, garantindo a Salvador um papel de destaque no mapa cultural do pós-guerra.

Referências

A GALERIA OXUMARÉ, do Salvador. **Habitat**. Ano 6, n. 29, abril de 1956.

ALBA ALDAVE, F. **La gráfica mexicana en su periodo renovador de 1907 a 1937**. Inventio, [*S.l.*], v. 12, n. 27, p. 59–65, 2021. Disponível em: <https://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/228>. Acesso em: 21 fev. 2026.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930–1970. São Paulo: Nobel, 1984.

BARR, Alfred H. **Museum of Modern Art opens new series of galleries with ten new acquisitions of Modern Primitives, October 16, 1941**. Release da Exposição. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325267.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2026

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Beyond the Revealed Unconscious: Agnaldo Manoel dos Santos as the Protagonist of his Own Art. **Critical Interventions**, 9(2), 107–122. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19301944.2015.1111558>. Acesso em: 22 fev. 2026

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Agnaldo Manuel dos Santos**: a conquista da modernidade. São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2021.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Genaro de Carvalho**: a arte como trama vital. Paulo Darzé Galeria, SP–Arte 2022, Fundação Bienal, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 2022.

BRITO, Ronaldo. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: S. Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2002.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: Arte, imagem, raça e identidade no Brasil. 1890–1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CASPARY, Gabriela. **A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954–1988**. 2018. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, 2018.

CATHARINO, José Martins. **Meditações sobre a arte**. Tipografia Cupolo, São Paulo, 1946.

CONDURU, Roberto. Di Cavalcanti, Goeldi e baianas. *In*: **Pérolas Negras — primeiros fios**: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

CONDURU, Roberto. Arte da África: criação crítica [Carl Einstein]. *In*: CONDURU, Roberto. **Pérolas negras**: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

CONDURU, Roberto. Figari, Goeldi, africanidade: contextos. *In*: **Pérolas negras**: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

D'HARNONCOURT, René. **Relatório dirigido a Mary Jane Heyl, Latin American Adviser, Office of Industrial Resources Foreign Operations Administration, November, 1954**. MoMA Archives, NY. Collection: RDH. Series Folder: VIII.143

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. **Clube de Gravura de Porto Alegre e revista Horizonte (1949–1956)**: arte e projeto político. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2017.

ESCOBAR, Ticio. Arte Popular: o desafio contemporâneo. *In*: TAVARES, Amanda Reis (org.). **Arte popular**: Modos de usar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake: Editora WMF Martins Fontes, 2025.

EXPOSIÇÃO do pintor Flexor, sábado na

Oxumarê, **Diário de Notícias**, Salvador, 30/4/1952.

FERREIRA, Antonio Celso. Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do modernismo americano nos anos 20. *In*: FABRIS, Annateresa (org.), **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Flexor por Flexor. **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/arte, 2007.

FRANK Schaeffer em Salvador. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 20/2/1956.

GRACIA, José Luis Pano. El Taller de Gráfica Popular: Un paradigma del grabado mexicano del siglo XX. **Artigrama**, n. 17, 2002, 19–48. Disponível em: <https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2002178389>. Acesso em: 22 fev. 2026

INAUGUROU-SE ontem na galeria Oxumarê a exposição de gravuras de Oswaldo Goeldi. **Diário de Notícias**, Salvador, 13/7/1954, p. 3.

JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal/PUC-Rio, 1978/2016.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

MAZZUCCHELLI, Kiki (org.). **Samson Flexor**: além do moderno. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2022.

MEIRELES, Cecília. As artes populares no Brasil. *In*: **Artes Plásticas no Brasil**: Artes Populares. Rio de Janeiro: Sul América, 1952.

MUSEUM of Modern Art. **Abby Aldrich Rockefeller and Print Collecting**: An Early Mission for MoMA. MoMA, Nova York, 1999. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_191_300104271.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2026.

OLIVEIRA, Juliana Cunha. **Contatos e devoluções**: partilhas e partidas artísticas na relação entre Goeldi e Kubin. 2019. 114 f. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Rio de Janeiro, 2019.

OLMO, Frank del. "Mexican and Mexican-American Artists in The United States: 1920–1970". *In*: **The Latin American Spirit**: Art and Spirits in the United States, 1920–1970. Exh. cat., New York: The Bronx Museum of the Arts in association with Harry Abrams, Inc., Publishers, 1988.

O VALE de Manchester, **Diário de Notícias**, Salvador, 17/3/1955.

PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PERRY, Gill. "O Primitivismo e o Moderno". *In*: **Primitivismo Cubismo, Abstração**: começo do século XX. Trad. Otília Nunes. Cosac & Naify Edições, 1998.

PIFANO, R.Q. Aleijadinho por Murilo Mendes. **MODOS**: Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p. 163–179, mai. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4570>. Acesso em: 22 fev. 2026.

ROCHA, Wilson. Sobre o Salão Baiano e a situação das artes plásticas no Brasil, **A Tarde**, Salvador, 10/11/1951.

ROCHA, Wilson. **Genaro de Carvalho e a tapeçaria brasileira**. Salvador: Edições Oxumarê, 1956.

SCHMECKEBIER, Laurence Eli. "The Mexican School" *In*: **Modern Mexican Art**, 156–175. Minnesota: University of Minnesota Press, 1971.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Fissuras. *In*: BRITO, Ronaldo. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: S. Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2002, p. 150–203.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Cálculo da expressão**: Goeldi, Segall, Iberê. Porto

Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Arte no Brasil**: anos 20 a 40. Rio de Janeiro: Barléu, 2021.

TAVARES, Amanda Reis. Arte popular: modos de usar. *In*: TAVARES, Amanda Reis (org.). **Arte popular**: modos de usar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake / Editora WMF Martins Fontes, 2025, p. 17–26.

TAVARES, Odorico. A escultura afro-brasileira na Bahia. Revista **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 14/4/1951, p. 59.

TAVORA, Maria Luisa Luz. O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio-1959/1969, projeto pedagógico de atualização da linguagem. **Revista Arte & Ensaios**, n.15, Cavalcanti, Ana (org.) Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais /Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, p. 58–67.

TOLEDO, Carolina Rossetti de. **As doações de Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. 2015. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, São Paulo, 2015.

VALENTIM, Rubem. **Artistas modernos da Bahia**. Catálogo da exposição, Galeria Oxumarê, Salvador, setembro de 1956.

VALLADARES, José. Interesse pela arte popular. Suplemento do **Diário de Notícias**, Salvador, 12/4/1953.

VALLADARES, José. Caricaturas, Monotipias e Paisagens, Suplemento do **Diário de Notícias**, Salvador, 29/11/1953.

VALLADARES, José. A coletiva da Oxumarê. **Letras e Artes**: Diário de Notícias, Salvador, 21/10/1956.

VALLADARES, José. O Quarto Salão, 1954. (5 e 9. XII. 1954). *In*: **Artes Maiores e Menores**, Editora Progresso, 1957.

VALLADARES, José. Artesanato, Indústria e Arte Popular. Artes e Letras. **Diário de Notícias**, Cidade do Salvador, 24/2/1957a.

VALLADARES, José. **Nós e as Artes Populares**. Catálogo da exposição. Galeria Oxumarê 1957b.

WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 79, p. 169–193, nov. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300009>. Acesso em: 22/2/2026.

Paradigma ninfal: a Ninfa warburguiana como instrumento de orientação

HELOIZE AMARO

Introdução

A figura da Ninfa atravessa a obra de Aby Warburg (1866–1929) como uma presença recorrente e instável. Mais que um motivo iconográfico do *Quattrocento* italiano, ela condensa um problema metodológico: como pensar a sobrevivência ou retorno da Antiguidade sem recorrer a modelos genealógicos lineares? A Ninfa surge, nesse contexto, como índice privilegiado de sua *Nachleben*, a pós-vida das formas, e como dispositivo teórico capaz de tensionar a própria escrita da história da arte.

Se a historiografia da arte formulada por Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) consagrou o Renascimento como a reativação harmoniosa da Antiguidade sob o signo da "serena grandeza", a leitura proposta por Warburg deslocou decisivamente esse enquadramento. Para o historiador hamburguês, a redescoberta do Antigo na segunda metade do século XV, particularmente na Florença dos Médici, não se

limitou à recuperação de um ideal clássico de equilíbrio, mas implicou a reativação de gestos intensificados, de cargas passionais, de experiências de triunfo e sofrimento que estruturaram a formação do indivíduo e da própria linguagem artística.

A partir desse pressuposto, Warburg abandona a narrativa de uma continuidade serena e a substitui por uma investigação arqueológica das polarizações simbólicas que estruturam a cultura visual do Renascimento. Nesse horizonte, a Ninfa florentina deixa de ser um detalhe iconográfico para tornar-se o fio condutor de uma análise que articula morfologia, memória cultural e sintomatologia histórica. Sustenta-se, assim, que a Ninfa adquire a espessura de um operador paradigmático, investida de uma função que supera sua simples recorrência formal, por meio do qual Warburg elabora sua importante concepção de *Pathosformel* e formula sua crítica à ideia de uma origem pura das iconografias ocidentais.

Este artigo examina passagens decisivas para a formulação desse paradigma a partir de três movimentos articulados. Parte-se de uma análise da importância da Ninfa no processo historiográfico de Aby Warburg e na recepção contemporânea da hipótese de um possível "paradigma ninfal". Em seguida, a figura é situada no momento crucial de elaboração da *Pathosformel*, núcleo conceitual por meio do qual Warburg pensa a sobrevivência, ou pós-vida, das formas. Por fim, retorna-se à conferência sobre o "Ritual da Serpente" (1923), destacando a centralidade desse núcleo expressivo para a compreensão de seu pensamento. Ao longo desse percurso, argumenta-se que a Ninfa deixa de ser apenas um motivo iconográfico para afirmar-se como núcleo de cristalização conceitual, no qual se tornam visíveis as tensões, impurezas e temporalidades anacrônicas que atravessam e estruturam o pensamento warburguiano.

Ninfa: entre o *Leitfossil* do método e o "Paradigma Ninfal"

A dificuldade de definir um "método warburguiano" constitui, paradoxalmente, um de seus traços mais consistentes. Quando Ernst H. Gombrich (1909–2001) afirmou que Aby Warburg não teria deixado

"nenhum método, mas uma mensagem"[1], indicava menos uma ausência do que uma forma singular de operar, uma prática investigativa que não se organiza por protocolos, mas por problemas. Longe de se configurar como algo informe, apresenta um ponto de condensação notável, uma figura que, mais do que ilustrar o método, o torna visível: a sua Ninfa florentina.

Desde a tese dedicada a Sandro Botticelli (1893), na qual investigou, em paralelo, os acessórios móveis que agitam as vestes e os cabelos das figuras femininas em *Primavera* (1482) e em *O Nascimento de Vênus* (1484), até o trabalho final e inacabado do *Atlas Mnemosyne* (1929)[2], a Ninfa atravessa o pensamento de Warburg como uma presença ao mesmo tempo fragmentária e persistente. Entre esses dois marcos, sua figura reaparece sob diferentes configurações, operando como fio condutor de uma reflexão que, ao interrogar o movimento, a memória e a sobrevivência das imagens, redefine continuamente seus próprios pressupostos metodológicos.

Em uma conferência autobiográfica proferida em 1927 na Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, ainda em Hamburgo, mais de trinta anos após a conclusão de sua tese, Warburg rememorou o primeiro enigma que o levou às obras de Sandro Botticelli: a cena de perseguição entre Zéfiro e Flora na *Primavera* (Figura 1).

Tratava-se, para ele, de investigar se, entre os contemporâneos de Sandro Botticelli, haveria documentos ou composições poéticas capazes de esclarecer quem teria mediado a transposição de um modelo erudito para a cena da perseguição.[3] Tal orientação revela uma postura

---

1 A observação dialoga com a formulação de E. H. Gombrich no prefácio à biografia intelectual de Warburg, ao caracterizá-lo como "nenhum método, mas uma mensagem" (1986, p. ix), indicando que seu procedimento deve ser entendido mais como postura investigativa do que como sistema fechado.

2 Concebido entre 1924 e 1929 e deixado inacabado, o *Atlas Mnemosyne* reuniu painéis nos quais Aby Warburg dispôs reproduções de imagens — obras de arte, mapas, fotografias, anúncios — organizadas segundo afinidades formais e energéticas, de modo a tornar visíveis as sobrevivências e tensões da memória cultural.

3 Esse argumento foi desenvolvido em sua tese, na qual Aby Warburg atribui papel central à atuação do poeta e humanista Angelo Poliziano como mediador cultural no círculo intelectual da família Medici. Segundo essa leitura, Poliziano



FIGURA 1 *Primavera*. Sandro Botticelli, c. 1482, têmpera grassa sobre madeira. Galleria degli Uffizi, Florença. Fonte: Wikimedia Commons, 2012.

epistemológica centrada na análise da obra de arte singular, tomada como núcleo privilegiado de investigação.[4]

No entanto, o desdobramento posterior de sua reflexão desloca progressivamente esse foco. A figura que emerge desse primeiro problema hermenêutico excede o estatuto de tema circunscrito a uma obra específica, afirmando-se como verdadeiro índice metodológico. Através dela, podemos mapear os pontos fundamentais de conceitos que até os dias de hoje movimentam o pensamento acerca da construção simbólica e imagética, como a *Nachleben der Antike*[5] e as *Pathosformeln*. A Ninfa, no interior desse sistema, representa a indestrutibilidade de traços fundamentais da expressão humana, condensando em sua figura a redescoberta da Antiguidade no limiar da Primeira Época Moderna.

Warburg descreveu sua prática investigativa como um procedimento comparativo, no qual buscava analisar um mesmo tema em diferentes períodos, na busca da compreensão do "espírito da época"[6]. A menção sobre um espírito de época, no entanto, não visa reconstruir um *Zeitgeist* abstrato, mas acompanhar o deslocamento de uma fórmula gestual (*Pathosformel*), que se transforma sem desprender intensidade. A *Pathosformel* designa a cristalização de uma energia psíquica que se materializa nas imagens e cuja recorrência escapa a qualquer linearidade, inscrevendo-se em ritmos descontínuos de aparição.[7] Como bem observou Georges Didi-Huberman em seu

---

teria desempenhado função decisiva na tradução, interpretação e difusão das narrativas de Ovídio, favorecendo sua reelaboração poética e visual no contexto florentino do *Quattrocento*.

4 Warburg, 2018, p. 40.

5 Sobre a expressão *Nachleben*, Emily Verla Bovino (2014), em "The Nachleben of Mnemosyne: the Afterlife of the Bilderatlas", observa que o termo resulta da junção de *leben* (vida, viver) com o prefixo *nach* (após), indicando uma "vida após" dotada de dimensão temporal e espacial. As traduções correntes — sobrevivência, vida póstuma e pós-vida — nem sempre preservam integralmente essa nuance. Norval Baitello Junior (2017, p. 39) assinala que, em alemão, *nach* significa "depois", não implicando necessariamente morte ou mera sobrevivência; por essa razão, propõe "pós-vida" como alternativa mais fiel ao sentido mobilizado por Aby Warburg.

6 Warburg *apud idem*, *ibidem*.

7 Bing *apud* Didi-Huberman, 2013b, p. 23.

extenso trabalho sobre a tradição warburguiana, trata-se de "fósseis em movimento", atravessados por fraturas e reativações.[8]

É nesse ponto que o termo *Leitfossil*, retomado por Gombrich, revela sua pertinência.[9] Tomado da geologia, o "fóssil-guia" permite identificar estratos temporais distintos a partir de um índice recorrente. A Ninfa funciona precisamente como marcador de pós-vidas, investida de uma funcionalidade que a distancia da ideia de origem definitiva. Seguir suas metamorfoses, de uma serva carregando seu *desco da parto*[10] no afresco de Domenico Ghirlandaio, às montagens dos painéis de seu *Atlas Mnemosyne* (1929), equivale a atravessar as camadas da memória cultural. Longe de produzir um ponto inaugural, apresenta uma rede de transmissões, inversões e contaminações. A genealogia proposta por Warburg, como destacou Giorgio Agamben, não procura a primeira manifestação, mas sua constelação exemplar.[11]

Pensar de maneira constelar exige mais do que um estudo atento das iconografias, trata-se do reconhecimento de polarizações e inversões energéticas que são características da conformação de um estilo: antigo e moderno, contenção e excesso, racionalização ou o impulso dionisíaco. Dentro das elaborações warburguianas, a reavaliação do Antigo e do Renascimento decorre justamente dessa lógica tensiva. O "Antigo" deixa de coincidir com o equilíbrio clássico winckelmmniano, e expande-se ao Mediterrâneo oriental e além, deslocando o equilíbrio tradicional do conceito de clássico.[12] Contra modelos biomórficos de ascensão e decadência, passa a incluir forças heterogêneas que reaparecem em

---

8 *Idem*, *ibidem*.

9 Gombrich explicou o sentido de *Leitfossil* e o objetivo metodológico de Warburg do seguinte modo: "Ele procurou o que às vezes chamou de *Leitfossil*, pegando emprestado o termo dos geólogos que determinam os estratos geológicos do estágio evolutivo de certos organismos que dominam a época em questão. Revelar e mostrar o estado dessas evoluções de um símbolo nos sucessivos períodos da história era para ser o objetivo do método que Warburg esperava desenvolver." Gombrich, 1986, p. 261, tradução nossa.

10 Conforme Gombrich (1986, p. 167), trata-se de um elemento comum ao ritual de nascimento em Florença, uma prática tardo-medieval de levar "uma bandeja de parto" com comidas e presentes para a mãe em recuperação.

11 Agamben, 2012.

12 Fernandes, 2019, p. 223–224.

momentos decisivos de crises de mentalidades. Suas breves, porém, potentes observações acerca dos rituais indígenas dos *pueblos*, radicaliza essa percepção: o Renascimento configura-se como campo de confronto entre uma memória primordial e uma autocontenção moderna, cuja dinâmica desloca as narrativas de idealidade, equilíbrio ou evolução progressiva.

Como advertiu Sigrid Weigel, as *Pathosformeln* não fornecem uma chave universal transferível a qualquer contexto, exigem sempre reconstrução filológica situada.[13] Comparar implica reinscrever cada deslocamento em uma nova rede contextual, preservando a densidade histórica que o constitui. Na fórmula "*Zum Bild das Wort*" [à imagem, a palavra], Warburg afirma a equivalência entre a imagem e suas fontes textuais como uma relação indissociável, recusando hierarquias disciplinares.[14] Essa perspectiva repele a ideia de uma gênese pura, valorizando a transformação que surge na contaminação. Sua iconologia crítica exige a remoção de camadas históricas em um trabalho arqueológico de escavação, orientado menos à decifração compulsória de enigmas atemporais do que à investigação de processos histórico-culturais concretos.[15]

Se a Ninfa warburguiana, compreendida como um *Leitfossil*, orienta a escavação anacrônica dos estratos da memória cultural, sua persistência não se esgota, contudo, na economia conceitual que a engendrou. Antes, sua força heurística projeta-se para além do horizonte historiográfico de Aby Warburg, inscrevendo-se em um campo teórico que, ao longo do século XX, buscou reformular os modos de inteligibilidade das imagens e de seus regimes de sobrevivência e transformação. Nesse deslocamento, a Ninfa deixa de operar apenas como motivo iconográfico privilegiado e passa a configurar-se como operador epistemológico, isto é, como figura capaz de condensar, exemplificar e tornar pensável uma determinada estrutura histórica.

Ao mobilizar a noção filosófica de paradigma, Agamben recorre ao trabalho de Warburg e, não por acaso, ao painel dedicado aos recortes sobre a Ninfa no *Bilderatlas*, reconhecendo nesse gesto a exemplaridade singular que sustenta o funcionamento paradigmático. Esclarece que

---

13 Weigel, 2013, p. 282–283.

14 Centanni, *apud* Tonin, 2019, p. 174.

15 Gombrich, 1986, p. 59–60.

o mecanismo paradigmático não se funda na generalização abstrata nem na dedução normativa; ele se move, antes, de singularidade a singularidade, estabelecendo entre casos particulares uma rede de inteligibilidade que dispensa a subsunção a uma regra universal.[16]

No interior dessa proposição, os modelos de temporalidade que se configuram nos recortes da Ninfa warburguiana no *Atlas* articulam arcaico e contemporâneo, passado e presente, como dimensões em tensão dinâmica, instaurando um regime no qual tais polaridades se interpenetram.[17] A figura adquire, assim, uma operatividade específica e, investida de uma densidade que ultrapassa a condição de vestígio situado numa origem determinada, constitui um recurso que atua simultaneamente como exemplar e como matriz.[18]

Ao examinar o painel 46[19], Agamben identifica ali a *Pathosformel "Nymph"*[20] e interroga a relação entre as imagens reunidas: "onde está, afinal, a Ninfa?". A resposta não se resolve pela localização de uma figura isolável no interior do conjunto, mas implica um deslocamento do problema da representação para a elaboração de uma nova economia interpretativa que deve considerar que:

> A própria ninfa não é arcaica nem contemporânea; ela é indefinível quanto à diacronia e sincronia, unicidade e multiplicidade. Isso significa que a ninfa é o paradigma do qual as ninfas individuais são os exemplares. Ou, para ser mais preciso, de acordo com ambiguidade constitutiva da dialética de Platão, a ninfa é o a paradigma das imagens singulares, e as imagens singulares são os paradigmas da ninfa. Em outras palavras, a ninfa é um *Urphänomen*, um fenômeno originário no sentido do termo de Goethe.[21]

---

16 Agamben, 2009, p. 29.

17 Baert, 2014, p. 40.

18 *Idem*, *ibidem*.

19 Para ver o painel completo no site do Instituto Warburg acessar: https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version. Para uma leitura interpretativa do painel, acessar: https://warburg.library.cornell.edu/panel/46?view=pathways&sequence=892 e também: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4152.

20 Agamben, 2009, p. 28.

21 O texto em língua estrangeira é: "*The nymph herself is neither archaic nor*

A complexidade dessa passagem exige a consideração articulada de dois eixos: a noção de paradigma e a de fenômeno originário. Para Agamben, o paradigma não é uma lei, mas um caso exemplar; não se estrutura segundo a lógica metafórica da significação, e sim segundo um devir analógico do pensamento.[22] Trata-se de um singular que, sem abandonar sua singularidade, expõe a mecânica de uma classe: "um caso entre outros".[23] O exemplo atua como dispositivo de visibilidade, fazendo emergir o campo de relações no qual se insere e a partir do qual adquire coerência.

Compreender o paradigma implica abandonar o modelo particular–geral de inferência e regras de generalização. Observar um recorte da Ninfa pode elucidar o sistema que ela se insere, mas não reduz a existência de todas as variações àquela figura específica. Selecionar um exemplo implica evidenciar sua inserção na rede de relações que o sustenta, deslocando o foco da excepcionalidade isolada para a trama de conexões que lhe confere sentido.[24]

Tomemos agora o segundo eixo da leitura de Agamben: o fenômeno originário goethiano. Para compreender a aproximação entre a Ninfa e o *Urphänomen*, é preciso retornar à morfologia de Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) e ao conceito de metamorfose das plantas. Inserido no horizonte intelectual do final do século XVIII, marcado pela reação ao racionalismo iluminista, Goethe sustentou uma filosofia idealista da natureza, atravessada por ressonâncias herméticas e neoplatônicas.[25] Sua morfologia orientava-se à intuição, na aparição singular, da unidade originária que atravessa os fenômenos,

---

contemporary; she is undecidable in regard to diachrony and synchrony, unicity and multiplicity. This means that the nymph is the paradigm of which the individual nymphs are the exemplars. Or to be more precise, in accordance with the constitutive ambiguity of Plato's dialectic, the nymph is the paradigm of the single images, and the single images are the paradigms of the nymph. In other words, the nymph is an Urphänomen, an originary phenomenon in Goethe's sense of the term." Agamben, 2009, p. 29.

22 *Idem*, p. 11.

23 *Idem*, p. 20.

24 Valerio, 2015.

25 Brito, 2020, p. 217.

privilegiando essa apreensão sobre a explicação empírica ou a redução a abstrações universais.

A noção de *Urphänomen* articula precisamente essa tensão entre particular e universal. Em seus estudos botânicos, Goethe procurava observar no singular aquilo que, sem deixar de ser concreto, revelava uma estrutura originária. A busca pela *Urpflanze* (a planta primordial) orientava-se à apreensão de uma forma geradora, capaz de conter em si o campo das variações possíveis, mais do que à identificação de um primeiro espécime empírico. Como escreveu a Johann Gottfried Herder, em 1787, tratava-se de encontrar "uma forma que contivesse a originalidade de todas as outras", um modelo que permitiria conceber uma infinidade de plantas dotadas de "verdade e necessidade intrínsecas".[26]

O fenômeno originário deve ser compreendido como estrutura de inteligibilidade, cuja eficácia independe de qualquer primazia cronológica. Conforme sintetiza Brito, ele é "ao mesmo tempo concreto e abstrato": projeta-se além do empírico, mas só se deixa contemplar por meio dele.[27] O universal não paira acima do particular, manifesta-se na própria variação singular. A morfologia goethiana descreve, assim, uma dinâmica de expansão e contração, de unidade e diferenciação, na qual forma e conteúdo, espírito e matéria, não se dissociam, mas se correspondem segundo um princípio de unidade originária.

Essa concepção repercute diretamente nas reflexões de Aby Warburg. A tensão entre morfologia e história, lida por alguns teóricos como central em sua obra, encontra na polaridade um de seus eixos estruturantes.[28] Em carta à sua esposa Mary Warburg, o historiador reconheceu no conceito de polaridade, que considerava sua descoberta pessoal, um núcleo igualmente presente em Goethe.[29] É fundamental

---

26 *Idem*, *ibidem*.

27 *Idem*, p. 216.

28 Ginzburg, 2016.

29 Nota de Warburg de 25 de maio de 1907, presente na biografia intelectual de Gombrich: "Acima de tudo, vejo que o conceito de polaridade, que senti ser minha própria criação, também está no centro do pensamento de Goethe. O problema da autoconsciência individual da Renascença causada pela polarização devido ao restabelecimento das imagens da memória de picos de energia no passado clássico — mais resumidamente, 'polarização dinâmica

destacar que a elaboração sistemática da polaridade simbólica no pensamento warburguiano deve muito a Nietzsche e a Friedrich Theodor Vischer, ainda sim, encontrou na morfologia goethiana um aporte decisivo para pensar os fenômenos como campos tensivos em contínua transformação.[30]

É nesse contexto que a noção de *Pathosformel* pode ser relida à luz da morfologia. As formulações de *pathos* configuram-se como estruturas energéticas que condensam experiências históricas e psíquicas. Como observa Pinotti, nelas se reconhece uma dimensão de neutralidade: em vez de fixar um significado determinado, operam como esquemas suscetíveis de polarização.[31] Tal neutralidade remete ao próprio estatuto do *Urphänomen*, que se configura como matriz de variações, afastando-se da ideia de uma substância determinada.

Quando Agamben aproxima a Ninfa do fenômeno originário, insere-a nesse campo morfológico. A Ninfa configura-se como figura cuja repetição reinscreve reiteradamente o *Urphänomen* na linha do tempo. Como observa Baert, o *Bilderatlas* organiza-se de modo "ninfal", reativando continuamente essa estrutura originária.[32] O adjetivo reaparece em Agamben ao definir o "ninfal" como uma vida puramente histórica: uma forma que só vive na temporalidade das imagens, na sobrevivência e reativação de seus gestos.

À luz desse enquadramento, a Ninfa deixa de figurar como simples motivo recorrente para assumir a função de verdadeiro operador hermenêutico. É nesse ponto que a leitura de Barbara Baert ganha relevo ao propor uma "iconologia do ninfal", isto é, uma investigação capaz de apreender o processo pelo qual o motivo adquire identidade pictórica ao mesmo tempo que preserva sua potência de irrupção afetiva.[33] A dificuldade de circunscrever-lhe contornos definitivos, já intuída por Warburg, revela a própria estrutura do fenômeno e ilumina sua

através da memória restaurada'" (Warburg *apud* Gombrich, 1986, p. 241–242, tradução nossa).

30 Wind, 2018, p. 267.

31 Pinotti, 2016.

32 Baert, 2014, p. 40.

33 *Idem*, *ibidem*.

dinâmica constitutiva: a Ninfa persiste como figura liminar, tensionada entre configuração formal e impulso de *ekphrasis*, entre a pregnância do gesto e a deriva narrativa que ele convoca.[34] É precisamente nessa oscilação que se concentra sua força teórica, pois ela condensa, de modo exemplar, o *pathos* do movimento, tornando visível a energia que atravessa a imagem e a impede de se estabilizar como forma inerte.

A centralidade que hoje se atribui à Ninfa, contudo, não se sustenta sem fricções quando confrontada com sua própria história editorial. Warburg jamais lhe dedicou uma monografia sistemática, nem estabilizou em forma conclusiva aquilo que, em seus arquivos, permanecia como tessitura aberta de notas, imagens e hipóteses. O estatuto quase axial que a figura veio a ocupar resulta, em larga medida, de uma operação posterior: a publicação do *Fragment on the Nympha* na biografia intelectual de 1970 organizada por Ernst Gombrich.

Ao reunir e ordenar materiais dispersos sob um eixo interpretativo relativamente coerente, Gombrich tornou visível um núcleo latente do pensamento warburguiano e, com isso, contribuiu decisivamente para consolidar o protagonismo da Ninfa como uma das chaves de leitura de todo o seu itinerário intelectual. Pesquisadores como Weigel lembram, todavia, que o que subsiste nos arquivos até hoje são fragmentos, pastas temáticas e experimentações inacabadas, elementos que testemunham o caráter experimental da própria investigação warburguiana.[35]

Ainda assim, não se trata de ficcionalizar a importância do motivo. Ao atravessar seus escritos, a formação de sua biblioteca e a idealização de seu *Atlas*, articula aquilo que Salvatore Settis identificou como o projeto unitário de uma *Kulturwissenschaft*: a tensão entre ideias gerais (*allgemeine Ideen*) e fatos singulares (*Einzeltatsachen*), morfologia e história, como núcleo operativo do método.[36] Como sintetiza Baert, o motivo mobiliza os três níveis do ciclo hermenêutico warburguiano; iconografia, história cultural e a "ciência sem nome", articulando origem formal, migração simbólica e teoria da memória.[37]

---

34 *Idem*, *ibidem*.

35 Weigel, 2013.

36 *Idem*, *ibidem*.

37 Baert, 2016.

Se Warburg declarou ter tomado como fio de Ariadne o problema da "influência da Antiguidade"[38] na vida intelectual europeia, pode-se afirmar que a Ninfa constitui, em seu interior, um fio mais preciso, investido simultaneamente da condição de objeto de estudo e de instrumento de orientação. Entre morfologia e história, entre polaridade e memória, ela figura como fenômeno originário ao tornar visível a lógica de pós-vidas que estrutura o próprio pensamento warburguiano, sem que tal origem se confunda com a inauguração de uma sequência cronológica.

Falar, portanto, em "paradigma ninfal" não significa elevar a Ninfa a símbolo absoluto, mas reconhecer sua função operatória. Como *Leitfossil*, a figura orienta a escavação genealógica; como paradigma, torna visível a lógica interna que a estrutura. Ainda que Warburg não tenha deixado um manual, legou um dispositivo de pensamento. E é na oscilação inquieta da Ninfa, sempre em movimento, sempre reaparecendo, que esse dispositivo encontra sua forma mais visível.

Pathosformel: entre a carga afetiva e a fórmula iconográfica

A elaboração da noção de *Pathosformel* constitui um dos momentos decisivos no pensamento de Aby Warburg. Em 1905, ao analisar duas representações de *A morte de Orfeu* — um desenho de Albrecht Dürer (Figura 2) e uma gravura italiana atribuída ao círculo de Andrea Mantegna (Figura 3) — Warburg buscava mais do que estabelecer relações formais entre modelos e derivações.[39] Seu interesse recaía sobre a "corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta", isto é, sobre a persistência de gestos intensificados que atravessam tempos históricos distintos.[40]

---

38 Warburg. 2013b, p. 287.

39 O estudo foi apresentado por Aby Warburg no ensaio "Dürer e a Antiguidade italiana" (1905). No Brasil, o texto conta com duas traduções relevantes: na coletânea *A renovação da Antiguidade pagã* (2013, p. 435) e em *História de fantasmas para gente grande* (2015, p. 87).

40 Warburg, 2015, p. 90.

Ao criticar a leitura unilateral da "grandiosidade serena" formulada por Winckelmann, Warburg evidenciava uma outra face do legado antigo: aquela marcada pela violência, pelo excesso e, principalmente, pelo *pathos*. Esse deslocamento é decisivo, pois desfaz a imagem da Antiguidade como ideal normativo de equilíbrio e a reinscreve como campo de fricção. Para Warburg, o antigo configura-se como uma reserva energética, um complexo de forças cuja carga afetiva se reativa nos momentos de crise e transição cultural, distante da ideia de um modelo fixo ou normativo.

Na análise de *A morte de Orfeu*, a ênfase recai sobre a intensidade formal inscrita nos corpos em movimento, nos drapeados convulsivos, nas posturas tensionadas e na coreografia violenta das figuras femininas, cuja força ultrapassa o plano estritamente narrativo.[41] O *pathos*, herdado da tradição retórica grega, designa aqui uma carga afetiva capaz de transformar o juízo. A proposição de uma fórmula de *pathos* emerge justamente dessa intricação entre intensidade emotiva e configuração formal: trata-se de uma estrutura em que forma e afeto permanecem inseparáveis, cuja densidade ultrapassa o âmbito do motivo iconográfico isolado.[42]

A elaboração do conceito de *Pathosformel*, posteriormente compreendido por Georges Didi-Huberman como o exemplo de um "fóssil em movimento", dá consistência teórica a essa perspectiva.[43] A imagem supera o tratamento de um documento imútavel, passível de uma decifração objetiva, para operar como sintoma: um ponto de condensação onde esquecimentos e retornos, arcaísmos e atualizações se entrelaçam. Dentro desse regime conceitual, o visível não coincide apenas consigo mesmo, carrega a temporalidade de retornos e reativações, as reconhecidas sobrevivências, transformando o universo das formas estetizantes frias em pulsão ativa do reflexo histórico. A noção warburguiana de *Nachleben* (sobrevivência ou pós-vida) funda, assim, um modelo de temporalidade não linear, anacrônica e descontínua, que refuta os esquemas evolutivos tradicionais da história da arte.

---

41 Didi-Huberman, 2013b, p. 23.

42 Agamben *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 174.

43 Didi-Huberman, 2013b, p. 23.



FIGURA 2 *A morte de Orfeu*. Albrecht Dürer, 1494, desenho, Kunsthalle, Hamburgo. Fonte: Wikimedia Commons, 2006.



FIGURA 3 *A morte de Orfeu*. Anônimo (círculo de Mantegna), 1465, gravura italiana em cobre, Kunsthalle, Hamburgo. Fonte: Wikimedia Commons, 2014.

Sua leitura de *A morte de Orfeu* antecipa o núcleo de suas investigações posteriores: a identificação de fórmulas expressivas que atravessam épocas como portadoras de memória cultural. Em jogo encontra-se a reativação de uma energia primordial, forjada em grandes comoções psicológicas, cuja permanência desloca a ideia de mera imitação do antigo. Um processo em que a imagem funciona como índice de uma metamorfose histórica, atuando diretamente na formação de estilo e na transformação das imagens.

Foi precisamente esse núcleo elementar da expressão humana que interessou a Warburg. Ao analisar a circulação do mito entre a Antiguidade e o *Quattrocento*, especialmente via Angelo Poliziano, Warburg identificou em *A morte de Orfeu* uma reativação consciente da energia pagã. A xilogravura veneziana das *Metamorfoses* (1497), bem como as reelaborações italianas e a gravura de Albrecht Dürer, funcionavam como uma incorporação dramática de uma "vida em movimento".[44] O motivo tornava-se catalisador de um "estilo misto", no qual naturalismo e idealização antiga produziam tensões expressivas inéditas.

O exame das predileções estilísticas que distinguem artistas do Norte e do Sul da Europa revelou-se decisivo para essa inflexão analítica. O problema histórico-estilístico aparece com grande destaque em duas passagens das conferências e escritos de Warburg. A primeira que é evidentemente significativa para a discussão que abordamos aqui é o texto fruto de uma palestra, datado de 1912, com o título "A posição do artista nórdico e do artista meridional a respeito do tema das imagens"; já um segundo referencial importante é de 1914, trata-se da palestra: "O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento".[45] Em ambos os contextos, Warburg perseguiu obstinadamente a questão da irrupção do movimento na cultura figurativa da segunda metade do século XV. Ao examinar as trocas entre Norte e Sul, Warburg ultrapassou o registro de influências recíprocas e passou a interrogar os modos contrastivos pelos quais serenidade e movimento eram formulados e reproduzidos.

Para Warburg, artistas italianos exploraram intensamente o *pathos* corporal, por vezes conduzindo-o àquilo que ele qualificou como

44 Warburg, 2015, p. 91.

45 Cf. Warburg, 2018.

"degeneração barroca", especialmente após a redescoberta do grupo escultórico do *Laooconte* (1506).[46] Já Dürer, como exemplar em destaque do temperamento de artistas nórdicos que teriam viajado à Itália e entrado em contato com a atmosfera meridional, teria equilibrado vitalidade dionisíaca e resistência apolínea, contrapondo à gestualidade meridional uma serenidade de matriz germânica. O intercâmbio cultural, longe de configurar oposição hierárquica, foi confronto produtivo de mentalidades: o Sul privilegiando o heroico e triunfante; o Norte, a interioridade melancólica.

Essa tensão revela o cerne das *Pathosformeln* warburguianas. Como observou Salvatore Settis, o termo combina um polo "quente" (*pathos*, carga afetiva) e um polo "frio" (*Formel*, estrutura morfológica).[47] Trata-se da intricação indissociável entre intensidade emotiva e configuração formal — definição que Giorgio Agamben sintetizou como inseparabilidade entre um conteúdo afetivo e uma fórmula visual. A fórmula é comparável e classificável, já o *pathos*, irredutível e tensivo.

Em diálogo com esse pensamento, o Renascimento deixa de ser revolução espontânea do "gênio" e passa a ser confrontação prolongada com tradições antigas e medievais. Warburg recusava tanto a estetização formalista quanto o evolucionismo linear. Seu estudo da astrologia, impulsionado pelo diálogo com Franz Boll, ampliou ainda mais essa perspectiva, evidenciando migrações simbólicas entre Oriente e Ocidente e demonstrando que o "Antigo" já era, ele próprio, híbrido e contaminado. As imagens revelavam-se instrumentos de duplo gume, capazes de inverter valores e reconfigurar energias conforme o contexto.

Assim, *A morte de Orfeu* condensa exemplarmente o mecanismo de transformação e reativação simbólica, cuja dinâmica supera a mera repetição temática. A intensidade gestual transmitida da cerâmica grega ao drama humanista e às gravuras renascentistas manifesta a dinâmica de circulação e transformação que define a história cultural em Warburg. A *Pathosformel* opera como núcleo elementar suscetível de crescimento,

46 *Idem*, p. 95.

47 Settis, 2012.

combinação e transfiguração, não um arquétipo fixo, mas uma estrutura tensiva que, a cada reaparição, adquire nova "vida específica".[48]

Acerca disso, é importante ressaltar o quanto o estudo morfológico das formas de expressão em Aby Warburg distinguia-se decisivamente das abordagens estetizantes predominantes na virada do século XIX. Como argumenta Settis, o interesse de Warburg concentra-se nas genealogias das formas, em suas séries e deslocamentos, mais do que em sua qualidade técnica isolada. Seu método aproximava-se, como destacamos anteriormente, a morfologia goethiana: estudar formas significava estudar transformações e rastrear trajetórias. A forma não é, ela mesma, uma unidade estática, mas organismo em metamorfose.[49]

A Ninfa, comparada por Warburg a uma borboleta[50], condensa essa intuição, ela se torna reconhecível justamente porque se transforma. Pode ser classificada, mas não reduzida a um tipo fixo. Sua identidade reside no movimento, não apenas o fisíco dos drapeados ondulantes ou nos cabelos esvoaçantes, mas na energia que esses elementos condensam das experiências de frenesi e extase da ritualidade pagã. Trata-se de uma "forma viva"[51], cuja sobrevivência depende da capacidade de migrar e polarizar-se em contextos distintos.

Essa concepção conduz ao que Philippe-Alain Michaud chamou de "poder animista das imagens".[52] O movimento deixa de ser atributo meramente ao formal e torna-se sintoma de uma força interiorizada. Já no ensaio de 1902, sobre a arte flamenga no início do Renascimento florentino[53], a análise do gesto revelava que mesmo figuras aparentemente inertes podiam carregar intensidades latentes.[54] O movimento encontra na interiorização sua forma de permanência, tornando-se inscrição simbólica da experiência.

---

48 Warburg, 2018, p. 90.

49 Settis, 2012.

50 Warburg, 2015, p. 126–127.

51 Settis, 2012.

52 Michaud, 2013, p. 45–46.

53 Trata-se do ensaio incluído na edição brasileira *A renovação da Antiguidade pagã*, de Aby Warburg (2013, p. 245).

54 *Idem*, p. 149.

É no interior dessa articulação que a *Pathosformel* emerge como categoria decisiva. No *Atlas Mnemosyne*, ela aparece como dinamograma — traço no qual força e forma permanecem inseparáveis.[55] Como sintetizou Georges Didi-Huberman, opera como uma energia dialética, uma montagem contraditória.[56] A fórmula afirma-se como condensação morfológica de afetos históricos e polarizações, investida de uma densidade que ultrapassa o plano do motivo iconográfico.

A inflexão crítica introduzida por Friedrich Nietzsche mostra-se decisiva para a elaboração warburguiana das polaridades. A tensão entre o apolíneo e o dionisíaco configura-se como matriz dinâmica a partir da qual a tradição ocidental se deixa compreender em sua constituição instável e dissonante, excedendo o estatuto de mero esquema classificatório. Distante da ideia de um retorno harmonioso ao antigo, o Renascimento se apresenta como um confronto dramático entre contenção e excesso. Se Jacob Burckhardt intuía a vitalidade dessas tensões, Warburg radicaliza o enfoque ao conceber o historiador como um "sismógrafo" das ondas mnêmicas que atravessam as imagens.[57]

Essa posição implicou um risco: entrar em contato com energias arcaicas exige distância crítica. Daí a importância do *Denkraum der Besonnenheit*[58] *(*espaço de reflexão da consciência*)*: instaurar um espaço de pensamento capaz de conter o reflexo fóbico diante de forças primitivas ou primordiais. O *pathos* mantém-se em suspensão reflexiva, condição que impede sua dissipação e o reinscreve no campo da elaboração simbólica.

A esse respeito, Warburg viu-se compelido a alargar os caminhos de sua formação para além dos limites disciplinares da história da arte, mobilizando saberes que iam da antropologia à medicina, na busca de instrumentos conceituais capazes de sustentar a complexidade

---

55 Didi-Huberman, 2013, p. 172.

56 *Idem*, p. 173.

57 Warburg, 2013b, p. 287.

58 Segundo Ernst Cassirer, o *Denkraum der Besonnenheit* ("espaço de reflexão da consciência") designa o intervalo simbólico instaurado entre o sujeito e as forças míticas, permitindo a suspensão da imediaticidade afetiva e a elaboração reflexiva da experiência, condição da autonomia espiritual e do conhecimento científico (Cf. Cassirer, 2016, p. 277).

de suas inquietações. Foi nesse movimento de atravessamento que o empréstimo do conceito de "engrama", formulado por Richard Semon, como uma hipótese reflexiva sobre a memória cultural da civilização ocidental teve seu desabrochar.[59]

As *Pathosformeln* funcionam como cargas de energia mnêmica preservadas na cultura, elas não são positivas ou negativas em si mesmas; tornam-se polarizadas conforme a vontade seletiva de cada época, como observou Ernst Gombrich.[60] A herança antiga oferece um repertório de gestos intensificados, os reconhecidos "superlativos de expressão", que podem ser assimilados criativamente ou repetidos mecanicamente.[61]

A Ninfa exemplifica essa ambivalência. Sua presença nas imagens renascentistas configura-se como irrompimento de uma energia pagã sob o véu do decoro cristão, investida de uma densidade que ultrapassa o ornamento arqueológico. Introduz uma "vida mais movimentada" no interior de composições regidas pela harmonia clássica. Ao fazê-lo, evidencia que o Renascimento é menos reconciliação do que tensão produtiva entre serenidade e convulsão.

A viagem de Warburg à América reforça esse diagnóstico ao deslocar o problema para uma antropologia comparada da imagem. Influenciado por Hermann Usener, ele buscava um núcleo etimológico da emoção figurativa — um ponto de convergência onde mito, rito e gesto se articulam. O estudo da *Nachleben der Antike* volta-se às condições de pós-vida e metamorfose das imagens, distante da instituição de um novo classicismo.

O "primitivo", nesse contexto, não designa, a priori, um estágio inferior da cultura, mas uma camada energética que permanece ativa sob as formas civilizadas. A *Pathosformel* é a inscrição morfológica dessa energia: forma que conserva força, dinamograma onde o passado continua a vibrar no presente.

---

59 Gombrich, 1986, p. 242

60 *Idem*, p. 248.

61 *Idem*, p. 293.

O ritual da serpente: a religião e a prática da arte

Entre 1895 e 1896, Aby Warburg partiu para os Estados Unidos por ocasião do casamento de um de seus irmãos. O que inicialmente se configurava como uma viagem familiar transformou-se em uma estadia de nove meses, culminando na visita do historiador a uma aldeia Hopi, situados entre o Arizona e o Novo México.[62] Desde 1893, a família Warburg havia estabelecido relações comerciais significativas com os Estados Unidos, e dois de seus irmãos casaram-se com filhas de banqueiros americanos.[63] Foi nesse contexto, durante o casamento de Paul, que Warburg realizou a viagem.

No final do verão de 1895, iniciava-se um período que se tornaria decisivo para sua trajetória intelectual. O próprio referiu-se à experiência como "a viagem da minha vida".[64] O autor colocou-se em uma verdadeira "linha divisória entre as culturas", entendendo-se como fruto híbrido de contextos distintos. A conexão que estabeleceu entre Antiguidade pagã, Renascimento italiano e a América colonizada delineava o jogo complexo de uma heterogeneidade espacial e temporal, apreendida por Warburg como a "tensão entre dois polos" que orienta o indivíduo.[65]

Embora sua abordagem tenha sido notavelmente arrojada para o período, no campo da história da arte, as reflexões que elaborou a partir das práticas observadas durante sua visitação permaneceram vinculadas às teorias antropológicas então vigentes. Não por acaso, esse material tornou-se posteriormente alvo de críticas, sobretudo quanto ao viés etnológico datado que os herdeiros de Warburg teriam reiterado ao revisitar o episódio.[66]

Todavia, como apontou Michaud, devemos olhar o episódio da viagem dentro de um contexto específico e limitado no qual o próprio estudioso indicou.[67] Warburg não pareceu confortável com a publicação de qualquer escrito sobre sua experiência, e as circunstâncias em que

---

62 Weigel, 2020, p. 388.

63 Michaud, 2013, p. 178.

64 Warburg, 2013b, p. 287.

65 *Idem*, *ibidem*.

66 Farago, 2009.

67 Michaud, 2013, p. 179.

expôs os resultados da sua visita não devem ser lidas como parte de uma atribuição acadêmica elaborada, mas sim como uma prova cognitiva de suas funções psicológicas e como uma avaliação de sua memória.

O historiador realizou a viagem no final do século XIX e somente 27 anos depois retornou publicamente ao episódio, durante sua internação para tratamento psiquiátrico em Kreuzlingen.[68] Na ocasião, propôs apresentar uma conferência como prova de sua recuperação e escolheu, não por acaso, o "Ritual da Serpente"[69] como tema. Sigrid Weigel observa que Ernst Cassirer desempenhou papel decisivo nessa retomada, uma vez que, em momentos anteriores, o próprio Warburg qualificara o conjunto de anotações da viagem como uma "monstruosidade".[70]

Michaud indicou a nota de 14 de março de 1923, redigida por Warburg durante a preparação para sua conferência. Na passagem transcrita a seguir, é possível observar o elo biográfico e teórico que motivou Warburg à viagem que perpassou o Oeste americano até o Novo México:[71]

> Olhando de fora, na superfície de minha consciência, eu veria a seguinte causa: é que eu sentia tamanha repugnância pelo vazio da civilização do Leste dos Estados Unidos, que tratei de fugir para as coisas reais e para o saber e a aventura, indo a Washington visitar a Smithsonian Institution. Ela é o cérebro e a consciência científica da América ocidental. Ali encontrei, na pessoa de Cyrus Adler e nos senhores Hodge, Frank Hamilton Cushing e, sobretudo, James Mooney (sem esquecer Franz Boas, em Nova York), pioneiros da pesquisa indigenista que me abriram os olhos para a significação universal da América pré-histórica e selvagem. Assim, decidi visitar o Oeste norte-americano, tanto como criação moderna quanto em suas camadas profundas hispano-indígenas.

---

68 *Idem*, *Ibidem*.

69 O chamado "ritual da serpente" refere-se à uma cerimônia do povo Hopi, no atual Arizona, observada por Aby Warburg durante sua viagem ao sudoeste dos Estados Unidos (1895–1896). Em português, a conferência em que o autor retoma essa experiência foi publicada sob o título "Memórias da viagem à região dos índios *pueblos* na América do Norte", Cf. Warburg, 2015, p. 255.

70 Weigel, 2020, p. 393.

71 Michaud, 2013, p. 179.

> Minha vontade romântica somou-se à vontade de encontrar uma ocupação mais física do que me fora dado exercer até então. Eu ainda me ressentia do efeito da raiva e da vergonha de, na época do cólera, em Hamburgo, não haver aguentado firme como meu irmão e a família de minha querida esposa.
>
> Além disso, estava sinceramente farto da história estetizante da arte. Parecia-me que a contemplação formal da imagem — que não considera um produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte (o que só compreendi mais tarde) — dava margem a falatórios tão estéreis que, após minha viagem a Berlim, no verão de 1896, procurei me dedicar à medicina.[72]

Tratava-se, como observa Weigel, de um exercício de autorreflexão. Esse gesto comportava uma dupla inflexão.[73] No plano teórico, Warburg declarava-se "farto da história da arte estetizante" então dominante na academia alemã; no plano pessoal, a conferência assumia o caráter de exame de si, em meio à consciência de sua fragilidade psíquica em seus tempos de "cólera" e fragilidade.

Do ponto de vista teórico, em carta endereçada à família[74] em dezembro de 1895, Warburg explicitou que o objetivo científico da viagem implicava uma ruptura com sua habitual pesquisa nos arquivos italianos, inaugurando um movimento de ordem prática.[75] Esse deslocamento, fundado na visitação direta e na experimentação, acompanhava o surgimento da etnologia moderna. À época em que Warburg esteve nos Estados Unidos e entrou em contato com a antropologia,

---

72 Warburg *apud* Michaud, 2013, p. 179–180.

73 Weigel, 2020, p. 397.

74 Na carta, Warburg define o propósito de sua viagem: conhecer a região situada na confluência entre Utah, Colorado, Novo México e Arizona, que julgava decisiva para a história dos povos vernaculares da América. Delimitada entre os meridianos 111° e 106° oeste e os paralelos 38° e 35° norte, a área reuniria, ao norte, as antigas construções abandonadas nas falésias, cujos vestígios haviam sido transferidos para museus, e, ao sul, os povos Pueblo, ainda parcialmente vinculados a seus modos de vida tradicionais (Warburg *apud* Michaud, 2013, p. 183).

75 Michaud, 2013, p. 178–180.

Franz Boas[76], reconhecido como um dos pioneiros da disciplina, atuava criticamente contra as teorias raciais e os pressupostos evolucionistas então dominantes.[77]

O século XIX foi profundamente marcado por ideologias coloniais que identificavam nas chamadas sociedades "primitivas" um suposto "atraso" civilizacional — formulação política e socialmente funcional aos projetos de exploração, dominação e expropriação territorial. Nesse contexto, os povos que resistiam nas aldeias do Novo México, no Oeste dos Estados Unidos, encontravam-se à margem de um processo iminente de desaparecimento.[78]

Não apenas Aby Warburg, mas também diversos outros estudiosos se dirigiram a essas comunidades com o intuito de registrar sua existência, em uma tentativa apresentada como gesto de "preservação". Tal movimento, contudo, revelou-se posteriormente ambíguo, pois contribuiu, em certa medida, para o próprio apagamento das identidades culturais que pretendia salvaguardar.[79]

É possível rastrear o interesse de Warburg por formas não-racionalistas de organização simbólica a partir da referência à uma "mentalidade primitiva", menção direta a Lucien Lévy-Bruhl, na conferência de 1925, em homenagem a Franz Boll.[80] Nessa ocasião, Warburg evoca diretamente uma "lei fundamental" da sociologia — a *loi de participation* (lei da participação) — referindo-se ao estudo de Lévy-Bruhl como dedicado à análise das funções mentais do "homem primitivo".[81]

---

76 A definição de antropologia para F. Boas baseava-se na relação entre diferentes culturas e as questões relativas à existência física e mental da humanidade em diferentes espaços geográficos. Cf. Michaud, 2013, p. 181.

77 *Idem*, *ibidem*.

78 Michaud assinala que, no momento da viagem de Warburg, o Oeste dos Estados Unidos vivia uma última fase de "pacificação", marcada pelo progressivo extermínio das culturas indígenas. Sob o pretexto de preservação, etnólogos e arqueólogos coletavam objetos e imagens nas regiões Pueblo, constituindo as primeiras coleções etnoarqueológicas (Michaud, 2013, p. 38). É nesse contexto que se insere a crítica de Claire Farago à unilateralidade do discurso warburguiano e à exclusão do sujeito etnográfico da história da arte (Farago, 2009, p. 195–212).

79 Michaud, 2013, p. 38.

80 Warburg, 2018, p. 155.

81 *Idem*, *ibidem*.

A chamada lei da participação constituía uma tentativa do pensador francês de descrever uma dinâmica psicológica distinta da lógica formal, caracterizada como "pré-lógica".[82] Tratava-se, portanto, de um tipo de relação que não se reduz aos regimes de representação simbólica ou analogia metafórica próprios da lógica formal.[83]

Lucien Lévy-Bruhl, no preâmbulo de 1921 de *A mentalidade primitiva*, afirmava que sua obra se dedicava ao "[...] esforço para penetrar nos modos de pensamento e nos princípios de ação desses homens que chamamos, muito inapropriadamente, de primitivos, e que, ao mesmo tempo, estão tão longe e tão perto de nós".[84] Sua proposta consistia em evidenciar que a dinâmica de pensamento de determinados grupos era marcada por "hábitos mentais" distintos do discurso lógico europeu.[85] Não se trataria, segundo o autor, de "incapacidade" ou "impotência", mas do reflexo de um estado social específico e de costumes próprios, orientados prioritariamente pelas exigências da subsistência.

É fundamental assinalar o caráter problemático do termo "primitivo"[86], amplamente empregado por pensadores da virada do século XIX para o XX. Conforme observa Hsu, a expressão foi utilizada por longo tempo na antropologia como qualificador de materiais e domínios científicos — "ciência primitiva", "religiões primitivas", "mentalidade primitiva", entre outros.[87] Tal uso apoiava-se em pressupostos evolucionistas e classificatórios que, embora então legitimados como científicos, sustentavam uma construção hierárquica das culturas.[88]

O próprio Edward Burnett Tylor (1832–1917), frequentemente reconhecido como um dos primeiros grandes nomes da antropologia e responsável por consolidar o vínculo entre a cultura e a disciplina

---

82 Nunes, 2019, p. 110.

83 *Idem*, *ibidem*.

84 Lévy-Bruhl, 2008, p. 7.

85 *Idem*, p. 9.

86 Para uma contextualização mais detalhada sobre o problema da aplicação do termo "primitivo" nos estudos antropológicos, ver: HSU, 1964, p. 169–178.

87 Hsu, 1964, p. 169.

88 *Idem*, *ibidem*.

antropológica, caracterizou um estágio "selvagem" no interior de um esquema evolutivo da humanidade. Tal formulação contribuiu para a difusão de uma visão dicotômica entre civilizados e não civilizados, amplamente reproduzida ao longo do período.[89]

Este horizonte conceitual encontrava-se em plena vigência no período de atuação de Aby Warburg que, em contato com a então jovem disciplina antropológica, incorporou a terminologia em seus escritos. No contexto intelectual de Warburg, entretanto, tratava-se de uma denominação corrente, ainda que o próprio autor, em certas passagens, a utilizasse entre aspas. A reprodução do termo neste estudo não implica adesão a seu pressuposto conceitual, mas integra um exercício de revisão historiográfica que busca compreender as referências mobilizadas pelo estudioso em seu próprio tempo.

Michaud assinala que a crítica de Warburg a uma "história da arte estetizante" dirigia-se, sobretudo, a uma disciplina que negligenciava a função das obras e suas origens cultuais.[90] Dentro dessa configuração, Warburg buscou ampliar as fronteiras do campo, estabelecendo diálogos profícuos com a antropologia e a sociologia, bem como com as reflexões acerca da constituição do pensamento simbólico. Seu interesse consistia em investigar a criação artística para além do exame estritamente formalista, compreendendo a imagem como um "produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte".[91]

No que concerne ao contexto biográfico dessa autorreflexão, assinalado no início do subcapítulo, podem-se considerar as observações de Edgar Wind acerca da complexa trama psicológica vivenciada por Warburg e de sua capacidade de elaborar eventos traumáticos por meio do próprio saber histórico.[92] A conferência proferida no Sanatório de Bellevue, em Kreuzlingen, na Suíça, constituiu um momento decisivo de sua trajetória, reativando a ideia de uma psicologia da reconciliação e reafirmando a experiência como objeto de investigação.[93]

---

89 *Idem*, *ibidem*.

90 Michaud, 2013, p. 180.

91 Warburg *apud* Michaud, 2013, p. 179–180.

92 Wind, 2018.

93 *Idem*, *ibidem*.

Em 21 de abril de 1923, mesmo diante do ceticismo dos médicos quanto à possibilidade de seu retorno à atividade científica, Warburg apresentou sua exposição sobre a viagem americana.[94] Nas linhas iniciais, registrou: "Materiais para uma psicologia da religiosidade primitiva" e, ainda, "De Atenas a Oraibi, sempre primos!".[95] Apresentou-se consciente das limitações de seu estudo[96], assinalando que, durante a viagem, não lhe fora possível aprofundar devidamente as impressões colhidas, sobretudo em razão da complexidade e da diversidade das línguas vernaculares dos *pueblos*.[97] Como reconheceu, "uma viagem limitada a uns poucos meses não enseja nenhuma impressão realmente profunda".[98] De fato, para a compreensão da cultura e da formação dos *pueblos*, o período de sua estadia era insuficiente.

Ainda assim, sua proposta consistia em sondar em que medida o paganismo da Antiguidade se aproximava ou se distanciava das práticas ritualísticas observadas na região. Declarava-se interessado no "problema que é tão decisivo para a historiografia da cultura como um todo: em que medida podemos observar os traços característicos essenciais da humanidade pagã primitiva?".[99] Sob essa orientação, tanto a ornamentação simbólica quanto as danças mascaradas constituíram pontos de partida privilegiados para sua investigação.[100] Sobre a dinâmica que afirmou ter observado na região, descreveu:

> Os *pueblos* têm esse nome por terem se assentado em aldeias (*pueblo*s, em espanhol) — ao contrário das tribos nômades de caçadores, que há poucas décadas levavam sua vida beligerante como caçadores no mesmo território habitado pelos *pueblos* (Novo México e Arizona).

---

94 Michaud, 2013.

95 Warburg, 2015, p. 199.

96 Podemos mapear a hesitação do estudioso em diversas passagens como, por exemplo, na nota introdutória escrita em Kreuzlingen, em 14 de março de 1923, na qual o autor indicou: "ainda sob efeito do ópio". Cf. Warburg, 2013b, p. 259.

97 Warburg, 2015.

98 *Idem*, p. 200.

99 *Idem*, *ibidem*.

100 *Idem*, *ibidem*.

> O que me interessou como historiador da cultura foi que, bem no meio de uma terra que converteu a cultura técnica em uma admirável arma de precisão na mão do homem intelectual, tenha podido se conservar um enclave da humanidade pagã primitiva, que — embora se mantenha inteira e objetivamente ocupada com a luta pela existência — se dedica com uma firmeza inabalável, para fins agrícolas e de caça, a práticas mágicas as quais só estamos acostumados a avaliar como sintomas de uma humanidade em tudo ultrapassada. Mas, nesse caso, a assim chamada superstição caminha de mãos dadas com a atividade vital. Ela consiste em uma veneração religiosa aos fenômenos naturais, aos animais e às plantas, aos quais os índios atribuem almas ativas e que creem poder influenciar sobretudo por meio de suas danças mascaradas. Para nós, tal justaposição da magia fantástica com o agir objetivo referido a finalidades parece sintoma da cisão, mas para os índios não é algo "esquizoide", ao contrário: é uma vivência libertadora e patente da ilimitada possibilidade de relação entre o homem e o mundo ao redor.[101]

Na referida passagem, Warburg explicita sua posição como "historiador da cultura" e observa que, na vida prática dos *pueblos*, superstição e atividade vital permanecem indissociáveis. Tal constituição corresponderia, segundo ele, a um estágio anterior à "cisão" experimentada pelo homem moderno — isto é, à separação entre o sujeito e o mundo circundante.[102] Ao propor uma avaliação "religiosa-psicológica" dessas práticas, Warburg chama a atenção para um problema de referencial contaminado, uma vez que os processos de colonização haviam provocado profundas irrupções nas tradições indígenas.[103] A região configurava-se, assim, como uma zona híbrida ainda viva, mas ameaçada de dissolução diante do avanço colonizador. Nesse quadro, torna-se mais nítido o paralelo com a mentalidade igualmente híbrida do início do Renascimento, outro momento de tensão e recomposição entre matrizes culturais distintas.

O estudioso observou que a relação que os indígenas possuíam com a região acarretava uma orientação ritualística. Este processo foi

---

101 Warburg, 2015, p. 200–201.

102 *Idem*, *ibidem*.

103 *Idem*, *ibidem*.

possível graças ao temor pela seca. A escassez da água da região se tornou um motivo para as práticas mágicas dos *pueblos* e sua tentativa de subjugar as forças da natureza.[104] Os dispositivos que mediavam a relação do povo com o ambiente eram as ornamentações presentes em cerâmicas e nas *kivas*[105]; além do culto animista (as danças mascaradas), e as representações do que Warburg descreveu como um: "demônio enigmático e temido: a serpente".[106]

A serpente, segundo suas considerações, era uma representação cosmológica. Simbolizava o relâmpago e era um ponto central de adoração para a prosperidade. Warburg narrou o episódio que encontrou Cleo Jurino, um dos sacerdotes responsáveis pela pintura de *kivas* em Cochiti, e seu filho, Anacleto Jurino, suas primeiras elaborações sobre a figura da serpente resultaram deste diálogo.[107] Comprendeu, por meio do exame de alguns desenhos, que as representações imagéticas nas cerâmicas e nas *kivas* tinham uma função totêmica, acionavam um modo mítico de pensar.[108]

Warburg assinalou que, para além das ornamentações, havia, ainda, as danças em que serpentes vivas eram mantidas na boca dos participantes.[109] Em sua ida a Walpi, registrou que, embora não tenha presenciado diretamente o culto, a dança das serpentes realizada nas aldeias de Oraibi e Walpi constituía, a seu ver, a cerimônia mais propriamente pagã da região.[110] Seu acesso às fotografias do ritual deu-se por intermédio de um padre, e suas interpretações concentraram-se na apreensão de um "máximo de intensidade expressiva" e de uma "magia simbólica", elementos que, segundo ele, condensariam a potência ritual e simbólica do episódio.[111]

---

104 *Idem*, *ibidem*.

105 Templo subterrâneo presente em inúmeras aldeias da região. Cf. Warburg, 2015, p. 209.

106 *Idem*, p. 202.

107 *Idem*, p. 209.

108 *Idem*, *ibidem*.

109 *Idem*, p. 210.

110 *Idem*, p. 233.

111 *Idem*, *ibidem*.

Segundo suas ponderações, a dança das serpentes configurava um provável "estágio primordial" que a distinguia das demais cerimônias por ele observadas, como a dança mímica do antílope em Santo Ildefonso.[112] Nestas, o animal era simbolicamente representado por meio de poses e ornamentações; naquela, ao contrário, a serpente era manipulada viva durante o ritual, instaurando uma relação de contato direto entre indivíduo e animal.[113] Essa diferença não é meramente descritiva, mas estruturante para sua argumentação: ao invés de uma representação mediada, haveria uma forma de participação efetiva. O prolongado domínio da serpente, que aos olhos europeus poderia configurar uma "catástrofe", era compreendido no interior da dinâmica indígena como saber preciso e ritualizado, no qual o animal não era coagido, mas simbolicamente "convidado".[114] A partir dessa estrutura de orientação do pensamento, tal passagem evidenciava a força do totemismo, isto é, uma modalidade de vínculo em que imagem, crença e prática vital permanecem indissociáveis.

Segundo Warburg, a serpente, concebida como divindade meteorológica, era dominada e, ao final do ritual, devolvida viva à natureza, configurando um ato mediador entre o indivíduo e o cosmos. Tal mediação distinguia-se, em sua leitura, do modelo de culto sacrificial: o gesto obedecia a uma lógica distinta da destruição da vítima, respondia a um campo de ativação simbólica de uma força natural. As cascavéis eram recolhidas no deserto em agosto, banhadas com água abençoada e submetidas a procedimentos rituais específicos ao longo de dezesseis dias.[115] O propósito seria que a "serpente-relâmpago" desencadeasse os raios e trouxesse a chuva.

Nas palavras do autor, as serpentes "são de uma só vez a chuva, a serpente e o santo (primitivo) vivendo em forma de animal".[116] Essa condensação simbólica remetia, segundo ele, a uma mitologia ancestral

---

112 *Idem*, *ibidem*.

113 *Idem*, *ibidem*.

114 *Idem*, p. 234.

115 *Idem*, *ibidem*.

116 *Idem*, p. 235.

ligada ao herói Tí-yo e à busca pela fonte primordial de água[117]. À vista desses elementos, Warburg aprofundou sua reflexão acerca do papel do mito e da prática mágica no homem dito "primitivo", compreendendo-os não como mero resquícios irracionais, mas como formas estruturantes de relação com as forças da natureza.[118]

Warburg caminhou para comparar a Antiguidade pagã greco-romana e suas práticas cultuais, aos episódios que tinha avaliado em suas incursões americanas. Retornando dois mil anos antes, no berço da civilização europeia, elencou como os hábitos cultuais da Grécia evocavam reações semelhantes àquela observada em Walpi. O estudioso relembrou a dança orgiástica dedicada a Dionísio, na qual "mênades dançavam com cobras vivas nas mãos, que se enrolavam em volta de sua cabeça como um diadema, enquanto na outra mão levavam o animal dilacerado na dança sacrificial extática em honra à divindade".[119] Mencionou, no interior dessa passagem, o "frenesi extático" que permeava a prática cultual. Ou seja, uma profunda experiência carregada de uma força expressiva, exatamente o conteúdo espiritual que trouxe as reflexões sobre as *Pathosformeln*.

Ao conectar a serpente ao Velho Testamento, à deusa Tiamat das mitologias suméria e babilônica, à personificação da vingança na Grécia — as Erínias — e ao mito, bem como ao grupo escultórico do *Laocoonte*, Aby Warburg delineou um procedimento metodológico central em sua obra: a investigação dos nexos que atravessam processos de migração e transformação. Como ele próprio assinalou, haveria uma "via de ligação por onde perambulou a serpente pagã", indicando a persistência e a metamorfose de um mesmo núcleo imagético ao longo de distintas culturas e temporalidades.[120]

Tais representações condensaram, para a Antiguidade, o "máximo sofrimento humano", convertendo-se no "símbolo da paixão antiga" e na expressão de um "pessimismo trágico e desesperançado".[121] Essa fonte

---

117 Cf. Warburg, 2015, p. 236.

118 *Idem*, p. 236.

119 *Idem*, p. 237–238.

120 *Idem*, p. 243.

121 *Idem*, p. 239.

de *pathos* não apenas incidiu sobre a concepção estilística do início do Renascimento, como também marcou uma inflexão de mentalidades, caracterizada pelo "desbotar dos signos de sua dimensão demoníaca, até torná-los matemáticos".[122] A carga dionisíaca, assim, encontraria sua origem no cerne das práticas cultuais pagãs "primitivas", operando como um núcleo incandescente que atravessa e transforma as formas históricas de expressão.

Em sua conclusão, Warburg assinala que a vida cotidiana, as festividades e as cerimônias dos *pueblos* constituem exemplos de uma "forma pagã e primária de responder à grande e atormentadora pergunta quanto ao porquê das coisas".[123] A relação dos indígenas com o entorno estruturar-se-ia por um processo de metamorfose causal: diante de forças naturais não plenamente compreendidas, elaboraram mecanismos simbólicos capazes de manejar impulso e medo, como as danças miméticas, a manipulação ritual do animal e as ornamentações.[124] Trata-se, assim, de um vínculo fundado na causalidade mitológica e na expressão da religiosidade, que Warburg descreve como uma dinâmica oscilante entre fobia e devoção, um estágio formativo do pensamento mítico.

A reação dita "primitiva", que também podemos considerar como imediata ou fóbica, do homem diante do terror da existência ocupa lugar central no pensamento tardio de Warburg.[125] Como sintetizou Ernst Gombrich, "a história da civilização para ele era uma luta contra o monstro, contra o reflexo compulsivo da causa projetiva"[126].[127] Medo, angústia e as raízes trágicas da espiritualização estariam, assim, na base da constituição humana, seriam dimensões incontornáveis, que não podem ser simplesmente eliminadas.[128]

---

122 *Idem*, p. 243.

123 *Idem*, p. 247.

124 *Idem*, *ibidem*.

125 Gombrich, 1986, p. 223.

126 O texto em língua estrangeira: "The history of civilization is for him a history of the fight against the monster, against the compulsive reflex of cause projection" (Gombrich, 1986, p. 223).

127 *Idem*, *ibidem*.

128 *Idem*, *ibidem*.

A tarefa cultural consistiria, portanto, em mediar e depurar tais reflexos primordiais na busca pelos processos de orientação espiritual. É sob esse regime de leitura que se inscreve o projeto intitulado *Mnemosyne*: a tentativa de ordenar o caos das sobrevivências imagéticas e, ao mesmo tempo, a luta de seu criador contra a desmedida constitutiva da experiência humana.

As bases de uma natureza instintiva, manifesta na expressão do medo e nos reflexos fóbicos, encontravam-se já formuladas nos escritos de Charles Darwin. O contato de Warburg com Darwin é atestado em seus cadernos de estudo do final do século XIX, e sua familiaridade com *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), e foi destacada por Ernst Gombrich.[129] Na perspectiva darwiniana, as expressões humanas derivariam de "resíduos de reações animais": cada gesto teria como origem um impulso ancestral de resposta que, ao longo do tempo, foi simbolicamente atenuado.[130]

Edgar Wind observou que tais impulsos se traduzem simultaneamente como funções físicas e expressivas: os mesmos músculos acionados de modo automático em reações naturais podem ser posteriormente controlados para exprimir emoções.[131] Assim, ainda que moduladas culturalmente, as expressões humanas permaneceriam enraizadas nesses impulsos intensos; sem sua experiência originária, não haveria possibilidade mesma de expressão.[132]

O que Warburg considerou como "primitivo" não partiu de uma hierarquização cultural, apesar de estar inscrito no contexto eurocêntrico da formação teórica da história da arte, mas sim um processo cognitivo originário de formação e tratamento da imagem. Para o pesquisador, haveria um estado primordial de constituição das imagens na memória, através de um reflexo fóbico, que mais adiante, através do descrito pensamento simbólico, adquiriram a dimensão dos símbolos e signos.[133]

---

129 Weigel, 2020.

130 Gombrich, 1986, p. 72.

131 Wind, 2018, p. 273.

132 Gombrich, 1986, p. 72

133 *Idem*, 1986, p. 223

O indivíduo inscrito nesse reflexo imediato ao ambiente, isto é, nesse modelo primordial de assimilação, não elaboraria propriamente uma resposta orientada aos acontecimentos do entorno, mas reagiria de modo direto, impulsionado por emoções intensas como o medo.[134] No caso das cerimônias dos *pueblos*, a manipulação ritual da serpente operaria precisamente como mediação desse temor, sobretudo diante da ameaça da seca. A questão dita "primitiva", portanto, colocava-se nos seguintes termos: "[...] como os humanos e as expressões pictóricas foram originadas; quais são os sentimentos ou pontos de vista, consciente ou inconscientemente, sob o qual eles foram armazenados nos arquivos da memória? Existem leis que governam sua formação ou re-emergência? [...]."[135]

Sua busca por fósseis diretores, nas complexas construções iconográficas, remontaria exatamente essas inquietações. Sua "história psicológica por imagens" propôs coletar os estímulos e respostas que a memória de uma sociedade "esquizofrênica" havia condicionado.[136] Tanto a arte quanto a religião, como observou seu amigo Cassirer, tinham raízes na atividade simbólica e sua trágica bipolaridade.

Warburg indicou em suas notas de estudo que o homem seria um "animal que usa ferramentas", isto é, um ser cuja atividade estaria relacionada a se conectar ou se separar de suas ferramentas.[137] O "homem primitivo" não experimentaria sua relação com o meio como desconexão, mas como integração essencial à natureza. A posterior separação em relação ao mundo natural instauraria formas racionais de manejo técnico, desvinculadas da resposta fóbica imediata e orientadas por um controle consciente. Nesse sentido, os motivos mobilizados pelos artistas do início do Renascimento — como a Ninfa — expressariam a transição entre uma mentalidade ainda densamente

---

134 *Idem, ibidem.*

135 O texto em língua estrangeira: "[...] how did human and pictorial expressions originate; what are the feelings or points of view, conscious or unconscious, under which they are stored in the archives of memory? Are there laws to govern their formation or re-emergence? [...]". Warburg *apud* Gombrich, p. 1986, p. 222.

136 Warburg, 2018, p. 219.

137 Warburg *apud* Gombrich, 1986, p. 221.

vinculada ao pensamento mítico/mágico e uma nova manipulação artística dos símbolos, já orientada pelo horizonte do pensamento simbólico moderno.

O homem moderno, em sua cisão com o meio, quebrou a relação causal com a serpente. Passou a compreender a formação das chuvas, do relâmpago e até mesmo manipulá-los com o desenvolvimento da ciência natural. Com isso, "acabou com a causalidade mitológica".[138] Foi o fenômeno que Warburg descreveu como a passagem do estado de devoção para ao estado de reflexão: "[...] Portanto, a substituição da causalidade mitológica pela tecnológica extrai da serpente sua dimensão assustadora, sentida pelo homem primitivo. Se, com essa emancipação da intuição mitológica, ela na verdade o ajuda a responder satisfatoriamente o enigma da existência, é algo que não pretendemos afirmar agora."[139]

A breve incursão à dinâmica dos *pueblos* estava relacionada ao sentido de "pensamento mítico", algo anterior à descrita "cisão". Em a filosofia das "Formas Simbólicas: a linguagem", Ernst Cassirer dedicou seu trabalho ao aniversário de sessenta anos de Warburg, em 13 de junho de 1926. Além da prestigiosa homenagem a um caro amigo, Cassirer compartilhava de questões em comum que atraíram sua atenção para a Biblioteca Warburg: a reflexão teórica das formas de expressão do espírito.[140]

Lofts e Calcagno organizaram uma coletânea de traduções acerca das principais obras do pensamento de Cassirer, focando nos anos de 1919 e 1933, intitulado *The Warburg Years*.[141] Segundo os autores, este foi o período de maior produção da carreira do filósofo, exatamente no momento que estava na Universidade de Hamburgo e iniciou seus trabalhos com o círculo intelectual da Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura.[142] Ainda que, como Wind bem destacou em seu texto crítico, Gombrich tenha omitido essa íntima relação na biografia intelectual, a troca entre os estudiosos foi expressiva no fim da vida de Warburg e

138 Warburg, 2015, p. 249.

139 *Idem*, *ibidem*.

140 Cassirer, 2001, p. 02.

141 Lofts e Calcagno, 2013.

142 *Idem*, *ibidem*.

não residiu em uma mera correspondência afetiva, mas sim em uma reconhecida admiração e troca intelectual.[143]

Tanto Warburg como Cassirer compartilhavam o interesse de expandir as fronteiras disciplinares enquanto realizavam suas pesquisas acerca das formas simbólicas e do *pathos* na cultura.[144] Para ambos, o estudo do mito e dos rituais "primitivos" eram uma chave para a formulação dos processos culturais. Para Gombrich (1986), Warburg teria entendido nos rituais dionisíacos da Antiguidade o berço da liberação de energia passional que serviria coma a marca, ou seja, o engrama, da constituição simbólica: "[...] Sem a paixão primitiva que foi descarregada nas danças menádicas e no frenesi báquico, a arte grega nunca teria sido capaz de criar aqueles "superlativos" de gestos com os quais o maior dos artistas renascentistas expressou os valores humanos mais profundos."[145]

Desse modo, o berço da energia transformadora do Renascimento estaria na formação desses símbolos no estágio "primitivo" de pensamento, que é regido, sobretudo, através das passionalidades e impulsos instintivos. Posteriormente, através do espaço de reflexão, o tempo entre o impulso e a ação, os artistas seriam capazes de manejar essas forças primordiais, selecionando, através de um ato de empatia, quais características seriam úteis para seu desenvolvimento artístico.[146]

Considerações finais

Aby Warburg viveu, de modo agudo, os dilemas que identificava na história "esquizofrênica" da humanidade. Por isso, suas investigações jamais se encerraram em *corpus* fechados ou delimitações disciplinares rígidas:

---

143 Wind, 2018b, p. 292.

144 Wimmer, 2017.

145 O texto em língua estrangeira: "[...] Without the primeval passion which was discharged in maenadic dances and Bacchantic frenzy, Greek art would never have been able to create those 'superlatives' of gestures with which the greatest of Renaissance artists expressed the deepest human values." Gombrich, 1986, p. 243.

146 *Idem*, *ibidem*.

tratava-se de um pensamento em combate, atento à vida como processo e movimento, e a ideias em permanente metamorfose. Como observa Wimmer, pensar é sempre uma questão de posição e orientação.[147]

Não por acaso, como demonstração de sua recuperação psíquica e de sua retomada do espaço reflexivo, Aby Warburg recuperou as memórias da viagem à América, onde experimentara de modo direto a força das emoções primordiais. Mais uma vez, colocava-se na arena de combate contra demônios internos e externos.[148] Tampouco é fortuito que, durante a internação, tenha reencontrado a figura de sua Ninfa ao dialogar com as borboletas do sanatório — imagem evocada por Georges Didi-Huberman como síntese poética dessa sobrevivência imagética.[149]

Sua Ninfa se tornou um motivo psicológico significativo no seu denso percurso intelectual. Um instrumento afiado e perigoso. Em dado momento uma força para resistir, em outro, a fonte de percepção. Se tornou o "paradigma" de sua relação com as imagens, uma "chave para a emergência de um novo tipo de hermenêutica histórica da arte — a ciência sem nome — no *Denkraum* de Aby Warburg [...]"[150].[151] Todavia, seu descobridor manteve, em certa medida, sua deusa pagã no exílio historiográfico.

De fato, é possível se nortear pelos densos corredores de conhecimento teórico warburguiano puxando o fio de sua Ninfa, mas existe uma camada de assimilação e interpretação que é posterior à sua descoberta como motivo condutor de questões histórico-artísticas. A própria acepção de "paradigma" pertence a uma leitura contemporânea de um panorama que vem sendo construído ao redor da figura.

Compreendida desse modo, a Ninfa não constitui uma teoria, mas o ponto em que a elaboração teórica se adensa na própria imagem. Se ela condensa tensões, é porque nelas se manifesta o modo específico pelo

147 Wimmer, 2017.

148 Damas, 2020.

149 Didi-Huberman, 2013.

150 O texto em língua estrangeira: "[...] the nymph as the hermeneutic key to the emergence of a new type of art historical hermeneutics — la science sans nom — in the *Denkraum* of Aby Warburg (1866–1929)."

151 Baert, 2016.

qual Warburg concebe a história: não como sucessão estável de formas, mas como campo atravessado por conflitos, reaparições e reativações. Nesse sentido, a figura ninfal torna visível a dimensão estruturalmente anacrônica do pensamento warburguiano, ao instituir a imagem como objeto de análise e, simultaneamente, como espaço de produção conceitual. A Ninfa figura essa zona limítrofe entre indivíduo e natureza, reaparecendo como manifestação recorrente de uma energia primordial.

A dissertação foi desenvolvida com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Processo nº.: E-26/203.081/2019.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **The signature of all things**: on method. Trad. Luca D'Isanto & Kevin Attell. New York: Zone Books, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo, Hedra, 2012.

BAERT, Barbara. **Nymph**: Motif, Phantom, Affect. Part I. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866–1929). Leuven: Peeters, 2014 (Studies in Iconology).

BAERT, Barbara. **Nymph**: Motif, Phantom, Affect. Part II. Aby Warburg's (1866–1929) butterflies as art historical paradigms. Leuven/Paris/Bristol: Peeters, 2016 (Studies in Iconology).

BAITELLO JUNIOR, Norval. Idea vincit!: algumas imagens tangenciais à elipse de Aby Warburg. **Figura**: Studies on the Classical Tradition, vol. 5, n. 1, 2017, p. 29–44. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9997>. Acesso em: 27 out. 2020.

BOVINO, Emily Verla. The Nachleben of Mnemosyne: the afterlife of the Bilderatlas. **La Rivista di Engramma**, n. 119, 2014. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1618>. Acesso em: 2 jul. 2021.

BRITO, Thiago Macedo Alves de. Goethe e a descoberta da natureza. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, vol. 53, 2020, p. 212–226. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/view/66900>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CASSIRER, Ernst. Epitáfio a Aby Warburg (1929). **Discurso**: Revista de Filosofia, vol. 46, n. 1, 2016, p. 271–282. Trad. Isabel Coelho Fragelli. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/119172>. Acesso em: 9 nov. 2020.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**: a linguagem. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção Tópicos).

DAMAS, Naiara. Enredar a loucura: a dialética dos monstros na história da arte de Aby Warburg. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, vol. 13, n. 34, 2020, p. 41–75. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1683>. Acesso em: 13 mar. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). *In*: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p. 17–29.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FARAGO, Claire. Silent Moves: on excluding the ethnographic subject from the discourse of art history. *In*: PREZIOSI, Donald (ed.). **The Art of Art History**: a critical anthology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2009, p. 195–212.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg: a astrologia como instrumento de orientação do homem no cosmos. **Concinnitas**, vol. 20, n. 36, 2019, p. 220–242. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47972>. Acesso em: 19 ago. 2021.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. Aby Warburg: Morphology and/or History. YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jzvt13xgrk>. Acesso em: 13 mar. 2021.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Aby Warburg**: An iIntellectual Biography, with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl. 2. ed. Chicago/Oxford, University of Chicago Press/Phaidon, 1986 [1970].

GRAF, Fritz; JOHNSTON, Sarah Iles. Orpheus, his poetry, and sacred texts. *In*: GRAF, Fritz; JOHNSTON, Sarah Iles. **Ritual texts for the afterlife**: Orpheus and the bacchic gold tablets. New York: Routledge, 2007, p. 165–184.

HSU, Francis L. K. Rethinking the Concept 'Primitive'. **Current Anthropology**, vol. 5, n. 3, 1964, p. 169–178. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/200478>. Acesso em: 10 ago. 2021.

LÉVY-BRUHL, Lucien. **A mentalidade primitiva**. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2008 (Coleção Estudos Antropológicos).

LOFTS, S. G.; CALCAGNO, A. Translator's Introduction. *In*: CASSIRER, Ernst. **The Warburg Years (1919–1933)**: Essays on Language, Art, Myth, and Technology. Trad. S. G. Lofts & A. Calcagno. New Haven/London: Yale University Press, 2013.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NUNES, Eduardo Soares. Território e participação: Lévy-Bruhl no país dos Karajá. **Ilha**: Revista de Antropologia, vol. 21, n. 1, 2019, p. 103–138. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2019v21n1p103>. Acesso em: 23 set. 2021.

PINOTTI, Andrea. Variations without Theme: Warburg and the Morphology of the Neutral. YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3hsFB_Eq6o>. Acesso em: 13 mar. 2021.

SAUER, Martina. Panofsky — Warburg — Cassirer: from iconology to image science. *In*: BRACKER, Jacobus (ed.). **Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue**: Freiburger Studien zur Archäologie und visuellen Kultur 2. Heidelberg, Propylaeum, 2020, p. 159–171.

SETTIS, Salvatore. Aby Warburg, il demone della forma: antropologia, storia, memoria. **La Rivista di Engramma**, n. 100, 2012. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139>. Acesso em: 10 fev. 2021.

VALERIO, Raphael Guazzelli. Sobre o paradigma: apropriações metodológicas foucaultianas feitas por Giorgio Agamben. **Revista Contemplação**, vol. 12, 2015, p. 19–37. Disponível em: <http://fajopa.com/contemplacao/index.php/contemplacao/article/view/79>. Acesso em: 22 jul. 2021.

TONIN, Thays. A recepção italiana de Aby Warburg entre filologia e historiografia da arte. Entrevista a Monica Centanni (IUAV). **Palíndromo**, vol. 11, n. 24, 2019, p. 162–179. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15165>. Acesso em: 07 fev. 2021.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. Projeto de viagem à América (1927). *In*: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p. 287–291.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**: escritos inéditos, vol. 1. Tradução e

organização de Cássio Fernandes. Campinas: Unicamp, 2018.

WEIGEL, Sigrid. Warburg's 'Goddess in Exile': the 'Nymph' fragment between letter and taxonomy, read with Heinrich Heine. **Critical Horizons**: A Journal of Philosophy and Social Theory, vol. 14, n. 3, 2013, p. 271–295. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/270473771_Warburg's_Goddess_in_Exile>. Acesso em: 09 jan. 2021.

WEIGEL, Sigrid. The Epistemic Advantage of Self-Analysis for Cultural-Historical Insights: The variants of Warburg's manuscripts on his Indian Journey. **MODOS**: Revista de História da Arte, vol. 4, n. 3, 2020, p. 386–404. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662690>. Acesso em: 07 fev. 2021.

WIMMER, Mario. The Afterlives of Scholarship: Warburg and Cassirer. **History of Humanities**, vol. 2, n. 1, 2017, p. 245–270. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/690581>. Acesso em: 15 ago. 2021.

WIND, Edgar. O conceito de Kulturwissenschaft em Warburg e o seu significado para a estética. *In*: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**: escritos inéditos, vol. 1. Tradução e organização de Cássio Fernandes. Campinas: Unicamp, 2018, p. 255–279.

WIND, Edgar. Sobre uma recente biografia de Warburg. *In*: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**: escritos inéditos, vol. 1. Tradução e organização de Cássio Fernandes. Campinas: Unicamp, 2018b, p. 281–300.

As premiadas artistas brasileiras: Abigail de Andrade e Angelina Agostini

ISABELLA VIEIRA DAUDT DE OLIVEIRA

Encontramos majoritariamente nomes masculinos em livros, artigos e revistas acadêmicas sobre história da arte. Nos deparamos com a presença tímida de artistas mulheres sendo lembradas em notas de roda pé e citações. Na história da arte brasileira, as referências femininas concentram-se quase sempre em dois nomes: Anita Malfatti (1889–1964) e Tarsila do Amaral (1886–1873). Felizmente, a produção historiográfica sobre mulheres artistas cresceu nas últimas décadas, tanto no mundo, quanto em nosso país. Podemos citar algumas pesquisadoras e autoras que estão contribuindo para o estudo sobre pintoras, escultoras, fotógrafas e gravurista, são elas: Ana Paula Cavalcanti Simioni, Claudia de Oliveira, Claudia Calirman, Lisa Farrington, Griselda Pollock, entre outras.

Para contribuir com a pesquisa sobre mulheres artistas brasileiras, apresento neste artigo duas pintoras de gerações distintas, mãe e filha: Abigail de Andrade (1864–1890) e Angelina Agostini (1888–1973). Ambas conquistaram prêmios e participaram da Exposição Geral de Belas

Artes. O intuito é examinar com mais atenção as suas obras premiadas, a presença das artistas em exposições promovidas pela academia e as estadias na Europa, estabelecendo diferenças e semelhanças.

Antes de iniciar esta análise, é importante traçar brevemente as trajetórias das pintoras. Começaremos com Abigail, a pintora nasceu no estado do Rio de Janeiro, mais precisamente na zona cafeeira, na cidade de Vassouras, em 1864. Com pouca idade resolveu mudar de cidade e se direcionou ao Rio de Janeiro para aprimorar seus estudos artísticos iniciais. Quando completou dezoito anos, não demorou para se matricular no Liceu de Artes e Ofícios. Este era um espaço importantíssimo na época, pois, segundo Simioni "foi a primeira instituição pública a abrir as classes de arte para as mulheres" (Simioni, 2008, p. 121). Um ano antes da chegada de Abigail ao Rio, em 1881, o Liceu estava abrindo as portas para o público feminino.

Neste período, as alunas não podiam frequentar a Academia Imperial de Belas Artes e o Liceu era uma boa alternativa para jovens artistas. Outra opção eram as aulas particulares, onde a pintora conheceria duas figuras essenciais na sua formação artística: Ângelo Agostini (1843–1910) e Insley Pacheco (1830–1912). Agostini, além de professor, era um grande incentivador, admirava as obras de Abigail, escrevendo sempre críticas favoráveis e reconhecendo a sua produção. Esta relação entre professor e aluna resultou em um preocupante relacionamento amoroso, já que Agostini era casado e conhecido no meio artístico. Para agravar o olhar desaprovador da sociedade, Abigail engravidou e em 1888 nasceu a filha Angelina Agostini. No mesmo ano, para abafar os rumores e falatórios, o casal viaja para a Europa com Angelina na promessa de apaziguar o contexto conflituoso que se instaurava na cidade. No entanto, o plano de viver livremente, sem julgamentos no solo europeu, é interrompida pela morte de Abigail. Em 1890, a pintora faleceu de tuberculose, deixando a sua promissora carreira e sua filha que seguiria os mesmos passos. Dois anos depois, Angelina retorna ao Brasil aos seis anos de idade.

Quando nos debruçamos sobre a vida de Angelina, encontramos poucos dados, alguns recortes de jornal auxiliam neste estudo. As informações surgem a partir da sua carreira artística e suas obras. A historiadora da arte Cláudia de Oliveira destaca-se como uma das

poucas pesquisadoras que direcionam a sua atenção à vida e à obra de Angelina. No artigo "Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880" da revista eletrônica *19&20*, Oliveira apresenta também a trajetória de Abigail, destacando a sua medalha de ouro em 1884 na Exposição Geral de Belas Artes. A pintora participou da última mostra oficial do Império e tornou-se a primeira mulher a receber tal medalha em exposição organizada pela Academia.

Vale ressaltar que o público feminino não podia frequentar as aulas da intituição, apenas a partir de 1892, o ensino na academia tornou-se uma realidade para as mulheres. Assim, as exposições promovidas pela instituição eram a oportunidade de aproximação entre a artista mulher e a academia. É interessante pontuar que Abigail e Angelina eram mulheres brancas pertencentes à elite, ou seja, as desigualdades de classe tornavam o acesso ao espaço acadêmico e a educação artística ainda mais limitado.

Quando analisamos atentamente as carreiras de pintoras e escultoras, marcadas por conquistas, inseridas no sistema artístico, observamos a presença do ensino das artes dentro do próprio lar. Geralmente os pais artistas contornavam essas barreiras institucionais, transmitindo, através de seus próprios ateliês, os ensinamentos. A pesquisadora Jaqueline Sampaio (2025), em seu artigo "A construção da categoria artistas-mulheres", demonstra que o investimento na educação no núcleo familiar era, muitas vezes, um fator importante para que uma mulher conseguisse ter uma carreira e destaque.

> [...] uma característica comum que une muitas das histórias de artistas mulheres que tiveram relativo sucesso nesse período, inserindo-se no sistema artístico, trabalhando exclusivamente com arte, recebendo encomendas e trabalhando para cortes reais, é o fato de sua educação ter ocorrido em ateliês da própria família, em virtude de terem pai ou marido artista e/ou, em caso de núcleos familiares mais abastados, por terem nascido em famílias que investiram na educação de suas filhas mulheres (Vicente, 2012; Mayayo, 2003). Ambos os casos podem ser encontrados nas histórias de Artemisia Gentileschi, filha de Orazio Gentileschi (1593–1652/53), e Sofonisba Anguissola (1535–1625), nascida em uma família que investiu não apenas em sua educação, mas também na de suas quatro irmãs (Sampaio, 2025, p. 103).

Sampaio cita pintoras como Artemísia e Sofonisba para ilustrar a sua análise. No caso de Angelina, tanto a sua mãe, quanto o seu pai foram responsáveis por sua herança artística. Abigail faleceu muito jovem e não conseguiu transmitir os seus ensinamentos de maneira mais sólida, mas Angelo Agostini foi uma referência para a pintora, sendo constantemente citado na imprensa nacional ao lado de alguma informação sobre a sua filha. Inclusive, Angelina teria herdado o ateliê de seu pai, de acordo com Claudia de Oliveira (2020). Seu espaço de criação estaria localizado no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro e seria seu desde 1910, ano da morte de Agostini. Podemos encontrar esta informação no Museu D. João VI da Escola de Belas Artes / UFRJ. Ou seja, diante deste panorama, percebemos visivelmente as limitações da época e de acordo com a posição na sociedade e os ensinamentos no núcleo familiar, a exclusão poderia ser mais ou menos profunda.

Durante quase todo o século XIX, observamos a exclusão não só do público feminino, mas também dos artistas negros. É importante pontuar que o período oitocentista foi marcado pela escravidão, assim como os séculos anteriores. O negro, mesmo quando era alforriado, era destinado a trabalhos subumanos com salários inferiores. A partir da segunda metade do século XIX, o Brasil passou por mudanças que influenciaram e afetaram os rumos da Academia Imperial. O país passava por período de revoltas e insatisfação política, demonstrando um esgotamento no contexto escravista e monárquico.

O artigo "A arte e o artista negro na academia no século XIX" de Marcelo Rocha Silveira demonstra que "a exclusão do negro tanto na Academia quanto a sua representação em pinturas ou em esculturas pode ser vista hoje como o reflexo de uma época preconceituosa e excludente" (Silveira, 2019, p. 6). O artigo segue afirmando que houve restrição não somente na Academia, mas no projeto de construção de identidade nacional. Apesar deste cenário de limitações, temos a informação de um aluno negro na instiuição em 1864: Estevão Roberto da Silva (1845?–1891). Um pintor importante na segunda metade do século XIX, como o autor afirma, "famoso por suas naturezas-mortas" (Silveira, 2019, p. 3), porém pouco conhecido na historiografia brasileira. Estevão seria o primeiro artista negro a receber destaque na Academia Imperial e recebeu um prêmio em sessão solene na presença do próprio Imperador

Pedro II. No entanto, a Academia teria restringido este reconhecimento, lhe entregando um prêmio em uma categoria inferior.

Estevão e Abigail estavam presentes na mesma sessão de pintura na Exposição de 1884. Assim como o pintor, Abigail apresentava também uma natureza-morta: *O cesto de compras*. Com esta obra e a tela *Um canto do meu ateliê,* a artista consquistava a sua medalha de ouro. A pintura representou uma mesa com muitos elementos: uma ave, legumes, verduras, ovos, um cesto de compras, notas de dinheiro e moedas. Todos dispostos sobre a mesa de forma desordenada. Talvez pela "falta de cuidado" ao serem colocados, os elementos estão prestes a cair. Podemos interpretar que esta cena ocorreu recentemente e imaginar que os alimentos e dinheiro foram "jogados" por uma mulher ou por um homem. Por se tratar de uma sociedade patriarcal, onde a mulher estava destinada aos afazeres domésticos, é possível que uma figura feminina tenha realizado as compras. O espectador poderia visualizar uma cena anterior à imagem da natureza-morta: uma mulher, carregando sacolas pesadas, coloca-as sobre a mesa rapidamente para aliviar o peso. A impressão que podemos ter é que o momento acabou de acontecer e Abigail espontaneamente registrou a cena. Os alimentos parecem frescos, de cores vivas e intensas. Esta sugestão de um cenário ocorrido recentemente difere das naturezas-mortas tradicionais, posicionadas geralmente de maneira organizada e com arranjos cuidadosamente distribuídos.

A pintora recorreu a uma representação realista da cena e utilizou a técnica do claro-escuro de forma intensa. Neste contexto, é possível estabelecer diferenças e semelhanças entre muitos quadros de natureza-morta, produzidos anteriormente à pintora ou durante a sua trajetória. Se conduzirmos o nosso olhar para o passado, é interessante considerar a influência das telas holandesas no período barroco. O trabalho do artista Willem Kalf (1619–1693) desperta o interesse ao identificarmos o contraste das sombras e da luz, além da disposição desarrumada da mesa, aspectos semelhantes da obra *O cesto de compras*. Assim como a tela da pintora, a representação *Natureza-morta com a taça da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião, lagosta e copos* também impressiona por seu realismo.

Na obra de Willem Kalf, poderíamos interpretar que o pintor conseguiu registrar rapidamente a cena arranjada de forma espontânea.

A lagosta está quase caindo e talvez o espectador, diante do quadro, tenha o ímpeto de segurar algum elemento da mesa. Em *O cesto de compras* também temos o impulso de agarrar a ave e sentir a maciez de sua carne ou segurar no ar algumas moedas que caíram na ponta da mesa. Podemos perceber claramente a textura do pano, identificar a superfície dos objetos e o brilho com bastante nitidez. Sobre a pintura de Willem Kalf, o historiador E. H. Gombrich (1909–2001), afirmou:

> [...] gostava de estudar a maneira como a luz é refletida e refratada pelo vidro colorido. Estudou os contrastes e harmonias de cores e texturas, e tentou realizar novas harmonias em ricos tapetes persas, reluzentes porcelanas, frutos brilhantes e coloridos, e metais polidos (Gombrich, 2011, p. 430).

O pintor valorizava mais a execução de sua tela do que o próprio tema, uma característica comum entre os pintores holandeses. Gombrich, ao abordar este aspecto, compara-o à ideia de que objetos triviais podem compor uma obra de arte tão perfeita quanto palavras triviais podem se tornar a base para uma bela canção (Gombrich, 2011, p. 430). Neste contexto, podemos trazer outro historiador da arte H. W. Janson (1913–1982), que afirmou:

> A maior parte dos compradores de arte na Holanda preferia assuntos mais próximos da sua própria experiência — paisagens, vistas arquitetônicas, naturezas-mortas, cenas do dia-a-dia. Todos estes gêneros surgiram na última metade do século XVI; à medida que se foram definindo, surgiu um grau de especialização até então desconhecido (Janson, 1993, p. 760).

O trecho destaca o padrão de preferências dos compradores de arte na Holanda, ressaltando que a maioria deles favorecia temas que refletiam sua própria experiência cotidiana. A observação do surgimento dos gêneros como natureza-morta e paisagens, na última metade do século XVI, indica não apenas uma diversificação temática, mas também um nível de especialização até então inédito. Para complementar este assunto, Gombrich teria ainda afirmado: "E os especialistas holandeses que consumiram a

vida pintando o mesmo tipo de assunto acabaram provando que o tema é de importância secundária" (Gombrich, 2011, p. 430).

Retornamos a *O cesto de compras* e as críticas que rodeavam a obra. É fundamental pontuar as publicações positivas em jornais e revistas da época. Os trabalhos artísticos de Abigail receberam reconhecimento por grande parte da crítica brasileira do século XIX. Citaremos Gonzaga Duque para ilustrar esta admiração, o crítico analisou de forma positiva as obras premiadas: "O seu quadro 'Cesto de Compras' é uma promessa de sumo valor, pela precisão dos detalhes, pela pureza do colorido, pela observação do desenho; o pequenino quadro "Um Canto do Meu Atelier" tem qualidades dignas de atenção [...]" (Duque, 1995, p 12). Outro exemplo que demonstra o entusiasmo por tais pinturas trata-se do artigo presente no jornal *Gazeta de Notícias*, publicado em 1884:

> E simplesmente uma amadora, Exma. Sra. D. Abigail de Andrade, discipula de Angelo Agostini, mas uma amadora a quem os artistas feitos não deixarão de abrir alas.
>
> A exposição de seus trabalhos consta de nada menos de quatorze numeros, sendo cindo estudos de desenho do gesso, tres copias, dous retratos e quatro estudos originaes d'après nature [...].
>
> Mas é nos trabalhos originaes que se revela em toda a sua pujança o notavel talento d'esta senhora. *O cesto das compras* é simplesmente um primor, não só pelo grupamento, como pela felicidade da reproducção do natural.
>
> Uma mesa de cozinha, sobre ella o samburd, com a carne, a galinha, os legumes, e ao lado o troco em uma nota de quinhentos réis, suja das mãos dos quitandeiros, nickel e cobre.
>
> Confesso-me pouco enthusiasta d'este gênero de pinturas; [...] mas a arte é sempre arte, a verdade sempre a verdade, e, quando se pinta com o talento que revela a Exma. Sra. D. Abigail de Andrade, o assumpto pouco importa, porque a execução é tudo ("Bellas-Artes IV", *Gazeta de Notícias*, 29 de agosto de 1884).

O trecho acima é mais um exemplo de como o termo amadora estava presente nos escritos sobre Abigail, a expressão era muito comum para se referir às mulheres artistas. Mas, apesar deste título, é notável o

entusiasmo do autor do artigo de jornal. Ou seja, segundo este recorte, não se trata de uma artista profissional, mas é digna de elogios e atenção ao seu talento. Percebemos a crítica positiva diante dos trabalhos artísticos expostos, mas são as obras ditas originais que recebem o aplauso maior.

No artigo de jornal, o desinteresse sobre o tema natureza-morta é ressaltado, no entanto, as observações positivas foram expressivas. O pouco entusiasmo do autor em relação ao gênero de pintura e a sua preferência por outros temas são pontuados, mas a empolgação da composição de Abigail é salientada. Ou seja, *O cesto de compras* seria uma exceção à regra. Como mencionamos anteriormente, no campo artístico, o primordial é como executar e não tanto a escolha do tema. Assim, independentemente do assunto escolhido, a pintora conseguiu não apenas apresentar técnica de qualidade, mas principalmente expressar a essência da cena e transmitir toda a sua potência.

Outra pintura premiada merece atenção neste momento: *Um canto do meu ateliê*. Apesar da pintura se distanciar do gênero natureza-morta, a artista explorou de forma muito semelhante o claro e escuro presente na obra anterior. A artista retratou a atmosfera de meia luz em seu ateliê, criando um contraste de sombra profunda e de pequenos focos de luz que revelam as figuras femininas e as obras artísticas na cena. Embora possa ser considerado um autorretrato, a sua própria imagem não é representada frontalmente, mas sim de costas. Abigail capturou o momento de seu processo criativo, incluindo um arranjo de flores como o seu objeto de pintura. Réplicas estão também presentes na tela, apresentando o seu espaço de estudo artístico e criação. Uma miniatura da conhecida Vênus de Milo está localizada em destaque, como uma das referências da artista e outras pequenas cópias de esculturas se encontram espalhadas em sua prateleira. Percebemos que o ambiente evoca a influência dos cânones neoclássicos em sua aprendizagem. Observamos também uma referência à obra do renomado pintor renascentista Rafael, reforçando ainda mais a ideia de que o estudo envolve a reprodução de obras-primas. Não podemos deixar de observar a presença do quadro *O cesto de compras* ao lado dos anjinhos de Rafael, indicando que a representação de natureza-morta de Abigail foi realizada anteriormente à obra *Um canto do meu ateliê*.

O crítico brasileiro Félix Ferreira (1841–1898) escreveu também as suas impressões diante das réplicas presentes no quadro:

> [...] o *Canto do seu atelier* é um bonito trabalho; seria mesmo um quadro muito bom se a autora houvesse cuidado menos dos acessórios do que da composição em geral. Aqueles quadros e modelos que se avistam ao fundo se salientam demais — e algumas vezes desmentem as boas regras da perspectiva. As suas cópias de Rafael, Reck e Agostini são bem acabadas, posto que de menos valor relativo, desde que são cópias estas e aqueles originais. A composição própria tem, quando menos, um merecimento, que é o de pôr em evidência o talento criador do artista ou amador. Faz bem a jovem pintora em se libertar do bordão das cópias, o que deve é ir ensaiando cautelosamente as suas composições, como acaba de fazer com aquelas duas (Ferreira, 2012, p. 211).

A crítica de Félix Ferreira pareceu pontuar o talento da pintora e inicialmente ressaltou que se trata de um belo trabalho. No entanto, Ferreira destacou que tais elementos citados anteriormente poderiam compor de forma mais adequada na tela. O crítico sugeriu que o equilíbrio entre as réplicas ao fundo poderia ser mais cuidadosamente trabalhado. A perspectiva para Ferreira pareceu ser uma questão também, alguns quadros mencionados e reproduções ao fundo da cena estariam em desacordo com as regras de perspectiva, o que poderia afetar a sensação de profundidade.

A figura materna, uma mulher mais velha apoiada na janela e que observa a pintora, seria a sua tia. A própria Abigail, segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni seria "uma espécie de ego feminino possível" (Simioni, 2008, p. 211). Destacamos as flores como elementos que estão sempre associados ao universo das mulheres. Simioni teria ressaltado o aspecto inteligente, irônico e ao mesmo tempo complexo no quadro. Percebemos dois aspectos: a cena central, onde a artista observa um arranjo de flores que estaria ligado à sensibilidade e à fragilidade feminina, e ao mesmo tempo os elementos escultóricos presentes na estante. A escultura, geralmente associada à atividade artística masculina, simboliza de certa forma a força física e o contato com o material bruto.

A fotografia de Abigail de Andrade, que teria originado a tela *Um canto do meu ateliê*, não apresenta nenhum elemento escultórico ou réplicas observadas no quadro. Segundo a pesquisadora e museóloga Miriam de Oliveira, a fotografia não estaria cortada e o responsável pelo registro da imagem seria Insley Pacheco (1830–1913), um dos mestres de Abigail. Miriam de Oliveira possui o negativo da foto e cedeu a imagem para esta pesquisa. A pesquisadora realizou em 1993 a dissertação intitulada "Abigail de Andrade: artista plástica do Rio de Janeiro no século XIX".

Pousando o olhar mais uma vez diante da fotografia, observamos atrás do cavalete uma imagem de flores. Sem nitidez, não conseguimos definir se as flores são reais ou Abigail estaria criando uma tela a partir de uma outra pintura floral. Seria uma pintura de observação de um arranjo de flores real ou uma representação.

Na pintura *Um canto do meu ateliê*, analisamos a figura da tia apoiada em uma janela que poderia carregar uma série de simbolismos. É interessante refletir que a janela indicaria uma relação entre o espaço interior e exterior, representando dois mundos: um de liberdade e possibilidades, o outro de confinamento e limitações. Algo muito representativo no contexto de Abigail, onde a mulher enfrentava desafios e restrições.

Após análises e observações das telas premiadas de Abigail de Andrade, é importante trazer uma valiosa informação levantada por Ana Paula Cavalcanti Simioni.

> Em 1885, a comissão da Academia reuniu-se e decidiu-se por adquirir algumas obras para o acervo da instituição, entre os muitos trabalhos escolhidos figurava *Cesto de Compras*, avaliado em 300$000. Seria o fato uma honra para qualquer artista [...]. Todavia, em maio daquele ano, a ata da comissão informava que alguns autores se recusaram a vender suas obras. [...] A recusa à venda poderia derivar de muitos motivos, mas dentre eles é provável que a pressão familiar tenha exercido um papel preponderante (Simioni, 2008, p. 217–218).

Simioni cita o trecho da ata da Academia Imperial de Belas Artes (1882–1890) presente no acervo do Museu Dom João VI. Tal ata informa que três artistas recusaram a venda de suas obras para a instituição: Thomaz



FIGURA 1 Fotografia de Abigail de Andrade, s.d. Fonte: Coleção Particular, Rio de Janeiro, cedida por Miriam de Oliveira.

Driendl, Hilarião e Abigail de Andrade. A autora sugere ainda que a pressão familiar teria sido o motivo da recusa de Abigail. Nunca saberemos ao certo a razão que teria levado a artista a tomar esta decisão, mas podemos especular dois outros motivos possíveis: princípios artísticos e o fato da Academia impedir a matrícula de alunas. Talvez a pintora não demonstrasse interesse em deixar a sua obra em uma instituição que não aceitasse mulheres ou a posição de Angelo Agostini em relação à Academia tenha influenciado em sua decisão. É conhecido o posicionamento político de Agostini em relação à escravidão e ao Império. O cartunista não declarou abertamente a sua insatisfação com a Academia, mas, de certa maneira, as instituições relacionadas ao poder imperial causavam resistência. A pesquisadora Rosangela de Jesus Silva em sua tese de doutorado afirma que a "parceria" entre a Academia Imperial de Belas Artes e o governo imperial resultava, para Agostini, em atraso e injustiças.

Independentemente da razão que levou a Abigail de Andrade a recusar a venda de sua obra, observamos através da conquista da medalha de ouro e todas as críticas relevantes da época que a pintora teve o seu reconhecimento. As suas realizações foram conquistadas mesmo diante dos desafios. Após a última Exposição Geral do Império, notamos um aumento significativo da participação feminina. Se atentarmos para a última Exposição do século XIX, iremos perceber a presença mais expressiva de artistas mulheres. Tal mostra contou com a participação de doze pintoras e uma escultora, mostrando assim um crescimento significativo em relação à primeira mostra e a de 1884. O aumento é mais expressivo entre as pintoras, onde algumas conseguiram Menção Honrosa e Medalha de Ouro. Já as escultoras eram pouco frequentes nas Exposições, e ainda mais rara era a presença de gravuristas.

Anos mais tarde, em 1913, a filha de Abigail, Angelina Agostini teria conquistado também o mesmo prêmio, sendo a primeira pintora vencedora do Prêmio de Viagem na Primeira República. Com sua obra *Vaidade*, Angelina alcançou uma das premiações mais importantes no campo artístico. No entanto, como afirma Cláudia de Oliveira, a artista teria passado por um constrangimento antes de sua vitória:

> A premiação de Angelina foi imediatamente questionada pelo pintor Belmiro de Almeida, segundo as atas do Conselho Superior de Belas

> Artes, salvaguardadas pelo Museu D. João VI. Logo após o júri da categoria Pintura, formado pelos pintores e professores Carlos de Servi, Henrique Bernardelli, João Batista da Costa, Modesto Brocos e Pedro Peres — mestres da maioria dos artistas expositores —, justificar a premiação de Angelina Agostini, ressaltando sua técnica como artista e classificando-a como uma "mestra na arte". O pintor e então professor da ENBA, Belmiro de Almeida, pede a palavra e pergunta ao júri se a laureada era brasileira nata e tinha menos de 35 anos — condições para a premiação. O que fez com que Henrique Bernardelli, Presidente do Júri, suspendesse a sessão para que Angelina Agostini, com 25 anos, fosse buscar e apresentar a documentação solicitada, colocando-a em uma posição de extremo constrangimento, uma vez que Angelina teve sua história familiar exposta publicamente (Oliveira, 2021, p. 47).

Cláudia de Oliveira ainda afirma que tal constrangimento provocado por Belmiro teria raízes em 1884, durante a Exposição da Academia Imperial. Neste episódio, Belmiro de Almeida teria perdido a premiação para Abigail de Andrade e podemos imaginar um possível sentimento de revolta e resistência, já que ambos estavam inseridos em uma sociedade machista e patriarcal. A mãe de Angelina conquistara a Medalha de Ouro de 1º Grau e seu oponente recebera a mesma medalha, mas de categoria de 2ª Classe. Talvez Belmiro tivesse carregado esses anos todos uma revolta diante da "amadora" Abigail, diante de uma mulher que nem poderia adquirir uma formação acadêmica e que não tinha acesso às aulas de modelo vivo.

Independentemente da resistência do artista Belmiro, a pintora concretizou a sua vitória. A notícia da conquista de Angelina ocupou o espaço na imprensa carioca, como podemos observar neste pequeno trecho do jornal *O PAIZ* do dia 2 de abril de 1914:

> O premio de viagem de 1913 foi concedido à inteligente artista senhorita Angelina Agostini, filha de Angelo Agostini, o saudoso fundador da *Revista Ilustrada* e do *D. Quixote.* A nossa distinela patrícia escolheu a cidade de Londres para a sua residência. A senhorita Angelina Agostini parte para a Europa no dia 15 de dezembro (Artes e Artistas. *O Paiz*, 1914).

Apenas o pai de Angelina fora mencionado e o nome de Abigail esquecido. Diante de muitas notas de jornal e revista, observamos a ausência do nome materno. A imprensa carioca lembrava a figura ilustre de Angelo Agostini sendo um cartunista e artista reconhecido. A informação de que pai e filha trilhavam o campo artístico era sempre ressaltado, no entanto, a mãe de Angelina, tendo conquistado medalha de ouro e reconhecimento em vida, nunca era mencionada.

É interessante ressaltar que a conquista de Abigail poderia ter resultado no Prêmio de Viagem, mas esta vitória ainda não era possível no período. Angelina vivia um contexto diferente, já qua a matrícula era uma realidade na Repúblina, na Escola Nacional de Belas Artes. Diferente da mãe, Angelina pôde experimentar a tão sonhada bolsa de estudos, o contato com mestres estrangeiros, museus e suas obras. Assim, em várias notícias, a artista é frequentemente referida como "a pintora da tela Vaidade", evidenciando não apenas a conquista de um prêmio, mas também o prestígio que a obra lhe conferiu. Iniciaremos nossa análise da tela premiada a partir da perspectiva da imprensa carioca da época, para, em seguida, expandir nossa observação com base nas críticas da professora e doutora Cláudia de Oliveira. Além disso, vale ressaltar que nossa análise incorporará impressões pessoais e outras referências, enriquecendo a compreensão da obra e aprofundando as questões que a tela *Vaidade* suscita.

Em outubro de 1913, o *Jornal do Commercio* (RJ) afirmou que a pintura de Angelina seria digna "de atenção, estudo e aplauso" (Impressões de Exposição, 1913). Já o jornal *Correio da Manhã* (RJ) em setembro deste mesmo ano escreveu: "As compras e sobretudo Vaidade são duas telas que desafiam a assinatura mesmo dos consagrados" (Artes — O premio de viagem no salão deste anno. Correio da Manhã (RJ), 1913). Tais trechos selecionados expressam uma visão muito positiva da obra e da atuação de Angelina. Os termos do primeiro recorte de jornal sugerem que se trata de uma tela notável, valendo a pena ser examinada, estudada em profundidade, sendo merecedora de reconhecimento e elogios por suas qualidades artísticas. O segundo recorte sugere que as obras *As compras* e, especialmente, *Vaidade* são tão notáveis e excepcionais que até mesmo artistas já consagrados teriam dificuldade em produzir algo semelhante. Outra interpretação poderia deduzir que as obras são tão únicas que é difícil associá-las imediatamente aos artistas responsáveis.

Podemos também destacar a revista *O Malho* que foi criada em 1902 no Rio de Janeiro. Irreverente, com a presença de sátiras políticas e humor, a revista teria citado algumas vezes a jovem pintora sempre acompanhada de elogios. Destacamos, em particular, a nota de 1913 que apresenta a tela *Vaidade,* evidenciando a apreciação da artista no cenário cultural da época. Ao analisarmos este recorte, observamos a imagem da obra premiada, juntamente com sua legenda que destaca o professor de Angelina, Henrique Bernadelli, e a conquista do Prêmio de Viagem de 1913 concedido pela Escola Nacional de Belas Artes.

Diante das notas e recortes destacados, a análise da pintura se posiciona na superfície. Um aprofundamento se faz necessário para explorar outros aspectos da obra de Angelina. Nesta análise mais profunda, destacamos, assim, dois relevantes artigos, ambos de autoria da Dra. Cláudia de Oliveira: "Angelina Agostini e a tela Vaidade — uma intervenção feminista", presente na revista eletrônica 19 & 20 e "Centralizando Angelina Agostini no cânone: rumo a uma história da arte feminista", publicado na revista *MODOS*. O primeiro artigo tem o intuito de analisar a obra premiada e o contexto da conquista. O segundo texto citado visa posicionar a pintora Angelina Agostini no cânone artístico brasileiro a partir de um olhar crítico pós-moderno, distanciando-se da ideia de gênio masculino. O texto também aborda a virada cultural e o surgimento da história da arte feminista.

A tela encontra-se atualmente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sendo adquirida pela instituição em 1937, conforme consta em sua ficha técnica. Anteriormente, a obra estava na Escola Nacional de Belas Artes, onde permaneceu desde 1913 até o ano de sua transferência.

Diante da obra, observamos a textura da pincelada, as cores aparentes e os sutis tons presentes. O ambiente que a figura feminina se encontra transmite uma sensação de penumbra, onde a pintora lança luz em alguns pontos estratégicos. O olhar do espectador é naturalmente atraído por áreas luminosas, como: o espartilho, a alça do vestido, suas costas e o delicado brilho em sua bochecha. O contraste é notável entre a imagem refletida, repleta de sombras, que apresenta um universo misterioso, no qual o espectador se esforça para decifrar a figura em destaque. Por outro lado, a representação "real" da figura de costas



FIGURA 2 *Vaidade*, 1913. Óleo sobre tela, 74 x 79 cm, assinada Angelina Agostini, 1913. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC.

mantém-se enigmática ao esconder o seu rosto. Somente através do espelho conseguimos vislumbrar os detalhes de sua expressão, criando uma interação intrigante entre o reflexo e a realidade. O olhar da figura feminina é apenas de observação, analisando o seu rosto, talvez transparecendo um momento de autoconhecimento e autoavaliação. Nesta situação é fundamental levantar o aspecto da musa que posa para uma artista mulher. Ao longo da história da arte ocidental, percebemos a musa do pintor ou do escultor, aquele ser/objeto que ocupa uma posição para ser admirada e contemplada pelos olhares masculinos. Não existe um artista, neste caso, olhando para a sua modelo e a reduzindo a estereótipos. Observamos uma pintora que representa outra mulher e apesar de retratar elementos como espelho, espartilho e corpo semidesnudo, não posiciona a figura feminina neste lugar de objeto. Não há a figura do gênio, como Linda Nochlin (1931–2017) muitas vezes cita para desconstruir padrões e cânones na história da arte. No artigo da professora e pesquisadora Isabela Marques Fuchs (2025) "Viradas inesperadas: Griselda Pollock e a temporalidade feminista na historiografia da arte" da revista *MODOS*, a autora traz a reflexão sobre este sujeito masculino e propõe uma reflexão

> O gênio, por sua vez, seria essa figura atemporal e poderosa, capaz de grandes feitos e dotado de um dom natural e divino. Apenas entre os séculos XIX e XX podemos pensar em uma série de nomes: Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Édouard Manet, Pablo Picasso, Salvador Dalí, dentre tantos outros "Grandes Artistas" ou "gênios". Nochlin propõe então desafiar uma escrita da história a partir desses "grandes" feitos e "grandes" artistas, entendendo que quem produziu esta grandeza foram as condições materiais de seu tempo, os valores e preconceitos de um sistema patriarcal que limitou a participação de mulheres na arte (Fuchs, 2023, p. 55).

O ato de olhar para o espelho na tela de Angelina não tem relação com a figura masculina citada por Fuchs. Não se trata do "Grande Artista" com as letras maiúsculas, mas sim, um símbolo capaz de refletir a verdade mais íntima, onde se busca a autoconsciência e autoaceitação. Ao se olhar no espelho, dentro do seu quarto, está apenas vivendo um

momento intimista, onde o espelho serve para trazer uma autorreflexão, onde a mulher está observando a si mesma e convida o espectador a olhar este instante único.

> Angelina Agostini inovou no Salão de 1913 ao apresentar uma mulher que convida o público a um olhar voyeurístico a apreciar o seu corpo em espaço privado feminino, utilizando-se de uma narrativa pictórica que apresenta a sexualidade feminina, construída por ela e não pelo gaze masculino dominante. Ao resgatar o corpo feminino da tradição hegemônica, onde estes se constituíam em metáforas universais do desejo masculino, Angelina individualizou-se pela "diferença", ressignificou o olhar, recriou uma representação da mulher que mostra ao público o desejo feminino, o prazer de ser mulher em sua essência mais íntima. [...] (Oliveira, 2021, p. 54).

Neste trecho de Oliveira, destaca-se o aspecto inovador na representação de Angelina. O "gaze masculino dominante" seria a perspectiva do homem que historicamente dominou as representações visuais das mulheres. Angelina rejeita a ideia de que as mulheres são simples símbolos do desejo masculino. Ao se deparar consigo mesma, ela se despe de julgamentos, permitindo-se um profundo instante de autoconhecimento. A pintora desafia a tradição artística e afasta o olhar masculino dominante, ressignificando o olhar sobre o corpo feminino. A autora finaliza estimulando as próximas reflexões, um grande início para diversas análises e considerações. Estas e outras reflexões foram possíveis graças as produções historiográficas da década de 70, onde a história social feminista surgiu e assim obras foram revisitadas e artistas apagadas foram estudadas.

Vida na Europa

É interessante dirigir o nosso olhar para o período de Angelina e Abigail na Europa. Há uma diferença muito aparente entre a experiência de mãe e filha, como foi dito anteriormente. Abigail saiu do Brasil para se afastar de uma situação de reprovação e pressão social. Já Angelina foi

para Londres por causa de um prêmio conquistado. A filha de Abigail por alguns anos estudou e produziu nos grandes centros da arte ocidental, participou de exposições e algumas telas foram vendidas por um alto valor. A verdade é que pouco se sabe sobre a vida de Angelina e sobre este período específico. Neste contexto nebuloso, uma pesquisa cuidadosa se faz necessária. Através de publicações periódicas da época foi possível constatar alguns fatos importantes na vida da artista e chegar a algumas informações.

A primeira constatação relevante que podemos destacar é que Angelina Agostini foi reconhecida por sua trajetória artística. Em jornais e revistas como: *A Noite, Jornal do Commercio, Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícia*, *A Faceira*, *Revista Fon-Fon*, *O Paiz*, *A Epoca*, *Malho*, a pintora ganhou um espaço importante, com alguns artigos dedicados inteiramente a sua conquista ou performance no campo da arte.

Começamos com o jornal *A Noite* que em 13 de setembro de 1913 publicou o artigo intitulado "O Conselho Superior homologa os premios conferidos pelo jury". A fotografia de Angelina Agostini ganha destaque no jornal, evidenciando a premiação da pintora e conquista de sua viagem através de seu notável quadro *Vaidade*. A matéria enfatiza não apenas a realização de Angelina, mas também ressalta a sua presença constante no "Salon" ao longo dos anos, revelando um progresso artístico digno de reconhecimento, alcançado através de sua dedicação e estudo. Um ano antes deste artigo citado, o mesmo jornal destacaria mais uma vez o talento da pintora. Com a mesma imagem fotográfica de Angelina, a nota de 1912 destacou novamente "o seu notavel progresso na arte de pintar" (Notas do "Salon" — Angelina Agostini. *A Noite*, 1912). Em seguida, revela que Angelina participava do Salão com três trabalhos e esse número já era um indício de sua superioridade em relação à maior parte dos expositores. Todas as três obras apresentadas eram retratos, sendo apenas um deles considerado "fraco" pelo jornalista que assinou a nota, identificado como Gonçalo Alves. Este termina a matéria de forma muito positiva e afirma: "A Sra. Angelina Agostini fez-se merecedora dos mais francos elogios pelo seu progressivo aproveitamento technico. Parece chegado o momento da artista emancipar-se do suserano influxo do seu mestre, para que a sua arte atinja á independência de que é merecedora" (Notas do "Salon" — Angelina Agostini. *A Noite*, 1912).

O mestre mencionado anteriormente seria o professor Henrique Bernardelli (1857–1936). O autor da nota expressa a ideia de que Angelina alcançou um nível de habilidade e domínio técnico que a coloca em posição de independência artística. A matéria afirma que a pintora está pronta para trilhar seu próprio caminho criativo, destacando seu talento e apontando este momento como uma transição para uma fase mais madura em sua carreira. O nome de Bernardelli é frequentemente mencionado em outras notas e notícias de Angelina.

No dia 3 de abril de 1914, o jornal *Gazeta de Noticia* publicou a conquista do Prêmio de Viagem por Angelina, não apenas mencionando o professor Henrique Bernardelli, mas também ressaltando a influência significativa de seu pai, Angelo Agostini. Nesta matéria é noticiada a partida de Angelina: Londres foi o destino escolhido pela jovem artista. Segundo a nota: "A senhorita Angelina Agostini é a mais promettedora das nossas *femmes peintres*. Muito jovem e muito aplicada, foi o maior sucesso nestes últimos anos, do *atelier* do ilustre pintor Henrique Bernardelli, seu professor". Em seguida, a nota afirma a conquista da medalha de prata de Angelina em 1912 no Salão promovido pela Escola Nacional de Belas Artes. Já em 1913, além do quadro *Vaidade*, as telas: *As compras*, *Costumes portugueses*, *Religiosa*, *Magú*, *Pepita* e *Rosinha*, também foram expostas. Tais telas não foram encontradas até este momento da pesquisa. A notícia continua com uma breve entrevista de Angelina, explorando suas expectativas em relação à viagem a Londres para dar continuidade aos seus estudos.

O diálogo registrado na matéria ainda revela a perspectiva única de Angelina em relação à sua viagem, destacando sua decisão de não seguir um programa rígido e preferir estudar de forma mais independente. Sua postura descomprometida com ateliês ou academias sugere um desejo de liberdade artística e autonomia. É interessante pontuar também o desejo da jovem pintora de visitar a Itália, mais especificamente Veneza, onde seria palco de uma relevante exposição trienal, destacando a importância dada aos centros artísticos europeus da época. A influência de Bernardelli na decisão dos destinos é evidente, revelando a relação de mentor e discípula. O último aspecto intrigante da entrevista seria o registro da conversa entre professor e aluna sobre as correntes artísticas em voga na época, como o Futurismo e Cubismo.

É interessante refletir sobre este aspecto, já que a pintora não seguiu um caminho dos movimentos modernistas.

Algumas notícias do *Jornal do Commercio* (RJ), *Jornal do Recife* (PE) e *Revista Fon-Fon* foram analisadas. Entre 1916 e 1918, observamos algumas importantes informações através dos periódicos citados. Nestas fontes, encontramos a notícia de que Angelina participou da exposição da Royal Academy com dois quadros. Fundada em 1768, esta instituição é uma das mais antigas e renomadas do Reino Unido, desempenhando um papel importante dentro do campo artístico ao longo dos séculos. Inclusive a matéria destaca a relevância da instituição, ressaltando a exigência da Royal Academy, considerada uma das mais rigorosas do mundo, de acordo com a nota. A comissão julgadora, igualmente criteriosa, demonstra a qualidade do trabalho da jovem pintora avaliando positivamente as suas telas. A matéria pontua o mérito de Angelina ao participar desta importante mostra em uma instituição tão conceituada. A nota ainda apresenta e descreve brevemente as telas que participaram da tal exposição: uma delas intitulada *Sunday Evening* (Domingo à noite) e a segunda representa uma figura feminina nua posicionada diante de uma lareira. Segundo a matéria, os artistas ingleses "elogiaram calorosamente" (Uma artista brasileira em Londres — Angelina Agostini. *Jornal do Commercio*, 1916), destacando o seu domínio na técnica de claro-escuro e no estilo realístico

A próxima matéria selecionada é também do *Jornal do Commercio* de 1917. No recorte de jornal, observamos uma transcrição de uma publicação realizada em Londres no jornal chamado *O Espelho*. Segundo a notícia, o artigo publicado na capital do Reino Unido apresentava um retrato de Angelina em seu ateliê. Com esta informação podemos imaginar que a artista tinha o seu próprio espaço de criação no continente europeu, ou dividia um ateliê com outras artistas. Não temos certeza desta informação, porém um dado mais específico é revelado: a tela que Angelina teria oferecido à Cruz Vermelha inglesa é *One of Many* (Uma de muitas) que infelizmente até o momento não foi encontrada em pesquisas.

Outro aspecto significativo a ser destacado a partir da experiência de Angelina na Europa é a notícia de que o quadro oferecido à Cruz Vermelha inglesa, intitulado *One of Many,* estava em exibição na

National Gallery. Ou seja, os jornais estavam noticiando a participação de Angelina em exposições de importantes instituições do continente europeu. Seria mais um indício de seu sucesso, além da oferta valiosa que a tela *One of Many* teria recebido. A nota ainda destaca, ao final, a recepção positiva da jovem pintora no cenário internacional. Diante de tal afirmação, surge a indagação: Encontraremos o nome de Angelina em jornais e revistas europeias da época?

No site oficial The British Newspaper Archive é possível encontrar um pequeno espaço positivo sobre Angelina em uma matéria do jornal *The Yorkshire Post* em 5 de setembro de 1919. The British Newspaper Archive é resultado de uma parceria entre a Biblioteca Britânica e o serviço *online* Findmypast, onde é possível encontrar diversas páginas de jornais históricos digitalizados. Neste site, foi possível encontrar apenas uma matéria intitulada "The Autumn Exhibition", que poderíamos traduzir como "A Exposição de Outono". Trata-se de uma matéria sobre a décima exposição de outono na Corporation Art Gallery Huddersfield que teve a sua data de estreia no dia 6 de setembro de 1919 e sua duração por um período de 12 semanas. O artigo afirma que a seleção dos expositores foi certamente sábia e que apresentaram estilos variados. A matéria ainda pontua que os pintores menos conhecidos, onde Angelina se encaixaria, poderiam despertar o interesse entre o público comum. Ao longo do escrito, os artistas são citados e suas obras descritas. Angelina ganha um pequeno espaço no meio da matéria, onde a tela *Sunday Evening* (Domingo à noite) é apresentada. O artigo destaca a sua obra com um estilo bastante distinto e descreve a representação: um interior de uma casa à luz do lampião. O exemplo da passagem da jovem pintora na imprensa internacional é breve, mas, mesmo com sua contribuição sucinta, podemos perceber que Angelina estava participando de forma ativa no cenário artístico europeu, envolvendo-se em importantes projetos.

Abigail de Andrade também viveu uma experiência na Europa. No entanto, a situação em que a mãe de Angelina se encontrava era significativamente diferente da vivência de sua filha. Enquanto Angelina recebeu um Prêmio de Viagem concedido pela Escola Nacional de Belas Artes, Abigail se viu pressionada a deixar o Brasil devido a uma relação considerada ilegítima aos olhos da sociedade. Quando recorremos à imprensa da época não encontramos nenhum sinal desta relação ou a

notícia da partida do casal e sua filha para Europa. O último material analisado e encontrado em sites de bibliotecas europeias foi um catálogo oficial da Exposição Universal de Paris de 1889, a mesma exposição mencionada na matéria anterior no contexto da chegada de Abigail. Não foram localizadas imagens das obras dos seus expositores, encontramos apenas o registro de suas participações.

A Exposição Universal na qual Abigail participou teve impacto tanto na França quanto no Brasil. Este evento foi organizado para celebrar o centenário da Revolução Francesa e a República. É interessante destacar que, conforme observado pela Professora Doutora Heloisa Barbuy, o Brasil marcou presença nos últimos meses do Império brasileiro, sendo uma das poucas nações monárquicas a participar desta exposição. A participação não teve caráter oficial, sendo realizada por meio de uma delegação composta por empresários e jornalistas.

Podemos, então, considerar uma interpretação deste fato: Agostini, conhecido por suas críticas frequentes ao Império em sua *Revista Ilustrada*, pode ter exercido uma influência significativa na participação de Abigail. A pintora possivelmente compartilhava das ideias de Agostini, considerando relevante sua presença nesta mostra. Assim, diante da importância do evento, podemos perceber que a pintora, mesmo passando por uma situação delicada por sua união com o mestre Agostini, não desistiu da carreira mesmo na Europa. Parece que Abigail de Andrade estava disposta a iniciar um novo capítulo de sua vida artística em outro continente, participando de exposições e produzindo suas telas.

Explorando o cenário internacional que envolve as duas pintoras, surge a oportunidade de analisar uma das últimas telas de Abigail, um autorretrato produzido em Paris, intitulado *Mulher sentada diante de uma escrivaninha*.

Este autorretrato encontra-se na coleção privada de Sérgio e Hecilda Fadel, e foi possível observar pessoalmente em 2014. Nesta ocasião, percebemos detalhes da composição, as cores originais, os tons harmoniosos, a camada de tinta não muito espessa, a luz natural iluminando a figura feminina, a vestimenta clara contrastando com o fundo escuro. A relação entre a luminosidade da roupa branca e a área sombria do ambiente pode evocar, de alguma forma, a tela *Vaidade* de



FIGURA 3 Abigail de Andrade, *Mulher sentada diante de uma escrivaninha*, 1889. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro.

Angelina. Apesar de representarem figuras femininas e universos distintos, podemos conectar estas obras por esse aspecto. Conseguimos unir as telas também a partir da seguinte perspectiva: mulheres retratando mulheres, mergulhando em si mesmas, em sua própria essência. Estes autorretratos revelam um momento único de Abigail e Angelina, um instante reflexivo e íntimo.

Enquanto Angelina, diante de um espelho, se depara consigo mesma e direciona a reflexão para si, Abigail lança o seu olhar para a janela, para o exterior. A *Mulher sentada diante de uma escrivaninha* está olhando para o horizonte, talvez em busca de esperança, ou procurando respostas para os seus questionamentos. Há diferença, sutil e ao mesmo tempo significativa, entre a janela de Abigail de Andrade e o espelho de Angelina Agostini. Esta distinção não apenas ressalta a delicadeza visual entre as duas obras, mas também sugere uma complexidade que merece um olhar cuidadoso. Enquanto a abertura diante da figura feminina de Abigail apresenta uma perspectiva para o mundo exterior, o espelho, por sua vez, reflete não apenas a imagem, mas também a introspecção da própria artista. É nesta dualidade entre observação e reflexão que encontramos um terreno fértil para seguir com a análise.

Abigail revisitaria o mesmo tema presente em sua primeira pintura: um autorretrato de 1881. Ao retratar a si mesma em seu ambiente de criação, a pintora busca uma afirmação profissional. A análise destas duas criações revela a transformação e o crescimento artístico que marcaram a curta, porém significativa, trajetória da pintora. Tanto na pintura inicial, quanto neste último autorretrato, a artista é representada em roupas elegantes e em um local distinto. Contudo, é evidente que as circunstâncias de suas atividades diferem. Enquanto na primeira obra, Abigail se representa em seu ateliê, na última ela surge diante de seus livros e cadernos, transmitindo uma clara sensação de reflexão. A luz natural que adentra pela janela ilumina a artista e seus livros, contribuindo para a atmosfera contemplativa da cena. De acordo com Ana Paula Cavalcanti Simioni, "O olhar distante e a mão no queixo evocavam a ideia de uma mulher absorta em seus pensamentos, reflexiva e distante" (Simioni, 2008, p. 227). Simioni ainda afirma que, no mesmo ano em que pintou a tela *Mulher sentada diante de uma*

escrivaninha, nasceu o segundo filho de Abigail, vindo a falecer pouco tempo depois de tuberculose.

A partida trágica do filho e mãe se contrasta com a esperança marcada no autorretrato. Diante destas leituras, a tela de Abigail e a pintura *Vaidade* de Angelina, revelam momentos íntimos e reflexivos, cada um com a sua própria expressão. Ao examinarmos essas obras e outras produções das pintoras, enriquecemos nossa compreensão das complexidades das experiências das mulheres artistas no contexto do século XIX e XX. Essas análises finais não apenas ilustram o legado deixado por mãe e filha, mas também nos convidam a refletir sobre a importância de investigar e valorizar a produção de mulheres na história da arte.

Ou seja, ao explorarmos as jornadas na Europa de Abigail e Angelina, através de recortes de jornais e análises de suas obras nos tópicos finais, foi possível traçar um panorama de suas vivências e realizações. Através da observação da imprensa da época, revelou-se um contraste interessante entre a atenção destacada à jornada de Angelina e a discrição aparente em torno da partida de Abigail e Agostini. Essas nuances refletem não apenas a complexidade das relações sociais da época, mas também as mudanças relacionadas às oportunidades que influenciaram em suas vivências.

Referências

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo das obras expostas na Academia das Belas Artes em 23 de agosto de 1884**. Rio de Janeiro, Typ. Vapor de Pereira Braga, 1884.

NOTAS de arte. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ed. 00265, 23 de setembro de 1917.

AGOSTINI, Angelo. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, n. 295, 1882.

AGOSTINI, Angelo. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, n. 393, 1884.

"Angelina Agostini em Londres". **A Época**, Rio de Janeiro, 1916.

"Artes — O premio de viagem no salão deste anno". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1913.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 211–61, jan./dez. 1996.

BELLAS-ARTES IV. **Gazeta de Notícias**, 29 de agosto de 1884.

BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícos — sua história de 1856 a1906. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceualba.htm>. Acesso em: 26 fev. 2026.

SERVICE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE. **Catalogue général officiel de l'Exposition universelle de 1889**. Paris, L. Danel, 1889.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. **Oitocentos**: arte brasileira do império à primeira república. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

DUQUE, Gonzaga. **Mocidade morta**. São Paulo: Três, 1972.

Emquanto se prepara o "salão" deste ano. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ed. 15260, 1926.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Das salas de aula aos Salões. As Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas artes. *In*: COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE CBHA, 22., 2002, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: EDPUC/GRS, 2002.

FERREIRA, Félix. **Belas Artes**: estudos e apreciações. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

FUCHS, I. M. Viradas inesperadas: Griselda Pollock e a temporalidade femi nista na historiografia da arte. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 49–79, mai.2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/ article/view/8671353>. Acesso em: 28 fev. 2026.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, 2011

GUANABARINO, Oscar. A exposição de Bellas Artes. **Jornal do Commercio**, ano 63, n. 240, 28 ago. 1884.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. Autorrepresentação: histórias das mulheres e histórias feministas. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 31, p. 231–247, 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16589>. Acesso em: 28 fev. 2026.

IMPRESSÕES de exposição. **Jornal do Comércio**, 1913.

JORNAIS e periódicos no século XIX. **Arquivo Nacional**, 26 maio 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/sites_eventos/sites-tematicos-1/brasil-oitocentista/temas-oitocentistas/jornais-e-periodicos-no-seculo-xix>. Acesso em: 28 fev. 2026.

LA MUSIQUE et le théatre aux salons du Grand-Palais. **Le Ménestral**, 1926.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Beças Artes**: período

monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990

"LONDRES, 16". **Jornal do Recife**, Pernambuco, ed. 00076, 1916.

MALTA, Marize (org.). **O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

MARINGONI, Gilberto. **Angelo Agostini**: A Imprensa Ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864–1910. São Paulo: Devir Livraria, 2011.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo, maio de 2016.

O FACTOS de Hontem — Nota Justiça. **O Imparcial**: Diario Illustrado do Rio de Janeiro, ed. 01018, 16 de outubro de 1915.

O PREMIO de viagem do salão de 1913 vai partir para a Europa. **Gazeta de Noticias**, ed. 00092, 3 de abril de 1914.

OLIVEIRA, Cláudia de. Angelina Agostini: a consagração da artista em 1913. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, jan.-jun. 2020. https://doi.org/10.52913/19e20.vXVi1.00004>. Acesso em: 28 fev. 2026.

OLIVEIRA, Cláudia de. Centralizando Angelina Agostini no cânone: Rumo a uma história da arte feminista. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 5, n. 2, p. 37–57, maio 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/866 5321>. Acesso em: 28 fev. 2026.

OLIVEIRA, Claudia de. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 6, n.3, jul/set. 2003. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm>. Acesso em: 27 fev. 2026.

OLIVEIRA, Míriam Andréa de. **Abigail de Andrade**: Artista Plástica do Rio de Janeiro no Século XIX. 1993. Dissertação (mestrado em História e Crítica de Arte) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

PEDERNEIRAS, Mario. O salão de 1913. **Fon-Fon!**, Ano VII, n.37, 13 set. 1913.

SAMPAIO, J. (2025). A construção da categoria artistas-mulheres. **Imagem**: Revista de História da Arte, 7(2), 100–122. Acesso em: 28 fev. 2026.

SILVEIRA, Marcelo da Rocha. A arte e o artista negro na Academia do século XIX. **Revista Z Cultural (UFRJ)**, Rio de Janeiro, ano 14, v. 1, p. 1, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O auto-retrato feminino no Brasil oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação. **Caiana**: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), n. 3, 2013. Disponível em:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=119&vo l=3>. Acesso em: 28 fev. 2026.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **Art Cultura**, v. 9, n. 14, p. 83–97, 2007. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2026.

SIMÕES, Karina Perrú Santos Ferreira. Considerações sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1894. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, jul./dez. 2016. https://www.doi.org/10.52913/19e20.XI2.08>. Acesso em: 28 fev. 2026.

SOUZA, Viviane Viana de. O Realismo Na Obra De Abigail De Andrade: Intenção E Contexto Cultural No Fazer Da História Da Arte. *In*: ENCONTRO DE PESQUISADORES DOS PROGRAMAS

DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UFF, UERJ, UFRJ, 2012.

THE Autumn Exhibition. **The Yorkshire Post**, Yorkshire, Inglaterra, 1919. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000687/19190905/155/0005>. Acesso em: 28 fev. 2026.

UMA artista brasileira em Londres — Angelina Agostini. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ed. 01967, 1916.

UMA artista Brazileira em Londres. **Revista Fon-Fon**: Seminario Alegre, Político, Critico e Espusiante, Rio de Janeiro, ed. 00001, 1918.

VALLE, Arthur. Ver e ser visto nas Exposições Gerais de Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, jan./jun. 2013. http://dx.doi.org/10.52913/19e20.VIII1.09>. Acesso em: 28 fev. 2026.

VIANNA, Victor. Escola de Bellas Artes: Os prêmios de viagem. **Renascença**, Rio de Janeiro, Anno 3, n. 26, p. 177–179, 1906.

A esfera celeste em terras do Islã: astrologia/astronomia nos países islâmicos

JEFFERSON DE ALBUQUERQUE MENDES

A astronomia desenvolvida no mundo islâmico medieval não apenas preservou e assimilou o legado científico da Antiguidade greco-helenística, como também o transformou de maneira original, produzindo instrumentos, métodos e concepções cosmológicas que exerceram influência decisiva sobre a ciência europeia medieval e, posteriormente, moderna. Sustentamos que a esfera celeste e o astrolábio são expressões materiais dessa síntese intelectual, revelando a articulação entre ciência, religião, filosofia e prática social no interior da civilização islâmica.

O texto parte, assim, das origens gregas do modelo esférico do cosmos, com referências a Pitágoras, Platão, Aristóteles e Ptolomeu, para mostrar como esse saber foi transmitido, traduzido e reelaborado no contexto islâmico. A argumentação evidencia que, longe de serem meros tradutores, os sábios muçulmanos produziram uma ciência própria, impulsionada tanto por exigências religiosas, como a determinação

da *qibla*, dos horários de oração e do calendário lunar, quanto por interesses políticos e culturais ligados às cortes califais.

Entre os objetivos do texto está o de contextualizar historicamente a formação da astronomia islâmica, explicando os processos de tradução de obras indianas, persas e gregas para o árabe, bem como o patrocínio das dinastias islâmicas ao desenvolvimento científico. Analisamos os instrumentos astronômicos, sobretudo o globo celeste e o astrolábio, como expressões concretas de uma cultura científica sofisticada, demonstrando sua função prática, simbólica e pedagógica. Buscamos examinar a cosmologia filosófica de Al-Fārābī, destacando sua originalidade ao integrar aristotelismo e neoplatonismo em uma estrutura metafísica que articula Deus, os intelectos das esferas e o mundo sublunar.

O texto ainda tem como propósito evidenciar a circulação desses saberes para a Europa medieval, ressaltando a importância das traduções árabe-latinas e o impacto das tábuas astronômicas islâmicas nos centros universitários europeus. Ao mobilizar autores como Otto Neugebauer, Edward Kennedy e David King, fundamentamos historiograficamente a argumentação, reforçando a ideia de que a ciência islâmica desempenhou papel central na reconfiguração do saber astronômico medieval.

O intuito de relacionar a bibliografia utilizada com o tema é duplo: primeiro, conferir sustentação acadêmica às afirmações, demonstrando diálogo com a historiografia especializada; segundo, evidenciar que a análise não se limita a uma narrativa descritiva, mas se apoia em debates consolidados sobre transmissão cultural, história dos instrumentos científicos, filosofia medieval e intercâmbios intelectuais. A bibliografia serve, portanto, como base metodológica e interpretativa, permitindo articular dimensões técnicas, filosóficas e históricas em uma mesma estrutura argumentativa.

Em síntese, defendemos que a astronomia islâmica deve ser compreendida como um elo fundamental entre a Antiguidade e o Ocidente medieval, marcada por criatividade, rigor matemático e integração entre fé e razão. A esfera celeste e o astrolábio simbolizam essa herança, que ultrapassa a mera preservação do saber antigo e se configura como um momento decisivo na história global da ciência.

●

As origens da imagem esférica do mundo celeste e do universo terrestre, como vimos, remontam às pesquisas de Pitágoras no século VI a.C., seguidas pelas de Platão e Aristóteles. Este modelo materializado por esferas concêntricas, transportando as estrelas e os planetas, girando em torno da esfera terrestre imóvel, foi aperfeiçoado por Ptolomeu no século II. O desenvolvimento da esfera como imagem do universo terrestre e celestial está ligado não apenas às descobertas científicas que lhe estão subjacentes, mas também, por exemplo, à curiosidade científica, à pedagogia, ao simbolismo, à impressão, à numismática.

A partir do século IV a.C., a Antiguidade Grega conheceu a representação da abóbada celeste em esferas concebida e ilustrada, na maioria das vezes, por uma pequena esfera celeste prateada. O mais conhecido destas esferas é sem dúvida o atlas Farnese, conservado no Museu de Nápoles. Embora seja uma cópia romana feita no início da nossa era de um original grego mais antigo, esta esfera constitui, no entanto, um magnífico testemunho da aliança entre ciência e arte.

A maioria das esferas celestes representa alegoricamente as constelações com suas estrelas principais, bem como alguns círculos da esfera celeste, como os meridianos, o equador e a eclíptica. Aqui novamente encontramos o astrônomo Ptolomeu, que não só trata da criação dos globos celestes em seu *Almagesto*, mas também dá uma lista das 48 constelações do céu com as coordenadas eclípticas de 1.022 estrelas, bem como seu brilho.

Entre os séculos V e X, após o declínio do Império Romano, a ciência antiga sofreu uma perda parcial na Europa Ocidental. No entanto, a partir do século XI, houve um redescobrimento significativo graças às traduções árabe-latinas, principalmente dos centros intelectuais proeminentes da Espanha muçulmana, como Córdoba e Toledo (Grant, 1994, p. 13). Essas traduções permitiram que o Ocidente recuperasse muitos textos antigos, incluindo obras de pensadores como Aristóteles, Euclides e Ptolomeu, e também tivesse acesso ao pensamento islâmico. Esse intercâmbio intelectual desencadeou um verdadeiro renascimento científico (Dolan, 2021, p. 216), resultando em novas sínteses que harmonizavam concepções antigas com os princípios cristãos.

A astronomia tornou-se essencial para o território do Islã, pois permitia cumprir certas regras prescritas pela religião, como os meses do Ramadã. Para estabelecer o mês, era necessário definir um calendário lunar confiável, e, para precisar o tempo dos cinco primeiros dias da viagem ou determinar a direção de Meca, era necessário um bom conhecimento de astronomia. Isso incentivou os sábios islâmicos a desenvolverem essa ciência. Além disso, a astronomia estabeleceu a base para um conhecimento astrológico indispensável ao bom governo, muito valorizado pelos califas e sultões, que a apoiaram fortemente. O globo celeste e o astrolábio permitiram conhecer a configuração do céu em um momento específico e determinar as horas do dia. Esses dois objetos também eram muito apreciados pelos príncipes, o que explica sua produção significativa durante vários séculos.

Globos e astrolábios islâmicos exemplificam a riqueza e a sofisticação da cultura científica desenvolvida nas terras do Islã entre os séculos VIII e XV. Eles foram utilizados, conforme Paul Kunitzsch diz em seu livro *The Arabs and the Stars*, em uma época em que os sábios muçulmanos lideravam as pesquisas astronômicas (Kunitzsch, 2016, p. 89), desenvolvendo uma ciência genuinamente muçulmana que se alinhava com o sucesso da investigação racional. Além de abordarem geografia, história e religião, esses objetos revelam a continuidade intelectual entre a Antiguidade, o Islã medieval e a modernidade ocidental. Portanto, calendários, determinação do tempo e orientação geográfica exigiam conhecimentos astronômicos avançados, o que incentivou os estudiosos islâmicos a desenvolverem essa ciência de maneira mais aprofundada.

A segunda razão pela qual a astronomia foi importante, segundo Kunitzsch, é que ela servia de base para o conhecimento prático, especialmente o conhecimento astrológico, que permitia estabelecer horóscopos dos recém-nascidos e determinar os momentos favoráveis para diversas ações (Kunitzsch, 2016, p. 90). Esse conhecimento era altamente valorizado pelos califas e sultões, que o consideravam essencial para um bom governo. Assim, ao longo dos séculos, os sultões e califas apoiaram a astronomia e a astrologia. Mas por que o globo celeste é importante nesse contexto? O globo celeste, assim como o astrolábio, fornece uma representação da configuração do céu em um determinado local e momento.

Esses instrumentos permitiam realizar diversos cálculos, determinar as horas do dia e o nascer e pôr das estrelas, sendo essenciais para as questões mencionadas anteriormente. Eram extremamente valorizados pelos príncipes, tendo um prestígio duradouro, o que explica sua produção contínua por muitos séculos. Feitos a partir do século IX, os globos celestes islâmicos refletem conhecimentos matemáticos e astronômicos herdados de diversas tradições antigas: persa, indiana e especialmente helenística. Após a queda do Império Romano Ocidental (em 476 d. C.), a ciência greco-romana foi preservada no Império Bizantino. Graças ao grande interesse dos califas abássidas pela ciência e à mediação de tradutores siríacos, esse conhecimento antigo foi transmitido ao mundo árabe-muçulmano a partir do século VIII, onde foi rapidamente assimilado, renovado e aperfeiçoado por estudiosos de todas as origens, que trocavam seus conhecimentos em árabe, o novo veículo de conhecimento.

O globo celeste, assim como o astrolábio, é uma representação bidimensional do céu e, embora sejam instrumentos científicos, também foram amplamente difundidos no mundo islâmico, desde a Andaluzia muçulmana até a Índia mogol. Eram muito apreciados pelos príncipes e nobres tanto por seu valor artístico quanto simbólico. A importância da ciência islâmica, conforme Otto Neugebauer, está correlacionada com duas principais causas: a observância da religião do Islã e a determinação das influências da Europa (Neugebauer, 1949, p. 241). O conhecimento dos movimentos celestes é necessário para cumprir as prescrições religiosas, regular o calendário lunar, determinar os cinco momentos de oração e a direção da *Kaaba*[1] em Meca (*qibla*[2]).

Como no exemplo do manuscrito pintado por Mehmed ibn Emir Hasan al-Su'ûdî, "*Matâli' al-su'âda wa yanâbi' al-siyâda*" (A ascensão

1 A *Kaaba*, que significa "cubo" em árabe, é um edifício quadrado elegantemente coberto por uma cortina de seda e algodão. Localizada em Meca, na Arábia Saudita, é o santuário mais sagrado do Islã (Creswell, 1969, p. 36)

2 *Qibla* é o termo genérico para direção. No Islã, é especificamente definido como a direção da *Kaaba* em Meca, para onde as orações devem ser dirigidas. Em cada mesquita, há um espaço designado, conhecido como *mirabe*, que indica a direção da *qibla (*Franca, 1994).

das estrelas da sorte e as fontes da soberania)[3], no centro de um círculo dividido em onze partes, correspondentes às maiores cidades e países do mundo islâmico, está a representação da *Kaaba* em Meca (Figura 1). Este santuário, localizado dentro da mesquita, indica a cada muçulmano a direção da oração. A *Kaaba* é coberta com *kiswa*, um pano preto decorado com um padrão prateado e uma faixa dourada perto do topo, nas laterais e no telhado. Ao redor, há um ambulatório e um amplo pátio pavimentado com lajes cinzentas.

A astronomia islâmica compreende os desenvolvimentos astronômicos feitos no mundo islâmico, particularmente durante a Idade de Ouro islâmica (séculos IX-XIII), e principalmente escritos na língua árabe. Estes desenvolvimentos ocorreram principalmente no Médio Oriente, Ásia Central, Al-Andalus e Norte de África, e mais tarde no Extremo Oriente e na Índia. É um paralelo próximo da gênese de outras ciências islâmicas na sua assimilação de material estrangeiro e na fusão dos elementos díspares desse material para criar uma ciência com características islâmicas, de acordo com Neugebauer (Neugebauer, 1949, p. 243). Estas incluíam obras gregas, sassânidas e indianas em particular, que foram traduzidas e desenvolvidas. A astronomia islâmica desempenhou um papel significativo no renascimento da astronomia bizantina e europeia após a perda de conhecimento durante o início do período medieval, nomeadamente com a produção de traduções latinas de obras árabes durante o século XII. Um número significativo de estrelas no céu e termos astronômicos como *alidade*[4], *azimute*[5] e

3 Esse manuscrito foi criado nas oficinas de Istambul, sob a direção do famoso pintor Ustad Osman, para Fâtimeh, filha do sultão Murad III (1574–1595). Este tratado de astrologia e adivinhação foi traduzido para o turco por ordem do soberano, de uma cópia árabe mais antiga da qual preserva a iconografia. Entre as inúmeras miniaturas, doze ilustram os signos do zodíaco. Em cada uma delas, a moldura central, forrada de flores e arabescos, é encimada por um estandarte que contém o título escrito em dourado.

4 A *alidade*, quando usada na astronomia, é um instrumento de campo projetado para medir ângulos através do alinhamento óptico do olho do observador com uma estrela em relação a um ponto de referência qualquer (Boczko, 1984, p. 34).

5 *Azimute*, originalmente, representa uma direção definida em função de sua separação angular a um ponto de origem, o norte astronômico (Boczko, 1984, p. 41).

nadir[6], ainda são chamados por seus nomes árabes. Um grande corpus de literatura da astronomia islâmica permanece até hoje, totalizando aproximadamente 10.000 manuscritos espalhados por todo o mundo, muitos dos quais não foram lidos ou catalogados. Mesmo assim, pode ser reconstruída uma imagem razoavelmente precisa da atividade islâmica no campo da astronomia.

Os primeiros textos astronômicos traduzidos para o árabe, conforme relata Edward Sachau, eram de origem indiana e persa (Sachau, 2010, p. 31). O mais notável dos textos foi *Zij al-Sindhind* (Dallal 2010, 29), uma obra astronômica indiana do século VIII que foi traduzida por Muhammad ibn Ibrahim al-Fazari e Yaqub ibn Tariq após 770 d.C. (Dallal, 2010, p. 29). com a ajuda de astrônomos indianos que visitaram a corte de califa Al-Mansur em 770 ((Dallal 1999, p. 162). De acordo com Ahmad Dallal, outro texto traduzido foi o *Zij al-Shah*, uma coleção de tabelas astronômicas (baseadas em parâmetros indianos) compiladas na Pérsia Sassânida ao longo de dois séculos. Fragmentos de textos desse período indicam que os árabes adotaram a função seno (herdada da Índia) no lugar das cordas de arco usadas na trigonometria grega.

De acordo com David King, após a ascensão do Islã, a obrigação religiosa de determinar a *qibla* e os tempos de oração inspirou o progresso na astronomia (King, 2004, p. 17)[7]. A história do Islã primitivo mostra evidências de uma relação produtiva entre fé e ciência. Especificamente, os cientistas islâmicos desde cedo se interessaram pela astronomia, pois o conceito de marcar o tempo com precisão era importante para as cinco orações diárias fundamentais para a fé. Os primeiros cientistas islâmicos construíram tabelas astronômicas especificamente para determinar os horários exatos de oração em locais específicos ao redor do continente, servindo efetivamente como um sistema inicial de fusos horários (King, 2004, p. 529).

Al-Fārābī (falecido em 950) descreve a astronomia matemática, mas também a compreendia como uma ciência relacionada com a

---

6 *Nadir* é o ponto inferior da esfera celeste, sob a perspectiva de um observador na superfície do planeta (Boczko, 1984, p. 66).

7 Este livro não está relacionado com *Zij al-Sindh de al-Khwarizmi* (Kennedy, 1953, p. 123).



FIGURA 1 *A direção da qibla*. Mehmed ibn Emir Hasan al-Su'ûdî. *Matâli' al-su'âda wa yanâbi' al-siyâda* (A ascensão das estrelas da sorte e as fontes de soberania) Istambul (Turquia), 1582. Papel, 183 f., 31 cm x 20,5 cm. Departamento de Manuscritos, suplemento turco 242, f. 74. Fonte: Biblioteca Nacional da França.

música e a óptica (Janos, 2010, p. 237). Num sentido matemático, como explica Damien Janos, a astronomia pode ser dividida em três partes, conforme explicado por Al-Fārābī (Janos, 2010, p. 244). O filósofo árabe mostra que lugares habitados e desabitados na Terra podem ser examinados com a astronomia e descrever como a Terra se move seja de dia ou de noite. Outro é o movimento de diferentes objetos astronômicos, para onde eles se movem, número de movimentos e onde começaram. O terceiro são as formas/tamanhos/posicionamento dos corpos celestes a serem obtidos (Janos, 2010, p. 243). Assim, Al-Fārābī acredita que sua ideia de astronomia matemática é separada da ciência. Como a física que trata do aspecto interno dos planetas, do que eles podem ser feitos, a astronomia se restringe ao aspecto externo, como posicionamento, forma e tamanho. Isso ajuda a mostrar, de acordo com Janos, como o método de Al-Fārābī para descobrir o conhecimento sobre o que era a astronomia não pode ser corrigido. Nomeadamente, separar a física e a astronomia como duas ciências distintas, a fim de descobrir mais sobre o assunto.

Al-Fārābī seguiu algumas das mesmas ideias de Ptolomeu. Isso acontecia porque Ptolomeu gostava de observar e só sabia que a matemática era uma forma precisa de compor uma razão convincente. Em vez de lidar com física e metafísica porque elas eram vistas como não confiáveis para ajudar a provar teorias do universo (Janos, 2010, p. 245). Ptolomeu tinha um estilo matemático de astronomia, assim como Al-Fārābī. Seu método foi chamado de *analemma*[8] (Sidoli 2020, 35), que é uma forma de calcular a posição do Sol a partir de um local fixo (Sidoli, 2020, p. 38). Dentro de textos históricos antigos, como *Vitruvius Architecture*, segundo Nathan Sidoli, *analemas* foram desenhados para ajudar a resolver respostas a problemas que tinham de lidar com geometria, possivelmente sobre astronomia (Sidoli, 2020, p. 45). Era muito comum que muitas pessoas agrupassem o relógio de sol e o *analema* (Sidoli, 2020, p. 48). O analema de Ptolomeu ajudou o período islâmico a prosperar porque foi usado continuamente para localizar o sol.

8 *Analema* é o termo usado na astronomia para designar um grafo da posição do Sol no céu num determinado lugar.

A primeira grande obra muçulmana de astronomia foi *Zij al-Sindhind*[9], do matemático persa Al-Khwarizmi, em 830. A obra contém tabelas para os movimentos do Sol, da Lua e dos cinco planetas conhecidos na época. O trabalho, segundo Edward Kennedy, é significativo porque introduziu conceitos ptolomaicos nas ciências islâmicas (Kennedy, 1956, p. 15). Este trabalho também marca o ponto de viragem na astronomia islâmica. Até então, os astrônomos muçulmanos tinham adotado uma abordagem de investigação primária neste campo, traduzindo trabalhos de outros e aprendendo conhecimentos já descobertos. O trabalho de Al-Khwarizmi marcou o início de métodos não tradicionais de estudo e cálculos (Dallal, 1995, p. 163).

Durante o século X, a dinastia Buyid[10] (Lewis, 1986, p. 185) encorajou a realização de extensos trabalhos em astronomia, como a construção de instrumentos de grande escala com os quais foram feitas observações no ano 950 d.C. (Dallal, 1995, p. 168). Isso é conhecido por meio de gravações feitas no *zij*[11] (Blake 2013) de astrônomos como Ibn al-Alam. O grande astrônomo Abd Al-Rahman Al Sufi (Savage-Smith 2013, 122) foi patrocinado pelo príncipe Adud o-Dowleh, que revisou sistematicamente o catálogo de estrelas de Ptolomeu.

Segundo Kunitzsch, explica-se que o pensamento islâmico categoriza todo o cosmo em dois domínios: o *Universo Invisível*, que é imperceptível para a humanidade em geral, possuindo propriedades desconhecidas para nós, e o *Universo Observável*, perceptível através dos sentidos e instrumentos (Kunitzsch, 2016, p. 112). O propósito da existência do Universo é que Deus seja conhecido pelos seres humanos,

---

9 *Zij al-Sindhind* é uma obra de *zij* (manual astronômico com tabelas usadas para calcular posições celestes) trazida da Índia no início da década de 770 para a corte do califa Al-Mansur em Bagdá. Al-Mansur solicitou uma tradução árabe desta obra do sânscrito. Sabe-se que o astrônomo e tradutor do século VIII, Muḥammad ibn Ibrāhīm al-Fazārī, contribuiu para esta tradução.

10 Foi uma dinastia Zaydi e, mais tarde, xiita de origem Daylamita, que governou principalmente o centro e sul do Irã e o Iraque de 934 a 1062. Juntamente com a ascensão de outras dinastias iranianas na região, o século aproximado do governo Buyid representa o período da história iraniana às vezes chamado de "Intermezzo iraniano".

11 *Zij* é um livro astronômico islâmico que tabula parâmetros usados para cálculos astronômicos das posições do sol, da lua, das estrelas e dos planetas.

na verdade, antes da criação, Deus era conhecido apenas por si mesmo, porque nada existia além dele. Esta é uma visão geral compartilhada pelas três religiões monoteístas: judaísmo, cristianismo e islamismo.

Os antigos filósofos gregos imaginavam um universo com um passado infinito e sem começo. Os filósofos e teólogos medievais desenvolveram um conceito diferente de universo, com início e passado finito. Entre os primeiros desses filósofos, encontramos João Filopono, que viveu aproximadamente de 490 a 570 d.C., também conhecido como João de Alexandria. Ele apresentou alguns argumentos contra a noção de passado infinito, teve forte influência sobre os filósofos e cientistas muçulmanos de sua época como Al-Kindi, Saadia Gaon e Al-Ghazali (Algazel). Segundo Savage-Smith (1995, 68), Al-Ghazali (c. 1058–1111), em seu A incoerência dos filósofos, defende a doutrina de um universo criado que é temporalmente finito, contra a doutrina aristotélica de um universo eterno. Ao fazer isso, Al-Ghazali propôs que o mundo real é o melhor de todos os mundos possíveis que Deus poderia ter criado. Fakhr al-Din Al-Razi (1149–1209), ao tratar da sua concepção do universo, criticou a ideia da centralidade da Terra diz que "Todo louvor pertence a Deus, Senhor dos Mundos" (Setia, 2004, p. 168). Portanto, segundo Adia Setia, ele levantou a questão de saber se o termo "mundos" se refere a "múltiplos mundos dentro deste único universo ou cosmos, ou a muitos outros universos ou a um multiverso além deste universo conhecido" (Setia, 2004, p. 168). Na verdade, Al-Razi rejeitou a noção aristotélica de um universo único girando em torno de um mundo único. Esta rejeição, continua Setia, vinha do atomismo de teologia islâmica, que envolve a existência de um espaço vazio no qual os átomos se movem, se combinam e se separam (Setia, 2004, p. 174). Al-Razi discutiu com mais detalhes o vazio, o espaço vazio entre estrelas e constelações no Universo, e que existe um espaço exterior infinito além do mundo conhecido, e que Deus pode preencher este espaço com um número infinito de universos.

Que relação existe entre Deus e o mundo, o Infinito e o finito? Que conexão existe entre Deus e a matéria? Existe uma ponte lançada de um lado a outro pela qual Deus possa passar para dar à matéria uma forma determinada? O dualismo de espírito e matéria, infinito e finito, constitui, de acordo com Robert Hammond, o "problema cosmológico da

Metafísica" (Hammond 1947, 26). Para Hammond, resolver o problema posto, Al-Fārābī usou o intelecto das esferas entre Deus e o mundo:

> Assim, ele fez com que muitos procedessem do Um por emanação". Do Primeiro Ser, o Um, surge o primeiro intelecto chamado Causa Primeira. Deste primeiro intelecto, pensando no Primeiro Ser, flui um segundo intelecto e uma esfera. Do segundo intelecto procede um terceiro intelecto e uma esfera. O processo prossegue sucessivamente até a esfera mais baixa, a da Lua. Da Lua flui o intelecto ativo. Aqui temos o extremo inferior do mundo suprassensível, onde estão as ideias de Platão. Esses dez intelectos, juntamente com as nove esferas, constituem o segundo princípio do Ser. O intelecto ativo, que é uma ponte entre o céu e a terra, é o terceiro princípio. Finalmente aparecem a matéria e a forma, e, com estas, fecha-se a série das existências espirituais (Hammond, 1947, p. 26).

Apenas o primeiro destes princípios é a unidade, enquanto os outros representam a pluralidade. Os três primeiros princípios, Deus, os intelectos das esferas e o intelecto ativo, são espíritos. Não são corpos, nem estão em relação direta com corpos. Portanto, segundo Hammond, a teoria ensinada por Al-Fārābī e outros filósofos é uma teoria baseada em intelectos separados, e originou-se de uma mistura de teorias aristotélicas sobre o movimento das esferas celestes e da doutrina neoplatônica da emanação (Mashhad, 2006, p. 54).

Também é explicado o mundo sublunar de Al-Fārābī. Temos, de acordo com Al-Allaf Mashhad, que todos os corpos celestes têm uma natureza comum, e dessa natureza comum segue necessariamente a matéria-prima, que é comum a tudo abaixo dos corpos celestes. As primeiras coisas materiais que surgem são os quatro elementos (fogo, ar, água e terra), depois os corpos de sua natureza. Por exemplo, temos os "vapores" como nuvens, vento e outras coisas que são criadas no "ar". Nestes elementos e corpos físicos encontramos também os "poderes". Os poderes incluem o poder pelo qual os corpos se movem, uma força interna, o poder pelo qual eles agem uns sobre os outros, que é um poder ativo, e o poder pelo qual eles recebem a ação uns dos outros, um poder passivo (Janos, 2012, p. 121).

A existência das coisas materiais corpóreas tem seis níveis, de acordo com Damien Janos: corpos celestes, corpos humanos, corpos de

animais, plantas, minerais e corpos elementares (os quatro elementos fogo, ar, água e terra).

> No que diz respeito à existência incorpórea, o primeiro nível de existência é Deus. O segundo nível de existência, que é um segundo grau de ser, são os nove intelectos das esferas. O terceiro nível de existência é o intelecto ativo, também chamado de "espírito santo". Este intelecto está ativo na humanidade e une o céu com o mundo sublunar. Esses três níveis são puramente espirituais e incorpóreos. O quarto nível de existência é a alma. O quinto nível de existência é a forma. O sexto nível de existência é a questão. A alma, a forma e a matéria também são incorpóreas (Janos, 2012, p. 129).

Consideremos que, no pensamento antigo, "incorpóreo" não equivalia a "não material". Na verdade, os elementos, como a água e o ar, são considerados por Aristóteles como "matéria" e, ao mesmo tempo, "incorpóreos" (Janos, 2012, p. 130).

Al-Fārābī, como percebido por Janos, desenvolve a sua cosmologia, onde todas as coisas são emanações da Causa Primeira, claramente ao longo de linhas neoplatônicas, embora diferindo em alguns detalhes (Janos, 2012, p. 131). Do Primeiro Ser emanam sucessivamente dez intelectos diferentes e de cada um deles resulta uma esfera. As esferas que surgem dos intelectos são, da primeira à última, a Primeira Esfera, a esfera das estrelas fixas, as esferas dos planetas, Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vênus, Mercúrio e a esfera de a lua. E esta esfera é a última daquelas em que os corpos celestes se movem por natureza em círculo (Janos, 2012, p. 133).

As dez esferas de Al-Fārābī, de acordo Janos, são aquelas consideradas também por Robert Grosseteste em sua cosmologia (Janos, 2012, p. 133). Segundo Grosseteste, da esfera mais externa e perfeita, a primeira, as demais são criadas para dentro por luminosidades emanadas sucessivamente. Como os modelos são semelhantes, é bem possível que Grosseteste conhecesse a cosmologia de Al-Fārābī e respondesse à esta teoria com a sua metafísica da luz. Em particular, parece que ele adaptou o design de cima para baixo das inteligências de Al-Fārābī à geração e ação das luminosidades, que são as entidades que criam as

esferas do universo. Então, concluindo Janos, parece que no pensamento de Grosseteste a influência islâmica é mais do que difusa e indefinida, e sim possui uma base sólida, sobre a qual construiu a sua ciência (Janos, 2012, p. 128).

Os corpos celestes representam uma das principais classes de existentes superlunares e consistem nos orbes, planetas e estrelas que constituem os céus visíveis. Embora Al-Fārābī use a mesma expressão árabe para se referir a todas estas entidades, nomeadamente, *ajsām samāwiyyah*, deve-se notar que ela aparece numa ampla variedade de contextos e é, portanto, ambígua. Pode referir-se apenas aos orbes, que são transparentes e invisíveis para os humanos, aos orbes juntamente com os seus planetas, ou apenas aos planetas ou estrelas. Por exemplo, Al-Fārābī afirma (Al-Fārābī, 2011, 115) que "os corpos celestes [*al-ajsām al-samāwiyyah*] são nove no total". planetas ou estrelas que eles contêm. Noutro caso, contudo, Al-Fārābī escreve que o segundo orbe ou sistema principal (o orbe das estrelas fixas) "é um corpo, que contém vários corpos [as estrelas fixas] que têm um movimento comum"[297]. Mas Al-Fārābī ocasionalmente emprega uma terminologia mais específica: o termo *kawkab* refere-se exclusivamente aos planetas, incluindo o sol e a lua, bem como às estrelas fixas, enquanto *falak* (*aflāk*) e *kurah* (*kurāt* ou *ukar*) designam os orbes[12] (Al-Fārābī, 2011, p. 32). A escolha de termos de Al-Fārābī, segundo Mahdi, se sobrepõe à terminologia dos astrônomos árabes e filósofos naturais, indicando assim que sua cosmologia se baseia principalmente nessas duas ciências (Al-Fārābī, 2011, p. 45).

Al-Fārābī descreve os corpos celestes como um gênero particular de corpos, o mais elevado em um grupo de seis gêneros, sendo os outros em ordem decrescente de nobreza os "animais racionais, animais não racionais, plantas, minerais e os quatro elementos" (Al-Fārābī, 2011, 31). Os corpos celestes são, portanto, distintos dos outros gêneros, todos os

12 Al-Fārābī usa os termos *falak* e *kurah* indistintamente. Embora autores posteriores, especialmente aqueles que trabalharam na tradição a partir do século X, às vezes atribuíssem um significado fixo a esses dois termos, *falak* referindo-se aos orbes, *kurah* às esferas, não houve consenso sobre esta questão nos primeiros tempos islâmicos, e mesmo que no século XI ainda usa esses dois termos de forma intercambiável.

quais residem no mundo inferior de geração e corrupção. Além disso, cada corpo celeste é o indivíduo único de sua espécie[13] (Al-Fārābī, 2011, p. 120–121). É notável que para Al-Fārābī cada orbe é um "corpo esférico", apesar de ser imperceptível aos sentidos (Al-Fārābī, 2011, p. 118). Como corpos, os orbes e planetas podem ser definidos principalmente por suas qualidades corporais: eles têm formas (*ashkāl*), volumes (*aʿzām*) e tamanhos ou medidas (*maqādīr*) (Al-Fārābī, 2011, p. 118). Mas como representam uma classe especial de corpos, Al-Fārābī acredita que eles têm apenas as qualidades corporais mais nobres (forma esférica, luminosidade e movimento circular) (Al-Fārābī, 2011, p. 118) e possuem apenas as "categorias mais excelentes" (Al-Fārābī, 2011, p. 118). Além disso, ele, como a maioria dos peripatéticos, sustenta que os orbes e os planetas não possuem nenhum das qualidades atribuídas aos corpos sublunares, como frio, calor, secura e umidade. Embora seja claro que os céus têm as mais puras qualidades visíveis e cinemáticas, Al-Fārābī não especifica quais qualidades táteis eles possuem, ou seja, se os orbes são sólidos ou líquidos, uma questão cosmológica importante na tradição latina medieval.

As qualidades mais notáveis dos corpos celestes, segundo Edward Grant, do ponto de vista de um observador situado na Terra são, em primeiro lugar, a sua luminosidade e, em segundo lugar, o seu movimento circular regular e harmonioso. Esses fenômenos destacam sua natureza nobre e os diferenciam de outros tipos de seres corpóreos caracterizados pelo movimento retilíneo. No que diz respeito ao primeiro, o Grant, acredita que os corpos celestes emitem luz, que por sua vez é responsável pela geração de calor no mundo sublunar. São essa luz e calor causados pelos corpos celestes que permitem a geração de plantas e animais. Em um de seus tratados sobre astrologia, Al-Fārābī menciona duas visões diferentes sobre a luminosidade dos céus que ele atribui aos antigos, como menciona Grant. A primeira afirma que apenas o sol emite luz. De acordo com a segunda, todas as estrelas fixas

13 A justificativa para tornar cada corpo celeste uma espécie única é que seu substrato só pode receber, segundo Edward Grant, uma forma e não pode ter outras formas opostas àquela que já possui. Para uma discussão sobre cosmologia latina medieval (Grant, 1994, p. 220).

são luminosas em si mesmas, enquanto os outros planetas errantes refletem a luz do sol (Grant, 1994, p. 126).

Al-Fārābī explica que apenas "algumas partes" dos céus produzem luz, enquanto outras partes — presumivelmente os orbes — são transparentes e ambas produzem a sua própria luz e recebem luz. Segundo Grant (1994, p. 126), parece implicar que os orbes (que são os únicos corpos celestes transparentes) não apenas recebem luz, mas também emitem luz própria. Esta é uma ideia bastante estranha, uma vez que esta luz não é perceptível do ponto de vista humano na Terra. Em segundo lugar, não está claro se aqui se refere às estrelas fixas ou aos planetas (ou a ambos). Esta passagem é, como menciona Grant, de pouca ajuda, mas parece que, de acordo com Al-Fārābī, tanto os orbes como os planetas ou estrelas emitem a sua própria luz.

Voltando-se para a outra principal qualidade visível dos corpos celestes, Al-Fārābī afirma que os orbes celestes realizam rotações eternas e harmoniosas ao redor da terra. Este movimento circular eterno é o resultado de sua contemplação ininterrupta dos princípios superiores, cuja perfeição eles buscam. alcançar. Reflete o desejo dos corpos celestes de adquirir o último grau de perfeição necessário para completar a sua substância. Mas, uma vez que estão embutidos num substrato material, nunca poderão atingir esta perfeição, e só poderão expressá-la através do movimento circular, sendo o círculo a forma mais perfeita. Além disso, o movimento celeste desempenha um papel importante na física de Al-Fārābī. Os vários movimentos celestes atuam como causas acidentais no mundo sublunar e são responsáveis por governar os processos de geração e corrupção. Mais especificamente, através dos seus diversos movimentos, os orbes preparam a matéria sublunar para a recepção da forma e participam na mistura dos elementos que constituem os corpos. Finalmente, deve-se notar que Al-Fārābī rejeita a afirmação dos pitagóricos de que os orbes produzem uma harmonia celestial como resultado de seus movimentos (Al-Fārābī, 2011, p. 89).

Como todos os outros corpos, os orbes, os planetas e as estrelas são substâncias compostas. No entanto, ao contrário dos corpos sublunares, que são compostos de forma e matéria, Al-Fārābī nos diz que eles são compostos dos dois princípios da alma e do substrato. A alma e o substrato podem ser comparados à forma e à matéria sublunares, a alma

agindo como a forma e o substrato agindo como a matéria, mas eles não são, estritamente falando, seres no sentido de que, digamos, uma cama é composta de forma (sua forma) e matéria (sua madeira). A comparação de Al-Fārābī entre o substrato da alma e a forma-matéria deve, portanto, ser interpretada como uma ajuda didática para esclarecer o ponto de que os corpos celestes não são substâncias perfeitamente simples e para esclarecer como as almas celestes se relacionam com os corpos celestes. A dualidade de alma e substrato que caracteriza os orbes e os planetas faz deles os primeiros seres compostos e os coloca abaixo dos seres imateriais e intelectuais na hierarquia ontológica. Como escreve Al-Fārābī:

> as substâncias dos corpos celestes estão divididas, na medida em que são substâncias, em muitas coisas. Eles estão na primeira categoria dos seres deficientes, devido ao fato de que a coisa pela qual eles são realmente substâncias [isto é, sua alma] requer um determinado sujeito. Assim, eles se assemelham às substâncias que são compostas de matéria e forma[14] (Al-Fārābī, 2011, p. 53).

É digno de nota que, ao enfatizar a composição dos corpos celestes, Al-Fārābī se afasta de Aristóteles e de muitos de seus seguidores, que enfatizaram a natureza simples dos orbes e definiram o éter como uma substância perfeitamente homogênea que permeia todo o céu. Al-Fārābī, em contraste, enfatiza a natureza composta dos céus e omite qualquer referência a uma simples matéria celestial.

A estrutura da cosmologia de Al-Fārābī é original e sem precedentes na antiga tradição filosófica árabe. Surgiu de um complexo processo de exegese, assimilação e transformação das fontes gregas. Além de confirmar a importância da *Metafísica* de Aristóteles, mostra-se que Al-Fārābī não apenas reproduziu ou copiou servilmente o conteúdo dessas obras, mas selecionou criticamente e adaptou suas teorias para

---

14 Original: "the substances of the celestial bodies are divided, inasmuch as they are substances, into many things. They are in the first rank of the ranks of beings that are deficient, due to the fact that the thing by virtue of which they are actually substances [i.e., their soul] requires a certain subject. Thus, they resemble the substances that are composed of matter and form."

desenvolver um modelo cosmológico original. Ao fazê-lo, conseguiu uma síntese notável de várias teorias filosóficas e astronómicas, cujo significado e função na sua cosmologia são em grande parte definidos pelas novas relações estruturais que as ligam (Janos, 2012, p. 125).

Talvez a característica estrutural mais notável da cosmologia de Al-Fārābī seja a introdução de um nível de intelectos separados entre o primeiro e o mundo corpóreo, o que marca uma importante mudança metafísica na filosofia árabe primitiva e redefine a relação entre o mundo divino e a matéria. Igualmente impressionante é a maneira como ele descreve a natureza e a função desses intelectos. Ao concentrar-se nas questões da natureza, número e atividade dos motores imóveis, o projeto cosmológico de Al-Fārābī consistia, em grande medida, numa interpretação dos eventos metafísicos. Al-Fārābī elaborou significativamente este princípio aristotélico, baseando-se em alguns dos comentários antigos tardios, o que lhe permitiu integrar ideias neoplatônicas sobre causação e intelecção em uma estrutura cosmológica que combina teorias físicas e metafísicas aristotélicas com modelos planetários de Ptolomeu (Janos, 2012, p. 125).

No que diz respeito a certas doutrinas cosmológicas específicas, Al-Fārābī deve ser creditado com notável desenvoltura exegética e criatividade e por desenvolver interpretações de problemas cosmológicos antigos que, embora claramente se baseiem em fontes da antiguidade tardia, parecem inovadores no contexto islâmico primitivo. Este é o caso, nomeadamente, das suas teorias sobre a causação dos intelectos separados e da sua relação com a intelecção celestial, o conceito de substância celestial e, em menor grau, as suas opiniões sobre o movimento celeste, que requerem um maior grau de formulação de hipóteses. A teoria dos intelectos separados de Al-Fārābī marca uma mudança importante no pensamento árabe antigo, tanto porque introduz explicitamente, pela primeira vez, toda uma hierarquia de seres intelectuais entre Deus e o mundo corpóreo, e segundo, porque as teorias dos poderes causativos destes intelectos e a sua autonomia como demiurgos constituem um novo paradigma metafísico, que se afasta claramente das visões islâmicas prevalecentes sobre a criação (Janos, 2012, p. 129). Esta elaboração metafísica complexifica significativamente a posição de Al-Fārābī com relação às principais crenças islâmicas do seu tempo e define-o em muitos aspectos como um continuador da metafísica pagã antiga tardia.

Finalmente, a ânsia de Al-Fārābī em adaptar a sua perspectiva filosófica às influências e ideias que chegam é visível também no que diz respeito ao seu método, que reflete uma consciência especial dos desenvolvimentos científicos que ocorreram na sociedade islâmica primitiva e que estabeleceram novos padrões epistemológicos para o árabe subsequente. pensadores. Ele é um dos primeiros, segundo Janos, a desenvolver um interesse genuíno no método das ciências particulares, como a astronomia matemática e a música, mas além disso desenvolve um esquema epistêmico complexo baseado nas noções de cooperação e a subordinação das ciências, que também faz amplo uso de uma gama de técnicas filosóficas, como experiência, observação e analogia (Janos, 2012, p. 125).

Conclusão

A transmissão dos instrumentos e saberes científicos islâmicos para a Europa medieval representa um dos processos mais marcantes na história da ciência, revelando a complexa rede de intercâmbios intelectuais que caracterizou o período. Entre os instrumentos mais emblemáticos dessa transferência, o astrolábio destaca-se por sua capacidade de condensar o conhecimento astronômico desenvolvido por cientistas muçulmanos e por sua influência direta sobre os estudos astronômicos europeus, como observado na difusão do instrumento através da Andaluzia no século XI. A introdução do astrolábio não deve ser vista apenas como a chegada de uma ferramenta técnica, mas como a incorporação de um conjunto sofisticado de práticas observacionais e matemáticas que redefiniram o modo como os astrônomos europeus concebiam o cosmos e sua relação com o saber científico.

A esfera celeste pode ser considerada o instrumento astronômico mais reconhecido e amplamente utilizado da Idade Média, tanto no Oriente quanto no Ocidente. Tal reconhecimento é evidenciado pela quantidade substancial de exemplares conservados em museus e coleções particulares ao redor do mundo, assim como pela vasta produção textual sobre a fabricação e/ou utilização da esfera disponível em bibliotecas de diferentes idiomas. Embora haja numerosas descrições desses instrumentos remanescentes, os textos relacionados

ainda carecem de estudo aprofundado. Conforme apresentado por Neugebauer (Neugebauer, 1949, p. 245), os aspectos gerais da história do astrolábio já foram amplamente documentados: esse instrumento teria surgido gradualmente durante a Antiguidade e o período helenístico, influenciado os círculos siríacos de erudição, difundindo-se na civilização árabe-islâmica e, posteriormente, alcançado Bizâncio e o Ocidente latino medieval.

A importância do astrolábio, amplamente reconhecida tanto no Oriente quanto no Ocidente, é evidenciada pela abundância de exemplares preservados em museus e coleções particulares, bem como pela extensa produção textual sobre sua construção e uso. Contudo, como ressalta Neugebauer, a análise dos textos remanescentes relacionados ao instrumento ainda demanda estudos aprofundados, indicando que o potencial interpretativo e histórico do astrolábio permanece parcialmente inexplorado. Essa lacuna é especialmente relevante à luz do trabalho de Kennedy, cujo levantamento das tábuas astronômicas islâmicas ("A Survey of Islamic Astronomical Tables") demonstra o papel central dessas tabelas na sistematização dos dados astronômicos e na padronização dos métodos de cálculo, aspectos que foram posteriormente assimilados pelos astrônomos europeus. As tábuas islâmicas, frequentemente associadas ao uso do astrolábio, não apenas facilitaram a precisão das observações celestes, mas também fomentaram o desenvolvimento de uma cultura matemática rigorosa, que se tornou fundamento para o florescimento da ciência moderna.

O impacto das tábuas astronômicas islâmicas, como evidenciado por Kennedy, vai além da mera transmissão técnica. Elas constituíram um corpus de conhecimento que circulou entre centros de saber do mundo islâmico, como Bagdá, Damasco e Córdoba, e, posteriormente, em universidades europeias. A tradução e adaptação dessas tábuas permitiram não apenas o cálculo de posições celestes, mas também a elaboração de calendários, a orientação de práticas religiosas e a fundamentação de teorias cosmológicas. Assim, o astrolábio e as tábuas astronômicas tornaram-se símbolos do intercâmbio intelectual que permeou a Idade Média, servindo de ponte entre diferentes tradições científicas.

No plano filosófico, a influência de Al-Fārābī sobre o pensamento científico e metafísico europeu é profundamente significativa, conforme

analisado por Hammond em *The Philosophy of Alfarabi And Its Influence on Medieval Thought*. Al-Fārābī, ao articular uma cosmologia baseada na dualidade entre alma e substrato dos corpos celestes, propôs uma visão inovadora que rompe com a simplicidade aristotélica e introduz uma hierarquia ontológica mais complexa, capaz de integrar elementos do neoplatonismo e do aristotelismo tardio. Sua concepção dos orbes celestes como entidades compostas, dotadas de alma e substrato, influenciou não apenas a filosofia islâmica, mas também pensadores europeus, que encontraram em suas ideias uma alternativa para compreender a dinâmica dos corpos celestes e a relação entre matéria e forma.

O diálogo entre a filosofia de Al-Fārābī e a ciência islâmica manifesta-se, por exemplo, na forma como ele associa o movimento circular dos orbes celestes à busca da perfeição e à contemplação dos princípios superiores. Essa leitura metafísica não apenas legitima o estudo dos movimentos celestes como expressão de ordem e harmonia, mas também fundamenta a investigação científica sob uma perspectiva racional e sistemática. A recepção das ideias de Al-Fārābī por filósofos europeus medievais, especialmente na Escolástica, contribuiu para a elaboração de modelos cosmológicos mais sofisticados, que conciliavam observação empírica com especulação metafísica. A influência de Al-Fārābī é perceptível na obra de pensadores como Tomás de Aquino e Alberto Magno, que incorporaram elementos do pensamento islâmico na construção de suas próprias sínteses filosóficas.

O legado arquitetônico muçulmano, por sua vez, reflete e complementa o avanço científico promovido pelos sábios islâmicos, como argumenta Creswell em *Early Muslim Architecture*. As grandes mesquitas, observatórios e escolas construídas ao longo do mundo islâmico não foram apenas espaços de culto ou aprendizagem, mas verdadeiros laboratórios de experimentação científica. A integração de elementos astronômicos na arquitetura, como a orientação das mesquitas em direção a Meca e o uso de instrumentos para determinar horários de oração, evidencia a íntima relação entre ciência e prática religiosa. O desenvolvimento de técnicas construtivas avançadas, a aplicação de princípios matemáticos na decoração geométrica e a incorporação de instrumentos científicos nos projetos arquitetônicos ilustram o papel da arquitetura como veículo de transmissão do conhecimento científico para outras culturas.

A difusão desses saberes arquitetônicos e científicos para a Europa medieval ocorreu em múltiplos níveis. Estruturas como os minaretes, os astrolábios fixos e as bibliotecas anexas às mesquitas serviram de inspiração para os centros de estudo europeus, especialmente após as traduções dos tratados científicos islâmicos nos séculos XII e XIII. O impacto da arquitetura muçulmana ultrapassou o campo estético, influenciando a organização dos espaços de ensino, a disposição dos observatórios e a própria concepção dos edifícios dedicados às ciências naturais. Creswell demonstra que o legado arquitetônico islâmico, ao ser assimilado pelo Ocidente, contribuiu para a formação de uma cultura científica que valorizava a observação precisa, a experimentação e o rigor metodológico.

A síntese dessas influências revela que o impacto dos instrumentos, das tábuas astronômicas, da filosofia de Al-Fārābī e da arquitetura muçulmana não se limita ao contexto medieval, mas representa um dos pilares da formação do pensamento científico moderno. O astrolábio, por exemplo, não apenas revolucionou a astronomia europeia, mas também serviu de modelo para o desenvolvimento de instrumentos posteriores, como o sextante e o telescópio. As tábuas astronômicas islâmicas estabeleceram padrões de precisão que foram mantidos e aprimorados ao longo dos séculos, enquanto as ideias filosóficas de Al-Fārābī acerca da composição dos corpos celestes e da hierarquia ontológica influenciaram a metafísica e a cosmologia ocidentais.

No entanto, persiste a necessidade de estudos mais aprofundados sobre os textos e instrumentos remanescentes. A análise crítica das fontes primárias, a investigação dos tratados científicos e filosóficos, bem como o exame dos objetos preservados em coleções públicas e privadas, são essenciais para compreender plenamente o alcance da contribuição islâmica à ciência ocidental. O desafio reside não apenas em interpretar os textos, mas também em reconstruir os contextos históricos e culturais que permitiram a circulação e a transformação desses saberes.

Em conclusão, o legado da ciência islâmica na cultura ocidental é multifacetado e duradouro. A transmissão do astrolábio e das tábuas astronômicas, a influência filosófica de Al-Fārābī e a expressão arquitetônica do conhecimento científico constituem elementos fundamentais para a compreensão do desenvolvimento do pensamento científico e

filosófico europeu. Esses saberes, ao serem assimilados, adaptados e reinterpretados pelos pensadores e cientistas medievais, contribuíram para a construção de uma tradição intelectual que valoriza a busca pelo conhecimento, a integração entre razão e observação, e a abertura ao diálogo intercultural. O reconhecimento desse legado não apenas ilumina o passado, mas oferece perspectivas para o aprofundamento das pesquisas e para a valorização da diversidade epistemológica na história das ciências.

Portanto, a análise integrada das fontes apresentadas por Kennedy, Hammond e Creswell permite compreender que a transmissão dos instrumentos e ideias islâmicas para a Europa medieval foi um processo dinâmico, marcado pela criatividade, adaptação e síntese. O estudo do astrolábio, das tábuas astronômicas, da filosofia de Al-Fārābī e da arquitetura muçulmana revela uma tradição que soube articular técnica, ciência e reflexão filosófica, e cujo impacto permanece vivo na estrutura do pensamento científico moderno. Cabe aos pesquisadores contemporâneos explorar com rigor e sensibilidade esse patrimônio, reconhecendo o papel central da ciência islâmica na formação da cultura ocidental e na promoção de uma visão plural e aberta do saber.

● Parte da Tese: "*Traditio Sphaerae*: o marco cosmológico esférico e o conhecimento científico nos processos de figuração celestial em imagens e textos". Ano de defesa: 2024. Orientações: Maya Suemi Lemos e Maria Berbara.

Referências

AL-FĀRĀBĪ, Abū Nasr. **Philosophy of Plato and Aristotle**. Translated, with an introduction by M. Mahdi. New York: Cornell University Press, 2001.

BLAKE, Stephen. **Time in Early Modern Islam**: Calendar, Ceremony, and Chronology in the Safavid, Mughal, and Ottoman Empires. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BOCZKO, Roberto. **Conceitos de Astronomia**. São Paulo: Edgard Blücher, 1984.

CRESWELL, Keppel. **Early Muslim Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 1969.

DALLAL, Ahmad. **Islam, Science, and the Challenge of History**. New Haven: Yale University Press, 2010.

DALLAL, Ahmad. **An Islamic response to Greek astronomy**: kitāb Ta'dīl hay'at al-aflāk of Ṣadr al-Sharī'a. Leiden/New York: Brill, 1995.

DOLAN, Marion. **Decoding Astronomy in Art and Architecture**. Berna: Springer Praxis Books, 2021.

FRANCA, Rubem. **Arabismos**: uma minienciclopédia do mundo árabe. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994.

GRANT, Edward. **Planets, Stars and Orbs**: The Medieval Cosmos, 1200–1687. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

HAMMOND, Robert. **The Philosophy of Alfarabi And Its Influence on Medieval Thought**. Nova York: Hobson Book Press, 1947.

JANOS, Damien. **Method, Structure and Developement in al-Fārābī**. Leiden: Brill, 2012.

JANOS, Damien. Al-Fārābī on the Method of Astronomy. **Early Science and Medicine Early Science and Medicine**, 15, n. 3 (2010): 237–265.

KENNEDY, Edward. A Survey of Islamic Astronomical Tables. **Transactions of the American Philosophical Society**, 46, n. 2 (1956): 123–177.

KING, David. **In Synchrony with the Heavens**. Volume 1: The Call of the Muezzin. London: Brill Academic, 2004.

KUNITZSCH, Paul. **The Arabs and the Stars**: Texts and Traditions on the Fixed Stars and Their Influence in Medieval Europe. London/New York: Routledge, 2016.

LEWIS, Barry. **The Encyclopaedia of Islam**. Leiden: Brill, 1986.

MASHHAD, Al-Allaf. **The Essential Ideas of Islamic Philosophy**: A Brief Survey. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2006.

NEUGEBAUER, Otto. The Early History of the Astrolabe. **Isis**, 40, n. 3 (1949): 240–256.

SACHAU, Edward. **Alberuni's India**: An Account of the Religion, Philosophy, Literature, Geography, Chronology, Astronomy, Customs, Laws and Astrology of India about A.D. 1030. London: Trübner, 2010.

SAVAGE-SMITH, Emilie. The Most Authoritative Copy of ʿAbd al-Rahman al-Sufi's Tenth-century Guide to the Constellations. *In*: **God is Beautiful, He Loves Beauty**: The Object in Islamic Art and Culture. New Haven: Yale University Press, 2013.

SAVAGE-SMITH, Emilie. Attitudes toward dissection in medieval Islam. **Journal of the History of Medicine and Allied Sciences**, 50, n. 1 (1995): 67–110.

SETIA, Adia. Fakhr Al-Din Al-Razi on Physics and the Nature of the Physical World: A Preliminary Survey. **Islam & Science**, 2, n. 2, p. 161-180, 2004.

SIDOLI, Nathan. Mathematical Methods in Ptolemy's *Analemma*. *In*: **Ptolemy's Science of the Stars in the Middle Ages**. Turnhout: Brepols Publishers, 2020.

Condições de possibilidade e apagamentos: Gioconda Rizzo e a atuação feminina na fotografia do início do século XX

JOANNA BARBOSA BALABRAM

Introdução e percurso de pesquisa

Este artigo foi elaborado a partir do primeiro capítulo da dissertação "Gioconda Rizzo: vestígios de uma trama fotográfica", defendida em dezembro de 2025 sob a orientação de Fernanda Pequeno e com apoio da CAPES. Essa parte do trabalho foi desenvolvida com o intuito de apresentar a fotógrafa, bem como, um panorama sobre a atuação feminina na fotografia na virada nas primeiras décadas do século XX.

É importante mencionar que, embora a biografia de Gioconda Rizzo já tenha sido reproduzida algumas vezes, é possível notar algumas inconsistências ao comparar essas narrativas. Muitas informações são provenientes de depoimentos da fotógrafa e seus familiares (filha e neta), e realizados muitos anos após o período de atividade profissional. Por

esse motivo, até o momento, não foi possível encontrar dados precisos de início de sua atuação como fotógrafa profissional, da abertura e fechamento de seu estúdio e do fotógrafo que ensinou o processo de fotografia em esmalte, por exemplo.

Antes de ter contato com a neta de Gioconda, Silvana Salerno, e ter acesso ao arquivo pessoal da fotógrafa doado ao Instituto Moreira Salles (IMS), a principal referência para encontrar informações biográficas foi a dissertação de Carla Jacques Ibrahim intitulada "As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX", de 2005. A autora apresenta como fontes, além do arquivo (que ainda estava com a família), periódicos de época, depoimentos concedidos a ela, da filha, neta e da própria fotógrafa, que faleceu em 2004. Embora sua pesquisa não seja somente sobre Gioconda Rizzo, a maior parte do estudo é dedicado a ela, expondo com riqueza de detalhes informações sobre a vida da fotógrafa, diferente das outras profissionais que ela menciona no texto e que atuaram nas décadas de 1920 e 1930. Comparando os itens do arquivo selecionados por Carla, em 2005, ao que tenho acesso atualmente no IMS, notam-se algumas ausências. Uma das fotos com a assinatura "Phot. Femina" não foi localizada, assim como uma foto pintada à mão retratando Wanda Masucci, que ilustrou o cartaz da exposição de 1982 e o caderno com as receitas de fotografia em esmalte e porcelana.

Junto ao arquivo de Gioconda, que foi entregue ao IMS, estava uma fita K7 com uma entrevista que a fotógrafa concedeu às historiadoras Miriam Moreira Leite, da USP, e Vânia Carvalho, do Museu Paulista, em março de 1991. Esse conteúdo me levou a buscar a relação entre essas pessoas e instituições, localizando o livro *Retratos de Família*, publicado por Miriam Moreira Leite em 1993 pela EDUSP, e a coleção com o nome da historiadora no Museu Paulista. A entrevista foi um levantamento para o livro que exibe fotografias da família Rizzo e outras famílias de estrangeiros no Brasil. Já a coleção Miriam Moreira Leite, que pude pesquisar presencialmente no Museu Paulista, em outubro de 2024, é composta por reproduções de fotografias utilizadas no livro *Retratos de Família*, entre essas imagens estão algumas de Gioconda e seus familiares. Por um momento, antes de consultar a coleção no Museu, pensei que poderiam ser fotografias originais de época diferentes das que

foram recebidas pelo IMS, mas não, é o mesmo conjunto reproduzido posteriormente. Até o momento não localizei fotografias originais de época de autoria de Gioconda Rizzo em outra instituição ou com alguma pessoa física. Considerando o tempo limitado do mestrado e a dedicação que a busca por essas fotografias exigiria — especialmente por envolver deslocamentos a São Paulo para uma pesquisa mais aprofundada —, optei por deixar essa investigação em aberto para um futuro projeto de pesquisa.

Também foram consultados periódicos de época na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no arquivo do jornal *O Estado de S. Paulo*. Ainda é necessário fazer um levantamento mais detalhado das reportagens de jornal e televisão que saíram como repercussão à exposição na Galeria Fotóptica, em 1982, e após a morte da fotógrafa em 2004. Junto ao arquivo da fotógrafa sob guarda no IMS, estão páginas de jornal e revistas com algumas dessas matérias, todas listadas com título da reportagem ano e veículo.

Durante o andamento da pesquisa, fiz entrevistas com Silvana Salerno, neta de Gioconda, a fim de ter mais detalhes sobre a relação da fotógrafa e o arquivo, informações sobre as fotografias e confrontar com outras narrativas.

Em comparação às outras fotógrafas da mesma geração de Gioconda, é possível constatar que dispomos de uma quantidade razoável de informações sobre sua vida e atividade profissional, mas em contraponto aos fotógrafos do sexo masculino, ainda são dados pouco analisados e relacionados, e com uma compreensão rasa sobre sua produção.

Desenvolvimento

Quando o recorte da pesquisa inclui a obra de um sujeito/artista, de alguma forma, faz-se necessário apresentar sua biografia, principalmente quando se trata de uma investigação que aborda o apagamento e as relações de gênero na História da Arte. Não me interessa aqui realizar um trabalho unicamente biográfico sobre a fotógrafa – até porque sua trajetória de vida já foi contada algumas vezes – mas apontar elementos

que ajudem a entender sua trajetória profissional, circulação e recepção de sua produção. Mais do que aspectos unicamente relacionados à História da Arte, interessa buscar em suas relações pessoais e sociais fatores de aproximação e afastamento de seu ofício, o entendimento que Gioconda tinha de seu trabalho e do seu arquivo pessoal[1].

Nesse sentido, além da abordagem feminista, busco situar essa reflexão com paradigma da complexidade de Edgar Morin (2005), ou seja, entendendo que a fotógrafa e sua produção fazem parte de um sistema constituído de partes mutuamente interdependentes que interagem entre si. Deste modo, partir de sua biografia é uma estratégia para identificar os fios que formam as redes de relações em torno do objeto de pesquisa, conexões que formam uma trama, fios entrelaçados e costurados juntos que não podem ser compreendidos separadamente, a começar por sua origem e relação profissional e familiar com a fotografia.

Gioconda Rizzo, filha de italianos radicados no Brasil, nasceu em 18 de abril de 1897 na cidade de São Paulo. Seu pai, Michelle Rizzo (1868–1939)[2], era fotógrafo e proprietário do Photographia Central ou Atelier Rizzo, um estúdio de fotografia renomado e bastante frequentado pela elite paulistana nas primeiras décadas do século XX. Desde muito jovem Gioconda frequentava o estúdio[3] do pai, como conta a própria fotógrafa em entrevista a Vânia Carneiro e Miriam Moreira Leite:

> Aí eu comecei, eu olhava para o papai como ele trabalhava. Aí peguei uma amiga[...], mais ou menos da minha idade[...]era chamada Olga Masquerto. [...] Então tirei uma fotografia escondida do meu pai, que eu fiz, eu fiquei lá, escondida do meu pai. Eu peguei a menina, a minha

1 "Um arquivo pessoal consiste nos documentos (em qualquer forma ou meio) criados ou recebidos, acumulados e usados por um indivíduo durante o curso de sua vida diária, que foram preservados pelo seu valor permanente. É provável que um arquivo pessoal contenha muitos tipos de documentos e reflita todas as facetas da vida de um indivíduo, por exemplo, sua carreira, família ou vida pessoal, suas relações com os organismos oficiais, e os seus hobbies e interesses" (Paradigm Project *apud* Abreu, 2017. pg. 22).

2 Datas coletas a partir de registro de óbito no site Family Search. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6XZ2-DMC4?lang=pt&cid=fs_copy>. Acesso em: 02 mar. 2026

3 Segundo Silvana (2023), eles mantinham moradia no mesmo imóvel do estúdio

> amiguinha que morava também na rua direita e tirei o retrato dela. Fui no quarto escuro. [...] Revelei. Pus no sulfito, fiz tudo que tinha que fazer, que o meu pai fazia. E escondido do meu pai, [...]eu pus a chapa escondida assim para secar, não é? Mas ele pegou a chapa. Quando ele viu aquela chapa, disse, mas quem fez isso? Eu estava tremendo lá. Disse, fui eu, papai. "Hum. Essa ainda me passa a perna" (Rizzo, 1991).

A partir daí, ela começou a ajudar na preparação das poses, cenário, atividades no laboratório, retoques e colorização das fotografias, tornando-se assistente. Observando o trabalho do pai no estúdio, Gioconda foi aprendendo o ofício, e ainda adolescente, por volta dos 14 anos de idade, começou a fotografar (Ibrahim, 2005).

O aprendizado do ofício da fotografia na virada do século XIX para o XX no Brasil acontecia principalmente por meio de periódicos e manuais que tratavam especificamente deste assunto, eram publicados em diversos idiomas, principalmente inglês e francês (Koutsoukos, 2008). Esse material era corriqueiramente encontrado nas casas que vendiam materiais fotográficos e também eram trazidos por fotógrafos e amadores que viajavam ao exterior. Outra prática comum de aprendizado da fotografia era se oferecer ou ser recrutado para trabalhar como assistente de algum fotógrafo mais experiente. Muitos viajavam para a Europa no intuito de aprender fotografia em estúdios internacionalmente renomados, mas também era comum ver anúncios de fotógrafos por aqui oferecendo o ensino do ofício da fotografia e uma possível contratação posterior à formação. Seguindo a lógica da última modalidade de ensino da fotografia, está a herança de um ofício familiar. Muitos estúdios fotográficos eram negócios familiares em que cada membro desempenhava uma ou várias funções. Com a "vivência" cotidiana no estúdio se aprendia o ofício. Assim, era habitual que os herdeiros dessem continuidade aos negócios.

Segundo Gioconda, no caso da família Rizzo, Michelle, que teve seu aprendizado de fotografia com o fotógrafo B. Lauro na Itália, no final do século XIX, tinha o intuito de passar sua profissão adiante para o filho mais velho "Porque ele dava aula para o meu irmão Vicente. Ele queria que o meu irmão Vicente fosse fotógrafo. E o Vicente acabou sendo médico. Médico. Na Itália" (Rizzo, 1991). No entanto, transmitiu

seus conhecimentos aos filhos, Armando, o mais novo, e Gioconda, a filha do meio, que se tornaram seus assistentes no estúdio.

Ainda sobre a formação de Gioconda, sua neta, Silvana Salerno conta:

> Ela fez o Fundamental I e Fundamental II, era ótima em trabalhos manuais, que era o que ela gostava. Ela não quis continuar, não quis fazer ensino médio. Então, o pai dela falou "Então, acho legal você aprender italiano, aprender uma segunda língua" e teve aulas particulares de italiano. Aí que ela começou a observar — não a chamado do pai dela — a acompanhar o pai e observá-lo no trabalho. [...] No estúdio e talvez também no laboratório, a parte química. [...] Ela não teve uma formação artística especializada nem técnica. [...] Ela aprendeu tudo na prática. Era uma pessoa de muito bom gosto, tinha um olho, gostava muito de moda, fazia os trabalhos manuais todos com muita facilidade, crochê, costura, bordado. Tinha um olho para sacar coisas interessantes de arquitetura, de jardim, de decoração de moda. Foi uma coisa realmente dela, não teve uma coisa formal, teve um acompanhamento prático (Salerno, 2024).[4]

Gioconda aprendeu a fotografar, além de dominar as etapas de produção de retratos de um estúdio (arrumação do cenário, preparação da pose, iluminação, revelação e retoque), Michelle, então, decidiu abrir um estúdio para a filha, como conta ela própria:

> Eu tive ateliê também na Rua Direita. [...] Foi por pouco tempo. Porque eu o montei, meu papai dizia assim, eu monto só se a sua mãe te acompanha, porque tinha [incompreensível] 18 anos. Só se sua mãe te acompanha. Ele me montou. Na Rua Direita chamava-se Photo Femina. [...] o papai montou essa fotografia para mim, só para senhoras e crianças. Bom, então aconteceu que eu comecei a fazer fotografias completamente diversas do antigo. Que seria esse sistema da moça com o [incompreensível]. Com as flores. Com as flores e tudo. Eu comecei a fazer tudo (Rizzo, 1991).

4 Entrevista com Silvana Salerno realizada pela autora no dia 1 de fevereiro de 2024, que a partir desse momento será referenciada como (Salerno, 2024)

Com o intuito de ampliar seus negócios, o estúdio de Gioconda, batizado de Photo Femina, teria como especialidade fotografar apenas mulheres e crianças, pois naquela época não era conveniente que uma mulher ficasse sozinha com um homem num estúdio fotográfico. Deste modo, a restrição de gênero da clientela garantia ao estabelecimento uma conduta moral inquestionável diante dos olhos da sociedade, além de ser um espaço onde as mulheres se sentiam à vontade ao serem fotografadas. O estúdio Photographia Central, de Michelle, e o Photo Femina, de Gioconda, eram vizinhos, localizados respectivamente na Rua Direita 10C e 8A. Isso permitia que o pai de Gioconda enviasse as esposas e filhos de seus clientes para ela, ao mesmo tempo que supervisionava seu trabalho.

Para além da supervisão técnica e de qualidade do trabalho, a proximidade dos dois estabelecimentos facilitava a "inspeção" da conduta moral praticada no estúdio. E para garantir este último aspecto, a mãe de Gioconda, Giuseppinna, a acompanhava diariamente nas sessões fotográficas.

Nas primeiras décadas do século XX os estúdios fotográficos ainda tinham muitas semelhanças com os estúdios da segunda metade do século XIX, principalmente no que diz respeito aos cenários, ornamentos e objetos. No Photo Femina, era Gioconda que pensava toda cena e atmosfera que queria representar com os retratos. Desde cenários com fundos bucólicos, passando por cortinas, colunas, banquinhos, cadeiras e balanças com a assinatura Rizzo[5].

Também eram utilizados adornos como lenços e tecidos com texturas que davam destaque à pele descoberta das fotografadas. Gioconda inovou nas poses e enquadramentos, que em suas fotografias ganhavam intenção de movimento, descontração e variações de plano médio até planos mais fechados contrastando com o plano inteiro mais usual dos estúdios tradicionais.

O estúdio de Gioconda teve pouco tempo de duração, mas as datas de abertura e fechamento do estabelecimento, assim como a idade que Gioconda tinha quando esteve à frente do Photo Femina, são imprecisas. Segundo a dissertação de Carla Ibrahim, ela menciona que o ateliê ficou aberto de 1914 a 1918. Já na entrevista de Gioconda concedida

5 Para as crianças serem registradas já com seu peso.

à Vânia Carvalho e Miriam Moreira Leite, a fotógrafa menciona que o espaço durou entre "um ano e um ano e pouco" e sobre a idade dela, tem uma fala incompreensível, que não dá pra saber se ela diz que tinha 18 anos ou que tinha menos de 18 anos. A neta Silvana menciona nas entrevistas que a Gioconda tinha 14 anos[6] quando abriu o Photo Femina, além de um possível engano nas datas:

> A Gioconda abriu o ateliê Femina com 14 anos. As datas podem estar desencontradas pelo seguinte: ela nasceu em 1897, mas na identidade dela está 1900. Então por isso esse desencontro com datas. Então, se ela tinha 14 anos, foi em 1911 que o ateliê Femina foi aberto na Rua Direita e durou alguns anos. E depois ela passou a trabalhar no ateliê Rizzo, que era na Rua Direita também (Salerno, 2024).

Ao pesquisar o estúdio Photo Femina na Hemeroteca Digital, identifiquei, no *Correio Paulistano* de 2 de julho de 1914, um registro da Companhia Telephonica do Estado de São Paulo referente às mudanças de telefone daquele mês. Nessa lista, o Photo Femina aparece associado ao endereço Rua Direita, 8A. Apesar das divergências entre as fontes quanto às datas e à idade de Gioconda, é possível estabelecer que o Photo Femina esteve em atividade por um curto período, situado entre o início e meados da década de 1910.

A decisão de encerrar as atividades do estúdio envolveu dois incidentes que foram comentados na entrevista que Gioconda concedeu à Vânia Carvalho:

> Gioconda Rizzo: Ah, o estúdio fechou porque meu irmão [Vicente] foi lá e viu muitas madames da alta, né? As madames dos fazendeiros. Sim. Elas vinham e o meu irmão achou que não tinha que ficar mais.
>
> Vânia Carvalho: Mas o acidente com o magnésio foi no Femina?
>
> Gioconda Rizzo: Foi no Femina.
>
> Vânia Carvalho: E não foi por isso também?

6 A narrativa de que ela tinha 14 anos quando abriu o Photo Femina, se repete, mais tarde quando saem as reportagens de jornal da exposição na Galeria Fotóptica que será mencionada posteriormente nessa dissertação.

> Gioconda Rizzo: Também fiquei desgostosa, que eu queimei essa mão, essa mão ficou assim. Foi uma explosão de magnésio, que eu fui pôr o dedo em cima do fio, deu contato e deu a explosão (Rizzo, 1991).

Nas entrevistas que realizei com a neta Silvana, ela comenta algumas vezes sobre o acidente com o flash de magnésio, mas associando a uma fotografia e não ao fechamento do Photo Femina. Para ela, o motivo do fechamento foi incidente com o irmão Vicente:

> O outro irmão, que se formou médico na Itália, [...] quando ele chegou aqui no Brasil depois de um tempo, ele foi no ateliê da minha avó, ele encontrou algumas mulheres que ele conhecia e achou que não era bom ambiente para ela, que ela tinha que fechar o ateliê. Não era nada do meu bisavô, o pai dela não estava olhando quem ia ou deixava de ir no ateliê dela, não estava vigiando nada. Mas como era com uma mulher com quem ele [o irmão] tinha tido relacionamento, se eram prostitutas. Aí pintou esse machismo. E depois de um tempo, ela [Gioconda] falou que fechou e continuou fotografando (Salerno, 2023).[7]

Na dissertação de Carla Ibrahim (2005), o incidente com o irmão também é mencionado como o motivo de fechamento do estúdio. Após o encerramento do estúdio, Gioconda volta a trabalhar no Atelier Rizzo com o pai e o irmão, Armando, em um espaço separado para receber suas clientes e as crianças. Desse período, no atelier Rizzo, Gioconda conta: "Eu acompanhava meu pai. Fui tirar o retrato da Zezé Leone. Que foi a primeira Miss pelo concurso de beleza. E fomos em Santos tirar o retrato dela. Eu e meu pai" (Rizzo, 1991).

Em 1926, Gioconda se casou com o comerciante Onofre Pasqualucci e teve sua única filha, Wanda Pasqualucci. Aproximadamente, na mesma época, ela aprendeu o ofício de aplicar a fotografia em esmalte e porcelana, montou um atelier em sua casa onde instalou um forno específico para a produção das peças. Ela conta um pouco como funcionava:

---

7 Entrevista com Silvana Salerno realizada pela autora no dia 21 de agosto de 2023, que a partir desse momento será referenciada como (Salerno, 2023)

Vânia Carvalho: E a senhora já fazia os trabalhos na porcelana [no Photo Femina]?

Gioconda Rizzo: Não, não. Isso aprendi depois [do Photo Femina]. Veio um tal Medina. Porque papai mandava fazer no Rio de Janeiro. Primeiro as porcelanas ele mandava fazer na Itália. Mas levava quatro, cinco meses para vir uma foto.

Vânia Carvalho: E a pintura de fotografia, os retoques coloridos que a senhora faz na fotografia, também foi depois?

Gioconda Rizzo: É, depois que eu estava mais adiantada. [...]

Eu mesma preparava o esmalte. Tudo. É tudo a fogo. Isso aqui é mil graus de temperatura.

Vânia Carvalho: Isso a senhora fazia junto com o seu pai?

Gioconda Rizzo: Não, isso depois quando eu deixei, que eu me casei. Eu aí fui morar na Silveira Campos, uma casa muito grande que eu precisei. E eu fazia isso aqui. Me traziam serviços, sabe? Os marmoristas. E tinha outro, na Ladeira do Carmo, que tinha uma casa que só fazia isso. Mas era eu que preparava, eu que fazia. Toda semana ele me trazia o trabalho. Sabe? É. Trabalhei muito (Rizzo, 1991).

A neta, Silvana também conta um pouco:

Aí que tinha essa intervenção do fotógrafo italiano — eu lembrava desse homem porque ela citava — que fazia as encomendas a ela, então ela intermediava. Ele, pelo que eu entendi, era fotógrafo, mas acho que ele não fazia foto em porcelana. O fotógrafo com quem ela aprendeu essa técnica da transposição do negativo, de fazer a gelatina, queimá-la em alta temperatura, foi um artista espanhol que esteve sempre de passagem pelo Brasil. Ela tinha a receita toda desse processo químico num caderno [...] Depois que ela ficou viúva, ela começou a trabalhar em casa, no quintal ela montou o ateliê, o laboratório, e aí ela aprendeu com um fotógrafo espanhol a fazer foto em porcelana, em cima de porcelanas. E eram pequenas joinhas. Por exemplo, a fotografia de uma pessoa num anel, em uma correntinha em um coração, num pratinho, num cantinho para pôr na parede de criança, de adulto, de casais, porta jóias de porcelana. E, comercialmente, eram as fotos para túmulos. Era uma técnica muito difícil. Segundo ela, ninguém que esse

> fotógrafo espanhol tinha ensinado havia aprendido. Você tem que tirar a gelatina fotográfica e colocar ela, sem quebrar, em cima dessa cerâmica, do suporte, e queimar no forno em alta temperatura. É um trabalho bem delicado, bem minucioso. E ela então ficou uma parte da vida fazendo isso, ao invés de fazer fotografia (Salerno, 2023).

Casada e com uma filha, Gioconda continuou trabalhando, alternando suas atividades profissionais na fotografia em estúdio e em porcelana. Nesse período ela fotografou a miss Yolanda Pereira, provavelmente em 1933, já em uma outra fase de seu trabalho:

> Essa aqui eu até tirei no ateliê do meu irmão. Porque meu irmão também era fotógrafo. Depois, meu pai deixou de trabalhar e ficou meu irmão, o Armando, né? E ele tinha o ateliê e eu fui tirar o retrato dessa Miss no ateliê do meu irmão. Hoje ela deve estar velhinha. Porque ela foi Miss Brasil (Rizzo, 1991).

O trabalho com fotografia em porcelana exigia experiência e habilidade técnica para sua execução pois era necessário transferir a gelatina (com a imagem) da película para uma superfície em porcelana e depois fixá-la no forno. As encomendas eram recebidas diretamente por Gioconda ou o atelier Rizzo, mas ela também firmou uma parceria com o estabelecimento Photo do Carmo, do italiano Sestilio Fiorelli, especializado em retratos tumulares. Seu marido faleceu no ano de 1935, menos de dez anos após se casarem, e a partir daí ela passou a ser provedora do sustento de sua família. Segundo Silvana (2024), "No período dos anos 1950 a 1960, eu acredito que ela trabalhou só na porcelana, já não trabalhava mais com retratos de pessoas." De acordo com a dissertação de Carla Ibrahim (2005), Gioconda se aposentou em 1960. Silvana complementa, em outra entrevista:

> Ela trabalhou até 1960. Trabalhava na casa e depois nós nos mudamos, eu morava com ela. Minha família: minha mãe, meu pai, meu irmão, eu e ela. Mudamos para um apartamento, e ela acabou doando as máquinas, as chapas, tudo, e não fotografou mais (Salerno, 2023).

No dia 12 de abril de 1982 foi inaugurada na Galeria Fotóptica, em São Paulo, a exposição *Gioconda Rizzo — Fotografias de 1916 a 1926*. Com curadoria de Rosely Nakagawa, a mostra reuniu "20 fotografias em papel, 15 fotografias em porcelana e algumas fotografias coloridas a óleo", como anunciado no jornal *Folha de S. Paulo* na mesma data da inauguração. A fotógrafa Gioconda Rizzo, com 85 anos de idade na ocasião, participava de sua primeira exposição individual, tendo sua obra fotográfica legitimada e reconhecida pela primeira vez em um espaço tradicional de arte e fotografia da capital paulista. A partir dessa mostra, a trajetória da fotógrafa teve grande repercussão na mídia por seu pioneirismo, ainda pouco conhecido, como a primeira mulher fotógrafa e proprietária de um estúdio fotográfico na cidade de São Paulo ainda nas primeiras décadas do século XX. Segundo Silvana:

> Ela [Gioconda] ficou tão surpresa na década de 1980, quando teve a exposição da Fotóptica, porque para ela era uma coisa tão normal ser fotógrafa. Não tinha isso de mídias e tudo mais. Ela casou com o marido dela, que tinha oito irmãos, oito filhos, e nenhuma mulher trabalhava fora e nunca trabalhou depois que se casou. Não era uma coisa normal, mas ela não parou muito para pensar nisso. Mas foi uma exceção. Outras amigas dela trabalhavam, por exemplo. Uma amiga dela tocava harpa na orquestra do Municipal. Enfim, como eles circulavam no mundo artístico, tinha mulheres que pintavam, que faziam esculturas, outras musicistas. Então ela talvez não circulasse tanto nesse ambiente familiar mais tradicional, só com a família do marido dela. Eu vejo que tinha essa diferença bem grande de uma família mais tradicional de época [...] (Salerno, 2024).

A crítica de fotografia Stefania Bril escreveu sobre essa exposição em sua coluna no jornal *O Estado de S.Paulo* em 30 de abril de 1982: "Seus retratos são feitos pelo pai, Miguel Rizzo, fotógrafo italiano estabelecido em São Paulo na rua Direita, desde 1888. É com ele que Gioconda aprende o ofício para montar depois o seu ateliê próprio — Foto Femina — destinado a retratar exclusivamente as senhoras e as crianças. [...] O modo de retratar constitui uma fusão do real, aquele "verdadeiro " frente à câmera e da representação teatral. [...] Quem entra no estúdio de Gioconda

Rizzo, primeiro estabelecimento comercial da mulher-fotógrafa, é ou será belo, traçado segundo a estética pictórica".

Gioconda Rizzo faleceu em 22 de março de 2004, aos 106 anos. As poucas fotografias que restaram de sua carreira foram doadas por seus herdeiros ao Instituto Moreira Salles em 2022.

Sobre biografia de Gioconda, destaco a seguir alguns pontos importantes a serem analisados. Todos eles ajudam a entender a complexidade, as forças muitas vezes paradoxais e elementos dinâmicos na trajetória profissional e pessoal da fotógrafa. São diversos os fatores que impulsionaram sua carreira profissional, ao mesmo tempo que se impuseram como condições limitantes, determinando o que, aos olhos da sociedade, era desejável para uma mulher.

A herança familiar de um ofício é vista na História da Arte como um facilitador na carreira dos artistas por alguns motivos. Um deles, é simplesmente o incentivo familiar desde a infância para seguir aquela carreira e tendo uma estrutura pronta (espaço, material, conhecimento) para trabalhar. Outro aspecto benéfico de herdar um ofício de um familiar é ter acesso a instituições, pessoas influentes e clientela. Em alguns casos, filhos de acadêmicos eram isentos de taxas cobradas por aulas. No caso de Gioconda, herdar o ofício do pai poderia ser considerado um facilitador em sua carreira, mas se tratando de uma trajetória feminina, seria mais apropriado denominar como uma condição de possibilidade, que se abriu como uma oportunidade, dando acesso a um campo dominado por homens. A abertura do estúdio de Gioconda, mesmo sendo um grande feito para uma jovem mulher fotógrafa no início do século XX, foi em grande medida uma estratégia de seu pai para ampliação dos negócios e clientela. Para os padrões morais daquela época, um fotógrafo homem fotografando mulheres e crianças podia ser muito desconfortável para as duas partes, deste modo, ter uma fotógrafa especializada neste nicho era um trunfo. E Michelle Rizzo tinha em sua filha uma rara profissional, considerando que não existiam ou não foram documentados estúdios de mulheres fotógrafas em São Paulo no mesmo período.

Embora Gioconda tenha conseguido exercer sua profissão num estúdio com o nome escolhido por ela, o Photo Femina, — e com o qual ela assinava as suas fotografias — sua autonomia enquanto profissional

era relativa, por alguns motivos. A administração financeira do estúdio se mantinha dentro da estrutura do negócio familiar chefiado pelo pai, Michelle Rizzo, ou seja, ela não recebia individualmente pelas sessões, como conta Gioconda na entrevista:

> Gioconda Rizzo: Homem não vinha. Não tirava, meu pai não deixava. [...]
>
> Vânia Carvalho: A senhora teve um rendimento então bom nessa época?
>
> Gioconda Rizzo: Ah, sim. Mas eu dava tudo para o meu pai. Era meu pai que ele dirigia tudo. Era muito criança (Rizzo, 1991).

Foram muitas as negociações para a existência do estúdio — fotografar apenas mulheres e crianças e a mãe presente obrigatoriamente em todas as sessões — e no final, o estabelecimento foi fechado por uma inadequação moral (o caso das cortesãs), que não seria um impedimento se fosse um fotógrafo do sexo masculino. Ou seja, ser mulher à habilitava para atuar em um determinado nicho (fotografar apenas mulheres e crianças), ao mesmo tempo que a restringia em outros aspectos. Como reflete a historiadora da arte, Whitney Chadwick em seu artigo "História da arte e a artista mulher":

> Conforme a divisão entre o homem Racional e a mulher encantadora e submissa se ampliava, as mulheres tinham menos acesso à esfera pública que governava a produção da arte. A caracterização da arte feita por mulheres como biologicamente determinada ou como extensão de seu papel doméstico e refinador na sociedade chegou ao apogeu no século 19. Foi mais claramente expresso na ideologia burguesa que definia esferas separadas de atividades realizadas por homens e mulheres, incluindo a prática da arte (Chadwick, 2019. p. 168).

Do mesmo modo, na historiografia da arte, é documentado que as mulheres eram impedidas de frequentarem a academia e principalmente as aulas de modelo-vivo, sendo limitadas a atuarem em gêneros como paisagem, natureza-morta e retrato. Após o fechamento do Photo Femina, Gioconda voltou a trabalhar no Atelier Rizzo com o pai e o irmão, mas atendendo somente o mesmo nicho de clientela com qual ela ficou

especializada e conhecida. Ainda que tenha conseguido construir um nome enquanto fotógrafa — por ter retratado pessoas famosas e fosse bastante procurada — a assinatura de seus trabalhos não tinha mais a marca Photo Femina ou seu próprio nome, apenas a assinatura Rizzo, que podia ser atribuída ao seu pai ou irmão. "Como as mulheres não eram creditadas com gênio artístico, uma história da arte comprometida com provar o gênio masculino só pode subordinar as contribuições delas às de homens" (Chadwick, 2019. p. 154).

O problema da assinatura de seus trabalhos podia não ser uma grande questão no período em que foram realizados, talvez a autoria não fosse algo relevante naquele contexto comercial de um negócio familiar, mas hoje é difícil identificar e confirmar o que foi feito por Gioconda, invisibilizando seu trabalho como fotógrafa.

A historiadora da arte, Whitney Chadwick, exemplifica essa situação com o caso do artista Jacopo Robusti, mais conhecido como Tintoretto, que se consagrou como um criador individual, embora atuasse em um sistema de produção artística colaborativa, uma oficina. Nos moldes de um negócio familiar, ele, sua filha, Marietta Robusti, e os três irmãos, trabalhavam em conjunto na casa Tintoretto, em Veneza, no século XVI. Com a difícil identificação tardia da autoria das pinturas e uma visão moderna sobre originalidade e individualidade artística, as obras produzidas pela oficina foram atribuídas a um único artista no século XX. Mesmo com uma produção que excedia em quantidade o que uma única pessoa poderia produzir, essa narrativa corroborou para a construção de uma imagem de "grandeza" de Tintoretto. Marietta Robusti foi reconhecida como uma das mais ilustres pintoras de seu tempo pelo biógrafo Carlo Ridolfi no século XVII, anos após sua morte. Com o passar do tempo, seu nome como artista foi sendo apagado, transformando-se, no século XIX, em uma representação feminina melancólica associada à sua morte prematura. No caso de Gioconda, seu reconhecimento como fotógrafa também passou por um período de esquecimento até a exposição na galeria Fotóptica, porém, até hoje, a atribuição de autoria das fotografias continua obscurecida pela assinatura do Atelier Rizzo ou somente Rizzo.

Quando Gioconda se casou, em 1926, ela continuou trabalhando no estúdio do pai, embora fosse um costume que mulheres de classe média deixassem de trabalhar ao se casarem. Ao mesmo tempo, o

trabalho com fotografia em porcelana se configurou como uma estratégia para que Gioconda conciliasse seu ofício e sua rotina de obrigações como esposa e mãe. Tendo seu espaço de trabalho em um cômodo anexo à sua casa, era possível administrar as atividades domésticas e profissionais.

Do mesmo modo, nota-se que essa atividade ao qual Gioconda se dedicou até se aposentar, estava dentro daquilo que se esperava de uma mulher branca e de classe média, como explica a historiadora da arte Tamar Garb em seu artigo "'Homem de gênio, mulher de bom gosto': a generificação do ensino de arte em Paris no fim do século 19":

> A imagem da artista mulher, disposta de modo recatado no espaço privado do ateliê ou do foyer, protegida do olhar do público e dos espaços condescendentes da vida urbana, apresentava uma visão ideal da feminilidade na Paris do século 19. Fosse envolvendo-se com as artes superficialmente, apenas como passatempo, ou trabalhando na produção de artefatos para obter um modesto meio de vida, a artista mulher no interior da arena doméstica era uma figura respeitável, engajada em uma atividade adequadamente feminina (Garb, 2019. p. 252).

Ainda que as demandas comerciais partissem em grande parte de um agenciador, nota-se um ganho de autonomia profissional e financeira na vida de Gioconda, não dependendo mais somente do estúdio do pai para exercer suas atividades profissionais. Além desse aspecto, por ser uma técnica artesanal, Gioconda experimentava e criava diferentes fórmulas para alcançar os mais diversos resultados (Ibrahim, 2005). Esse movimento em direção a uma autonomia possível, ainda que parcial e negociada, ajuda a compreender a relevância das condições materiais e simbólicas que moldaram o trabalho de mulheres artistas naquele período. Nesse ponto, o pensamento de Virginia Woolf oferece um referencial importante para analisar a trajetória de Gioconda.

Em 1928, Virginia Woolf foi convidada a proferir duas palestras nas sociedades femininas do Newnham College e do Girton College, em Cambridge — espaços voltados à formação de mulheres em uma universidade que ainda não lhes oferecia as mesmas condições de acesso e reconhecimento intelectual que aos homens. Dessas conferências

nasceu *A Room of One's Own* (*Um teto todo seu*), publicado em 1929, obra na qual Woolf investiga as condições materiais, simbólicas e institucionais que limitaram a produção intelectual feminina ao longo da história. Partindo de um questionamento provocador — o que uma mulher precisa para escrever ficção? — Woolf ([198–], p. 8) argumenta que dinheiro, tempo e espaço privado não são luxos, mas requisitos para a liberdade criativa. Sua análise, construída entre a ficção e o ensaio, evidencia as desigualdades estruturais que atravessavam a vida das mulheres naquele momento e que, sob outras formas, continuariam a moldar suas possibilidades de atuação no século XX.

Considerando o conjunto desses elementos, como a herança familiar, os limites impostos pelo gênero, os apagamentos de autoria, as negociações morais, as expectativas domésticas e os deslocamentos profissionais, percebe-se que a trajetória de Gioconda Rizzo não pode ser entendida apenas como a história de uma pioneira, mas como a expressão concreta das tensões que marcaram o percurso de tantas mulheres artistas no início do século XX. Sua vida profissional se desenvolveu, assim como descreve Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, no interior de uma arquitetura social que oferecia às mulheres brechas de participação ao mesmo tempo que lhes negava as condições plenas de autonomia: o dinheiro, o espaço, o reconhecimento e a possibilidade de criação sem vigilância. Essa abordagem de Virgínia Woolf dialoga com o paradigma da complexidade de Edgar Morin (2005), mencionado no início do artigo, ao enfatizar a necessidade de identificar os fios que compõem as redes de relações em torno do objeto de pesquisa — uma trama de elementos entrelaçados que não pode ser compreendida de forma isolada.

Woolf argumenta que "a liberdade intelectual depende de coisas materiais" (Woolf, [198–], p. 131) e que, historicamente, as mulheres foram privadas tanto da independência financeira quanto de um espaço que lhes permitisse trancar a porta e deixar a mente vaguear. A trajetória de Gioconda confirma essa reflexão. Embora tenha encontrado um caminho profissional possível dentro do negócio familiar, esse caminho era sempre condicionado por normas externas: quem ela podia fotografar, sob quais circunstâncias, com qual assinatura, e até que ponto sua habilidade podia ser dissociada das estruturas que a sustentavam.

Seu estúdio, ainda que nomeado por ela, não configurava plenamente esse "teto todo seu": a administração financeira pertencia ao pai e as regras morais moldavam a clientela.

Ao mesmo tempo, assim como Woolf indica que "a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção" (Woolf, [198–], p. 8), o deslocamento de Gioconda para a fotografia em porcelana, exercida em um cômodo próprio, anexo à casa, mostra como um espaço mínimo de autonomia pode produzir não apenas sobrevivência, mas invenção. É nesse território limitado, porém seu, que ela experimenta fórmulas, estabelece rotinas próprias e encontra uma forma de conciliar criação, maternidade e trabalho remunerado. Esse gesto, embora distante da liberdade idealizada por Woolf, materializa uma forma possível de agência dentro das bordas apertadas do que se esperava de uma mulher branca, casada e de classe média.

Por fim, o reconhecimento tardio de sua obra na década de 1980, num contexto político e cultural marcado pelo feminismo, pela redemocratização e pela institucionalização da fotografia, demonstra como a visibilidade das mulheres está profundamente vinculada às condições históricas de possibilidade. Tal como observa Woolf, ao questionar a maneira como as mulheres aparecem na narrativa histórica — "de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? Pois frequentemente as percebemos de relance na vida dos grandes homens, despachadas logo para o segundo plano, ocultando, às vezes, um piscar de olhos, um riso, uma lágrima talvez" (Woolf, [198–], p. 58) — o resgate de Gioconda Rizzo no final do século XX oferece a chance de reinscrever sua produção em uma história da fotografia que, por muito tempo, a relegou ao anonimato de um sobrenome familiar. Reconhecer essas camadas não é apenas restituir sua trajetória individual, mas compreender as estruturas que permitiram, e também silenciaram, a presença das mulheres na história da arte e da fotografia no Brasil.

A trajetória de Gioconda Rizzo dialoga com a de outras mulheres como Alice Hughes (1857–1939), fotógrafa britânica que exerceu sua atividade na Inglaterra entre o final do século XIX e o início do século XX. Assim como Gioconda, Alice contou com o apoio do pai, Edward Hughes, para abrir seu primeiro estúdio. Embora ele não fosse fotógrafo, sua experiência como pintor retratista da aristocracia inglesa teve influência

decisiva na formação da filha. Edward retratava mulheres e crianças pertencentes às classes altas, e Alice seguiu caminho semelhante: fotografava exclusivamente mulheres e crianças, jamais homens. Foi no convívio com o pai que aprendeu sobre composição e iluminação, e, em seus primeiros anos, chegou a utilizar a fotografia como meio de reproduzir as pinturas paternas.

As imagens de Alice Hughes eram realizadas em platinotipia, processo fotográfico conhecido pela nitidez e pela durabilidade das cópias. No auge de sua carreira, Hughes chegou a fotografar cerca de dois mil clientes por ano, dirigindo um estúdio que empregava cerca de sessenta mulheres. Essas colaboradoras atuavam em diferentes etapas da produção fotográfica — do agendamento de sessões ao retoque de negativos, da identificação de impressões ao envio dos retratos finalizados. Seu ateliê, portanto, configurava-se como um espaço profissional feminino, tanto na equipe quanto na clientela, composta majoritariamente por mulheres e crianças. Em uma entrevista intitulada "Uma Fotógrafa que Nunca Fotografa Homens; Uma Conversa com a Srta. Alice Hughes" para *The Harmsworth Magazine*, Londres, Vol. 11, 1899 ela é descrita pela entrevistadora:

> A Srta. Alice Hughes ocupa um lugar peculiar, e pode-se dizer único, entre os fotógrafos da época. Seu trabalho se distingue invariavelmente por qualidades raramente encontradas até mesmo em um retrato; pois ela tem o dom, talvez o mais valioso dentre aqueles cuja missão é reproduzir a forma humana divina, de fotografar sua modelo em seu melhor, e ela é uma daquelas que podem reivindicar a honra de ter revolucionado a fotografia moderna. Se a imitação é a forma mais sincera de lisonja, a Srta. Hughes deve de fato se sentir lisonjeada, pois mesmo no continente europeu seus métodos de posar, iluminar e até mesmo organizar seus modelos foram amplamente seguidos (Heron; Williams, 1996, p. 3).

Tanto Gioconda Rizzo quanto Alice Hughes desenvolveram um olhar voltado ao universo feminino, entendido não apenas como tema, mas como território simbólico e campo de atuação profissional em um meio amplamente masculino. Nos retratos de Hughes, o feminino é

construído dentro da formalidade do retrato social, em que as mulheres aparecem como damas elegantes e compostas, associadas à respeitabilidade da aristocracia. Gioconda, por sua vez, imprime às suas imagens uma dimensão mais subjetiva e individualizada, na qual a mulher se apresenta como sujeito sensível e consciente de si diante da câmera.

Em ambas as produções é possível identificar recursos associados ao pictorialismo fotográfico — fundos esfumados, gradações tonais sutis, e um tratamento que busca afastar a fotografia de uma simples reprodução mecânica. No caso de Gioconda, esse olhar se molda tanto pela herança paterna quanto pela necessidade de construir um espaço seguro e respeitável para a clientela feminina, como também para o exercício da autoria de uma mulher fotógrafa. Já Hughes, amparada por uma posição social privilegiada, transformou seu estúdio em um território feminino de trabalho e expressão, onde a presença da mulher, diante e atrás da câmera, representava autonomia. Embora separadas por contextos geográficos e culturais distintos, Rizzo e Hughes compartilham estratégias de visibilidade e de afirmação na fotografia.

Outra fotógrafa cuja trajetória permite estabelecer um diálogo produtivo com a de Gioconda Rizzo é Hermínia de Mello Nogueira Borges (1894–1993), que viveu e trabalhou no Rio de Janeiro. Em 1923, Hermínia fundou, ao lado do marido João Nogueira Borges, advogado e fotógrafo amador, o Photo Club Brasileiro. Segundo Helouise Costa (2021, p. 58), "o clube congregou uma elite de profissionais liberais e empresários da cidade do Rio de Janeiro que praticavam a fotografia como hobby, tendo como principal referência o pictorialismo francês".

Num primeiro momento, a sede do fotoclube funcionava na residência do casal, com João Nogueira Borges ocupando o cargo de presidente e Hermínia atuando como secretária-geral. Ainda que fosse a única mulher ativa no grupo, sua atuação não se restringia à prática fotográfica: ela também participou da organização de eventos sociais, salões e exposições, desempenhando papel central na articulação e visibilidade do movimento fotoclubista no país.

Hermínia obteve reconhecimento já nas décadas de 1920 e 1930. Em 1928, recebeu menção honrosa no primeiro concurso de fotografia da *Revista O Cruzeiro* e, no ano seguinte, conquistou o segundo lugar na terceira edição do evento (Costa, 2021, p. 58–59). Suas imagens foram

publicadas em diversos periódicos, como a *Revista da Semana* (1936 e 1937) e a *Revista Beira-Mar* (1933), além de terem sido premiadas em salões internacionais, como o 12º Salón Internacional de Fotografía, em Madri (1936), e o Salão Anual do Foto Clube Argentino, em Buenos Aires (1938).[8]

Após interromper sua produção fotográfica na década de 1950, Hermínia só voltou a ter sua obra reconhecida publicamente em 1981[9], quando a Funarte organizou uma exposição individual acompanhada de catálogo. Em 1987, ela doou seu acervo ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), assegurando a preservação de seu legado.

Assim como Gioconda Rizzo, Hermínia Borges atuou em um contexto fortemente masculinizado, no qual a presença feminina na fotografia era exceção. Se Gioconda buscou construir um espaço autônomo de trabalho por meio do estúdio e posteriormente com seu trabalho com as foto-jóias, Hermínia inseriu-se em uma estrutura institucional, participando da fundação de um fotoclube e articulando redes de visibilidade para a fotografia artística. Em ambas, observa-se o empenho em legitimar a atuação feminina num campo dominado por homens, embora por caminhos distintos.

Apesar dessas aproximações possíveis entre as trajetórias de Gioconda Rizzo, Alice Hughes e Hermínia Borges, não há registro de que Gioconda tenha mantido contato ou trocado experiências com outras mulheres fotógrafas de sua época. Sua atuação parece ter se desenvolvido em relativo isolamento, sustentada sobretudo pelos vínculos familiares e profissionais herdados do estúdio de seu pai, Michele Rizzo. A rede que circundava seu trabalho era composta principalmente por clientes e colaboradores ligados a esse ambiente fotográfico tradicional, além de membros da comunidade de imigrantes e descendentes de italianos em São Paulo.

Se, no plano das relações profissionais, sua inserção se deu de maneira restrita e pouco articulada a outras mulheres do campo, no

---

8 Para mais informações das premiações e participação de Hermínia na imprensa, consultar: MELLO, Teresa Bandeira de. Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

9 BORGES, Hermínia. Mostra de fotografia, 10/ novembro de 1981.Funarte. Rio de Janeiro: MEC, 1981.

plano simbólico e discursivo a questão assume outra dimensão. A própria possibilidade de nomear uma mulher como "fotógrafa" revela disputas e negociações no interior da linguagem e da imprensa. A busca pela palavra "fotógrafa" na *Hemeroteca Digital Brasileira* da Biblioteca Nacional revelou não apenas ocorrências lexicais, mas sobretudo indícios de como o discurso jornalístico construiu socialmente a figura da mulher na fotografia ao longo da primeira metade do século XX. O levantamento foi realizado por década, entre 1900 e 1939, abrangendo diferentes periódicos e localidades. O objetivo era compreender de que modo a imprensa nomeava — e, portanto, reconhecia — a presença feminina nesse campo profissional e artístico.

Nas primeiras décadas, especialmente entre 1900 e 1909, o resultado foi a ausência total do substantivo *fotógrafa*. As ocorrências se limitavam ao verbo *fotografa*, utilizado para descrever ações ("ele fotografa a cena") ou no sentido de "retratar" ou "representar" metaforicamente ("fotografa a situação do país"), e também a palavras similares como fotografia e fotográfica. Sem qualquer menção à mulher enquanto sujeito da prática, a falta de registros do substantivo feminino revela, portanto, uma invisibilidade discursiva: a mulher ainda não figurava como agente da imagem fotográfica, mas como objeto dela. O campo semântico da fotografia permanecia associado ao masculino, tanto pela técnica quanto pela autoria.

A primeira aparição significativa do termo ocorre na década de 1920, quando o *Jornal do Brasil*, em sua edição de 23 de janeiro de 1925[10], publicou na seção Notas Sociaes, coluna Elegâncias. A narrativa apresenta uma mulher que, amadora tanto na fotografia quanto na confecção de chapéus, decide fotografar o autor e seus amigos, revelando as imagens na própria redação do jornal. O episódio termina com uma anedota: a fotógrafa, distraída, esquece de colocar a chapa na câmera, o que provoca risos e zombarias. O tom leve e humorístico disfarça, porém, uma representação que associa a mulher à inexperiência e ao improviso — uma figura feminina ridicularizada no papel de fotógrafa, cuja incursão no espaço técnico é tratada como brincadeira e não como ofício.

10 *Jornal do Brasil*, 23 de janeiro de 1925. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&pasta=ano%20192&pesq=fot%C3%B3grafa&pagfis=35160>. Acesso em: 17 out. 2025

Dois anos mais tarde, em 27 de agosto de 1927[11], novamente no *Jornal do Brasil*, na seção *Palco e Salões*, aparece a divulgação da peça teatral de revista *Não quero saber mais dela*, que incluía a esquete *A photographa e o mulato*, interpretada por Ítala Ferreira e George Boetgne. Embora o conteúdo do esquete não tenha sido localizado, o próprio título sugere uma composição atravessada por marcas de gênero e raça, muito comuns nas representações cômicas do período. A "photographa" parece surgir como personagem exótica, curiosa, possivelmente caricatural — uma mulher que ocupa o lugar do olhar (do fotógrafo) mas continua sendo objeto de olhar e de moralização.

Em 2 de janeiro de 1929[12], na *Gazeta de Notícias*, o termo aparece em um registro mais afirmativo, na matéria "Uma estrela de verdade — Ruth Harriet", publicada na coluna A Arte Muda. O texto relata a trajetória de Ruth Harriet Louise, primeira mulher fotógrafa a dirigir o estúdio de retratos da Metro-Goldwyn-Mayer, entre 1925 e 1930. Aqui, pela primeira vez, a palavra *fotógrafa* é associada à competência técnica e ao reconhecimento profissional. Ruth é apresentada como pioneira em Hollywood, retratando celebridades e conduzindo um grande estúdio, o que indica um deslocamento simbólico: a mulher fotógrafa começa a aparecer como figura de autoridade estética e técnica, mesmo que em contexto estrangeiro, distante do leitor brasileiro.

Na década de 1930, o termo passa a circular com maior frequência embora ainda restrito a contextos que demarcam sua excepcionalidade. Em 1º de março de 1935, o *Jornal do Brasil*[13] registra, na coluna *Decretos assinados*, a nomeação de Clotilde Garibaldi Pereira, "fotógrafa e encarregada de mapoteca", na Pasta da Fazenda. Trata-se de um documento burocrático, mas significativo por oficializar a função

---

11 *Jornal do Brasil*, 27 de agosto de 1927. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&pasta=ano%20192&pesq=fot%C3%B3grafa&pagfis=58279>. Acesso em: 17 out. 2025

12 *Gazeta de Notícias*, 2 de janeiro de 1929. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&Pesq=photografa&id=256800328441 9&pagfis=27732>. Acesso em: 17 out. 2025

13 *Jornal do Brasil*, 1º de março de 1935. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&Pesq=fot%c3%b3grafa&id=204520662639 8&pagfis=51595>. Acesso em: 17 out. 2025

profissional de uma mulher fotógrafa no âmbito público. Já em 28 de janeiro de 1936, o mesmo jornal divulga, na coluna Radiotelefonias, o programa *Rádio Feminino*, transmitido pelas "Ondas Curtas Alemãs", no qual "uma jornalista, uma desenhadora e uma fotógrafa contam como se faz um artigo para um jornal". Poucos meses depois, em 1º de setembro de 1936[14], o programa volta a mencionar "a fotógrafa de animais de jardim zoológico, Elfe Schneider". Essas referências radiofônicas, ainda breves, demonstram o interesse crescente da imprensa em associar o feminino à modernidade, à comunicação, às profissões técnicas e à visibilidade pública.

O ápice desse percurso discursivo ocorre com a publicação, em 3 de abril de 1938[15], da reportagem "As conquistas do feminismo... Fotografias realmente exímias", na Segunda Secção do *Jornal do Brasil*. O texto ocupa uma página inteira e apresenta um panorama das mulheres que teriam se destacado na fotografia, descritas como "descobridoras de uma nova profissão feminina". A reportagem menciona Joy Lacks, correspondente de guerra na China; Margaret Bourke-White, pioneira da fotografia industrial e fotojornalística; Toni von Horn, fotógrafa de moda na *Harper's Bazaar*; Berenice Abbott, que documentava a vida urbana de Nova York; e ainda outras, como Laura Gilpin, Teresa Bonney, Ilse Hoffmann e Jeanne Van Den Bosch.

Apesar do aparente tom de celebração, a narrativa é marcada por uma profunda ambiguidade ideológica. O texto reconhece o mérito e a coragem dessas mulheres, mas o faz a partir de um ponto de vista condescendente, que reafirma o domínio masculino da técnica. Logo no início, afirma-se que "a fotografia era uma arte e um negócio que quase exclusivamente estavam em mãos masculinas" e que havia "afinidade perfeita entre as calças e as máquinas fotográficas". A metáfora estabelece um elo simbólico entre masculinidade e tecnologia, ao mesmo tempo em que transforma a mulher fotógrafa em exceção curiosa. O

14 Jornal do Brasil, 1º de setembro de 1936. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&Pesq=fot%c3%b3grafa&id=2045206626398&pagfis=67745>. Acesso em: 17 out. 2025

15 Jornal do Brasil, 3 de abril de 1938. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&Pesq=fot%c3%b3grafa&id=2045206626398 & pagfis=83581>. Acesso em: 17 out. 2025

autor elogia as "pioneiras" que "se puseram em campo" e provaram ter "um senso para a fotografia altamente desenvolvido", mas reduz essa competência a uma característica natural do sexo feminino, uma sensibilidade inata, e não uma conquista técnica.

O mesmo padrão discursivo aparece na descrição de Ilse Hoffmann, tida como "uma das mais versáteis e representativas". Seu talento é exaltado junto de sua beleza: "bonita bastante para ter recebido propostas para o palco e o cinema", "olhos azul-cinzento", "estatura elevada". A reportagem faz questão de afirmar que, apesar do sucesso profissional, Hoffmann "tem tempo de sobra para fazer projetos de iguarias e atender a outros deveres domésticos". Assim, a suposta modernidade da mulher fotógrafa é imediatamente enquadrada pela reafirmação da feminilidade tradicional. O elogio à profissional competente convive com a necessidade de confirmar que ela continua uma boa esposa e dona de casa. Essa tensão expressa o limite simbólico imposto ao avanço feminino: a mulher pode ser fotógrafa, desde que sua emancipação não ameace a ordem doméstica. Griselda Pollock (1990, p. 132) observa que "a separação das esferas tornava problemática a relação da mulher com atividades e experiências que, em geral, assumimos como determinantes da modernidade". Ou seja, o ingresso feminino no campo da fotografia não dissolvia a ideologia da domesticidade, mas a reinscrevia sob novas formas de controle simbólico.

O uso do termo "feminismo" no título — "As conquistas do feminismo" — reforça essa contradição. A palavra não aparece como conceito político ou social, mas como rótulo de moda, sinônimo de progresso e elegância. O feminismo é esvaziado de conteúdo ideológico e transformado em "espetáculo" de modernidade. A matéria cita revistas como *Vogue*, *Harper's Bazaar* e *U.S. Camera*, associando a mulher fotógrafa ao cosmopolitismo norte-americano e à sofisticação urbana. O jornal brasileiro apropria-se desse discurso como vitrine da modernidade ocidental, projetando-o sobre o público nacional com um misto de fascínio e distância. Ao transpor esse imaginário para o público brasileiro, o jornal aproxima a figura da fotógrafa de uma elite feminina, branca, letrada e estrangeira — uma "mulher moderna" idealizada, cuja autonomia é celebrada apenas porque permanece distante. A mulher moderna aparece, assim, como um produto cultural estrangeiro.

Essa reportagem de 1938 sintetiza um processo discursivo que pode ser observado em todo o conjunto de matérias localizadas entre as décadas de 1920 e 1930. No início, a figura da fotógrafa surge como motivo de humor ou curiosidade, em textos que enfatizam o erro e a inexperiência. Em seguida, aparece vinculada a modelos estrangeiros de sucesso, nos quais o feminino é romantizado e estetizado. Por fim, ganha espaço em colunas oficiais e programas de rádio, onde a presença da mulher é aceita sob a condição de representar a modernidade controlada, civilizada, de um país que tenta se espelhar nas vanguardas ocidentais.

De modo geral, essas ocorrências revelam que o reconhecimento da mulher como fotógrafa foi mediado pela voz masculina da imprensa, que a autorizava a existir discursivamente apenas enquanto exceção admirável ou objeto de entretenimento. Como observa Griselda Pollock

> Os espaços da feminilidade operavam não apenas em termos do que é representado, a sala de estar ou a sala de costura. Os espaços da feminilidade são aqueles a partir dos quais a feminilidade é vivida como posicionalidade no discurso e na prática social. Eles são o produto de um senso vivenciado de localização, mobilidade e visibilidade inerentes às relações sociais do olhar e ser olhado. [...] A feminilidade é ao mesmo tempo a condição e o efeito (Pollock, 1990, p. 128).

Assim, a visibilidade concedida à fotógrafa nesses textos não rompe o enquadramento patriarcal do olhar: apenas reconfigura o espaço em que o feminino pode aparecer. A palavra *fotógrafa* vai, aos poucos, deixando de ser inexistente para se tornar admissível — mas ainda não plenamente autônoma. No Brasil dos anos 1930, o imaginário da mulher moderna se constrói entre o entusiasmo e a vigilância: ela pode empunhar uma câmera, mas continua sob o olhar avaliador/ crítico do outro.

Desse modo, mais do que registrar a presença de mulheres na fotografia, os periódicos dessas décadas revelam o modo como a linguagem jornalística negociou os limites da visibilidade feminina. A aparição da palavra *fotógrafa* nas páginas dos jornais marca uma inflexão simbólica: o início do reconhecimento da mulher como produtora de imagens fotográficas, e não apenas como objeto delas. Entretanto,

esse reconhecimento ainda vinha revestido de condescendência e exotismo, refletindo o esforço social de domesticar a modernidade feminina. Entre a ironia das crônicas dos anos 1920 e o entusiasmo ambíguo da reportagem de 1938, desenha-se o retrato de um tempo em que as mulheres começam a se inscrever na história da fotografia, mas ainda sob o enquadramento discursivo de um olhar patriarcal.

Se, até aqui, a análise incidiu sobre o plano discursivo, isto é, sobre as formas de nomeação e reconhecimento produzidas pela imprensa, é necessário agora deslocar o foco para as transformações internas ao próprio campo fotográfico nas primeiras décadas do século XX. Foi nesse contexto de redefinição técnica, estética e institucional da fotografia que Gioconda desenvolveu sua atuação mais consistente.

Ao mesmo tempo que fotografar passou a ser mais acessível/automático para um público leigo (amador), principalmente depois do marco do lançamento da câmera Brownie da Kodak[16], pôde se notar também, no caminho inverso do automatismo, uma gama de experimentações utilizando a fotografia como meio e suporte. Ainda em 1901, Valério Vieira[17] produziu uma das suas mais famosas foto-montagens, *Os trinta valérios*, realizada com vários negativos, em que os trinta personagens, inclusive quadros e busto, têm o rosto do autor, o próprio fotógrafo" (Balady, 2012, p. 156). Por esta fotografia recebeu medalha de prata na exposição de Saint Louis, nos Estados Unidos, e posteriormente em 1908, também foi premiado na Exposição Nacional do Rio de Janeiro exibindo um panorama de grandes dimensões da

16 Lançada pela Eastman Kodak em 1900, a Brownie foi uma câmera simples, portátil e de baixo custo que popularizou a fotografia amadora, permitindo que muitos pessoas fotografassem pela primeira vez. Seu design em forma de caixa e o preço acessível transformaram-na em um marco na democratização do ato fotográfico (cf. "Kodak Introduces Brownie Cameras", *EBSCO Research Starters — Visual Arts: Digital Photography*, Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/history/kodak-introduces-brownie-cameras>. Acesso em: 14 nov. 2025

17 Para mais informações sobre Valério Vieira consultar: BALADY, Sonia Umburanas. Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil. 2012. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-04042013-095741/pt-br.php>. Acesso em: 16 mai. 2025.

cidade de São Paulo[18]. Na virada do século XIX para o XX, começaram a se organizar os primeiros fotoclubes que tinham como motivação praticar a "fotografia artística" (Mendes, 2013. p. 7). Esses grupos, formados principalmente por fotógrafos amadores, se reuniam para discutir a relação entre arte e fotografia, valorizando o fotógrafo como um autor/artista e não um mero reprodutor de imagens da realidade. Desse modo, os fotógrafos eram estimulados a fazerem intervenções, utilizando pincéis, borrachas e escovas nas cópias fotográficas. Também era comum processos como bromóleo e goma bicromatada. Buscava-se uma fotografia livre do automatismo e mais próxima da originalidade e unicidade, como em uma pintura tradicional, uma tentativa de aplicar os princípios das belas-artes à fotografia.[19]

Pouco a pouco o pictorialismo foi se afastando da estética etérea, *flou,* de contornos suaves e passou a apresentar mais contraste, cenas do cotidiano, a arquitetura da cidade, máquinas e composições de quadro pouco usuais. Essa fotografia ficou conhecida pelo que a imprensa começou a chamar de Straight Photography ou fotografia direta, uma alusão à autonomia da fotografia, sem intervenções que não sejam ligadas à natureza do fotográfico. Nos anos 1910 e 1920 houve uma expansão da Straight Photography, além de uma interpenetração entre temáticas e procedimentos das vanguardas plásticas e a produção fotográfica: enquadramentos fragmentados, cortes abruptos, dinamismo, valorização das máquinas e grafismos. Enquanto isso, no Brasil, o foto-clubismo também se estruturava, com dois eixos principais: de um lado, a vertente pictorialista, afinada à ideia de fotografia como "arte" pela via da intervenção manual e da atmosfera suavizada; de outro, uma vertente mais moderna, próxima à fotografia direta e às estéticas urbanas que começavam a circular internacionalmente.

Ainda que a produção de Gioconda dialogue mais com a estética

---

18 KOSSOY, B. Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial, In: O Estado de S. Paulo. São Paulo, 04 mar. 1973, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19730304-30040-nac-0101-lit-5-not>. Acesso em: 18 mai. 2025

19 Esse movimento estético que foi chamado de *pictorialismo* ou *fotopictorialismo* eclodiu na Europa ainda no século XIX, sendo bastante difundido entre as décadas de 1880 a 1910 naquela região (Hacking, 2012. p. 160).

pictorialista, sobretudo pelo uso de técnicas de intervenção, retoques e procedimentos artesanais, não há evidências de que ela, ou mesmo seu pai, tenha participado dos fotoclubes paulistas formados nesse período. Trata-se, portanto, de uma afinidade estética. Seu lugar não é o do fotógrafo amador que buscava legitimação artística em círculos associativos, mas o de uma profissional do retrato, atuando em um estúdio voltado à clientela de classe média urbana.

Considerações finais

Mesmo sem integrar os espaços formais da fotografia artística do período, a obra de Gioconda manteve um diálogo com a modernidade. Sua prática, mesmo assentada no retrato tradicional, participa desse movimento ao produzir imagens que compõem uma visualidade urbana, feminina e burguesa do início do século XX, contribuindo para o repertório moderno de representação.

Assim, Gioconda se insere no cenário fotográfico de sua época alinhada a alguns aspectos do pictorialismo, mas não vinculada aos espaços associativos que formularam esse discurso; uma fotógrafa profissional que dialogava parcialmente com a modernidade visual, ainda que não ocupasse os lugares em que essa modernidade era discutida e consagrada. Esse posicionamento não se explica apenas por escolhas estéticas ou circunstâncias individuais, mas pelas próprias condições de possibilidade que marcavam a atuação feminina no período. Ser fotógrafa nas primeiras décadas do século XX significava negociar constantemente os limites de autonomia e liberdade.

Referências

ABREU, Jorge Phelipe Lira de. **Existir em bits**: Gênese e processamento do arquivo nato digital de Rodrigo de Souza Leão e seus desafios à teoria arquivística — PPGARQ.2017. Disponível em: <https://www.unirio.br/ppgarq/tccs/turma-2015/abreu-jorge-phelipe-lira-de-existir-em-bits-genese-e-processamento-do-arquivo-nato-digital-de-rodrigo-de-souza-leao-e-seus-desafios-a-teoria-arquivistica/view>. Acesso em: 17 nov. 2024.

BALADY, Sonia Umburanas. **Valério Vieira**: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-04042013-095741/pt-br.php>. Acesso em: 16 maio 2025.

BRIL, Stefania. Gioconda Rizzo, 81 anos, expõe fotos. **Folha de S. Paulo**, 12 abr. 1982, p. 21. Disponível em: <https://acervo.folha.uol.com.br/digital/leitor.do?numero=8009&anchor=4178115&pd=40486197918a593ebc1c4734d693a072>. Acesso em: 12 jul. 2025.

CHADWICK, Whitney. História da arte e a artista mulher. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **História das mulheres, histórias feministas**: vol. 2, antologia. São Paulo: MASP, 2019. p. 151–160

COSTA, Helouise & ZERWES. Erika. **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas**: fotografias e gênero na América Latina. São Paulo: Intermeios, 2021.

IBRAHIM, Carla J. **As retratistas de uma epoca**: fotografas de São Paulo na primeira metade do seculo XX. 2005. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/359360?guid=1681572131984&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1681572131984%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d359360%23359360&i=1>. Acesso em: 31 jan. 2024.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HERMÍNIA Borges. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6247-herminia-borges>. Acesso em: 17 de outubro de 2025.

HERON, Liz & WILLIAMS, Val (org.). **Illuminations**: Women Writing on Photography From the 1850s to the Present. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

KOUTSOUKOS, Sandra S. M. "O Aprendizado da Técnica Fotográfica por meio dos Periódicos e Manuais — Segunda Metade do Século XIX". **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais, v. 5, n. 3, p. 1–18, 30 set. 2008. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/64/56>. Acesso em: 31 jan. 2024.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. 5. ed. Porto Alegre: editora Sulina, 2005.

NANCY, Jean-Luc. O Vestígio da Arte. *In*: HUCHET, Stéphane. **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. Edusp, São Paulo, 1994.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes artistas mulheres? Edições Aurora. Tradução realizada por Juliana Vacaro, 2016. Publicado originalmente na revista ArtNews em 1971.

O ESTADO DE S. PAULO. O real e a representação nos retratos de Gioconda Rizzo, 30 abr. 1982, p. 21. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/1982043032863-nac-0021-999-21-not/busca/Gioconda>. Acesso em: 12 jul. 2025.

POLLOCK, Griselda. The Missing Future:

MoMA and Modern Women, de Griselda Pollock. In BUTLER, Cornelia e SCHWARTZ, Alexandra (org.). **Modern Women**: Women Artists at the Museum of Modern Art. New York: MoMA, 2010.

POLLOCK, Griselda. **Differencing the Canon**: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London; New York: Routledge, 1999.

SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo**: gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial. Rio de Janeiro, RJ: Bazar do Tempo, 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. "Apresentação do Dossiê Mulheres, arquivos e memórias". Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, p. 19–27, 12 dez. 2018.

STEIN, Sally. Women and Photography between Feminism's "Waves". *In*: BUTLER, Cornelia; SCHWARTZ, Alexandra (org.). **Modern Women**: Women Artists at the Museum of Modern Art. Nova York: MoMA, 2010, p. 192–215.

WANDERLEY, A. No Dia Internacional da Fotografia, fotógrafas pioneiras no Brasil. Brasiliana Fotográfica, 19 ago. 2022. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=26902>. Acesso em: 15 abr. 2023.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro e Editora Nova Fronteira, [198–]. <https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/uma-hipotc3a9tica-irmc3a3-de-shakespeare-um-teto-todo-seu.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2025.

Entrevistas

RIZZO, Gioconda. Entrevista concedida a Miriam Moreira Leite e Vânia Carvalho. São Paulo, 6 mar. 1991. Arquivo Gioconda Rizzo/ Acervo Instituto Moreira Salles.

SALERNO, Silvana. 2023. Entrevista concedida a Joanna Balabram, 21 ago. 2023.

SALERNO, Silvana. Entrevista concedida a Joanna Balabram, 1 fev. 2024.

SALERNO, Silvana. Entrevista concedida a Joanna Balabram, 5 mai. 2025.

O empoderamento das linguagens negro-brasileiras

JULIANA SANTOS PEREIRA

Das linguagens

A nossa escrevivência não é para adormecer os da casa grande e, sim, para acordá-los de seus sonos injustos.
Conceição Evaristo

Conceição Evaristo[1] cunhou o termo *escrevivência* para falar sobre as

1 (Belo Horizonte, MG, 1946) Maria da Conceição Evaristo de Brito é uma das escritoras brasileiras mais relevantes da atualidade, autora de poesias, romances, contos e ensaios. De origem humilde, chegou a trabalhar como empregada doméstica enquanto terminava o curso normal. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1973, onde foi aprovada em um concurso público municipal, para o magistério e atuou como professora na rede municipal até 2006. Graduou-se em Letras pela UFRJ em 1990. Estreou na literatura no mesmo ano, publicando trabalhos na série *Cadernos Negros* organizada pelo grupo Quilombhoje, ao qual a escritora fazia parte. Obteve título de mestre em 1996

"escritas de nós", mulheres, homens e crianças negras e nossas subjetividades. Essa escrita perpassa um conhecimento proveniente das nossas vivências através de uma *linguagem não binária*, ou seja, Conceição não marca uma oposição entre a escrevivência e a oralidade, assim como não a associa a uma não assimilação da norma culta — ou "norma oculta", como a escritora costuma dizer. Doutora em literatura comparada, ela aproxima sua escrita erudita e acadêmica da oralidade e de outras formas de escrita — corporal, gestual, expressiva e etc — a escrevivência seria então "o outro lado da oralidade"[2], seria, por assim dizer, um modo de escrita desenvolvido desde as mulheres escravizadas, que possuíam certa "competência de linguagem", cuja função era contar histórias para fazer adormecer os filhos dos senhores na Casa Grande, até as mulheres que, como a própria autora, se apropriam da norma e da estrutura da *língua oficial* e passam a escrever para, então, incomodar o sono dos senhores.

O artista e poeta visual André Vargas[3] dirá: "Nosso português é crioulo" em seu trabalho intitulado "A língua como um estandarte", de 2019. Muito influenciado pelas teorias de Lélia Gonzalez em torno do

(PUC-Rio), e de doutora em 2011 pela UFF, onde também lecionou entre os anos de 1999 e 2011. Em 2015 foi finalista (3º lugar) no prêmio Jabuti com a obra "Olhos d'água", na categoria "Contos e Crônicas". Possui obras traduzidas para o francês. Até o momento não foi convocada pela Academia Brasileira de Letras, um reconhecimento que já tarda em ser feito. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 09 nov. 2021.

2 Escrevivência — EP. 01 Ecos da palavra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4EwKXpTIBhE&t=24s>. Acesso em: 06 nov. 2021.

3 (Cabo Frio, RJ, 1986) Artista visual, poeta, músico e arte-educador, André vem de uma família de muitos artistas e professores. "Cresceu em uma rua de terra, entre o valão e a salina, correndo atrás de pipa, atrás de doce, atrás de bola de gude, atrás de bandeirinha. Uma infância e tanto de correr atrás das coisas miúdas. Aos quinze anos se mudou para Niterói, para, logo em seguida, atravessar de vez a ponte e viver na Zona Norte carioca. Encontrou nas ruas do subúrbio a unidade singela e arriscada da cultura das calçadas que só tinha visto nas esquinas de suas memórias mais meninas. Graduando em Filosofia pela UFRJ, é na poesia e na arte que entende a sua tarefa de se arriscar, ao arranjar e rearranjar estigmas e estereótipos, diluindo e descaracterizando noções coloniais que tentam determinar por sua pele as absurdas negações de suas potências. Seus trabalhos têm na dupla fala/escrita o terreno baldio onde jogam e vasculham aventuras, bem como veem nos processos estruturais da comunicação, entre profana e sagrada, ancestral e transcendente, a riqueza de tentar". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_TgDezAQsfs>. Acesso em: 06 nov. 2021.

"Pretuguês"[4], o artista pensa a língua portuguesa — segundo o mesmo "só falamos português por pura formalidade porque o português é um pretuguês, é um crioulo, é um brasileiro e é uma reação adversa dessa história da colonização" — através de uma variação da língua que surge a partir do contato com as línguas trazidas pelos povos negros africanos e as línguas dos povos originários. Essas variações ou evoluções da língua passam a ser vistas pela *norma* como erro, quando na verdade são apenas parte de uma *diversidade linguística*.

> Abraçando a ironia dessa frase, o português galego que a gente conhece ser um crioulo mesmo, um homem negro e ao mesmo tempo, crioulo é como a gente trata as línguas que surgem dessa mistura entre uma língua oficial — que é uma língua do colonizador, que é uma língua opressora, uma língua violenta — com as outras línguas que habitam, ou habitavam, ou passam a habitar naquele espaço[5] (Vargas, 2021).

O termo *linguagens negro-brasileiras* surge para mim desse lugar. Como um termo armado contra as classificações que partem de pressupostos

---

4 Para justificar esse termo, Lélia Gonzalez volta a figura da "mãe preta", das mulheres lembradas por Conceição Evaristo em sua escrevivência, aquelas que possuíam certa *competência de linguagem*, cuja função era contar histórias para fazer adormecer os filhos dos senhores na Casa Grande. Lélia vai entender a atuação dessas mulheres como uma brecha por onde se cria e se transmite uma nova língua e uma nova linguagem durante o exercício da maternagem. Lélia Dirá: "E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito prá criança brasileira, como diz Caio Prado Júnior. Essa criança, esse infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente (Gonzalez, 1979 c). Ela passa prá gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai." GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. Apresentado na reunião do Grupo de Trabalho "Temas e Problemas da População Negra no Brasil". IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 29 a 31 de Outubro de 1980. In: ____. p. 237.

5 André Vargas | Conversa com as curadoras Julia Baker e Juliana Pereira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_TgDezAQsfs>. Acesso em: 06 nov. 2021.



FIGURA 1 *A língua como um estandarte*, 2019. André Vargas

brancos, superficiais e preconceituosos. Tais rotulações geram inúmeras contradições, como na terminologia *afro-brasileira*, que se mostra insuficiente para definir toda a produção de uma gama de artistas negras/os, com vivências, experiências e formações diversas. Emanoel Araújo[6] dirá que a "arte afro-brasileira existe e não existe" ao ser perguntado por Oswaldo Faustino sobre o que ela é[7].

> Ela existe através desses exemplos que são quase que históricos hoje em dia, mas não se pode negar que um Estevão Silva [1844–1891], que é um pintor acadêmico, clássico, filho de escravos, e muitos outros artistas, como Manoel da Cunha [1737–1809], ele próprio escravo, deixassem transparecer na sua obra alguma coisa ligada à África. Porque a África que nós conhecemos é inventada para a gente. Não é uma África real, que está do lado de lá do Atlântico. Estevão Silva tem uma cor quente e a gente pode atribuir a ele alguns aspectos, *além da sua própria origem*. Mas isso não quer dizer que a arte dele seja afro-brasileira. É uma arte quente de um artista negro, com características de sua própria vivência (Araújo *apud* Menezes, 2018, p. 575).

Existem, em torno desse termo, critérios muito confusos para determiná-lo. A partir dessa discussão, Hélio Menezes (2018, p. 575) irá indagar:

> Além da "própria origem", quais outros critérios circunscrevem (ou não) essa produção? Seria essa área definida pela presença em obras

6 (Santo Amaro da Purificação, BA, 1940) É escultor, gravador, pintor, desenhista, curador. Iniciou sua carreira aprendendo marcenaria com o mestre Eufrásio Vargas. Em 1960 ingressa na Escola de Belas Artes na Universidade Federal da Bahia. Como curador, realizou diversas exposições importantes, como "A mão afro-brasileira" (1988). Como artista, inaugurou sua primeira individual em 1959, é premiado com medalha de ouro na 3ª Bienal Gráfica de Florença, Itália. Recebe, no ano seguinte, o prêmio de melhor gravador, e, em 1983, o de melhor escultor, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Na década de 1980, inaugura e dirige o Museu de Arte da Bahia (MAB). Dirige, entre 1992 e 2002 a Pinacoteca de São Paulo e em 2004 torna-se diretor e curador do Museu Afro-Brasil. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanoel-araujo>. Acesso em: 09 nov. 2021.

7 Menezes, Hélio. Exposições e críticos de Arte Afro-brasileira: Um conceito em disputa. In: *Histórias afro-atlânticas*. Vol. 2. Antologia. MASP. São Paulo, 2018.

> de "alguma coisa ligada à África"? A autoria negra, a seu turno, sem um conteúdo também afro-brasileiro nas obras — como no caso de Estêvão Silva —, não é critério suficiente para essa identificação? E quanto o contrário? Uma obra cujo conteúdo tematiza questões afro-brasileiras, mas sem uma correlata autoria negra, a torna parte integrante dessa área?

Essas e outras questões geram muita confusão no Brasil. Por sermos um país majoritariamente negro, com um vigoroso processo de branqueamento e que pratica um tipo de racismo *fenotípico*, alguns indivíduos, em momento de conveniência, reivindicam suas supostas origens africanas, por outro lado, pessoas negras de pele clara podem negar suas origens também quando conveniente. Dessa forma, pessoas brancas vão buscar sua legitimação passando a pertencer a uma comunidade de origem negra, alegando uma experiência de vida ligada à cultura afro-descendente, enquanto que outras pessoas de pele negra podem produzir vivências e visões de mundo totalmente distanciadas desse lugar.

Kabengele Munanga[8], no texto "Arte Afro-brasileira: O que é, afinal?" (2000) considerará ainda que não devemos nos restringir a um único critério para defini-la, menos ainda exigir que cumpra-se todos os critérios possíveis.

> Para que uma obra de arte possa ter uma identidade afro-brasileira, penso que não deveria reunir concomitantemente todos os postulados e características acima referidos. Basta que um ou outro entre os mais

8 (Bakwa Kalonji, República Democrática do Congo, 1940) "É um antropólogo e professor brasileiro-congolês. É especialista em antropologia da população afro-brasileira, atentando-se à questão do racismo na sociedade brasileira. Kabengele é graduado pela Université Oficielle du Congo (1969) e doutor em Antropologia pela Universidade de São Paulo (1977). Chegou ao Brasil por convite do professor Fernando Mourão, da Universidade de São Paulo, onde terminou seu doutorado e retornou ao Congo. Em 1980 estabeleceu-se no Brasil, para assumir a cadeira de Antropologia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No ano seguinte, mudou-se para São Paulo. Foi professor de antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, vice-diretor do Museu de Arte Contemporânea, diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia e do Centro de Estudos Africanos da USP. Desde 2014 é professor visitante sênior da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia." Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kabengele_Munanga>. Acesso em: 09 nov. 2021.

> relevantes (forma e tema) seja integrado com regularidade ao conjunto da obra e que lhe confira uma verdadeira autenticidade. [...]
>
> Excluir uma ou outra deste módulo, em nome de uma arte afro-brasileira autêntica que não seríamos capazes de delimitar nitidamente, uma obra que, além da origem étnica do artista, integraria no mesmo corpo todas as características acima evocadas, seria ignorar as ambiguidades da sociedade brasileira, sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada tem a ver com as leis da "pureza".

Cunha (1983, p. 1026) então irá concluir que "o que aconteceu com a arte afro-brasileira é o que acontece fatalmente com toda arte: é o produto de pressões históricas, escolhas, invenções e adaptações e, acrescentaríamos, de revolta".

Retomando a análise de Cunha (1983, p. 1023) acerca da arte afro-brasileira, o autor pontua as décadas de 1930 e sobretudo a de 1940 como décadas importantes para que houvesse uma retomada de fôlego, para artistas e temáticas negras, muito influenciadas pelos "estímulos científicos e culturais que servem de pano de fundo histórico-cultural" para esse suposto *reaparecimento*. Tais estímulos seriam "os estudos africanistas", "com as obras de Edson Carneiro, René Ribeiro, Donald Pierson, M. Herskovits, R. Bastide, P. Verger e outros". Além disso, "nesse intervalo ocorrem dois congressos afro-brasileiros: em 1934, em Recife, e em 1937, na Bahia. Ambos reuniram estudiosos nacionais e estrangeiros e dignitários dos cultos". Neste mesmo mote, em 1937 e 1938, Mário de Andrade, "tendo já em perspectiva seu primitivismo estético ligado à cultura popular e ao nacionalismo", envia duas missões folclóricas para o Norte e o Nordeste com a intenção de coletar material. "Dez anos depois se descobrem os ceramistas 'primitivos' do Nordeste, Vitalino (1909–1963), de Caruaru, Severino, de Tracunhaém, entre outros". Podemos então perceber que, apesar de se tratar de um *novo momento* para a arte produzida por pessoas negras, a lógica da *alteridade* e do *extrativismo* continua inabalável.

Cunha (1983, p. 1023) então chama a atenção para a necessidade de, a partir daqui, "testar a definição [...] do termo afro-brasileiro". O autor

já inicia esta definição constatando que: "Dos artistas cobertos em geral por essa definição muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros". Dividindo-os em quatro grupos, o primeiro grupo é composto por artistas que "servem-se pois de temas negros como poderiam utilizar-se de motivações indígenas ou de quaisquer outras que funcionem todavia como elementos polarizantes de sua criatividade pessoal, que alimentam o seu universo mito-poético" dentre os quais, são citados por Cunha: Tarsila do Amaral, Portinari, Djanira, José Pancetti, Santa Rosa e outros. "Arrolá-los, pois, baixo a sigla afro-brasileira seria o mesmo que chamar Picasso das *Demoiselles d'Avignon*, de afro-francês ou de afro-espanhol". Com relação ao segundo grupo, formado por artistas como "Hector Bernabó, Carybé, dos magníficos orixás, com Mário Cravo Jr. dos belos Exus de bronze, Hansen-Bahia e outros, ou mesmo com Di Cavalcanti", o autor dirá que, mesmo que suas "obras recorram a uma temática e iconografia africanas constante e coerentes", não escapam a mesma classificação atribuída ao primeiro grupo.

> Exemplo significativo é o da obra do escultor húngaro Hajdu. Todas suas pesquisas formais centram-se em variações sobre o tema da parisiense do pós-guerra: escalonam-se suas obras estilísticamente a partir de um certo naturalismo ao mais hermético abstracionismo. Poder-se-ia defini-lo então como húngaro-francês? Casos semelhantes são os da austríaca Suzanne Wenger e da inglesa Georgina Beier. Ambas radicaram-se na Nigéria e ali, influenciadas pela arte Yorubá, realizaram suas obras plásticas. Tais artistas estão, na realidade, apelando para formas — africanas e francesas, nos exemplos que nos ocupam agora — que veiculam mais eficientemente o idioma pessoal de seu discurso estético (Cunha, 1983, p. 1024).

Voltando agora suas atenções para artistas negros e mestiços, o autor cita Agnaldo Manuel dos Santos[9] e Rubem Valentim como exemplo de

9 (Itapecerica, BA, 1926 – Salvador, BA, 1962) "Descendente de negros e índios, de origem pobre, empregou-se como vigia no atelier do pintor e escultor Mário Cravo Júnior, em Salvador; logo passou a auxiliar o artista na preparação de blocos de madeira, se familiarizando com o universo da escultura, ao mesmo tempo em que travou contato com alguns importantes intelectuais da capital

artistas que, apesar de serem negros e utilizarem-se de uma temática afrocentrada, não poderiam ser incluídos na categoria afro-brasileira, dada a erudição de suas soluções plásticas. "Agnaldo foi um excelente escultor que ganhou, aliás, o prêmio internacional de escultura no I Festival de Artes e Culturas Negras, de Dacar, Senegal, em 1966". Sobre Rubem Valentim, Cunha chamará a atenção para o fato de que "sua obra organiza-se em torno de pesquisa formal dos temas do construtivismo", mesmo que a serviço da construção de emblemas religiosos de matriz africana. Ou seja, a arte afro-brasileira teorizada por Cunha não prevê a assimilação de técnicas, estéticas ou normas chamadas *eruditas*.

> Nenhum dos artistas que apontamos acima serve-se em suas obras das convenções estilísticas africanas, logo, a qualificação afro-brasileira torna-se imprópria para defini-los de modo adequado. São simplesmente artistas nacionais e todos podem inserir-se em contexto internacional pela qualidade universal de suas obras (Cunha, 1983, p. 1024).

No terceiro grupo, Cunha (1983, p. 1025) inclui "os artistas classificados pela crítica das artes plásticas de 'primitivos' ou 'populares'. Nestes não só os temas mas também as convenções plásticas, não raro, são africanas, dentro porém de outros enfoques". Para exemplificá-lo, o autor cita os seguintes artistas: Guma[10], do Rio Grande do Sul e Boaventura da Silva

---

baiana. Início da década de 1950 — Ainda trabalhando com Mário Cravo Júnior, iniciou sua produção escultórica, que desde o começo apresentava as características que marcariam sua obra: figuras antropomórficas de grande expressividade, esculpidas em madeira." Realizou sua primeira individual em 1957, no Rio de Janeiro, no mesmo ano em que participou da 4ª Bienal de São Paulo. No ano anterior já havia ganhado medalha de prata no 6º Salão Baiano de Belas Artes. Participou de diversas exposições coletivas e, após a sua morte prematura, recebeu prêmios e homenagens. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/agnaldo-manuel-dos-santos/obras-e-biografia>. Acesso em: 09 nov 2021.

10 (Tapes, RS 1924–2008) Gomercindo da Silva Pacheco, escultor autodidata, "colocou na madeira, terracota, bronze e pedra-sabão o que sua sensibilidade ditava. A arte entrou em sua vida pelos corredores do Instituto de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atual Instituto de Artes (UFRGS), onde era servente. Lá observava alunos e professores e passou a aventurar-se na escultura de maneira. Nos anos 80 GUMA abriu um ateliê, onde trabalhou

Filho (Louco)[11], de Cachoeira, Bahia. Dentro da categoria *arte popular* ou *primitiva*, teremos inúmeros exemplos de artistas racializados. Nessas categorias costumam estar artistas ligados a uma determinada forma, mas também a determinadas circunstâncias, como a falta de formação acadêmica. Esses artistas são em sua maioria autodidatas ou aprendem o ofício com um mestre mais velho. Esse tipo de produção está, na teoria, mais ligada à artesania que ao campo oficial da arte. "Enquadram-se em grau maior ou menor com Louco e Guma, Heitor dos Prazeres, José Barbosa, Tio Quincas (Joaquim Garcia Lopes), Geraldo Teles de Oliveira e muitos outros".

Ocuparão o quarto grupo, os artistas ligados a arte ritual, como Mestre Didi juntamente com "uma grande maioria anônima, em que ao lado de reformulações individuais flui intacto o ícone negro".

> Penetramos, entretanto, em um outro nível de realidade com os artistas dedicados à arte ritual. Estes assumiram, de fato, não apenas um compromisso individual com os valores africanos, mas idêntico

até 2002. Sua obra é seguida por seu filho Luis Fernando que trabalha a partir de muitas formas deixadas por seu pai. Seu estilo bem definido e pessoal abriu espaço para que fosse acolhido pela classe artística de Porto Alegre. Suas esculturas fazem parte do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e foram exibidas em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e em Curitiba. Suas obras estão em coleções públicas e privadas pelo Brasil e no exterior." Disponível em: <http://www.galart.com.br/artista/gomercindo-da-silva-pacheco/>. Acesso em: 09 nov. 2021.

11 (Itaberaba, BA, 1929 – Cachoeira, BA, 1992) "Escultor baiano, atuante entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1990, na cidade de Cachoeira, BA, sendo considerado, iniciador de uma "escola de escultores", que tem se dedicado à temática religiosa, atravessando três gerações. A produção de Louco aconteceu no contexto multicultural do Recôncavo, onde predominam as culturas religiosas de matrizes africana e católica que disputam por espaço através de processos de repulsa e de confluência ao longo dos séculos. Batuques, procissões e festas organizadas por irmandades católicas e em terreiros de candomblé, assim como cultos domésticos, fazem parte do dia-a-dia da vida de muitas pessoas da cidade. A ideia de escola está muito ligada à noção de estilo. De fato, há uma preocupação por parte de seus descendentes em dar continuidade à sua obra, através de técnicas, temas e processos de criação. Mas também têm as suas preferências e inovam com soluções plásticas que vão sendo absorvidas entre eles." Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/boaventura-da-silva-filho-o-louco/>. Acesso em: 09 nov. 2021.

> compromisso percorre toda sua criatividade. Vale lembrar que tais artistas não realizam obra sincrética apesar das assimilações formais superficiais que possam infiltrar-se em seus trabalhos, como já apontamos (Cunha, 1983, p. 1026).

Podemos notar então, principalmente em se tratando de arte contemporânea, que é o enfoque desta pesquisa, que a nomenclatura afro-brasileira reforça uma série de estereótipos incompatíveis com a diversidade de abordagens produzidas por pessoas negras na atualidade. Dessa forma, sugiro abandonarmos, por enquanto, essa terminologia tendo em vista que, o próprio autor considera insuficiente ao final deste texto escrito em 1983. Cunha (1983, p. 1026) dirá: "a qualificação afro-brasileira permanece ambígua e provisória. Trata-se de um termo que, na realidade, já nasceu envelhecido pela própria dinâmica a que se têm submetido os elementos culturais africanos no Brasil".

Ainda para consolidar o posicionamento trazido nesta pesquisa sobre o termo que estamos discutindo aqui, trago um destaque sobre como o livro "Arte Afro-Brasileira", de Roberto Conduru, aborda o tema. Para este livro, foi feito um levantamento de artistas negras/os que possuem uma estética e/ou temática ligados à noção de afro-brasilidade, excluindo assim, artistas igualmente racializados que possuem outros interesses, que não ligados à diáspora negra. Além disso, esse prefixo "afro" que refere-se ao continente africano, torna-se problemático na contemporaneidade se pensarmos que a África não possui hoje, no século XXI, os mesmo valores estéticos e artísticos encontrados pelos colonizadores no século XVI. Há também em África uma safra de artistas negras/os contemporâneas/os que possuem outros interesses estéticos e/ou temáticos, outras trajetórias e experiências de negritude condizentes com o seu próprio tempo.

Uma outra categoria que vem sendo utilizada na contemporaneidade, na tentativa de classificar as produções artísticas de pessoas racializadas é a *arte identitária*, categoria derivada das *políticas identitárias*. Mas quando falamos de identitarismo, de que identidade exatamente estamos nos referindo? Nesse sentido, acredito que essa divisão recai no mesmo problema da *arte afro-brasileira*, tendo em vista que a comunidade negra pode abarcar diversas identidades. A

obra produzida por Ventura Profana, uma travesti negra de raiz evangélica — de quem falaremos melhor mais tarde — terá uma relação identitária diferente da produção de Ayrson Heráclito[12], homem negro iniciado no candomblé. Quando dizemos que ambos produzem uma arte identitária, podemos concordar até certo ponto, se admitirmos as distâncias que existem entre suas *identidades individuais*. Porém, se considerarmos todas as identidades individuais possíveis para atribuir a uma produção artística essa relação identitária, podemos concluir que toda arte é identitária, seja ela produzida por um indivíduo racializado ou não e, por fim, uma terminologia capaz de abarcar absolutamente tudo, se torna automaticamente nada. Poderíamos então chamar a arte identitária apenas de *arte*.

Asad Haider (2019, p. 35) dirá, em seu livro intitulado "Armadilha da Identidade: raça e classe nos dias de hoje":

> Butler aponta que a palavra *sujeito* tem um duplo sentido peculiar: ela significa ter capacidade de ação, ser capaz de exercer poder, mas também ser subordinado, sob controle de um poder externo. A política no liberalismo se caracteriza por nos tornarmos *sujeitos* que participam na política através da *sujeição* ao poder. Portanto Butler sugere que "o que chamamos de política identitária é produzida por um Estado que só pode dar reconhecimento e direitos a sujeitos totalizados pela

12 (Macaúbas, BA, 1968) É artista visual, performer, curador e professor. "Praticante do candomblé há mais de vinte anos, Ayrson Heráclito acredita na arte como uma forma de cura. Para o artista baiano, é preciso "exorcizar os fantasmas da sociedade colonial" que ainda assombram o País. Em suas performances, vida, arte e religião se misturam num mesmo caldeirão, onde também entram alimentos da cultura baiana como o açúcar, a carne de charque e o dendê." Formou-se em educação artística pela Universidade Católica do Salvador (UCSal) em 1989. Conclui o mestrado em artes visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1998, e é contratado como professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) no ano de 2006. Em sua primeira exposição, "No Limite do Sagrado" (1988), o artista apresenta a performance "As Meninas", obra que dialoga com o texto do filósofo francês Michel Foucault sobre a obra do artista espanhol Diego Velázquez também intitulada "As meninas", mesmo nome que sua performance. Na 57ª Bienal de Veneza, em 2017, apresentou a obra "Sacudimento". Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

> particularidade que constitui seu status de demandante". Se podemos reclamar que somos de algum modo lesados com base em nossa identidade, como se apresentássemos uma queixa num tribunal, podemos demandar reconhecimento do Estado com base nisso. E, uma vez que são a condição da política liberal, as identidades se tornam cada vez mais totalizantes e reducionistas. Nossa capacidade de ação política através da identidade é exatamente o que nos prende ao Estado, o que assegura nossa contínua sujeição. Então, como Butler afirma, a tarefa urgente é propor formas de "recusar o tipo de individualidade correspondente ao aparato disciplinar do Estado moderno".

A partir dessa perspectiva, podemos pensar a *branquitude* também como parte de uma ideologia identitária, e é justamente essa ideologia que justificaria a tese de Mariano da Cunha de que a *erudição* de Rubem Valentim é o que o afasta da classificação *afro-brasileira*. Haider (2019, p. 71) dirá que "os brancos têm uma tendência a pensar que qualquer um que interage socialmente com eles e que é 'claro' e 'articulado', como Joe Biden disse sobre Barack Obama, deve ser incluído na categoria 'branco'". O autor também chamará a atenção para o fato de que "esse embranquecimento não é aplicado sempre", ou seja, a crítica "elogiosa" de Cunha a Rubem Valentim não se estenderá à vida cotidiana do artista que, apesar de "dotado de erudição", continua sendo um homem negro, portanto, a cor de sua pele continuará produzindo reações racistas no convívio social.

A forma como venho a entender a denominação que sugiro para analisármos o cenário contemporâneo, *lingagens negro-brasileiras*, perpassa conceitos não-formais, como por exemplo o modo como a curadora Keyna Eleison[13] entende sua forma de atuação no campo da

---

13 (Rio de Janeiro, RJ, 1979) Curadora, pesquisadora, professora, escritora, herdeira Griot e xamã, narradora, cantora, cronista ancestral. Formada em filosofia pela UFRJ e com mestrado em História da Arte e especialização em História da Arquitetura pela PUC-Rio. Membra da Comissão do Patrimônio Africano para laureação da região do Cais do Valongo como Patrimônio da Humanidade (Unesco). Curadora da 10ª Bienal Internacional SIART, na Bolívia. Em 1949 integrou o coletivo Nacional Trovoa, formado por artistas e curadoras negras. Assume a direção artística do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 2020 em parceria com Pablo Lafuente. Filha de Heloisa e

arte enquanto uma mulher racializada. Para definir essa atuação, Keyna usa como exemplo a palavra *ginga*: esta palavra escapa de uma definição rígida, pois ginga é dança, mas também é luta. A cisão que existe entre as categorias enquanto definição — dança e luta — é eurocêntrica[14]. É deste modo que entendo estas linguagens, como linguagens interdisciplinares que assumem as ambiguidades e diversidade, já que pessoas negras, invariavelmente, acumulam vivências distintas umas das outras.

O conceito de linguagem sempre foi entendido como universal, e nós já temos ciência da *cor* da universalidade, pois foi postulada por teóricos brancos com o interesse de implementar um projeto político branco que pretende nomear, por si só, todas as coisas. Foucault (2007, p. 468) lançará a seguinte questão: "Que relação existe entre a linguagem e o ser do homem?" em "As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas", uma obra dedicada a analisar os mecanismos e as razões da linguagem como uma forma de entender o homem. Everton Almeida, em artigo dedicado a compreender esta obra de Foucault[15], dirá que o autor "empreende um projeto com a finalidade de investigar a relação existente entre linguagem e sujeito, entre ontologia e linguagem, entre as palavras e as coisas" (2011, p. 95). Almeida completa dizendo:

> Para que seja possível dizer algo sobre tais relações, Foucault será levado a investigar minuciosamente, como que procedendo a um corte transversal na história, o que foi a linguagem e o seu "desenvolvimento", as suas implicações e contribuições para as diversas áreas do saber humano (as Ciências Humanas) e concomitantemente a operar com

Carlos, e neta de Amélia e Isaura, tem como condição fundante da sua atuação no seu campo profissional, as noções que a condição de ser uma mulher negra — da infância à vida adulta — nesse mundo lhe deram.Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/uma-conversa-com-keyna-eleison/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

14 Live: III Fórum Africanidades — Instituto Moreira Salles. Mesa 1: Perspectiva da subjetividade. Diálogos com a prática artística. Renata Sampaio e Keyna Eleison. 14 out 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7mkhqaKSiOQ>. Acesso em: 14 out. 2020.

15 Pereira, Everton A. Sujeito e linguagem em As palavras e as coisas, de Michel Foucault. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 7, n. 2, nov. 2011. p. 94–101. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. 04 nov 2021.

> noções como a "vida" e "ser humano" (este entendido como sujeito empírico-transcendental), para, enfim, verificar como o "desenvolvimento" da linguagem foi tributário de uma noção de sujeito próprio da modernidade.

Porém, "o negro não é um homem [...] O negro é um homem negro; isto é, em decorrência de uma série de aberrações afetivas, ele se instalou no seio de um universo do qual será preciso removê-lo" (Fanon, 2020, p. 22). As formas de *conhecimento* também são cindidas em categorias. Grada Kilomba irá denunciar que, além de uma cisão entre sujeitos brancos e negros, não pertencendo ambos a uma mesma classe de *"ser"*, existe também uma cisão que afeta as formas de se entender o mundo e as coisas. "Qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência creditável" (2019, p. 53), de maneira que, a epistemologia branca é considerada *conhecimento*, enquanto que a negra, passa a ser considerada como uma espécie de *saber* — sem validade científica. Em carta dedicada a edição brasileira de "Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano", Grada Kilomba (2019, p. 12–13) dirá:

> uma sociedade que vive na *negação*, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas. Nem permite que seja a responsabilização, e não a moral, a criar novas configurações de poder e de conhecimento. Só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as *muitas* identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento: Quem sabe? Quem pode saber? Saber o quê? E o saber de quem? Para mim, como disse, não haveria nada mais urgente do que sair, para poder aprender uma nova linguagem. Um novo vocabulário, no qual eu pudesse finalmente encontrar-me. No qual eu pudesse ser *eu*. E foi nesse livro que encontrei a minha primeira e nova linguagem.

Então, as linguagens negro-brasileiras aqui propostas, partem de uma estratégia de luta por sobrevivência. Seriam linguagens que denunciam as lacunas e fissuras historiográficas das definições já endossadas.

"Dessa forma, para se conhecer esse homem, sujeito recente, é antes necessário debruçar-se sobre as malhas de linguagem. É ela o principal instrumento para pensar o homem" (Almeida, 2011, p. 97). Não pretendemos com isso criar um termo *absoluto*, pois Guerreiro Ramos já nos adiantou que qualquer tentativa de definir o sujeito negro será provisória e falha, tendo em vista a sua plasticidade, sendo "algo que não se deixa imobilizar", ao qual "não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje" (Ramos, 1982, p. 215). O que de fato pretendemos aqui é racializar a linguagem e defender um projeto que tenha como principal objetivo garantir a representatividade, ou seja, linguagens produzidas por pessoas negras e que englobem a diversidade de suas experiências de *estar no mundo*, já que a própria experiência da racialidade também é desigual e não-horizontal. Fanon (2020, p. 31) dirá que "um homem que possui a linguagem possui, por conseguinte, o mundo expresso por essa linguagem e implicado por ela. Pode-se ver aonde queremos chegar: existe no domínio da linguagem uma potência extraordinária".

Do empoderamento

Precisamos de pessoas diferentes tomando decisões, não de decisões diferentes pelas mesmas pessoas.
Keyna Eleison

Este subcapítulo será escrito com base no preciosíssimo livro de Joyce Berth[16], *Empoderamento* (2019), mas peço permissão para começar falando da noção de "amor à negritude" trazida por bell hooks. Logo no primeiro capítulo de *Olhares negros: raça e representação*, a autora fala sobre o ato político de amar a negritude e, para tal, cita o revolucionário

16 (São Paulo, SP, 1976) É uma arquiteta urbanista, escritora, curadora, feminista negra e assessora parlamentar. Formou-se em Arquitetura pela Uninove em 2010, tendo posteriormente feito pós-graduação em Direito Urbanístico pela PUC-MG. Tem como campo de pesquisa o direito à cidade, com recorte de gênero e raça. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Joice_Berth>. Acesso em: 17 nov. 2021.

Malcolm X: "Temos que mudar nossas próprias mentes [...] Temos que mudar nossos pensamentos a respeito uns dos outros. Temos que nos ver com novos olhos. Temos que nos aproximar de modo caloroso..." (2019, p. 45). Após a leitura deste capítulo, fiquei pensando que, tendo em vista que quase todos os professores que tive durante a vida eram brancos, talvez tenha sido um bom negócio não ter sido apresentada aos meus, por eles, não tê-los visto pela primeira vez através dos olhos brancos, pois estes geralmente não nos vêem com amor, no máximo com simpatia e/ou tolerância, o que me daria uma tarefa a mais: "desaprender atitudes e valores supremacistas brancos".[17] E é por isso que, para resgatar esse amor roubado pelo processo de escravidão, precisamos de mais pessoas negras nas escolas, nas universidades, nas igrejas, nos telejornais, na política, nos debates públicos e em toda parte, pois são nesses lugares que somos educadas/os para supervalorizar a branquitude enquanto a negritude é constantemente desvalorizada. "A lógica da supremacia branca poderia ser minada radicalmente se todos aprendessem a amar e a se identificar com a negritude".[18]

> Liberais podem se orgulhar de sua habilidade de tolerar os outros, mas apenas depois que o outro foi redefinido como alguém por quem o liberal é capaz de se "sensibilizar" quanto às questões de crueldade e humilhação. Esse ato de redefinição é ainda uma tentativa de se apropriar dos outros, feita apenas para soar como um ato de generosidade. É uma tentativa de fazer um ato de consumo parecer um ato de reconhecimento (Scapp *apud* hooks, 2019, p. 51–52).

Como bell hooks bem enfatiza, as discussões sobre amor à negritude acabam, invariavelmente, se tornando uma discussão sobre o que seria seu respectivo oposto, o auto-ódio das pessoas negras, porém sempre ocultando o fato de que esse auto-ódio nasce e se desenvolve através do "ódio racial internalizado *via* pensamento supremacista branco".[19] Para

---

17 hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019. p. 50.

18 *Ibidem*.

19 hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019. p. 48.

amar a negritude, é necessário um pouco de *revolta contra-hegemônica*. Hooks descreve o quão difícil é "levar a sério um debate sobre 'amar a negritude' em uma cultura supremacista branca", o quão ameaçador e subversivo isso pode parecer, "tão ameaçador, uma brecha tão grave no tecido da ordem social, que a punição é a morte"[20] e completa: "'amar a negritude' raramente é uma postura política refletida no dia a dia. Quando é mencionada, é tratada como suspeita, perigosa e ameaçadora"[21]. É curioso observar também que, falar sobre amor à negritude é constantemente associado a um suposto "racismo reverso", que é, na verdade, apenas uma paranóia branca. O professor Silvio Almeida[22] dirá algo interessante sobre esse suposto "racismo reverso", ele dirá que a leitura semântica por si só afirma a existência do racismo, como se houvesse um sentido *normal*, *natural* e *correto* para o racismo — do branco para o negro —, e quando esse racismo é *reverso*, ele está no sentido *errado*, no sentido contrário do que deveria ser.[23]

Aquilombar-se costuma ser uma outra estratégia essencial para se cultivar o amor à negritude constantemente associada a uma espécie de "racismo reverso", deslegitimando o genuíno "desejo de criar um contexto em que alguém possa 'amar a negritude' como uma posição válida para criar relações, ainda que esses relacionamentos assumam a forma da autossegregação"[24], criando assim um ambiente seguro para

---

20 *Ibidem*. p. 46.

21 *Ibidem*. p. 47.

22 (São Paulo, SP, 1976) É advogado, filósofo, escritor e professor universitário. É autor dos livros "Racismo Estrutural" (2019) que pertence à Coleção Feminismos Plurais,"Sartre: Direito e Política" (2016) e "O Direito no Jovem Lukács: A Filosofia do Direito em História e Consciência" (2006). Também preside o Instituto Luiz Gama. formou-se em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1995–1999) e em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2004–2011). É mestre em Direito Político e Econômico pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e doutor em Filosofia e Teoria Geral do Direito pela Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Silvio_de_Almeida>. Acesso em: 17 nov. 2021.

23 As novas estruturas do racismo. Silvio Almeida. Saia Justa. GNT. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lo7dznnZ7Ew>. Acesso em: 17 nov. 2021.

24 hooks, bell. Olhares negors: raça e representação. Editora Elefante. São Paulo, 2019. p. 58.

as trocas afetivas. Em *Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso*[25], Beatriz Nascimento[26] refere-se à sua pesquisa, sobre os "sistemas sociais alternativos organizados pelos negros", como um sonho, por se tratar, não de "sobrevivência ou resistência cultural", mas de um "sonho de continuidade histórica".

> Continuidade histórica é um termo ainda mais abstrato do que "sobrevivência" ou "resistência cultural" dos antropólogos. A continuidade seria a vida do homem — e dos homens — continuando aparentemente sem clivagem, embora achatada pelos vários processos e formas de dominação, subordinação, dominância e subserviência. Processo que aconteceu ao longo desses anos, com aqueles que, em nossas abstrações, se englobam na categoria de negros (Nascimento, 2006. p. 110).

No cenário artístico contemporâneo, encontramos como exemplo o Levante Nacional Trovoa[27], um coletivo formado por artistas não-brancas de diversas partes do país. Este coletivo foi criado com o propósito estratégico de *"hackear"* o sistema — um campo branco, macho e de

---

25 Sobre as pesquisas da historiadora Maria Beatriz Nascimento, consultar *Eu Sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, organizado por Alex Ratts. São Paulo. Instituto Kuanza, 2006. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>. acesso em 27 nov. 2020.

26 (1942–1995) Historiadora, pesquisadora, professora e militante do movimento negro, contribuiu com a criação do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN). Interessava-se em pesquisar sistemas negros autônomos e organizados, traçando uma linha dos quilombos até as favelas. Sua militância, principalmente no campo acadêmico, tinha por objetivo descronstruir narrativas esteriotipadas sobre os sujeitos negros, vistos recorrentemente como escravos ou criaturas exóticas.

27 "É um coletivo de interação em rede formado por mulheres e pessoas não binárias negras, asiáticas e indígenas. O projeto reivindica a urgência da discussão sobre o sistema de arte no Brasil, com especial atenção à visibilidade de artistas racializadas. 'Já que o circuito hegemônico de arte não comporta nossos corpos e produções, a criação de uma rede torna-se importante, pois nos possibilita contar nossas narrativas em vários lugares, gerando visibilidade', afirmam as artistas". Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/feiras/0101-levante-nacional-trovoa-estreiam-sp-arte-producoes-nao-brancas/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

classe média —, e assim estar presente nos espaços oficiais da arte, além de promover valiosas trocas de experiências vivenciadas pelas artistas que compõem o grupo. Estas artistas desenvolvem trabalhos de linhas diversas — da abstração ao figurativo, da pintura à performance —, raramente produzidos em conjunto, diferente do que costumamos entender por coletivo artístico, mas através da *união*, conseguem inserir trabalhos artísticos de mulheres racializadas nesse circuito, já que elas costumam ser duplamente sabotadas pois, quando se fala em arte produzida por mulheres, no geral, são mulheres brancas, e quando se fala em arte produzida por pessoas negras, são homens negros.

> [...] sofre racismo o homem negro e sofre machismo a mulher branca. E onde fica a mulher negra? Não fica em lugar algum, ou fica em um não lugar. Ou, como brilhantemente define Kilomba, ocupa o lugar de "outro do outro", ou ainda, nas considerações de Audre Lorde, mulheres negras são as *sisters outsider* que, em tradução literal, significa "irmãs de fora" (Berth, 2019, p. 60).

Alguns críticos dirão que "está na moda" falar de questões raciais nas artes. Rosana Paulino irá rebater dizendo que "a arte negra não é moda, não é onda. É o Brasil"[28]. De fato, verificamos uma maior procura por produções com esse recorte por parte das instituições, que quase nunca vêm acompanhadas de uma mudança real em suas estruturas, ou seja, muitas vezes são iniciativas vazias a fim de *comoditizar* a pauta negra tendo em vista que "a diferença cultural *vende*" (Rutherford *apud* hooks, 2019, p. 57). Paulino também dirá, em uma palestra ministrada no MASP, na ocasião da exposição Histórias Afro-Atlânticas[29] que, exposições

---

28 Gobbi, Nelson. Rosana Paulino: Arte negra não é moda, não é onda. É o Brasil. O Globo. 27 abr. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/rosana-paulino-arte-negra-nao-moda-nao-onda-o-brasil-23626464?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=compartilhar&fbclid=IwAR2NorwiYBM78VLaoxkoP5F5sLhOGLwvFqROHK6BPZAWRXuxC_ZDsjABPMA> acesso em 27 mai, 2019.

29 Artistas Negras Brasileiras: desafios contemporâneos. MASP. 10 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-lZq7dgfP4&t=59s>. Acesso em: 17 set. 2020.

como estas, são importantes para "furar a bolha", mas sem ações continuadas e sem mudança estrutural, não haverá efeito real no cenário artístico e tampouco transformação social.

Rosana Paulino[30] tornou-se uma autoridade no assunto após duas décadas de atuação na arte contemporânea e fala de um lugar *interseccional* — raça, classe e gênero. Se reconhecer como uma *mulher negra da periferia* irá influenciar seu trabalho desde a escolha dos materiais — trazendo a costura, o tecido, o bordado, as fitas, as palhas, os búzios e etc — até a elaboração técnica do trabalho, criando novas tecnologias se necessário. Paulino trata especialmente de questões ligadas à memória, tanto individual quanto coletiva, com uma profunda preocupação em eliminar injustiças e esquecimentos. Suas obras contém também um caráter político vigoroso, denunciando violências e extermínios, sejam contra os corpos, sejam contra as subjetividades negras. Rosana é movida por um desejo de se ver, de contemplar questões provenientes da sua própria origem, questões não tão particulares quanto parecem, já que seu trabalho acaba atraindo multidões às suas mostras, que encontram nelas a oportunidade de também se verem representadas.

É uma artista que vem da academia e torna-se uma grande referência para as gerações posteriores. A ascensão de sua carreira é um marco da produção negra na história da arte contemporânea do Brasil. Estudante da USP, foi incentivada pelos professores, desde os anos iniciais de sua formação, a inscrever seus trabalhos em prêmios e salões de arte, onde, não só participou, como ganhou alguns deles. Com isso, seus primeiros trabalhos, como "Parede da Memória" (1993–1994), já começam a circular e ganhar visibilidade. Paulino possui um histórico um pouco anômalo, investe menos tempo para alcançar visibilidade do

30 (São Paulo, SP, 1967) É artista plástica, pesquisadora, professora e curadora. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e especialista em gravura pelo London Print Studio. Sua produção é pautada pelas questões sociais, etnico-raciais e de gênero que tocam as existências das mulheres negras no Brasil. Em 2018, após 25 anos de carreira, foi a primeira artista negra brasileira a ganhar uma exposição individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Onde apresentou a exposição "A Costura da Memória", posteriormente exibida no Museu de Arte do Rio (MAR). Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPAULINO_18.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2020.

que a maioria das/os artistas negras/os que vieram antes dela, ou até mesmo as/os da sua própria geração. Apesar disso, não poderíamos afirmar que sua produção não encontrou barreiras no cenário artístico brasileiro, já que ainda leva um certo tempo na gestação de sua carreira para, enfim, se consolidar. Mas mais do que isso, é importante ressaltar que sua atuação abre portas para o escoamento da produção de diversas/os outras/os artistas. Paulino diz que, a essa altura de sua trajetória, está em uma "dimensão de arquivo"[31], um arquivo da arte negra no Brasil, pois inicia sua trajetória em um momento em que muitas/os artistas racializadas/os eram constantemente ignoradas/os pelo mercado e está vivenciando um cenário mais favorável hoje. Orienta uma nova safra, cada vez maior, composta não só de artistas negras/os, mas também curadoras/es, críticas/os, historiadoras/es e pesquisadoras/es.

Angela Davis dirá que "quando uma mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela". Apesar de Rosana Paulino ser largamente conhecida pelas suas obras de caráter mais *político*, a artista também produz *arquétipos* como um exercício de *olhar para dentro*, dentre eles, a série "Jatobá" de 2019. Nesta série, Paulino retrata sua própria biografia, como o desenvolvimento de uma árvore. Ainda jovem, cria raízes profundas para que possa crescer e ser fértil, se desenvolver de modo a tornar-se abrigo para outras vidas e logo mais produzindo novas mudas, esta seria a fase mais madura, onde a artista fornece suporte a outras/os artistas e profissionais negras/os ligadas/os ao campo artístico. O seu sucesso não é só seu, é coletivo, assim como o conceito de empoderamento não diz respeito a uma trajetória pessoal e particular, *empoderamento* é um conceito ligado ao *senso de comunidade*.

A grosso modo, empoderamento significará *dar poder*, porém, o próprio conceito de poder tende a variar entre noções negativas e positivas. Berth cita Hannah Arendt (2019, p. 19) para orientar a ideia de poder que será debatida em seu livro publicado na Coleção Feminismos Plurais.

---

31 Ciclo de conversas: Rosana Paulino. Rupturas e Nascimentos. Conversa com Sheila Geraldo. Instituto de Artes da UERJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CDdN9vaxDUM>. Acesso em: 15 nov. 2021.



FIGURA 2 Série Jatobá, 2019. Rosana Paulino.

> [...] O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em conjunto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas na medida em que o grupo conserva-se unido. Quando dizemos que alguém está "no poder", na realidade nos referimos ao fato de que ele foi empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome.

A autora também traz as reflexões de Foucault contidas em sua obra "Microfísica do poder", onde o escritor atribuirá ao Estado essa articulação de poder, mas sem desconsiderar que esta articulação atravessará toda a estrutura social.

> Foucault salienta que as relações de poder das instituições, escolas e prisões são marcadas pela disciplina. Nesse sentido, fará a discussão sobre biopolítica e biopoder, de como os corpos e a educação são controlados por essa imposição normatizadora. Segundo o filósofo, a disciplina fabrica indivíduos, é uma técnica específica de poder que os domina. Segundo sua análise, enquanto o sujeito é colocado em relações de produção e de significação, é também, desse mesmo modo, colocado em relações de poder (Berth, 2019, p. 20).

Portanto, "o conceito de empoderamento é instrumento de emancipação política e social e não se propõe a 'viciar' ou criar relações paternalistas, assistencialistas ou de dependência entre indivíduos."

Na atualidade, este conceito, de empoderamento, vem sendo *esvaziado* para se tornar apenas mais uma *commodity*. Diversas marcas apropriam-se do termo para vender seus produtos associando-os à ideia de empoderamento. Marcas de cosméticos vendem batons vermelhos, a indústria da moda vende roupas ousadas, a indústria de alimentos vende produtos ultraprocessados de fácil preparo, eletrodomésticos que economizam o seu tempo, academias, clínicas de estética, enfim, diversos produtos e serviços são vendidos com a promessa de tornar a/o consumidora/consumidor mais "empoderada/o". Porém, o empoderamento não pode ser adquirido através de relações comerciais, nem mesmo dado de uma pessoa para outra ou de um grupo para outro.

> Empoderar, dentro das premissas sugeridas, é, antes de tudo, pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto, entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da História. Esse entendimento é um dos escudos mais eficientes no combate à banalização e ao esvaziamento de toda a teoria construída e de sua aplicação como instrumento de transformação social (Berth, 2019, p. 23).

Palavra que surge no contexto das discussões raciais iniciadas nas décadas de 1950/60, nos Estados Unidos, na Inglaterra e em países da África — *empowerment*[32] — está intimamente associada à *autodeterminação*, onde o prefixo "auto" aparece como um indício de que "os processos de empoderamento, embora possam receber estímulos externos diversos da academia, das artes, da política, da psicologia, das vivências cotidianas etc", partem de uma "consciência ou despertar" que só podem ser mobilizados internamente, impulsionando "diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista e racista" (Berth, 2019, p. 25).

Berth (2019, p. 68) também fala sobre a importância da "perspectiva econômica como prática de fortalecimento de comunidades", para tal, é preciso criar estratégias para garantir a circulação eficiente e suficiente de recursos financeiros e investimentos dentro da comunidade negra, e não permitir que esse capital, produzido por mãos racializadas, seja cooptado e vá parar nas mãos dos mesmos colonizadores que sempre lucraram com a nossa força de trabalho, seja ela braçal ou intelectual. Renata Felinto[33] em seu texto intitulado "Feminicídio epistemológico"

---

32 "No *Cambridge Dictionary*, dicionário da britânica Universidade de Cambridge, a palavra *empowerment*, termo cunhado pelo sociólogo estadunidense Julian Rappaport em 1977, tem o seguinte significado: "o processo de ganhar liberdade e poder para fazer o que você quer ou controlar o que acontece com você". Da mesma forma, a palavra "empoderamento", ao pé da letra, significa dar poder ou capacitar. Para o sociólogo, era preciso instrumentalizar certos grupos oprimidos para que pudessem ter autonomia. Berth, Joice. *Empoderamento*. Pólen. São Paulo, 2019. p. 29.

33 (São Paulo, SP, 1978) É artista plástica, pesquisadora, escritora, curadora e professora universitária na Universidade Regional do Cariri (URCA). "Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio

publicado na Revista Jacarandá, edição especial Arte e Poder de 2020[34], denuncia "o mecanismo de cooptação engendrado pela necropolítica e pelo epistemicídio que consente que as mulheres artistas negras e suas famílias, herdeiras e herdeiros, sejam vilipendiadas mesmo no pós vida". Felinto cita o caso de diversas mulheres artistas, como aqui também já citamos inúmeros casos, que não receberam o devido reconhecimento em vida, mas que, após terem sido "resgatadas" posteriormente, tiveram suas obras valorizadas, mas acabaram por enriquecer pessoas brancas e suas instituições, enquanto que suas famílias e seus descendentes não puderam usufruir dessa valorização.

> Ao cercear as possibilidades de inserção de quem não possui poder para realizar essa proeza individualmente, as elites que gerenciam as relações no sistema da arte, primeiro interditaram essas artistas, para depois, num intervalo de uma ou duas gerações, "redescobrirem" esses legados acompanhados da exploração intelectual e financeira desse conjunto. [...]
>
> As retomadas do papel constitucional dessas artistas, de suas biografias e espólios para revisões no campo das artes ocorrem em circunstâncias nas quais as famílias herdeiras, muitas vezes, já não possuem mais o patrimônio físico de registros escritos, fotográficos e visuais, dentre outros materiais, sob sua tutela. Estes passam a ser propriedade de pessoas físicas e jurídicas que ampliam as suas coleções na perspectiva do capital financeiro, simbólico e cultural (Felinto, 2020, p. 34).

A grande novidade trazida pelas investigações de Joice Berth (2019, p. 37) em torno do empoderamento, é a figura do educador brasileiro

---

de Mesquita Filho (2016). É Mestre em Artes Visuais (2004) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição (2001). Como artista visual, vem desenvolvendo vários trabalhos que relacionam arte, identidade e gênero, tendo participado de diversas exposições no Brasil e no exterior, apresentando desde desenhos à performances". Disponível em: <https://renatafelinto.com/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

34 Felinto, Renata. Feminicídio Epistemológico. In: Jacarandá. ed. especial Arte e Poder, dez. 2020. Disponível em: <https://issuu.com/jacarandaarteepoder/docs/jacaranda_arte_poder_7.0_spread_issuu/18>. Acesso em: 17 nov. 2021.

mundialmente reconhecido, Paulo Freire[35], como um fundador teórico da ideia, "[...] um dos precursores da análise aplicada à realidade de grupos oprimidos, quando pensou na década de 1960 sobre a Teoria da Conscientização, a qual inspirou a Teoria do Empoderamento".

> O educador é da tradição de pensadores e pensadoras que refletem a partir da realidade concreta, concebendo, assim, a Teoria da Conscientização como prática para a libertação e de estratégias de atuação de grupos oprimidos. [...] Freire não aceita que é necessário dar ferramentas para que grupos oprimidos se empoderem; em vez disso, afirma que os próprios grupos subalternizados deveriam empoderar a si próprios, processo esse que se inicia com a consciência crítica da realidade aliada a uma prática transformadora. Sendo assim, ele refuta o paternalismo, que chama de forma dócil de subjugação. Em sua análise, Freire afirma que a consciência crítica "é a representação das coisas e dos fatos como se dão na existência empírica", bem como em suas correlações causais e circunstanciais. Já o que ele chama de consciência ingênua seria aquela que se sobrepõe aos fatos, com o objetivo de dominação e, justamente por isso, julgando entendê-los conforme seu desejo (Berth, 2019, p. 38).

Freire pensa a Teoria da Conscientização a partir do social e do coletivo. O empoderamento quando atingido apenas em nível pessoal, não

---

35 (Recife, PE, 1921 – São Paulo, SP, 1997) Foi um grande educador brasileiro, de extrema relevância, com atuação e reconhecimento internacional até hoje. Largamente conhecido pelo eficiente método de alfabetização de adultos que leva seu nome. Possuía um pensamento pedagógico declaradamente político. Para Freire, o principal papel da educação é a conscientização da/o aluna/o, o que significa dizer, que a educação tem o papel de levar as pessoas das classes menos favorecidas a entender sua posição social, de oprimidas, sendo levadas a agir em favor da própria libertação. "Paulo Freire foi um pioneiro no Brasil na utilização dos meios de comunicação social. A utilização de slides, do cinema, teatro, vídeo e televisão faz parte essencial do seu método de alfabetização de adultos. A sua opinião em relação ao uso da informática não poderia ser diferente. O que ele sempre sublinha, contudo, é que as poderosas ferramentas de trabalho da telemática estão ainda restritas a um público muito pequeno; ainda não foram democratizadas, aumentando a distância existente entre os jovens de classes populares e os jovens de classes média e alta. Gadotti, Moacir. Paulo Freire: uma biobibliografia. Ed. Cortez, 1996". Disponível em: <https://www.paulofreire.org/paulo-freire-patrono-da-educacao-brasileira>. Acesso em: 17 nov. 2021.

garantirá transformações sociais, e o indivíduo empoderado passa a desfrutar de uma liberdade ainda limitada pela esfera social. Ou seja, ser, por exemplo, uma "mulher empoderada", a nível pessoal, não garantirá a essa mulher sua emancipação completa, já que esta ainda fará parte de um grupo socialmente oprimido. Angela Davis, em *Mulheres, cultura e política*, dirá: "Nós devemos erguer-nos enquanto subimos"[36] (2017, p. 21). Da mesma forma, Freire (*apud* Berth, 2019, p. 42) afirmará: "[...] se você não é capaz de usar sua liberdade recente para ajudar os outros a se libertarem através da transformação global da sociedade, então você só está exercitando uma atitude individualista no sentido do *empowerment* ou da liberdade". Em seu documentário *Amarelo: É tudo pra ontem* (2020), o rapper Emicida[37] cita um ditado do músico Wilson das Neves[38], "Um cigarro você quebra, um maço, é mais difícil".

É importante ressaltar que, "individual" e "coletivo" não atuam aqui como ideias opostas no processo de empoderamento, visto que:

---

36 *"Lifting as we climb"* ["Erguendo-nos enquanto subimos"]. Lema da National Association of Colored Women's Clubs [Associação Nacional das Agremiações de Mulheres de Cor] no ano de 1896. Davis, Angela. Mulheres, Cultura e Política. Boitempo Editorial. São Paulo, 2017. p. 16.

37 (São Paulo, SP, 1985) Leandro Roque de Oliveira é rapper, letrista, poeta, escritor, cantor, compositor, ativista e empresário. Oriundo de família pobre da periferia, é largamente conhecido por suas rimas de improviso, o que fez ele se tornar um dos MC's mais respeitados. Venceu onze vezes consecutivas a batalha de MC da Santa Cruz e por doze vezes a Rinha dos MC. Emicida é conhecido por utilizar o bordão "*A rua é nóiz*". Já gravou cerca de 10 álbuns e ganhou diversos prêmios, inclusive o Grammy Latino (2020). Em 2016, Emicida juntamente com seu irmão Fióti e com o estilista João Pimenta lançaram a sua marca, a Laboratório Fantasma, como uma coleção de roupas intitulada LAB. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>. Acesso em: 17 nov. 2021.

38 (Rio de Janeiro, RJ 1936–2017) Foi um grande sambista, baterista, cantor e compositor brasileiro. Estudou música com Joaquim Naegele e logo depois com Darci Barbosa. Aos 14 anos, através do ritmista Edgar Nunes Rocca, o "Bituca", tocou na Escola Flor do Ritmo, no bairro do Méier. Anos mais tarde, deu começo à sua carreira de baterista na orquestra de Permínio Gonçalves. Gravou cerca de 10 álbuns e realizou diversas parcerias. Figura presente no samba, o baterista tocou ao lado de grandes nomes do gênero como João Nogueira, Beth Carvalho, Cartola, Nelson Cavaquinho, Clara Nunes, Roberto Ribeiro, Martinho da Vila e muitos outros. Foi ritmista na escola de samba Império Serrano, onde tocava tamborim. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Wilson_das_Neves>. Acesso 17 nov. 2021.

"Indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada e uma coletividade empoderada, consequentemente, será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu eu social, de suas implicações e agravantes" (Berth, 2019, p. 52). Trata-se de pensar o empoderamento como "[...] um processo desenvolvido com a comunidade, com cooperação e solidariedade" (León *apud* Berth, 2019. p. 53). Completaria dizendo que, trata-se, sobretudo, de um processo de restituição, cura e autoamor.

> Coletivamente, pessoas negras e nossos aliados somos empoderados quando praticamos o autoamor como uma intervenção revolucionária que mina as práticas de dominação.
>
> Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras (Hooks, 2019, p. 63).

Por fim, mas não menos importante, Joice Berth discutirá a importância da valorização estética e da afetividade para o empoderamento da comunidade negra, assunto que teremos a oportunidade de explorar melhor no próximo subcapítulo, onde trataremos da analisar de obras de algumas/alguns artistas organizadas em determinados recortes que relacionam-se com os temas discutidos até aqui. Por hora, deixo a "xarpigrafia" de Mulambö[39] intitulada "Reaja — sobre capa de jornal do Movimento Negro Unificado, 1991". Desde já, concluo aqui que, esta é uma escrita sobre resignificação, estamos falando sobre *amor à negritude* e chamando isso de *História da Arte*.

---

39 (Saquarema, RJ, 1995) É artista plástico. Vive e trabalha em São Gonçalo, RJ. Na sua prática artística, Mulambö busca a valorização de símbolos do existir suburbano no Rio de Janeiro, a partir da refundação de potências. Explora desde a pintura, criação de bandeiras e objetos até a internet como plataforma de trabalho. Participou de diversas exposições individuais e coletivas, inclusive na Alemanha e nos Estados Unidos. Disponível em: <http://www.portasvilaseca.com.br/br/artistas/mulambo/>. Acesso em: 17 nov. 2021.



FIGURA 3 *Gêmeas*. Série Jatobás, 2023. Rosana Paulino.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais)

BERTH, Joice. **Empoderamento**. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

BHABHA, Homi K. **A questão do "outro"**: Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. *In*: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 177–203.

CAMPOS, Marcelo. **SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI**: a voz dos excluídos ou a estetização do bom selvagem?. Artefato. Rizoma. net — Arte & Fato. [on-line]. p. 401–404, 2010.

CAMPOS, Marcelo. **Tornar-se alferes**: declarações do eu e autoficções. História da arte: ensaios contemporâneos. Marcelo Campos, Maria Berbara, Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira (org.). EdUERJ. Rio de Janeiro. p. 296–305, 2011.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. 1. ed. São Paulo: C/Arte, 2012. (Coleção: Didática, 2).

CONDURU, Roberto. **Encruzilhadas**: afro-brasilidade, história da arte e mundialização. Conexões: ensaios em história da arte. Maria Berbara, Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira, (org.). EdUERJ. Rio de Janeiro. p. 47–54, 2014.

CUNHA, Mariano Carneiro da. **Arte afro-brasileira**. História Geral da Arte no Brasil. Walter Zanini (org.). Instituto Walther Moreira Salles, 2v., il. p. 974–1033, 1983.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. EDUFBA. Salvador, 2018.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GELL, ALFRED; DIAS, JAMILLE. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GELEDÉS. Conteúdos sobre estudos étnico-raciais e gênero. Disponível em: <www.geledes.org.br>. Acesso em: 02 dez. 2021.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro. n. 92–93. Rio de Janeiro. p. 69–82, 1988.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs. p. 223–244, 1984.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. (1950), O negro no Brasil e um exame de consciência. *In*: NASCIMENTO, Abdias *et al.* ***Relações de raça no Brasil***. Rio de Janeiro, Quilombo.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. (1955), Patologia social do branco brasileiro. **Jornal do Comércio**, jan.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**: raça e classe nos dias de hoje. Trad. Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Trad. Stephanie Borges. 1. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

INSTITUTO DE PESQUISA E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS. Conteúdo sobre estudos étnico-raciais. Disponível em: ipeafro.org.br>. Acesso em: 08 dez. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2018. 234 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Exposições e críticos de arte afro-brasileira**: um conceito em disputa. Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita (org.). São Paulo: MASP, 2018. p. 575-593.

MUNANGA, Kabengele. **Arte afro-brasileira**: o que é, afinal? Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita (org.). MASP, São Paulo. p. 113–123, 2018.

PAULINO, Rosana. **Artistas negras brasileiras**: desafios contemporâneos. *In*: MASP Palestra, 2019, São Paulo. MASP [YouTube], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-lZq7dgfP4&t=268s>. Acesso em: 06 mar. 2021.

PAULINO, Rosana. **Ciclo Rosana Paulino**: conversa com Sheila Cabo. Instituto de Artes da UERJ [YouTube], 2021. Entrevista concedida a Sheila Cabo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CDdN9vaxDUM&t=746s>. Acesso em: 25 nov. 2021.

PEREIRA, Everton Almeida. **Sujeito e linguagem em As palavras e as coisas, de Michel Foucault**. Estudos Semióticos. [on-line]. Editores responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 2, São Paulo. p. 94–101, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

SANTOS, Renata Felinto Aparecida dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas**: estudos de produção e de poéticas. 2016. 331 f. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016.

SANTOS, Renata Felinto Aparecida dos. **A pálida História das Artes Visuais no Brasil**: onde estamos negras e negros? Revista Gearte. UFRGS, v. 6, n. 2. p. 341–368, 2019.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem fílmica e exposição**: vozes negras no cubo branco da arte brasileira. 2019. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990. (Coleção Tendências, 4).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VARGAS, André. **Conversa com as curadoras Julia Baker e Juliana Pereira**. Imersões Digitais, [YouTube], 2021. Entrevista concedida a Julia Baker e Juliana Pereira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_TgDezAQsfs&t=856s>. Acesso em: 06 nov. 2021.

A linguagem visual da fé reformada: uma interpretação dos vitrais da catedral presbiteriana do Rio de Janeiro

KAROLINNY ROSA DE BRITO DA ROCHA

Introdução

A relevância de um vitral na concepção de uma narrativa religiosa é perceptível desde o seu surgimento. A história dos vitrais remonta ao continente europeu — aproximadamente do século X ao início do século XII —, mas foi entre os séculos XII e XV que eles se destacaram. Em muitas igrejas do período eram utilizados vitrais como parte integrante de uma estética arquitetônica e artística que mais tarde seria denominada gótica. Os vitrais são conhecidos por sua suntuosidade, riqueza de cores e detalhes, predominantemente com motivos religiosos quando executados em igrejas.

Seu potencial em estabelecer uma comunicação direta e indireta entre o observador e a obra de arte proporciona a compreensão de suas complexidades tanto para os leigos quanto para os eruditos. A comunicação direta pode acontecer através da transmissão de histórias

e ensinamentos religiosos por meio de imagens claras e identificáveis[1]; no entanto, a comunicação indireta, mais sutil e simbólica, se manifesta numa atmosfera espiritual por meio do uso de cores, luz, e disposição das imagens, que evoca emoções e reflexões mais profundas nos fiéis.

Na era medieval[2], sobretudo a partir do século XI, a ligação entre a vida devocional e a arte era profundamente enraizada, e os vitrais, assim como outros tipos de imagens, desempenhavam funções que transcendem a apreciação estética. Umberto Eco, por exemplo, observa que o apreço estético do homem medieval não residia apenas na autonomia do produto artístico ou na representação da natureza, mas sim na percepção das relações sobrenaturais entre o objeto e o cosmos, enxergando na matéria concreta um reflexo ontológico da participação divina.[3]

Por conseguinte, Jean-Claude Schmitt explora como o homem medieval desenvolvia sua percepção estética em relação às imagens e ao mundo visual ao seu redor. Schmitt argumenta que o homem medieval tinha um apreço estético profundamente ligado ao simbolismo e à funcionalidade das imagens, mais do que à sua beleza puramente visual.[4] Para ele, as imagens na Idade Média não eram meramente decorativas, mas serviam a um propósito didático e espiritual, sendo

1 Embora muitas cenas dos vitrais não fossem vistas de perto pelos fiéis por causa de sua dimensão e distância, a intenção não era de que todos os detalhes fossem claramente identificáveis a partir do chão da igreja. Devido ao seu posicionamento nas alturas das catedrais góticas, as imagens tinham um caráter simbólico, e muitos dos temas representados eram reconhecíveis de maneira simplificada e estilizada. As figuras-chave, como Cristo, a Virgem Maria, apóstolos e santos, muitas vezes apareciam em posições centrais, com cores intensas e silhuetas reconhecíveis de longe.

2 O termo "medieval" é frequentemente utilizado como um rótulo genérico para descrever mais de mil anos de história na Europa, entre a queda do Império Romano (século V) e o início da Renascença (século XV), mas carrega consigo muitas simplificações e problemas. Pesquisas mais recentes têm reavaliado o período medieval, especialmente no que diz respeito à produção intelectual, artística e tecnológica. Em vez de um período de estagnação, muitos historiadores e estudiosos de arte e cultura veem a Idade Média como uma era de inovação, onde várias tradições culturais e intelectuais floresceram, como o desenvolvimento do sistema universitário, o refinamento da filosofia escolástica e as inovações arquitetônicas (como vemos no chamado período gótico).

3 Eco, 2012, p. 40.

4 Schmitt, 2007, p. 44.

vistas como mediadoras entre o mundo terreno e o divino; além disso, o homem medieval apreciava as imagens de maneira coletiva, em contextos litúrgicos e comunitários, onde as imagens exerciam um papel importante na comunicação e no rito religioso. O estético, portanto, estava profundamente interligado ao sagrado, e a experiência estética era muitas vezes uma experiência de devoção e de interpretação simbólica. Essa sensibilidade artística estava longe de ser individualista; em vez disso, estava imersa em uma cultura visual compartilhada que unia corpos sociais através da religião e da tradição.

Tanto as narrativas bíblicas quanto outros símbolos representados nos vitrais possuíam diversas finalidades, entre elas a função simbólica, a criação de uma atmosfera meditativa, o apelo estético e também a função didática, semelhante aos mosaicos nas igrejas bizantinas e às pinturas murais nas igrejas ocidentais. Contudo, a utilização da fórmula "Bíblia dos iletrados", retirada da metáfora das cartas do Papa Gregório I (540–604), embora famosa, é limitada e não abrange a diversidade de discursos e funções atribuídas às imagens na Idade Média. Ao equiparar imagens a textos escritos, Gregório buscava integrar os iletrados à fé cristã, que dava grande importância à palavra escrita; além disso, essa comparação diferenciava as imagens cristãs dos ídolos pagãos, associados a uma cultura pré-letrada.[5] Logo, a ênfase na função didática das imagens, como expressa por Gregório I, respondia à necessidade de tornar a fé cristã acessível àqueles que não dominavam a leitura, mas as janelas de vidro, inseridas em um contexto social e artístico mais amplo, transcendem essa função, servindo como veículos de beleza, simbolismo, devoção e contemplação.

É nesse horizonte que se insere o presente trabalho, que amplia a investigação acerca da presença e do simbolismo dos vitrais na Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro. Diferentemente da tradição católica medieval, em que a imagem cumpre um papel religioso direto, a iconografia protestante reformada herda uma relação mais reservada com a representação visual, marcada pelo primado da Palavra e pela centralidade do culto racional. Tal tensão entre imagem e Palavra, entre luz visível e iluminação espiritual, oferece um campo fértil para

5 Chazelle, 1990, p. 148.

compreender como os vitrais da Catedral reinterpretam o legado do revivalismo gótico sob uma ótica reformada.

O problema que orienta esta pesquisa pode ser formulado nos seguintes termos: é possível falar em uma iconografia propriamente protestante, coerente com os princípios da Reforma, particularmente com a Sola Scriptura? Se sim, de que modo essa iconografia se manifesta e quais são seus limites teológicos?

O objetivo do estudo é demonstrar que os chamados "vitrais-palavra" da Catedral constituem expressão visual consistente da teologia reformada, funcionando como dispositivos confessionais e catequéticos. A leitura das imagens será reinterpretada à luz do pensamento reformado. Assim, os vitrais são examinados não apenas como obras artísticas, mas como expressões materiais de uma teologia da criação e da graça comum. Para isso, recorrem-se aos escritos de João Calvino, Abraham Kuyper, Herman Bavinck e Francis Schaeffer, cujas reflexões permitem compreender como a arte e a beleza podem servir à revelação da glória de Deus sem romper com a centralidade da Palavra. O método, portanto, conjuga a análise formal e simbólica das obras com a hermenêutica teológica reformada, buscando evidenciar de que modo os vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro constituem uma síntese entre estética gótica e cosmovisão calvinista, criando um diálogo entre luz, fé e cultura.

Ao adotar esse ponto de vista, busca-se contribuir para o campo da história da arte sacra e dos estudos iconográficos protestantes, revelando como a imagem pode atuar como testemunho visual de uma fé que, embora centrada na Palavra, reconhece na luz e na beleza a expressão do Deus criador.

Palavra, imagem e cultura na tradição reformada

A Reforma Protestante do século XVI, iniciada por Martinho Lutero (1483–1546), não constituiu apenas uma ruptura institucional com Roma, mas uma profunda redefinição da autoridade religiosa e da mediação da fé. Em meio à crise moral e doutrinária da Igreja medieval, Lutero afirmou a primazia das Escrituras como fundamento exclusivo da

doutrina cristã, inaugurando uma nova dinâmica teológica centrada na Palavra de Deus. A difusão da Bíblia em língua vernácula e o uso estratégico da imprensa consolidaram uma espiritualidade marcada pela responsabilidade individual diante do texto bíblico e pela relativização das mediações institucionais.

Essa reorientação teve consequências diretas para a arte religiosa. Ao enfatizar a centralidade da Palavra como meio privilegiado de revelação, a tradição reformada redefiniu o estatuto das imagens no culto cristão. A arte deixou de ocupar função mediadora e passou a ser avaliada à luz da fidelidade doutrinária e de sua capacidade pedagógica. Como observa Hans Belting, na teologia cristã a palavra ocupa o status mais elevado por ser a Palavra de Deus.[6] Nesse contexto, a imagem só se legitima quando subordinada ao texto revelado.

Lutero não adotou posição iconoclasta absoluta. Em seus sermões *Invocavit,* série de oito pregações propagadas a partir de 9 de março de 1522, ele apresenta sua visão a respeito do uso das imagens, afirmando que a libertação da noção de justificação pelas obras confere às imagens um caráter neutro em si mesmas, de modo que seu uso passa a depender exclusivamente da decisão do contemplador.[7] Para o reformador, a Palavra supera qualquer elemento visual, pois é ela que santifica e constitui o verdadeiro tesouro da Igreja. A imagem, quando acompanhada de inscrição bíblica, poderia auxiliar a memória e conduzir novamente à Escritura.

João Calvino (1509–1564), por sua vez, assumiu postura mais restritiva. Em sua *Instituição da Religião Cristã*, argumentou que a glória de Deus é corrompida quando se atribui forma visível à sua essência. A representação direta do divino deveria ser rejeitada, pois somente a Escritura constitui espelho legítimo do Deus invisível. Ele, ao destacar o papel das imagens, desenvolve uma abordagem estética na qual, como expressões de um dom concedido por Deus, elas devem se limitar a representações visíveis e possuir uma finalidade essencialmente didática. Por esse motivo, Calvino afirma que

6 Belting, 2010, p. 282.

7 *Idem*, p. 694.

> [...] se certamente não é lícito representar Deus em uma forma visível, muito menos será adorar tal imagem como se fosse Deus ou adorar a Deus nela. Resta, portanto, que seja pintado ou esculpido aquilo que os olhos são capazes de ver; a majestade de Deus, que está muito acima do sentido dos olhos, não deve ser corrompida por imagens indecorosas. Nesse gênero, parte são histórias, como as ações realizadas, parte imagens, como as formas de corpos, sem nenhuma descrição das ações realizadas. As primeiras têm como uso ensinar ou advertir alguém. As segundas, não vejo como possam trazer algo além de deleite.[8]

No capítulo 11 do segundo livro da *Instituição da Religião Cristã*, Calvino apresenta uma das características da natureza humana: a inteligência das coisas terrenas. As coisas concernentes a essa inteligência são aquelas que não pertencem diretamente a Deus, "mas que mantêm relação com a vida presente e são contidas de algum modo entre seus fins".[9] Segundo o reformador, a aptidão humana para as artes está inserida nessa concepção pois

> [...] seguem-se as artes, sejam liberais, sejam manuais, pelas quais há de se aprender. Também nelas aparece a força da sutileza humana, uma vez que certa aptidão é inerente a todos nós. Ainda que nem todos sejam capazes para o aprendizado de tudo, há um indício satisfatório de uma energia comum, pois não se encontra ninguém em que não se descubra uma perfeita compreensão de alguma arte. E não dispõe da energia e da facilidade apenas para aprender, mas para imaginar algo novo em alguma arte, ou para ampliar e lustrar o que alguém tenha antes ensinado.[10]

O gênero humano tem em si essas e outras características; porém, quando se trata dos crentes em Cristo, há uma qualidade especial que lhes é atribuída: o seu sacerdócio universal. A doutrina do sacerdócio universal dos crentes teve um impacto significativo no pensamento

8 Calvino, 2008, p. 105.

9 *Idem*, p. 254.

10 *Idem*, p. 255.

teológico e na prática da Igreja reformada e protestante em geral e foi fundamental para redefinir a compreensão da igreja e da vida cristã.

No desenvolvimento posterior da tradição reformada, o neocalvinismo holandês — especialmente em Abraham Kuyper (1837–1920) e Herman Bavinck (1854–1921) — ampliou essa compreensão ao articular a soberania de Deus sobre todas as esferas da vida, incluindo educação, política, arte, ciência, matemática, negócios, geografia, economia, mídia, direito, literatura, bem como família, ética, igreja e teologia. Como portadores da imagem de Deus, os seres humanos têm a responsabilidade de explorar e desenvolver a criação conforme o plano divino, seguindo suas normas e leis. O chamado mandato cultural, fundamentado em Gênesis 1–2, sustenta que a cultura, incluindo a arte, integra a vocação humana de cultivar e desenvolver a criação sob a normatividade divina. Um ponto crucial nesse pensamento é que a ideia de que todas as áreas da vida devem ser redimidas não implica na cristianização da sociedade ou na tentativa de instaurar uma teocracia.

Outro autor que expande a perspectiva neocalvinista é Calvin G. Seerveld (1930), ao defender a integração da arte cristã protestante na vida pública, argumentando que os artistas cristãos têm um papel crucial como agentes de transformação na sociedade.[11] Ele sugere que a arte cristã não deve ser confinada a espaços religiosos, mas sim inserida no cotidiano, influenciando a cultura e promovendo valores cristãos de maneira sutil, sem a necessidade de apelar para recursos dogmáticos.

Seerveld explora a ideia do artista cristão como demiurgo, alguém que molda e transforma o mundo por meio de sua arte.[12] Ele argumenta que esse papel exige um equilíbrio entre criatividade e compromisso comunitário, onde a arte não só atenda a normas estéticas, mas também sirva a objetivos sociais e espirituais, contribuindo para o bem comum e para a edificação da sociedade.

O mandato cultural, dentro da tradição reformada, influencia profundamente a produção imagética religiosa ao enfatizar a responsabilidade dos seres humanos em cultivar e transformar o mundo de acordo com os valores divinos. Esse conceito sugere que a cultura,

11 Seerveld, 2000, p. 84.

12 *Idem*, p. 87.

incluindo a arte, não é neutra, mas um campo de atuação onde os cristãos são chamados a expressar e promover a verdade, a beleza e a justiça conforme a visão bíblica.

A transição da mediação das imagens para a mediação da palavra, promovida pela Reforma Protestante, marcou uma redefinição crucial na relação entre fé e arte no contexto cristão. Ao substituir a função mediadora das imagens pela primazia da palavra escrita, reformadores como Lutero e Calvino trouxeram uma nova perspectiva sobre a expressão artística dentro da religiosidade protestante. A arte, que outrora era vista como uma ferramenta indispensável para a devoção e a liturgia, passou a ser avaliada com cautela e, em muitos casos, foi relegada a um papel secundário, quando comparada à centralidade das Escrituras.

Essa mudança também teve implicações profundas na forma como os protestantes viam o papel do indivíduo na sua relação com o divino. O sacerdócio universal dos crentes, defendido por Calvino, enfatizou a importância do acesso direto e pessoal à palavra de Deus, sem a necessidade de intermediários visuais ou rituais. Isso reforçou a ideia de que a fé deveria ser fundamentada na compreensão e na interpretação das Escrituras, e não na veneração de imagens, que poderiam desviar a atenção da verdadeira essência do cristianismo.

Ao longo dos séculos, especialmente com o neocalvinismo, a arte foi reintegrada como uma expressão da soberania de Deus sobre todas as esferas da vida. Kuyper e outros neocalvinistas reconheceram a importância da arte, mas sempre dentro de um quadro teológico que subordina todas as atividades humanas à palavra divina. Assim, a arte protestante continuou a se desenvolver, mas orientada por uma visão que prioriza a palavra de Deus como a fonte suprema de verdade e beleza.

O impacto dos ideais dos reformadores foi essencial para a disseminação do protestantismo pelo mundo, inclusive alcançando o Brasil no século XIX através de missionários norte-americanos. A presença marcante de um grande número de igrejas protestantes no Brasil, muitas das quais possuindo relevância histórica, evidencia o expressivo crescimento dessa vertente religiosa entre seus seguidores.

Um exemplo dessa expansão é a Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, organizada a partir do trabalho missionário do pastor Ashbel Green Simonton (1833–1867), constituindo um dos marcos da

consolidação do protestantismo histórico no Brasil. Embora o termo "catedral" esteja tradicionalmente associado à sede episcopal, sua utilização no contexto presbiteriano possui caráter simbólico, indicando a relevância histórica e institucional do templo como centro nacional da Igreja Presbiteriana do Brasil.

O edifício atual, iniciado em 2 de agosto de 1927 sob o projeto do engenheiro e arquiteto Ascanio Vianna (1887–19?), adota linguagem neogótica, inserindo-se no movimento eclético que marcou a arquitetura brasileira do início do século XX. Seus vitrais e caixilhos foram produzidos pela Casa Conrado, importante ateliê paulistano responsável por obras em edifícios emblemáticos do período.[13] A opção pelo neogótico não foi casual, pois dialoga com o revivalismo gótico difundido na Europa e nos Estados Unidos no século XIX, especialmente entre denominações protestantes históricas.

No cenário protestante, a adoção do neogótico não visava recuperar a mediação imagética medieval, mas criar uma experiência estética do sublime, marcada pela verticalidade, pela luminosidade e pela sensação de transcendência. Essa ênfase no que é impalpável reflete a doutrina calvinista de que o homem, para alcançar o conhecimento de si mesmo, deve antes olhar para o alto, contemplando a face de Deus.[14]

No Brasil, a consolidação de uma arquitetura protestante visível só se tornou possível após a separação entre Igreja e Estado com a República, quando a liberdade de culto permitiu a construção pública de templos não católicos. Nesse contexto, a Catedral Presbiteriana emerge como expressão arquitetônica de afirmação identitária, combinando herança histórica cristã e reinterpretação teológica reformada.

Embora dialogue formalmente com o repertório gótico medieval, o edifício reformula sua iconografia à luz dos princípios protestantes. Ausentes imagens de santos ou representações devocionais tradicionais, o que se observa é uma reconfiguração simbólica: a imagem deixa de mediar o sagrado e passa a apontar para ele, reafirmando a supremacia da Palavra sobre a representação. Nesse sentido, a forma arquitetônica é apropriada, mas seu conteúdo iconográfico é interpretado conforme a

13 Mello, 1996, p. 39.

14 Calvino, 2008, p. 38–39.

cosmovisão reformada — aspecto que se torna particularmente evidente na composição dos vitrais.

Partindo da compreensão do interesse na conexão com uma tradição cristã consistente e estabelecida e da análise dos elementos estéticos presentes nos vitrais da Catedral, percebe-se que a Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro se alinha aos princípios calvinistas e à tradição presbiteriana ao buscar incorporar na sua arquitetura uma presença divina, invisível e compreensível. Um exemplo desse pensamento é o poema "Catedral Presbiteriana" do Reverendo Benjamim Moraes, publicado no jornal *A Mensagem* em 1936, em homenagem à inauguração parcial do Templo:

Moraes, Benjamin. Catedral Presbiteriana
Ei-la! Que já se eleva, em sua majestade,
A nova Catedral, de gótica imponência!
As torres a galgar, em fulgida ascendência,
Os píncaros do azul, da vasta imensidade!

Entrai! Vede o vigor, a invencível potência
Do gênio construtor da hodierna cristandade:
Fulge em cada vitral o brilho da verdade,
Vive em cada coluna a Eterna Resistência!

Das rotundas ao lado, artísticas e belas,
Rasgam-se d'alto a baixo,
as góticas janelas,
Por onde o sol penetra, em
jorros de ouro e luz.

Em meio a tal fulgor, a tão
supremo encanto,
Num divino transporte, espiritual e santo,
Refulge, esplendorosa, a glória de Jesus![15]

15 *A Mensagem*, ano IV, nº 04, 03 de maio de 1936, p. 12.

Para ele, a luz que penetra através dos vitrais da Catedral, narrando histórias e preceitos bíblicos, sugere a iluminação divina transmitindo sua mensagem aos fiéis; as torres imponentes, apontando para o céu, se elevam para alcançar o transcendente; a sua grandiosidade revela a glória de Jesus. Assume-se, portanto, que a adoção do estilo neogótico não foi feita ao acaso: cada elemento remete a um significado maior, a uma realidade celeste.

Para conceber uma análise das especificidades do vitral num templo protestante, é necessário compreender as origens distintas da percepção estética católica e protestante. Armindo Trevisan faz uma aproximação interessante entre a sensibilidade protestante e a sensibilidade católica: a diferença entre as duas é que a sensibilidade católica, especialmente a tradicional, é mais centrífuga e cósmica, valorizando a conexão com o mundo externo. Por outro lado, a sensibilidade protestante tende à reclusão, buscando sua força na introspecção centrípeta. Nesse sentido, a sensibilidade protestante coloca ênfase na fé, atribuindo um caráter negativo aos símbolos. Em sua aversão à materialidade, removeu as representações figurativas dos templos, focando no aspecto misterioso da realidade. Em contrapartida, a sensibilidade católica se concentra na manifestação reveladora da realidade, ressaltando o aspecto epifânico.[16]

O vitral como símbolo-teste: intenção e efeito na arquitetura protestante

Se a arquitetura neogótica da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro evoca uma conexão com a história da igreja universal, a iconografia dos seus vitrais, por sua vez, estabelece uma afirmação inconfundível de sua identidade reformada. A primazia da Palavra de Deus, um pilar central na teologia de João Calvino, não é apenas um conceito doutrinário abstrato, mas o princípio norteador que molda a linguagem visual do templo. Os vitrais, neste contexto, não funcionam como meros adornos ou ilustrações de narrativas, mas como suportes para a verdade bíblica, reiterando a convicção de que a Escritura é a única regra de fé e prática.

16 Trevisan, 2003, p. 213–214.

O conjunto de vitrais da Catedral, utilizando como base a classificação proposta por Ed Marcos Sarro e Marcio Luiz Fernandes (2022), pode ser organizado em três categorias principais: vitral-palavra, abstrato geométrico cromático e figurativo estilizado alegórico simbólico.

- O vitral-palavra distingue-se pelo protagonismo textual: versículos, expressões bíblicas e declarações de fé constituem o núcleo compositivo e teológico da obra, funcionando como extensão visual da Escritura.
- O abstrato geométrico cromático, por sua vez, privilegia a estrutura formal e é composto apenas por placas de vidro coloridas, organizadas em formas geométricas. Sua expressividade passa a depender quase inteiramente da incidência luminosa. Nesse caso, a força estética da obra está diretamente relacionada à intensidade e à qualidade da luz que a atravessa.
- Já o figurativo estilizado alegórico simbólico articula imagens simplificadas ou estilizadas para apresentar ideias ou princípios de natureza bíblica e teológica, estabelecendo uma ponte entre o abstrato e o narrativo.

Para realizar o mapeamento e o registro dos vitrais, foi fundamental combinar a consulta a documentos disponíveis com o levantamento fotográfico *in loco*, o que permitiu identificar e classificar a maior parte dos elementos. De acordo com o texto curatorial do Museu da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, o projeto original de Ascanio Vianna foi retomado após uma ampla reforma conduzida no início da década de 1990, durante a gestão do Rev. Guilhermino da Silva Cunha (1942). Nesse período, desenvolveram-se estudos voltados à restauração do revestimento externo da Catedral, abrangendo também a reconstrução das torres, a confecção de vitrais complementares e outras intervenções estruturais necessárias. Com base nesse registro histórico, é possível deduzir que o conjunto total da edificação compreende 6.831 ornamentos e 109 vitrais.[17]

A partir do levantamento realizado, foram identificados 20 vitrais-palavra que estão distribuídos ao longo da nave central da Catedral

17 Pereira, 2015.

Presbiteriana do Rio de Janeiro, compondo o eixo visual principal do templo e permanecendo plenamente visíveis à congregação durante o culto. Sua disposição favorece a leitura direta das inscrições bíblicas e a contemplação de suas cores e formas, permitindo que a luz que atravessa o texto sagrado participe ativamente da experiência litúrgica. Nessa posição privilegiada, tais vitrais reafirmam a primazia da Palavra na teologia reformada, funcionando como extensão visual da pregação, em consonância com o espaço do púlpito e a centralidade da Escritura no culto público.

Por outro lado, os vitrais figurativo-estilizado-alegórico-simbólicos e os abstrato-geométrico-cromáticos estão distribuídos de forma mais reservada e hierarquizada. Os primeiros estão localizados principalmente fora da nave, em salas internas e corredores, com destaque para a sala do Conselho da igreja, onde exercem uma função predominantemente contemplativa e simbólica, vinculada à memória e à identidade institucional. No total, foram identificados 13 vitrais dessa categoria, dos quais apenas quatro permanecem visíveis aos frequentadores do templo. Já os vitrais abstrato-geométrico-cromáticos ocupam as partes superiores da edificação e as torres laterais, funcionando como filtros luminosos que modulam a entrada de luz natural no espaço interno do templo. Desconsiderando os exemplares das torres, que são inacessíveis à observação direta, foram registrados 16 vitrais dessa tipologia. Apesar da posição mais reservada, esses vitrais desempenham papel especial na unificação estética e espiritual do conjunto, convertendo a luz em elemento teológico que permeia toda a arquitetura sagrada.

Ainda que todas essas categorias componham um mesmo universo estético e teológico, este trabalho se deterá na análise de alguns exemplos da categoria vitral-palavra, por compreender que ela sintetiza de modo mais direto o ideal reformado de centralidade da Escritura. Essa ênfase também se justifica por seu valor paradigmático dentro do conjunto da Catedral, em que texto e luz se unem para expressar a convicção de que "a fé vem pelo ouvir", como apresenta o texto bíblico de Romanos 10, 17, e que a arte visual, neste caso, serve à Palavra e dela emana.

Francis Schaeffer, ao discutir o lugar da arte e da cultura na vida cristã e sob a Soberania de Cristo, aborda a maneira como os produtos culturais podem funcionar como um símbolo ou um veículo de expressão para uma cosmovisão mais ampla. O cerne dessa perspectiva reside em

como a arte é um veículo para a propagação de uma mensagem particular ou de uma cosmovisão.[18] Para ele, a arte manifesta inevitavelmente uma visão de mundo, seja do artista, do homem ou do próprio tempo histórico e, portanto, carrega em si um conteúdo teológico e filosófico implícito.

Nesse campo interpretativo, o conceito de símbolo-teste[19] surge como um instrumento crítico que permite discernir se determinada forma simbólica expressa de maneira autêntica a cosmovisão cristã ou se se limita a reproduzir exteriormente elementos esvaziados de sentido. Em outras palavras, ainda que o intento do criador seja apontar para Deus, a transcendência e a verdade bíblica, o resultado simbólico pode diferir de sua intenção: o símbolo pode perder sua força comunicativa, reduzir-se a mero formalismo estético ou ser reinterpretado a partir de uma perspectiva secularizada.

A análise a seguir se concentrará, portanto, em três vitrais-palavra selecionados, examinando como a interação entre texto e imagem reforça a supremacia da Palavra, a centralidade de Cristo e a cosmovisão protestante no contexto estético e teológico da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, enquanto as demais categorias permanecem referidas como parte integrante do conjunto simbólico mais amplo do templo.

O vitral-palavra: a supremacia da escritura

Este grupo de vitrais representa a manifestação mais direta da teologia reformada na iconografia da Catedral, configurando o que aqui se pode

18 Schaeffer, 1985, p. 402.

19 O termo símbolo-teste é aqui empregado para designar uma categoria hermenêutica de análise que busca verificar a autenticidade teológica de um símbolo visual ou artístico à luz da cosmovisão cristã. A expressão deriva da ideia, inspirada em Francis Schaeffer, de que toda forma cultural serve como um "teste" da visão de mundo que a originou. Assim, o símbolo é compreendido não apenas como elemento estético, mas como portador de conteúdo espiritual e doutrinário, cuja coerência com a verdade bíblica pode ser examinada criticamente. Essa perspectiva encontra ressonância na tradição neocalvinista, especialmente no pensamento de Abraham Kuyper e Herman Dooyeweerd (1894–1977), que afirmam a soberania de Cristo sobre todas as esferas da criação e defendem que cada expressão cultural é portadora de sentido religioso.

chamar de vitral-palavra. Neles, a materialidade do vidro se subordina à presença escrita do texto bíblico, que ocupa o centro da composição. O princípio de *Sola Scriptura* é traduzido visualmente pela presença proeminente de textos bíblicos.[20] A forma cede lugar ao conteúdo, e o sentido do símbolo não é determinado principalmente pela cor ou pela figura, mas pela autoridade intrínseca do texto sagrado. A intenção de seus idealizadores parece clara: evitar a representação antropomórfica de Deus e das figuras santas, que poderia suscitar veneração indevida, e reafirmar a centralidade da Escritura como meio ordinário de revelação. Ao invés de mediarem o sagrado pela imagem figurativa, esses vitrais fazem a própria Palavra tornar-se luz, literalmente atravessada e revelada pela claridade natural.

Nesse sentido, tais composições atuam como elo entre o visual e o teológico, evidenciando uma dimensão pedagógica e simbólica própria da tradição reformada. A imagem, despojada de função devocional autônoma, é ressignificada como veículo de verdade. Assim, o vitral-palavra se torna uma espécie de exegese luminosa: a Palavra escrita, quando iluminada, revela-se em cores e transparências, convidando o observador à contemplação do conteúdo revelado. Assim, mais do que ornamento arquitetônico, o vitral-palavra é uma confissão de fé em vidro e luz. Ele reafirma que, para a tradição reformada, o centro do culto não é o olhar, mas pelo ouvir; no entanto, a escuta também pode ser vista, quando a Palavra se inscreve na matéria e se deixa atravessar pela luz.

Estudo de Caso 1: Vitral "Eu Sou a Luz do Mundo" (João 8, 12) e Deus é Amor (1 João 4, 16)

O vitral com a inscrição "Eu sou a luz do mundo" (Figura 1), localizado na lateral esquerda do templo, é um exemplo paradigmático da abordagem protestante. Ele associa a luz física, que entra pela janela,

20 *Sola Scriptura* ("Somente a Escritura") é um dos cinco princípios fundamentais da Reforma Protestante — juntamente com *Sola Fide*, *Sola Gratia*, *Solus Christus* e *Soli Deo Gloria*. Afirma que a Bíblia é a única autoridade infalível em matéria de fé e prática, subordinando toda tradição e ensino humano ao testemunho das Escrituras como regra suprema da Igreja.

com a luz espiritual de Cristo, que ilumina a mente e o coração dos fiéis. Na tradição reformada, a luz não é apenas um fenômeno estético ou um símbolo poético; ela é a própria Palavra de Deus, reveladora e ordenadora. Calvino afirma que, diante da limitação humana decorrente do pecado, a Escritura se torna indispensável como guia e mestre para o conhecimento de Deus. Assim como uma luz que dissipa as trevas, ela ilumina o caminho do crente, permitindo-lhe contemplar a verdade divina de modo correto e seguro.[21]

O tema da luz percorre toda a narrativa bíblica como expressão da presença ativa de Deus no mundo. Desde a declaração divina "Haja luz" em Gênesis 1,3, a luz surge como o primeiro ato criador que dá forma ao caos e instaura a ordem.[22] Essa simbologia se expande no Novo Testamento, onde o evangelista João, no capítulo 1, versículo 5, retoma o motivo em chave cristológica: "A luz resplandece nas trevas, e as trevas não prevaleceram contra ela".[23] O mesmo Deus que, no princípio, separou a luz das trevas na criação, manifesta agora em Cristo a Luz verdadeira, que vence o caos espiritual e moral do mundo decaído. Essa leitura é reforçada pelo apóstolo Paulo em 2Coríntios 4, 6: "Porque Deus, que disse: Das trevas resplandecerá a luz, ele mesmo resplandeceu em nosso coração, para iluminação do conhecimento da glória de Deus, na face de Cristo".[24]

Essa dimensão teológica também se manifesta na narrativa da estrela que guiou os magos até Belém[25], relatada no segundo capítulo do livro de Mateus, nos versículos 2, 9 e 10.[26] A luz cósmica, nesse episódio, atua como sinal revelador, conduzindo à verdadeira Luz que é Cristo. Mais que um fenômeno astronômico, a estrela é um sinal

---

21 Calvino, 2008, p. 66.

22 Bíblia, 1993, p. 3.

23 *Idem*, p. 1106.

24 *Idem*, p. 1232.

25 Na perspectiva teológica, a estrela simboliza o movimento da graça preveniente, isto é, a iniciativa divina que ilumina a mente e o coração humanos antes mesmo da plena compreensão da fé. O caminho percorrido pelos magos sob o brilho dessa luz é, portanto, um itinerário espiritual, no qual a iluminação exterior conduz à iluminação interior.

26 *Idem*, p. 988–989.



FIGURA 1 Vitral *Eu sou a luz do mundo* (João 8, 12) e *Deus é amor* (1 João 4,16). Vitral com a inscrição "Eu sou a luz do mundo!" e "Deus é amor". Foto da autora.

teológico, expressão visível da revelação de Deus ao mundo gentílico. Ela cumpre o papel de mediação entre o céu e a terra, conduzindo os buscadores da verdade ao encontro com a própria Verdade encarnada. Assim como a luz em Gênesis rompe o caos primordial, a estrela do Oriente rompe as trevas espirituais das nações, inaugurando uma nova ordem redentora em que a glória de Deus se manifesta não apenas a Israel, mas a todos os povos. O vitral, ao captar e refletir a luz natural do sol, reproduz simbolicamente esse movimento: a luz da criação encontra sua plenitude na Luz da redenção.

Nesse ponto, é possível integrar o pensamento de Abraham Kuyper e o conceito de graça comum. Para Kuyper, a soberania de Deus se estende sobre toda a criação, não apenas sobre a Igreja.[27] A luz natural do sol, que penetra o vitral, é um testemunho da bondade de Deus em sustentar o mundo, mesmo após a queda. Ela é um tipo de graça comum que ilumina a todos. Quando essa luz natural encontra o vidro colorido e a inscrição, ela é direcionada, canalizada e ressignificada. Ela não é mais apenas a luz da criação, mas a Luz da redenção, que aponta para Cristo. Até mesmo as habilidades artísticas, segundo ele, são resultado da graça comum pois

> [...] o Calvinismo, ao contrário, nos tem ensinado que todas as artes liberais são dons que Deus confere indiscriminadamente a crentes e a incrédulos, além disso, como a História mostra, que estes dons têm se desenvolvido numa medida até mesmo mais larga fora do círculo santo. "Estas radiações da Luz Divina", ele escreveu, "brilham mais fulgurosamente entre povos incrédulos do que entre santos de Deus". E isto, certamente, inverte completamente a ordem proposta das coisas. Se vocês limitam o gozo mais elevado da arte à regeneração, então este dom é exclusivamente a porção dos crentes e deve trazer um caráter eclesiástico. Neste caso, ele é o resultado da graça especial. Mas se, à luz da experiência e da História, vocês estão persuadidos de que os mais altos instintos artísticos são dons naturais e por isso pertencem àquelas excelentes graças que, a despeito do pecado, em virtude da graça comum continuam a brilhar na natureza humana, segue-se

27 Kuyper, 2004, p. 93.

> claramente que a arte pode inspirar tanto crentes como incrédulos, e que Deus continua Soberano ao conferi-la igualmente a nações Pagãs e a Cristãs, a seu bel-prazer.[28]

Nessa perspectiva, o vitral com a inscrição "Eu sou a luz do mundo" pode ser compreendido como um símbolo-teste da arte sacra reformada. Sua autenticidade não reside apenas na beleza formal ou na técnica artística, mas na maneira como traduz visualmente a verdade teológica que proclama. A luz que o atravessa é simultaneamente natural e revelada: nasce do sol criado por Deus, mas é ordenada pela Palavra encarnada. Quando o vitral cumpre essa dupla função, de revelar a glória do Criador e conduzir o olhar do fiel à Luz que é Cristo, ele se torna mais que ornamento: torna-se testemunho visível da Graça. Assim, a arte deixa de ser mero objeto estético e assume seu papel de mediação simbólica, na qual a criação participa do propósito redentivo de Deus, refletindo, mesmo através do vidro colorido, a irradiação eterna da Verdade.

A partir desse ponto de vista, entende-se por que a inscrição "Deus é amor" esteja ao lado de "Eu sou a luz do mundo". Essa comunicação divina com o homem através de Sua graça comum também acontece por meio de características que são refletidas na humanidade, mesmo que não sejam idênticas. Segundo a teologia reformada, há aspectos do ser divino que o homem não pode compartilhar, e outros que são refletidos em nós como imagem de Deus. Calvino, por exemplo, descreveu os atributos de Deus em torno de dois eixos: o ser incompreensível e transcendente de Deus e a revelação de Deus em relação ao homem.[29] Segundo ele, essa revelação se deu por meio da criação de Adão, ao fazê-lo segundo Sua imagem e semelhança

> [...] então, mantenho o princípio que há pouco expus: que a imagem de Deus se estende para toda a excelência em que sobressai a natureza do homem entre todas as espécies animais. E, assim, com essa palavra se faz

---

28 *Idem*, p. 188–189.

29 Calvino não usa formalmente a distinção entre atributos comunicáveis e incomunicáveis, mas a pressupõe, aplicando uma base bíblico-exegética e relacional dos atributos de Deus.

> notar a integridade de Adão, quando possuía espírito reto, tinha afetos ajustados à razão e todos os sentidos em ordem retamente disposta e, com seus exímios dotes, de fato refletia a excelência de seu Criador. E, ainda que a primeira sede da imagem divina tenha sido na mente e no coração, na alma e em suas potências, mesmo assim não houve nenhuma parte, mesmo em seu corpo, na qual dela não brilhassem algumas centelhas.[30]

A respeito da imagem de Deus, Herman Bavinck, em sua *Dogmática Reformada* (1895–1901), observa uma diferença essencial entre a doutrina católica romana e a reformada acerca da imagem de Deus no homem. Essa distinção não se limita ao uso da expressão "justiça original", mas reflete duas concepções opostas da própria natureza humana. Na teologia católica romana, a justiça original é entendida como um dom sobrenatural acrescentado à natureza humana. Segundo essa visão, Adão foi criado moralmente neutro, e Deus lhe concedeu, como um dom extra, uma graça que o inclinava à obediência e à comunhão com o Criador. Desse modo, ao perder essa justiça sobrenatural pelo pecado, o homem conservaria ainda uma natureza pura, essencialmente boa, apenas desprovida de um privilégio adicional. Nessa perspectiva, a corrupção humana é um acidente moral, não uma depravação radical.

Já a teologia reformada, seguindo Calvino e desenvolvida por Bavinck, entende a imagem de Deus, ou justiça original, como parte integrante da própria constituição humana.[31] A retidão e a conformidade à lei divina não eram um dom externo, mas a condição natural e normal do homem criado à imagem de Deus. Ser justo, santo e racional diante de Deus não era um acréscimo, mas o modo genuíno de existir como ser humano. Assim, quando Adão pecou, ele não perdeu algo externo, mas corrompeu sua própria essência espiritual. O homem caído

---

30 Calvino, 2009, p. 176.

31 "A justiça original (*justitia originalis*) era/foi um dom gratuito de Deus e era/foi, também, de momento a momento, mantida no ser humano pela providência de Deus. Ela, nem por um segundo, é concebível sem união com Deus. Assim como o Filho já era o mediador da união antes da queda, assim também o Espírito Santo também já era o artífice do conhecimento, da justiça e da santidade na humanidade" (Bavinck, 2012, p. 568).

torna-se um ser humano "anormal", permanecendo humano, mas destituído da integridade e vitalidade espiritual originais. Portanto, para os reformados, não há um estado neutro entre imagem de Deus e pecado: o homem ou é imagem restaurada em Cristo, ou está morto em seus delitos. A salvação, então, é uma restauração daquilo que originalmente pertence ao ser humano, não um novo dom estranho à sua natureza. Pela fé, o regenerado recupera, em Cristo, a verdadeira humanidade, assim como um cego que volta a enxergar.

Ao descrever o Ser divino, é preciso entender que os atributos não são partes de Deus, mas formas distintas da mente humana perceber o mesmo Deus uno e infinito. Assim, qualquer distinção desses atributos é analógica e pedagógica, não ontológica. Serve para nos ajudar a pensar em Deus de modo ordenado, sem dividir Sua essência. Bavinck sistematizou claramente a distinção dos atributos divinos, identificando-os como atributos comunicáveis e incomunicáveis de Deus.[32] Os atributos comunicáveis são aqueles que Deus comunica à criatura em medida finita, nas qualidades que o homem reflete como imagem de Deus; já os incomunicáveis são aqueles que pertencem exclusivamente à essência divina e não têm analogia real com as criaturas. Eles diferenciam Deus de tudo o que não é Deus. Ao falar sobre essa diferenciação, ele afirma que

> [...] todo atributo de Deus é precioso para os crentes. Eles não podem ficar bem sem qualquer um deles. Eles não desejam nenhum outro Deus além do Deus verdadeiro, que se revelou em Cristo, e eles realmente se gloriam em todas as suas perfeições. Sua adoração, seu amor, suas ações de graças e seu louvor são provocados não somente pela graça e pelo amor de Deus, mas também por sua santidade e justiça, não somente pela bondade de Deus, mas também por sua onipotência, não somente por seus atributos comunicáveis, mas também por seus atributos incomunicáveis. Ora, quando atribuímos perfeição suprema a Deus, reconhecemos que todas as perfeições que descobrimos, tanto

32 Herman Bavinck certamente influenciou teólogos reformados posteriores como Louis Berkhof (1873–1957), que popularizou essa classificação em sua "Teologia Sistemática" (1932, revisada em 1938); Cornelius Van Til (1895–1987), que aplicou a distinção à epistemologia reformada; Herman Dooyeweerd e Francis Schaeffer, que a utilizaram para fundamentar uma cosmovisão cristã não dualista.

> positiva quanto negativamente, ao observar suas criaturas, pertencem absoluta e preeminentemente, isto é, no mais elevado grau, a Deus. Isso implica, porém, que elas não podem ser atribuídas a ele no mesmo sentido. Alguns atributos pertencem a ele caracteristicamente, como eternidade, simplicidade e assim por diante, que, afinal, não são encontrados nas criaturas. Outros, como intelecto e vontade, pertencem a ele preeminentemente, e pode-se discernir um fraco reflexo desses atributos nas criaturas. Ainda outros são atribuídos a ele apenas figurativamente, tais como visão e audição físicas, porque esses atributos estão presentes nele de uma forma divina, não em um sentido literal e próprio da criatura. Entretanto, seja qual for a diferença que isso possa fazer na forma pela qual devemos atribuir este ou aquele atributo a Deus, ele continua sendo o conjunto total de todas as perfeições concebíveis, a mais elevada perfeição em pessoa, infinitamente afastada de todos os defeitos e limitações.[33]

Declarar que Deus é amor é uma forma humana e limitada de descrever a essência divina.[34] Os atributos de Deus são as perfeições do Seu ser; são maneiras pelas quais Deus Se revela a nós. Eles também não são partes de Deus, pois Ele é simples e indivisível, mas expressões do que Ele é em Si mesmo. Assim como outros atributos, a glória de Deus é também comunicável, refletindo-se de maneira limitada e analógica em toda a criação. O mundo criado, afirma o teólogo holandês, funciona como um espelho atenuado da majestade divina, no qual a eternidade,

---

33 *Idem*, p. 257

34 "De fato, Deus não apenas ama, mas ele mesmo é amor (I Jo 4.8) e seu amor é o fundamento, a fonte e o modelo de nosso amor (I Jo 4.10, 11). Na verdade, é possível falar no amor de Deus às criaturas ou às pessoas em geral (o amor de benevolência), mas, para isso, a Escritura usa principalmente a palavra 'bondade' e, via de regra, fala do amor de Deus, como sua graça, somente em relação ao seu povo escolhido ou igreja (o amor de comunhão). Realmente esse amor não é a essência de Deus no sentido de ser o centro e o núcleo do ser de Deus e os outros atributos serem seus modos, pois todos os atributos são igualmente o ser de Deus. Nele não há superior e inferior, maior e menor. Não obstante, o amor é muito certamente idêntico ao ser de Deus. Ele é independente, eterno e imutável, como o próprio Deus. Ele tem sua origem nele e também — por meio de suas criaturas — volta para ele" (*Idem*, p. 222).

a justiça, a graça e a beleza do Criador deixam traços perceptíveis. Como foi mencionado anteriormente, essa comunicação não é plena, pois a essência de Deus permanece inacessível ao homem; porém ela é suficiente para despertar na criatura um senso do divino e uma inclinação natural à adoração. Nessa perspectiva, o universo adquire caráter simbólico e revelador: ele não contém a glória de Deus, mas a manifesta como um espelho que não produz luz, contudo a reflete.

Por sua própria natureza, o vitral depende da luz para existir; sem ela, torna-se opaco e perde muito de seu sentido. Por isso, as inscrições "Deus é amor" e "Eu sou a luz do mundo", dispostas paralelamente, assumem uma potência simbólica singular. Elas recordam que, tanto em Bavinck quanto na leitura simbólica do vitral, a glória comunicável de Deus não é um ornamento da criação, mas sua própria razão de ser. A luz que atravessa o vitral é a mesma que sustenta o cosmos: ela revela que Cristo é a transparência perfeita da glória divina, e que todo o universo, assim como a alma humana, só encontra plenitude quando refletem essa luz que jamais se apaga e revela o propósito para o qual foram formados.

Estudo de Caso 2: Vitral "Christo"

Se no Pai contemplamos a fonte eterna de toda a revelação e da vida divina, no Filho encontramos a expressão plena dessa glória: o Verbo eterno por meio do qual o Pai se dá a conhecer e comunica Sua graça à criação. Nele, a divindade se torna visível, e a comunhão trinitária se manifesta em forma de Palavra, revelando que o Deus que fala é também o Deus que Se encarna para redimir. Segunda parte do conjunto de três composições situadas acima do púlpito da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, o vitral "Christo" (Figura 2), apresenta a inscrição do nome de Cristo, para onde tudo converge — incluindo a arquitetura, a atenção do fiel e a pregação da Palavra.

Na Reforma Protestante, a figura de Cristo é o eixo em torno do qual tudo gravita. Os reformadores compreenderam que o problema central da igreja medieval não era apenas moral ou institucional, mas cristológico: a pessoa e a obra de Cristo haviam sido obscurecidas por



FIGURA 2 Vitral *Christo*. Vitral com a representação de Cristo, com as inscrições "Christo, Verdade, Vida, Justiça, Amor". Faixa inferior com os dizeres: "Off. Pela classe dos cavalheiros presbiterianos 1928".

mediações humanas, rituais e estruturas eclesiásticas que desviavam o olhar da suficiência do Salvador. A redescoberta de Cristo como "um só Mediador entre Deus e os homens", segundo a passagem de 1 Timóteo 2, 5, foi, portanto, o ponto de partida e o núcleo vital de toda a Reforma.

Tanto Lutero quanto Calvino dedicaram suas obras a apresentar a centralidade de Cristo nas Escrituras. Essa ênfase cristocêntrica redefiniu tanto a teologia quanto a espiritualidade: não é o homem que sobe até Deus por meio de obras ou méritos, mas Deus que desce até o homem em Cristo, oferecendo graça gratuita por meio da fé. Somente Cristo é suficiente para a salvação, porque somente n'Ele a justiça de Deus e a misericórdia se encontram em perfeita harmonia. Na esfera da adoração e da pregação, essa redescoberta teve consequências profundas. O culto foi reorganizado para que Cristo fosse o centro da liturgia, não o altar, as relíquias ou os santos. A pregação da Palavra tornou-se o espaço privilegiado da presença do Cristo vivo, o Verbo falado que comunica o mesmo Cristo que a Ceia simboliza como Verbo visível. Assim, tanto na doutrina quanto na prática, a Reforma foi um movimento de retorno a Cristo, à Sua Palavra e à Sua mediação perfeita.

O papel do Filho na Trindade encontra sua plena expressão no princípio reformado de Solus Christus[35], segundo o qual Cristo é o único e suficiente mediador entre Deus e os homens. Essa afirmação não é apenas soteriológica, mas profundamente trinitária: ela reconhece que o mesmo Verbo eterno que procede do Pai é também aquele que, na encarnação, assume a natureza humana para reconciliar a criação com o Criador. Em Cristo, toda a revelação e toda a redenção convergem; fora d'Ele, não há acesso ao Pai nem participação no Espírito. Calvino, ao enfatizar que Deus só pode ser conhecido e adorado em Cristo, diz que

> [...] é verdade, de fato, que a fé tem olhos para o Deus uno. Mas se deve acrescentar também que ela nos dá a conhecer aquele a quem o Pai enviou, Jesus Cristo. Porque o próprio Deus permaneceria escondido ao longe se o fulgor de Cristo não se irradiasse até nós. Para esse fim, o Pai

35 Esta doutrina, que é um dos pilares da Reforma Protestante, se opõe à ideia de que santos e/ou outras figuras possam interceder por pessoas junto a Deus, reafirmando a suficiência e exclusividade da obra de Cristo para a salvação.

> depositou em seu unigênito tudo o que tinha, para nele se revelar, para que, por meio dessa comunicação de bens, expressasse a verdadeira imagem de sua glória. Porque, como já foi dito, importa que sejamos atraídos pelo Espírito para sermos incitados a buscar Cristo, ao mesmo tempo em que, por outro lado, somos avisados de que não se deve buscar o Pai invisível em outro lugar que não nessa imagem.[36]

Sendo assim, o princípio de *Solus Christus* não nega a ação trinitária, mas a manifesta: o Pai nos elege, o Filho nos redime e o Espírito nos une a essa obra consumada. Cristo é, assim, o centro e o eixo da economia trinitária. O Filho é, portanto, eternamente gerado do Pai, não criado nem posterior a Ele, mas da mesma substância e glória. Na linguagem teológica, Ele é consubstancial ao Pai (homoousios), participando da mesma essência divina e distinguindo-se apenas pela relação pessoal de filiação. A geração eterna do Filho expressa a vida interior da Trindade, na qual o amor do Pai comunica-se plenamente sem divisão de ser. Como declara Bavinck, "ele não foi produzido pela vontade do Pai a partir do nada e no tempo. Em vez disso, ele é gerado a partir do ser do Pai na eternidade".[37]

Essa geração eterna se revela na história sob a forma da encarnação quando, na passagem de João 1, 14, o Verbo "se fez carne e habitou entre nós".[38] O Filho eterno que, segundo Colossenses 1, 15 "é imagem do Deus invisível", torna-se o mediador da revelação e da redenção, unindo em Si a natureza divina e a natureza humana em uma só pessoa.[39] Na visão reformada, essa união hipostática é o ponto de encontro entre o Deus transcendente e o homem caído: o lugar onde a glória invisível do Pai se torna visível em graça e verdade.

Como Verbo eterno, o Filho é o agente da criação e o revelador do Pai[40]. Em Sua encarnação, Ele cumpre o desígnio eterno do Pai,

---

36 Calvino, 2009, p. 23.

37 Bavinck, 2012, p. 317.

38 Bíblia, 1993, p. 1106.

39 *Idem*, p. 1277.

40 A passagem de João 1, 3 declara: "Todas as coisas foram feitas por meio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez" (*Idem*, p. 1106); em João 14, 8–9 a passagem

manifestando o amor divino de modo pessoal e histórico. Em Sua vida e obediência, revela a perfeita justiça da Lei; em Sua morte e ressurreição, manifesta a plenitude da misericórdia. Kuyper declara que "toda vida humana regenerada forma um corpo orgânico do qual Cristo é a Cabeça, e cujos membros são mantidos juntos por sua união mística com ele".[41] O Filho é, portanto, o espelho da Trindade voltado para o mundo: por meio d'Ele, o Deus eterno se dá a conhecer, e pela Sua mediação, o homem é conduzido de volta à comunhão com o Pai.

Em suma, é em Cristo, o Filho eterno do Pai, que a revelação divina atinge sua plenitude e a redenção torna-se realidade histórica. Nele, o Deus invisível se torna visível, o Verbo eterno assume a carne e a justiça da Lei se cumpre em perfeita obediência. O Filho é, ao mesmo tempo, a Palavra que revela e o Mediador que reconcilia, unindo em Si a transcendência divina e a fragilidade humana. Sua obra manifesta o amor do Pai e inaugura a nova criação, tornando possível à humanidade viver novamente Coram Deo, diante da face de Deus. No entanto, essa revelação e essa obra redentora não permanecem distantes ou meramente históricas: elas se tornam presentes e eficazes por meio da ação do Espírito Santo, cuja função será apresentada a seguir como o agente divino que aplica a obra de Cristo, ilumina a mente e vivifica o coração dos crentes.

Estudo de Caso 3: Vitral "A Sarça" (Êxodo 3, 2)

O vitral "A Sarça" (Figura 3) é a terceira parte do conjunto de três composições situadas acima do púlpito da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro. Nesse contexto, "A Sarça" representa de modo particular a presença e a ação do Espírito Santo, expressando, pela imagem do fogo que ilumina sem consumir, a manifestação da divindade trina no seio da comunidade de fé.

---

expõe o diálogo de Jesus e Filipe: "Replicou-lhe Filipe: Senhor, mostra-nos o Pai, e isso nos basta. Disse-lhe Jesus: Filipe, há tanto tempo estou convosco, e não me tens conhecido? Quem me vê a mim vê o Pai; como dizes tu: Mostra-nos o Pai?" (*Idem*, p. 1130).

41 Kuyper, 2004, p. 72.

A formulação trinitária apresentada no Capítulo II, item 3 da *Confissão de Fé de Westminster* retoma e reafirma a tradição cristológica e pneumatológica já estabelecida pelo Credo Niceno-Constantinopolitano (381 d.C.), inserindo o pensamento reformado no fluxo contínuo da ortodoxia cristã

> [...] na unidade da Divindade há três pessoas de uma mesma substância, poder e eternidade — Deus o Pai, Deus o Filho e Deus o Espírito Santo. O Pai não é de ninguém — não é gerado, nem procedente; o Filho é eternamente gerado do Pai; o Espírito Santo é eternamente procedente do Pai e do Filho.[42]

Ao declarar que "no ser divino há três pessoas, de uma só substância, poder e eternidade: Deus o Pai, Deus o Filho e Deus o Espírito Santo", a Confissão preserva a essência da fé nicena — a unidade de substância (*homoousios*) entre as pessoas da Trindade e sua plena coeternidade. Tal como o Credo antigo proclama o Espírito Santo como "Senhor e vivificador, que procede do Pai e do Filho, e com o Pai e o Filho é juntamente adorado e glorificado", Westminster adota explicitamente a cláusula filioque, expressão teológica do Ocidente latino que enfatiza a comunhão intratrinitária e a procedência eterna do Espírito como vínculo de amor entre o Pai e o Filho. A Confissão, portanto, consolida a herança nicena à luz da teologia reformada do século XVII, preservando a estrutura clássica da fé cristã e reafirmando a plena divindade do Espírito Santo como participante da mesma essência e glória do Deus uno. Essa continuidade revela que a tradição reformada não rompe com a Igreja antiga, mas reconhece-se como sua legítima herdeira no testemunho do Deus trino, fundamento de toda revelação e de toda experiência espiritual autêntica.

A origem da imagem do vitral está na narrativa de Êxodo 3, 1–6, quando Deus se revela a Moisés "numa chama de fogo no meio duma sarça", e "via que a sarça ardia, mas não se consumia". O episódio simboliza a presença de Deus em meio à fragilidade da criação, que é iluminada, mas não destruída, pelo fogo divino. Essa ilustração resume

42 A confissão de fé de Westminster, 2008, p. 3.

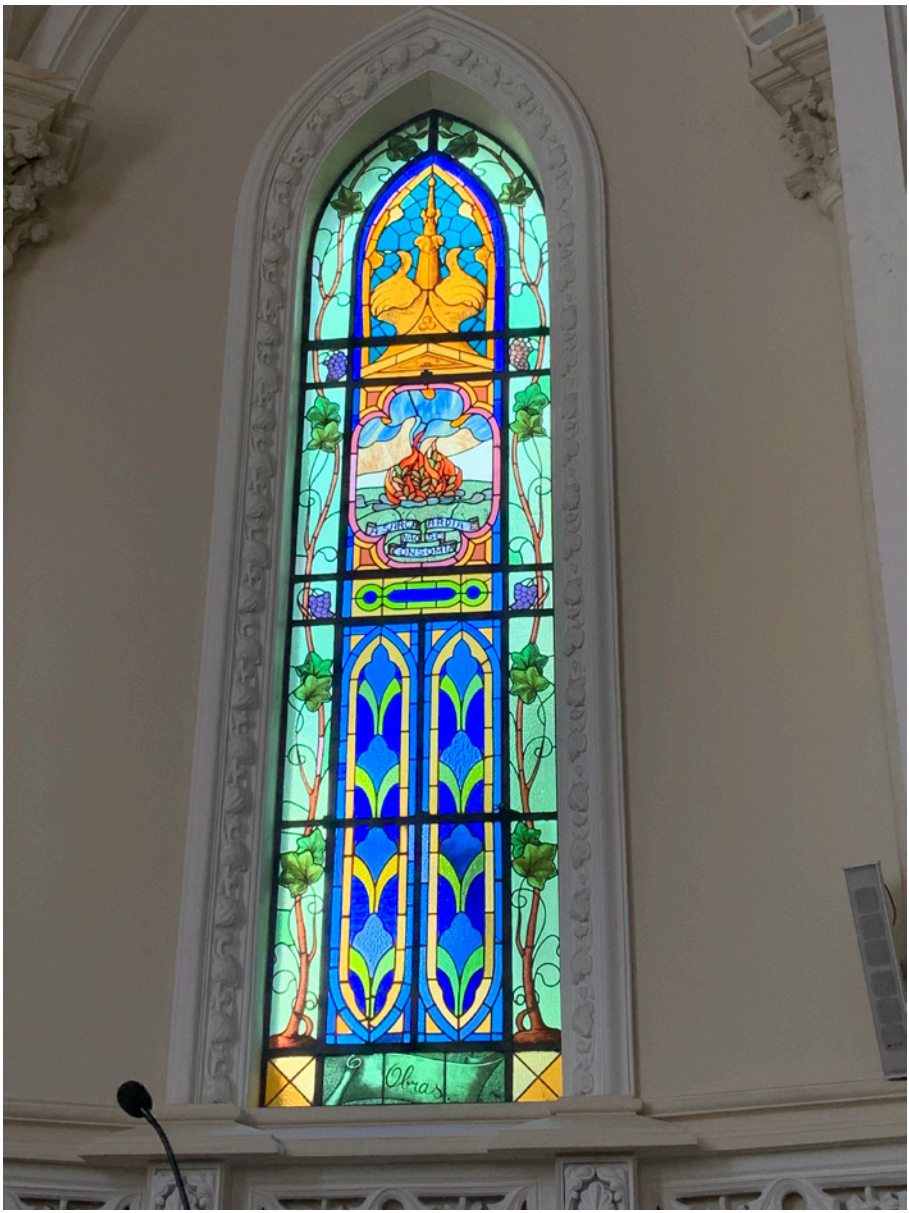


FIGURA 3 Vitral *A sarça* (Êxodo 3, 2). Vitral com a imagem de uma sarça ardente, com a inscrição "A sarça ardia e não se consomia". Faixa inferior com a palavra "Obras". Foto da autora.

uma verdade central da fé reformada: Deus habita e age em meio à humanidade limitada e pecadora, sustentando-a por Sua graça.

Ademais, a sarça ardente tornou-se o símbolo por excelência da tradição presbiteriana a partir da experiência histórica e teológica da Igreja da Escócia, no século XVII. Em meio às perseguições religiosas e à resistência dos chamados *Covenanters*[43], o emblema foi adotado como selo oficial, acompanhado da inscrição em latim *Nec tamen consumebatur*.[44] Essa escolha não se deu por acaso: a imagem bíblica expressava de modo eloquente a convicção de que a Igreja, ainda que submetida às provações do tempo, não seria destruída, pois é sustentada pela presença constante de Deus. Assim, a sarça ardente tornou-se símbolo de perseverança e fidelidade, traduzindo em forma visual o ideal reformado de uma fé provada, porém inextinguível.

Com a expansão missionária e o enraizamento das igrejas presbiterianas no século XIX, o símbolo da sarça foi incorporado por diversas denominações de origem reformada, inclusive pela Igreja Presbiteriana do Brasil, que herdou tanto o lema quanto a imagem do modelo escocês. A permanência desse emblema em frontões, selos, documentos e vitrais reflete não apenas uma continuidade histórica, mas uma afirmação teológica e identitária: a Igreja é a sarça que arde sob o fogo do Espírito e, ainda assim, não se consome, porque sua vitalidade provém do Deus trino.

Ao longo do tempo, o emblema da sarça ardente passou por diversas reformulações, resultando em múltiplas versões do desenho original. Com o objetivo de unificar a representação oficial do símbolo, o Conselho de Comunicação e Marketing da Igreja Presbiteriana do Brasil desenvolveu uma nova proposta artística, posteriormente aprovada em 1999 pelo Supremo Concílio, reunido na cidade de Recife (PE). Nessa versão, predominam os tons de verde em um arbusto estilizado, no interior do qual aparecem uma pomba

43 Os *Covenanters* foram membros de um movimento religioso e político escocês do século XVII que defenderam a Igreja Presbiteriana da Escócia e a primazia de seus líderes sobre os assuntos religiosos, opondo-se à interferência dos reis Stuarts.

44 Seu significado remonta à passagem bíblica de Êxodo 3.2: *"[...] E, todavia, não se consumia"* (Bíblia, 1993, p. 61).

e chamas brancas[45]. Esses dois elementos foram incorporados à composição tradicional para reforçar o significado pentecostal do símbolo, remetendo ao derramamento do Espírito Santo sobre a Igreja descrito em Atos dos Apóstolos, capítulo 2, quando "línguas como de fogo" desceram do alto sobre os discípulos.[46]

No plano teológico, o símbolo da sarça articula a doutrina da presença divina preservadora com a compreensão reformada da ação do Espírito Santo. O fogo que arde sem consumir remete à atuação purificadora e santificadora do Espírito, que habita nos crentes e na Igreja sem aniquilar sua natureza humana. O fogo também representa as provações e perseguições que ameaçam consumir o povo de Deus (no caso, a escravidão no Egito), e a "sarça que não se consome" representa a preservação milagrosa da Igreja sob o cuidado providencial do Senhor. Essa concepção ecoa o pensamento de João Calvino em seu "Comentário ao Livro de Êxodo", que associa o fogo da sarça à presença santificadora de Deus que habita o fiel sem destruí-lo

> [...] existe uma grande variedade de opiniões quanto à visão. É uma alegoria muito forçada fazer, como alguns fazem, o corpo de Cristo na sarça, porque sua majestade celestial não o consumiu quando escolheu habitá-lo. Também é arrancado indevidamente por aqueles que o referem ao espírito obstinado da nação, porque os israelitas eram como espinhos, que não cedem às chamas. Mas quando o sentido natural é apresentado, não será necessário refutar aqueles que são improváveis. Esta visão é muito semelhante à anterior que Abraão teve. (Gênesis 15:17) Ele viu uma lâmpada acesa no meio de uma fornalha fumegante; e a razão atribuída é que Deus não permitirá que seu povo seja extinto nas trevas. A mesma semelhança corresponde ao arbusto retendo sua inteireza em meio à chama. A sarça é comparada ao povo humilde e desprezado; sua opressão tirânica não é diferente do fogo que os teria

45 O logotipo atual da Igreja Presbiteriana do Brasil não apresenta mais a pomba, que foi retirada após alegação de quebra do Segundo Mandamento, conforme a Ata da primeira sessão da reunião extraordinária do Supremo Concílio da Igreja Presbiteriana do Brasil em 2014. Disponível em: <https://www.executivaipb.com.br/Atas_CE_SC/SC-E/Ata_SC-E_2014.pdf>. Acesso em: 29 out. 2025.

46 Ribeiro, 2012, p. 45

> consumido, se Deus não tivesse milagrosamente interposto. Assim, pela presença de Deus, a sarça escapou com segurança do fogo; como é dito em Salmos 46: 1 , que embora as ondas de angústia batam contra a Igreja e ameaçar sua destruição, mas "ela não será movida", pois "Deus está no meio dela." Assim foi adequadamente representado o povo cruelmente afligido, que, embora cercado por chamas e sentindo seu calor, permaneceu sem ser consumido, porque foi guardado pela ajuda presente de Deus.[47]

Além das imagens intrínsecas a cada uma das pessoas da Trindade, esse conjunto de vitrais apresenta cachos de uva ao seu redor. A videira era constantemente usada como motivo decorativo na arte e arquitetura religiosa. Nos mosaicos paleocristãos e nas catacumbas romanas (séculos II–IV), a videira aparece com frequência entrelaçada em ramos e folhas, muitas vezes cercando o monograma de Cristo ou o Cordeiro Pascal; também é encontrada em mosaicos bizantinos e em vitrais e trabalhos em pedra medievais.[48] No contexto brasileiro, as videiras e cachos de uvas também são encontrados nas talhas das igrejas construídas nos territórios do Brasil Colônia, como nas colunas salomônicas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. A videira e o cacho de uvas aparecem na Escritura como símbolos da vida, da comunhão e da presença de Deus com o seu povo. O texto central é João 15, 1–5, onde Cristo declara: "Eu sou a videira verdadeira, e meu Pai é o agricultor [...] permanecei em mim, e eu permanecerei em vós".[49] Nessa metáfora, Cristo é a videira, os crentes são os ramos, e o fruto, que são as uvas, representa as obras do Espírito e a vida de comunhão com Deus. A imagem remete à unidade orgânica entre Cristo e a Igreja, uma das expressões visuais mais fecundas da teologia joanina. Além disso, o cálice e o vinho da Ceia do Senhor reforçam essa simbologia: o suco da uva é sinal do sangue de Cristo derramado, e o vinho partilhado torna-se símbolo sacramental da nova aliança, como relatado em Mateus 26,

---

47 Disponível em: <https://www.bibliaplus.org/pt/commentaries/3/comentario-biblico-de-joao-calvino/exodo/3/2>. Acesso em: 30 out. 2025.

48 Hall, 1974, p. 322.

49 Bíblia, 1993, p. 1131.

27–29. Assim, o cacho de uvas aparece, ao longo da história da arte cristã, como símbolo do vinho eucarístico e, portanto, do sangue de Cristo, especialmente representadas pelas espigas de milho.[50]

O vitral "A Sarça", situado acima do púlpito da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, assume papel importante na configuração simbólica do templo e se torna um verdadeiro símbolo-teste. A posição que ocupa, justamente sobre o espaço destinado à exposição das Escrituras, não é arbitrária: ela reforça a relação entre Palavra e Espírito, fundamento da teologia reformada. Como representação da terceira Pessoa da Trindade, o vitral não busca ilustrar apenas um evento isolado, mas expressar visualmente a presença ativa do Espírito Santo, aquele que ilumina a mente e vivifica a Palavra proclamada. A coerência entre o fogo que não consome e o Deus que sustenta, é aqui posta à prova; e é nessa fidelidade teológica que o símbolo encontra sua legitimidade. O vitral se torna, assim, um teste visual da ortodoxia reformada, anunciando, por meio da arte, o mesmo Deus que é anunciado pela pregação.

Nessa perspectiva, "A Sarça" ultrapassa o valor estético e se afirma como um símbolo de comunhão trinitária. O fato de estar posicionado no eixo do púlpito confere-lhe uma dimensão litúrgica que transcende a contemplação individual: é ali, no encontro entre luz, Palavra e comunidade, que o símbolo se realiza. Como em um símbolo-teste, sua autenticidade é verificada não pela emoção que suscita, mas pela verdade que comunica e pela fidelidade da arte à doutrina que representa. Ao remeter à presença do Espírito Santo, o vitral recorda que a edificação da Igreja não é fruto da habilidade humana, mas da ação do Deus que habita e guia o seu povo.

Conclusão

A análise desenvolvida demonstra que a tradição reformada não pode ser compreendida como mera rejeição da arte, mas como um processo de reconfiguração teológica da imagem à luz da primazia da Palavra. A Reforma desloca o centro da mediação religiosa para a Escritura,

50 Hall, 1974, p. 142.

estabelecendo um princípio normativo que redefine os limites e a função da expressão visual no espaço eclesial.

Tanto em Lutero quanto em Calvino, ainda que com nuances distintas, a legitimidade da imagem depende de sua subordinação à revelação bíblica. A arte deixa de ocupar função devocional ou sacramental e passa a ser admissível enquanto instrumento pedagógico e expressão cultural regulada pela doutrina. No desenvolvimento posterior da tradição reformada, especialmente no neocalvinismo, essa compreensão se amplia ao reconhecer a arte como parte do mandato cultural, inserida na responsabilidade humana diante da criação, mas sempre orientada por uma cosmovisão moldada pela soberania de Deus.

No campo arquitetônico, essa reconfiguração se materializa na adoção do neogótico por comunidades presbiterianas. Tal escolha não constitui simples imitação medieval, mas estratégia simbólica de afirmação identitária e continuidade histórica, reinterpretada sob princípios teológicos reformados. No contexto brasileiro, a Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro representa expressão significativa desse movimento: apropria-se da forma gótica — marcada pela verticalidade, luminosidade e monumentalidade — ao mesmo tempo em que reformula seu conteúdo iconográfico, afastando-se da mediação imagética tradicional.

Dessa forma, a arquitetura protestante analisada não elimina a dimensão estética, mas a reorganiza segundo a supremacia da Escritura. A forma permanece; o conteúdo é reinterpretado. Esse arcabouço teórico fornece o fundamento necessário para a análise dos vitrais, nos quais a primazia da Palavra se tornará ainda mais evidente por meio da centralidade da inscrição bíblica, se apresentando como uma manifestação concreta de uma cosmovisão reformada, na qual estética e teologia se encontram sob o senhorio da Escritura.

Referências

BAVINCK, Herman. **Dogmática reformada**: Deus e a criação. Tradução: Vagner Barbosa. São Paulo: Cultura Cristã, 2012.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [*s.n.*], 2010.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução: João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CALVINO, João. **A instituição da religião cristã**, tomo I, livros I e II. Tradução: Carlos Eduardo de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CALVINO, João. **A instituição da religião cristã**, tomo II, livros III e IV. Tradução: Elaine C. Sartorelli e Omayr J. de Moraes Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CHAZELLE, Celia Martin. (1990) **Pictures, books, and the illiterate**: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles, Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry, 6:2, 138–153.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

HALL, James. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. London: John Murray, 1974.

KUYPER, Abraham. **Calvinismo**. São Paulo: Cultura Cristã, 2004.

MORRISON, Hugh. **Early American Architecture**: From the First Colonial Settlements to the National Period. New York: Oxford University Press, 1952.

PEREIRA, Nelson de Paula. **O Templo e sua história**. Rio de Janeiro: Museu da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, 2015.

RIBEIRO, Lidice Meyer Pinto. **Análise antropológica dos símbolos da Igreja Presbiteriana**. Ciências da Religião — História e Sociedade, v. 10, n. 2, p. 41–72, 2012.

SARRO, Ed; FERNANDES, Marcio. **Do figurativo ao abstrato**: nuances do vitral na arquitetura religiosa protestante brasileira em Curitiba. Revista Caminhando, v.27, p. 1–22, 2022.

SCHAEFFER, Francis A. **The Complete Works of Francis A. Schaeffer**: A Christian Worldview. Illinois: Crossway, 1985.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SEERVELD, Calvin. "The Necessity of Christian Public Artistry". *In*: Zuidervaart, L; Luttikhuizen, H. (org.). **The Arts, Community and Cultural Democracy**. USA: Palgrave MacMillan, 2000.

TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo**: a formação do imaginário e da Arte Cristã. Porto Alegre: AGE, 2003.

A confissão de fé de Westminster. São Paulo: Cultura Cristã, 2009

A cidade como memória

LAURA LUDWIG ALVES

O Rio de Janeiro caracteriza-se por uma diversidade urbanística moldada por sucessivas reformas ao longo de sua história. Na área central, edificações de distintas épocas coexistem e evidenciam as camadas temporais inscritas na paisagem. Um exemplo é o conjunto que abriga o Museu de Arte do Rio (MAR), formado pelo Palacete Dom João VI, de 1916, em estilo eclético, e por um edifício moderno que, nas décadas de 1930 e 1940, abrigou o Hospital da Polícia Civil do Estado e o Terminal Rodoviário Mariano Procópio, hoje Escola do Olhar. Essa sobreposição de tempos e funções aproxima-se da noção de cidade como palimpsesto,[1] proposta por Bruno Carvalho (2019), segundo a qual construções antigas e recentes convivem no mesmo

1 Palimpsesto é um manuscrito "no qual o primeiro texto é raspado, permitindo que o pergaminho ou tabuleta de argila seja usado para uma nova escrita" (Carvalho, 2019, p. 29).

espaço urbano, tornando visíveis as marcas materiais de diferentes períodos históricos.

A cidade carioca foi referência central nas questões políticas e econômicas até 1960, porém sempre esteve atrás dos padrões impostos pelos países do Velho Mundo, o que possibilitou incansáveis "raspagens" no tecido urbano. Carvalho (2019) relaciona essa condição à função de vitrine que a cidade exerce hoje, o que contribuiu para a sobreposição de diferentes camadas: "Na condição de cidade mais visível de um país ansioso por se estabelecer como moderno e cosmopolita, a antiga capital funcionou muitas vezes como vitrine, ou laboratório, para numerosas tipologias de urbanismo, planejamento e arquitetura. (Carvalho, 2019, p. 30). O autor faz analogia ao conceito pensado por Sigmund Freud (1986–1939), o *Wunderblock* ou bloco mágico,[2] aplicando-o ao urbanismo e à memória ao substituir "escrita" por "interseção de funções espaciais e histórias pessoais" (Carvalho, 2019, p. 34). Na definição de Freud, "um estilete pontiagudo arranha a superfície, e os sulcos assim deixados vêm a construir a 'escrita'" (Freud, 2011, p. 244 *apud* Carvalho, 2019, p. 34). Desse modo, coexistem a cidade do mapa e a do cotidiano, tencionando as dimensões real e imaginada do espaço urbano.

A analogia proposta Carvalho (2019) aproxima o *Wunderblock* da construção da imagem da cidade, substituindo "escrita" por "imagem": os sulcos deixados na superfície passam a constituí-la. Essa perspectiva aparece no MAR, na exposição *Yuri Firmeza: turvações estratigráficas* (09/2013–12/2013), quando o artista articulou pesquisa arqueológica sobre a zona portuária — que revelou vestígios dos morros do Castelo e do Senado,[3] utilizados como aterro, e antigos trapiches — às remoções no Morro da Providência. Evidenciou-se a repetição de práticas urbanas justificadas pela promessa da cidade ideal e marcadas por apagamentos. Ao aproximar entulho recente e materiais arqueológicos, Firmeza tencionou critérios de preservação da memória. Ao relacionar essa reflexão

2 *Wunderblock* ou bloco mágico é "uma tabuleta de escrita reutilizável, na qual o conteúdo podia ser apagado ao se levantar uma película transparente" (Carvalho, 2019, p. 34).

3 Os morros do Castelo (1920) e do Senado (1880–1906) foram desmontados no contexto das reformas urbanas, sob o discurso de saneamento e modernização da cidade (Altoé, 2015).

ao *alzheimer* de sua avó, sugeriu que, como na memória individual, a cidade valoriza camadas distantes e resiste a reconhecer o presente como história. No século XX, sob padrões europeus de modernidade, O Rio de Janeiro foi frequentemente considerado atrasado. Retomando Bruno Carvalho (2019), toda cidade é um palimpsesto, sobre o qual paira um ideal derivado das memórias e dos imaginários.

Os processos do imaginário articulam-se às memórias individuais e/ou coletivas, tornando o conceito de memória fundamental para sua compreensão. Para Jacques Le Goff (1990), a memória não é recuperação do passado, mas reconstrução de experiências. Ao recordar, o sujeito organiza e comunica vivências, inserindo a memória no campo social e cultural, para além de sua dimensão psíquica. No plano coletivo, ela adquire caráter simbólico, sobretudo quando vinculada à cidade situada entre materialidade e imaginação (Nogueira, 1998). Em diálogo com Michael Pollak (1992) e Maurice Halbwachs (*apud* Le Goff, 1990), compreende-se a memória como fenômeno socialmente construído, estruturado por acontecimentos, personagens e lugares, e constantemente reelaborado. Ao sustentar identidades e pertencimentos, exige reafirmação narrativa. O imaginário urbano emerge dessas operações de memória, permitindo múltiplas leituras da cidade a partir das experiências de seus habitantes.

Para deixar de ser imaginário e tornar-se real, é necessário partir do lugar e fazê-lo espaço como prática. Michel de Certeau (2001) distingue lugar e espaço: o espaço é o lugar praticado, produzido pelas relações que nele constroem. No Rio de Janeiro, múltiplos imaginários emergem da relação entre habitantes e memória e atravessam a vida urbana. Parte deles é apropriada pela indústria do turismo. Para Marcelo Campos (2020), curador-chefe do MAR, persistem imaginários vinculados a grupos e comunidades que escapam à lógica "turistificada" e orientam a atuação do museu. O MAR assume papel mediador entre habitante e cidade imaginada, ao constituir-se como espaço de narrativas e propor leitura transversal da cidade.

Para Campos (2020), o museu exerce função central na construção desses imaginários, função que remonta à gestão inaugural de Paulo Herkenhoff, cujo conhecimento no meio artístico contribuiu para definir o perfil e a coleção da instituição. Essa leitura é compartilhada por

Evandro Salles, diretor cultural entre 2016 e 2019, e por Rafael Cardoso, co-curador das exposições *Rio de Imagens: uma paisagem em construção* (2013) e *Do Valongo à favela: imaginário e periferia* (2014/2015). Para Salles (2021), o museu formula tais imaginários desde sua criação:

> Acho que desde que ele foi criado ele desempenhou esse papel, tanto de desenvolver uma leitura desses imaginários, desses aspectos da cultura, da construção artística, da construção cultural desses diversos povos. (Entrevista concedida por Salles, Evandro. Entrevista 3. [setembro de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: arquivo mp3 (1h05min)).

Para Rafael Cardoso (2021) a concepção e difusão dos imaginários vincula-se à recuperação da memória afro-brasileira no Rio de Janeiro.

A compreensão desse processo exige considerar o acervo do MAR orientado pela máxima de Herkenhoff: "Colecionar para expôr e expôr para colecionar" (Campos, 2020), que articula exposições e incorporação de obras, numa "relação de convencimento" (Campos, 2020). Marcelo Campos (2020) destaca a amplitude desse interesse: "desde o pratinho do Pão de Açúcar, quando você sobe e pode comprar o pratinho lá em cima, até a pintura do Facchinetti do século XIX" (2020). Essa postura relaciona-se ao conceito de "cultura visual" e afasta a coleção da lógica exclusiva das obras-primas. Ao reunir obras e objetos, o museu desloca sentidos e tenciona hierarquias, evidenciando o caráter relacional da experiência visual. O acervo organiza-se em Núcleos Significativos, que orientam as incorporações e definem questão institucionais. Assim, os imaginários da cidade emergem na coleção, mediada pela atuação do curador.

Museu de Arte do Rio

Em meados de 2019, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) propôs a revisão da definição de museu, reconhecendo que a formulação vigente já não contemplava a complexidade do século XXI. Até então, entendia-se museu como "[...] instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta

ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite" (ICOM Portugal, 2019). Diante das transformações contemporâneas, representantes de diversos países enviaram propostas de reformulação. A versão apresentada para votação no encontro de Quioto, Japão, ampliava significativamente o escopo conceitual, definindo os museus como

> [...] espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos para um diálogo crítico sobre o passado e o futuro. Reconhecendo e enfrentando os conflitos e desafios do presente, eles guardam artefatos e espécimes para a sociedade, salvaguardam diversas memórias para as futuras gerações e garantem direitos iguais e acesso igual ao patrimônio para todos os povos.
>
> Os museus não são lucrativos. Eles são participativos e transparentes, e trabalham em colaboração ativa com e para várias comunidades, a fim de coletar, preservar, investigar, interpretar, expor e expandir os entendimentos do mundo, com o propósito de contribuir para a dignidade humana e justiça social, para igualdade mundial e bem-estar planetário (ICOM Portugal, 2019).

Embora a votação tenha sido adiada para aprofundamento do debate, a discussão é central para esta pesquisa, que analisa exposições de artes visuais no âmbito do MAR, instituição inserida em um conjunto de museus que tencionam e expandem o modelo tradicional.

O MAR é um dos mais recentes museus na cena cultural carioca, concebido, assim como o Museu do Amanhã, no âmbito do Projeto Porto Maravilha, embora com propostas distintas: o primeiro voltado às artes visuais e o segundo às ciências. O cenário carioca é plural e não se restringe aos museus, incluindo galerias e centros culturais. Nesse contexto, questiona-se o que diferencia o MAR das demais instituições da cidade. Nas palavras de Paulo Herkenhoff (2018):

> As indagações eram copiosas. Começar do zero, em que direção? [...] Qual o sentido de constituir um museu de arte numa cidade como o Rio de Janeiro? O que é o vazio museológico na maior cidade sem um museu municipal de arte? (Herkenhoff, 2018, p. 19).

Ao entrevistar o co-curador Rafael Cardoso (2021) e o ex-diretor cultural Evandro Salles (2021) nota-se consenso: a localização geográfica, a Praça Mauá. Para ambos, esse fator possibilitou diálogo com as culturas locais e maior alcance junto à população periférica. Para Marcelo Campos (2020), o MAR situa-se na encruzilhada entre museus e centros culturais, diferenciando-se dos demais espaços. Como sintetiza Herkenhoff, "Seu modelo se espelha na Escola de Samba Vila Isabel, celebrada por Noel Rosa em 'Palpite Infeliz": "a Vila não quer abafar ninguém/ Só quer mostrar que faz samba também". O MAR só quer mostrar que faz museu também" (Herkenhoff, 2018, p. 19). Para compreender o panorama, é necessário entender a definição de centro cultural: segundo Luciene Borges Ramos (2007), os centros culturais surgiram no Brasil na década de 1940 como alternativa dinâmica às bibliotecas tradicionais, então voltadas à guarda de livros, ao passo que os centros se associavam a atividades criativas, como teatro e exposições. A partir dos anos 1990, a distinção tornou-se insuficiente, pois as bibliotecas e centros passaram a compartilhar funções culturais e informacionais (Ramos, 2007). Nesse contexto, a autora define o centro cultural como espaço polivalente, capaz de integrar acesso ao conhecimento, produção de debate e difusão de informações, articulando diferentes práticas em um mesmo ambiente.

Tendo essa definição como premissa, Campos (2020) justifica a caracterização da instituição como centro cultural por possuir programação e acervo. O curador relembra o cenário do final dos anos 1990, quando os centros culturais ganham força no Rio de Janeiro, impulsionados pela Lei Rouanet[4] e pela profissionalização do meio artístico. A profissionalização ocorreu, segundo ele, "[...] no sentido da produção, você passa a ver grandes produtoras de artes". A idealização do Porto Maravilha e do MAR, por sua vez, foi delineada por iniciativas de governos estaduais anteriores. Henrique Gaspar Barandier (2015) divide os projetos urbanos em três gerações: "Primeira geração de projetos urbanos (1979 a 1992): experiências precursoras", "Segunda geração de projetos urbanos (1993 a 2000): urbanismo de projetos" e "Terceira geração de projetos urbanos (2000 a): urbanismo genérico",

4 Lei Rouanet (Lei n. 8.313/1991): amplia acesso e fomenta a produção cultural no país.

mantendo esta última em aberto por entender que o ciclo ainda estava em curso. Mesmo após os megaeventos e as gestões de Marcelo Crivella (2017–2021) e do retorno de Eduardo Paes, persistem traços dessa terceira geração, como exemplo, o Museu Marítimo do Brasil previsto para a zona portuária do Rio de Janeiro, insere-se no discurso de revitalização que estruturou o MAR e o Museu do Amanhã no âmbito do Porto Maravilha, com inauguração prevista para 2028. O curador Salles (2021) enxerga essa situação com otimismo quando afirma que:

> Vai ser o primeiro museu marítimo brasileiro [...] esse museu certamente vai completar esse conjunto que começa com o Museu Histórico Nacional [...] termina com o MAR. [...] vai ter como um de seus temas exatamente o porto do Rio de Janeiro, a história da Baía de Guanabara etc. [...] vai ter uma importância muito grande nessa retomada histórica da área portuária (Entrevista concedida por Salles, Evandro. Entrevista 3. [setembro de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: arquivo mp3 (1h52min51s)).

Diante disso, proponho atualizar a denominação para "Terceira geração de projetos urbanos (2000 até os dias atuais): urbanismo genérico" (Barandier, 2015).

Barandier (2015) identifica a primeira geração de projetos urbanos (1979–1992) como fase de transição institucional econômica, marcada pela Lei da Anistia (1979), aprovação do Plano Diretor Decenal e pela eleição de César Maia (1992). A década de 1980, considerada "década perdida" (Barandier, 2015, p. 113), foi marcada por crise econômica, hiperinflação e fracasso de planos de estabilização. A extinção do Banco Nacional de Habitação (BNH), em 1986, fragilizou a política habitacional, ao passo que a Constituição Federal de 1988 redefiniu o marco jurídico nacional. No campo urbanístico, observou-se a passagem de um modelo tecnocrático-modernista para formas mais flexíveis de gestão. A Barra da Tijuca consolidou-se como frente de expansão imobiliária, enquanto o centro tornou-se objeto de políticas de preservação, como o "Corredor Cultural", que valorizava a ambiência histórica e cultural. Em contraste com as reformas demolidoras do início do século XX, priorizaram-se a recuperação de edificações, a diversidade de usos e a permanência

residencial. As favelas também começaram a ser tratadas sob a ótica da urbanização, e não apenas da remoção.

A segunda geração (1993–2000), nas gestões de César Maia (1993–1997) e Luiz Paulo Conde (1997–2001), orientou-se pela inserção do Rio no circuito das "cidades globais", com ênfase em parcerias público-privadas, flexibilização normativa e combate à desordem urbana. Projetos como Teleporto, Linha Amarela, Rio Cidade e Favela-Bairro exemplificam essa agenda, destacando-se o último pela repercussão de suas intervenções estruturais. O Plano Estratégico do Rio de Janeiro, inspirado na experiência de Jordi Borja em Barcelona após os Jogos Olímpicos de 1992, assumiu dimensão simbólica ao articular setores empresariais em torno de uma imagem competitiva da cidade, o que contribuiu para o esvaziamento do Plano Diretor de 1992.

A terceira geração de projetos urbanos (2000 até os dias atuais) inicia-se no segundo mandato de César Maia (2000–2009). Não constituiu ruptura com a fase anterior, nem mera continuidade. Barandier (2015) não delimita seu término, por considerá-la em curso à época, projetando-o para 2017, ao fim do mandato de Eduardo Paes. Essa geração caracteriza-se por intervenções arquitetônicas de forte apelo midiático, com obras de arquitetos estrangeiros associadas a grandes eventos. Segundo Barandier (2015), o período priorizou a construção de uma imagem global da cidade em detrimento de um planejamento atento à complexidade social. Destacam-se a candidatura do Rio a megaeventos esportivos, na gestão de César Maia, e a revitalização da zona portuária a partir de 2009, no governo de Eduardo Paes, ambas orientadas à modernização e ao status de "cidade global", com ênfase em economia e turismo. Destacam-se a candidatura do Rio a megaeventos esportivos, na gestão de César Maia, e a revitalização da zona portuária a partir de 2009, no governo de Eduardo Paes, ambas orientadas à modernização e ao status de "cidade global", com ênfase em economia e turismo.

As intenções das duas últimas gerações evidenciaram-se na proposta municipal de implementação do Museu Guggenheim,[5]

5 A proposta de criação do museu surgiu em 2000, mas foi alvo de críticas quanto à franquia internacional, à contratação de escritório estrangeiro e aos custos elevados. Em 2003, acabou suspensa por liminar da 8ª Vara de Fazenda Pública do Rio de Janeiro (Camargo, 2011, p. 91–117).

em 2000. Surge, como denomina Campos (2020), uma "política da esperança" voltada ao alinhamento entre poder público e setor privado em torno de uma cidade turística. A importação do museu colocaria o Rio no mesmo patamar de cidades que adotaram o museu como marca, por meio de um "casamento neoliberal": Prefeitura, grande arquiteto e empresa — modelo posteriormente reiterado no Museu do Amanhã, envolvendo a Prefeitura, Santiago Calatrava e a Fundação Roberto Marinho.

A questão pode ser analisada sob outras perspectivas, como apontam Salles (2021) e Cardoso (2021). Salles destaca o viés institucional, ao interpretar a recusa ao Guggenheim e a criação do Porto Maravilha como resposta significativa da cultura brasileira, especialmente carioca. Para ele, o Guggenheim representaria um circuito estruturado e, no mínimo, colonialista:

> [...] Então, eu acho que foi uma resposta muito significativa à criação do MAR nessa mesma área no sentido exatamente oposto do que se pretendia com o Guggenheim: ao contrário de trazer um universo artístico consagrado e que impera no circuito internacional, trazer exatamente as construções artísticas brasileiras e, particularmente, da cidade do Rio de Janeiro e integrantes dessa pluralidade [...] (Entrevista concedida por Salles, Evandro. Entrevista 3. [setembro de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: arquivo mp3 (1h52min51s)).

Na mesma linha, Cardoso (2021) acredita que a proposta do MAR deveria servir como modelo para o amadurecimento de novos museus:

> O projeto megalomaníaco criado por Jean Nouvel para o Guggenheim do Rio [...]. Era um edifício afundado na Baía com um muro gigantesco de 30 metros escondendo a perimetral. [...] Ao aproveitar dois edifícios decadentes da Praça Mauá, o projeto do MAR contribuiu, ao contrário, para valorizar o que já existia. [...] o MAR representa o amadurecimento de como novos museus devem ser construídos (Entrevista concedida por Cardoso, Rafael. Entrevista 2. [agosto de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: correspondência eletrônica).

O projeto aproxima-se das instituições analisadas por Hal Foster (2015), que, ao se adaptarem à arte moderna e contemporânea, passaram a enfrentar dilemas estruturais e simbólicos, quatro dos quais são identificados pelo autor.

Em sua análise sobre arquitetura dos museus, Foster (2015) identifica como primeiro dilema a multiplicidade de escalas e linguagens da arte moderna e contemporânea, exigindo tipologias expositivas diferenciadas. Se no século XIX as obras eram exibidas em interiores burgueses, depois substituídos por grandes salões, o avanço da abstração consolidou o "cubo branco" como espaço neutro; a incorporação de performances e instalações levou à "caixa cinza" e a áreas multifuncionais, como a *art bay*. Museus que abarcam múltiplas linguagens passam, assim, a combinar esses dispositivos espaciais. Foster (2015) relaciona essa expansão a dois fatores: o declínio industrial dos anos 1960, que permitiu converter galpões em instituições culturais, e o desenvolvimento de projetos capazes de abrigar obras monumentais. O segundo dilema refere-se à proliferação de museus concebidos como grandes contêineres: se, por um lado, atendem à monumentalidade, por outro suscitam críticas quanto à padronização e espetacularização do espaço (Foster, 2015). O terceiro dilema diz respeito à transformação do museu em ícone urbano, questão que ultrapassa o MAR e alcança o projeto Porto Maravilha. Foster exemplifica com o Museu Guggenheim em Bilbao, Espanha, dinâmica comparável à observada na Zona Portuária do Rio de Janeiro:

> Líderes de cidades decadentes ou de uma região urbana negligenciada, desejosos de reaparelhá-las para uma nova economia do turismo cultural, creem que um símbolo arquitetônico que sirva também como emblema midiático poderá ajudá-los nesse seu intento. Para que a edificação alcance um caráter icônico, o arquiteto escolhido é autorizado, e mesmo incentivado, a modelar formas singulares em escala urbana, em geral nas proximidades de bairros pobres, que sofrem, assim, considerável perturbação, quando não são removidos completamente. Alguns museus são tão esculturais que a arte que apresentam é secundária, figurando apenas em segundo plano (Foster, 2015).

Nesse cenário, o interesse visual concentra-se na edificação, enquanto as obras se tornam secundárias. A execução desses modelos de edificações e de projetos acaba por gerar a gentrificação,[6] como acontece no caso do MAR com o antigo prédio do Terminal Rodoviário Mariano Procópio, na Praça Mauá. O prédio que hoje abriga a Escola do Olhar antes era um terminal rodoviário, o qual possuía ônibus e vans que se destinavam à Baixada Fluminense, porém o projeto do Porto Maravilha transformou a função da edificação para atender às demandas do museu em 2011. Para Marcelo Campos (2020) essa transformação reverbera como um sentimento de ansiedade diante da expectativa de tornar o porto um espaço global e prestigioso. Nesse contexto, a revitalização integra uma estratégia mais ampla de reposicionamento simbólico e econômico da zona portuária, articulada à valorização imobiliária a à atração de investimentos privados, elementos do projeto Porto Maravilha,

Embora museu, desenvolva iniciativas de aproximação com a sociedade do entorno, como o programa *Vizinhos do MAR*, tais ações buscam mitigar tensões, mas não eliminam os efeitos estruturais da reconfiguração urbana, que pode elevar o custo de vida e alterar o perfil socioeconômico local. Essa relação acaba por ser um tanto quanto complexa, na qual o curador chefe acrescenta: "se nós disséssemos só mal, nós estaríamos sendo injustos, mas também se disséssemos que foi uma maravilha porque embelezou, ficou tudo mais iluminado, não é verdade, seríamos ingênuos". A ambivalência do depoimento evidencia o caráter contraditório da gentrificação: mesmo sem deslocamentos imediatos, a mudança de função e de público redefine dinâmicas sociais e simbólicas do território.

O quarto dilema apresentado por Foster (2015) questiona: "Como é que se pode projetar uma edificação para algo que não se sabe o que é e que tampouco se pode prever como virá a ser?" (Foster, 2015, p. 5). A indeterminação da arte contemporânea repercute na arquitetura, que tende a adotar espaços amplos e genéricos. Se a função artística é

6 Gentrificação é um modelo de intervenção urbana que se caracteriza pela transformação de espaços centralizados de uma cidade em áreas de investimento públicos e privados, mudando também a localidade histórica em um segmento do mercado (Leite, 2002).

instável, a finalidade econômica é explícita: o autor associa o fenômeno à "economia da experiência", própria do capitalismo contemporâneo que integra cultura e mercado. Em texto posterior (2017), Foster observa que os museus vêm sendo remodelados segundo essa lógica, alinhando-se ao espetáculo e à mercantilização da cultura. O debate dialoga com Nicholas Serota, que em 1996 opunha entretenimento e contemplação estética; hoje, porém, espetáculo e museu tornaram-se interdependentes. Restaurantes, lojas e eventos evidenciam a articulação entre fruição e consumo. A incorporação de performance e dança institucionaliza práticas antes marginais e reforça a ideia de um visitante "ativo", enquanto comunicação e conectividade operam como estratégias de legitimação. No museu, o evento MAR de Música exemplifica essa dinâmica ao aproximar música e espaço expositivo e ampliar o diálogo com novos públicos (Mar de Música, 2020).

Para Foster (2015), esse movimento pode reforçar a imagem do museu como espaço tedioso e elitista: "[...] a contemplação estética é tediosa, a compreensão histórica é elitista e, mais do que isso, o museu é um lugar morto, um mausoléu" (Foster, 2015, p. 7). A associação retoma Theodor Adorno, que em 1953 afirmou que "Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética" (*apud* Foster, 2015, p. 7). A ideia de um espectador passivo implicaria também uma obra "morta", a ser reativada. Contudo, a historiadora da arte Amy Knight Powell observa que "nem uma instituição nem um indivíduo podem devolver à vida um objeto que nunca viveu" (*apud* Foster, 2015, p. 8). Assim, nem espectador é passivo nem a obra está morta; o desafio está em articular entretenimento, contemplação e compreensão em museus bem concebidos. Foster (2015) conclui, questionando:

> Um papel central do museu é, dessa forma, operar como uma máquina do espaço-tempo, transportar-nos para diferentes períodos e culturas [...] a fim de que possamos testá-los em relação a nossas próprias época e cultura [...] numa era de um presentismo consumista, de paroquialismo político e de cidadania truncada. No fim das contas, se os museus não são locais em que se cristalizam diversas constelações de passado e presente, para que precisamos deles? (Foster, 2015, p. 8–9).

A reflexão dialoga com a proposta do MAR, que, ao lançar um olhar artístico sobre a história da cidade, procura abarcar "seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais" (O Museu, 2020). Paralelamente, assume função educativa com a Escola do Olhar, consolidando-se no circuito cultural do Rio de Janeiro ao articular preservação histórica e formação.

O projeto iniciou-se em 2009 como pinacoteca anunciada pela Prefeitura, a ser implementada pela Fundação Roberto Marinho e, após a inauguração, gerida pela Prefeitura. Segundo Luiz Carlos Silva Guimarães (2019) a inflexão ocorreu com a entrada de Paulo Herkenhoff na Direção Cultural, em 2012, ao defender coleção própria e programa expositivo voltado à pesquisa. A partir de então, a instituição passou a ser compreendida como "museu local", em contraste com a proposta inicial de atuação internacional. Herkenhoff (2018) define o MAR como um museu local e suburbano:

> Local porque um órgão municipal concebido para a comunidade do Rio de Janeiro, responsável última pela sustentação da instituição. Certo foco na educação fundamental decorre da responsabilidade reservada pela Constituição aos municípios. Suburbano porque é para aqueles que vivem, trabalham e compartilham a simbologia do Rio como uma megacidade (Herkenhoff, 2018, p. 19).

Essa concepção permanece, como observa Marcelo Campos (2020):

> […] o Paulo dizia assim: "O MAR é um museu suburbano" […] um museu da família não rica, uma família que pode visitar um museu no final de semana, ele quer ser um museu do estudante, da estudante de escola pública, recebendo as escolas durante a semana, ele quer ser um museu dos professores do município […] Esse pensamento inicial do Paulo, do MAR como um museu suburbano, hoje escapa ao próprio Paulo […] Essa aceitação, essa adoção, na minha opinião é o grande compromisso do MAR hoje (Entrevista concedida por Campos, Marcelo. Entrevista 1. [junho de 2020]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: arquivo mp3 (1h05min)).

Desde sua origem, o MAR articula-se à Escola do Olhar, tencionando a relação entre museu e escola. Se as diretrizes museológicas estavam consolidadas, a dimensão escolar ainda se estruturava.

Criada como parte do projeto institucional, a Escola do Olhar foi redefinida com a chegada Herkenhoff à direção. Inicialmente voltada à rede pública, passou a alinhar-se aos princípios curatoriais do museu. Se o MAR foi concebido para "[...] ser um espaço dedicado à pesquisa, à educação, à formação de um acervo próprio e a à produção intelectual de suas próprias exposições" (Guimarães, 2019, p. 68), a Escola assumiu a tarefa de "[...] propor suas agendas político-pedagógicas e metodologias" (Guimarães, 2019, p. 68). Sua atuação consolidou-se na interface com os eixos curatoriais e o acervo, promovendo formação em arte e cultura visual. Estrutura-se em dois núcleos (Participação, Acessibilidade e Rede e Formação; e Pesquisa e Documentação), desenvolve seis programas que emergem "[...] de sua ação como produção de conhecimento atendendo às questões locais, históricas, sociais, econômicas, culturais e políticas da atualidade" (Diretoria Cultural/ Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 15), incluindo visitas mediadas, ações de acessibilidade, formação, pesquisa, publicações e projetos ligados à cibercultura; a biblioteca integra essa estrutura. Com o amadurecimento institucional, consolidou-se a afirmação: "Uma escola que tem um museu e, ao mesmo tempo, um museu que tem uma escola: integração entre arte e educação" (Escola do Olhar, 2021). Assim, embora com funções distintas, MAR e Escola do Olhar configuram um único projeto, articulando produção artística, pesquisa e educação.

Acervo

A coleção do MAR foi formada segundo os ideais do curador Paulo Herkenhoff e hoje é considerada diversificada, com expressivo número de materiais culturais: "[...] 8 mil itens museológicos, mais de 7 mil arquivísticos e cerca de 16 mil bibliográficos, dos quais 1.481 são livros de artistas" (Acervo, 2021). Para chegar ao que é hoje o acervo, o MAR precisou estabelecer princípios e critérios claros, pois orientam e definem a vocação da instituição. Esses aspectos totalizam dez:

O primeiro deles, denominado "Colecionar, no MAR, implica definir critérios filosóficos, historiográficos e críticos, e avaliar as possibilidades e oportunidades" (Herkenhoff, 2018, p. 20), fundamenta o colecionismo em teorias da crítica, história e filosofia da arte; nessa perspectiva, o MAR afirma-se como museu warburguiano-benjaminiano. A instituição apoia-se nas formulações de Aby Warburg (1866–1929) e Walter Benjamin (1892–1940) para a constituição do acervo. Warburg compreendia a obra para além do ornamental, como portadora de tensões, afetos e sobrevivências simbólicas. Em seu atlas *Mnemosyne*, estruturado pela justaposição de imagens e com quase eliminação do texto, propôs uma história fundada nas recorrências e transformações dos temas ao longo do tempo, abrindo novos significados na duração histórica. Segundo Roland Recht (2012), o projeto warburguiano situa-se fora da história da arte centrada apenas na visibilidade ou nas formas simbólicas, propondo leitura da arte na continuidade de seu devir. Benjamin, em seus ensaios sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (publicados em 1936 e posteriormente em 1955), argumenta que a obra artística tradicional é marcada por uma "aura", responsável por sua singularidade; com a reprodução em massa, como no cinema, essa aura se enfraquece, diluindo a unicidade do objeto. De modo ambíguo, porém, a tecnologia rompe com a herança do objeto único, democratiza o acesso e pode converter-se em instrumento crítico frente às estruturas sociais.

O segundo aspecto, "O MAR e a cidadania: um museu para todos" (Herkenhoff, 2018, p. 20), concentra-se na relação do museu com a sociedade:

> O MAR é um museu para todos. O desafio é complexo e inclui (1) a acessibilidade física para cada sujeito, (2) a acessibilidade geográfica, relativa às distâncias na cidade, (3) a acessibilidade conceitual, pois cada sujeito traz seu potencial e a singularidade de sua experiência, e (4) a acessibilidade social, pois museus podem constranger os segmentos da população sem intimidade com instituições (Herkenhoff, 2018, p. 20).

Pode-se compreender a instituição como socialmente porosa, apta a incorporar a comunidade que a circunda. Em consonância com o

terceiro aspecto, "O MAR é um museu local e suburbano" (Herkenhoff, 2018, p. 21), enfatiza seu significado social. Opta por privilegiar o âmbito local em detrimento da cena internacional, partindo do princípio de que "Se o MAR for bom para os cidadãos cariocas, então será um museu de qualidade para os visitantes da cidade" (Herkenhoff, 2018, p. 21). Define-se como suburbano "[...] porque é para aqueles que vivem, trabalham e compartilham a simbologia do Rio como uma megacidade" (Herkenhoff, 2018, p. 19).

O quarto aspecto, "O colecionismo do MAR é um exercício de cidadania da sociedade civil" (Herkenhoff, 2018, p. 21), define seu sistema de aquisição. O acervo constitui-se por doações de pessoas físicas e jurídicas, incorporadas à Prefeitura do Rio de Janeiro, responsável por sua guarda. O reconhecimento ocorre por doadores individuais ou por fundos, "[...] conjunto de vinte ou mais obras doadas num certo período" (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 15–16). O modelo pressupõe participação social na própria construção institucional. O quinto, "O MAR coleciona o Rio e para o Rio" (Herkenhoff, 2018, p. 21), e o sexto, "O MAR coleciona o Brasil para o Brasil" (Herkenhoff, 2018, p. 22), articulam-se pelo diagnóstico de uma ausência. No plano municipal, destaca-se que o Rio de Janeiro, apesar de sua centralidade cultural, não possuía museu municipal de arte capaz de elaborar narrativa simbólica sobre a cidade. O desafio do MAR seria constituir acervo que incorporasse a urbe em sua complexidade, diferenciando-se de instituições de perfil histórico, como o Museu Histórico Nacional, na Praça Marechal Âncora. No âmbito nacional, a proposta amplia-se ao mapeamento da diversidade brasileira, recusando hierarquias consolidadas e valorizando especificidades regionais. Ambos os eixos buscam, portanto, suprir lacunas do cenário cultural nas escalas municipal e nacional. O sétimo aspecto, "O MAR é um museu de arte do mundo" (Herkenhoff, 2018, p. 22), explicita a dimensão internacional do acervo. O caráter local não exclui a abertura ao exterior, mas a orienta: o mundo é incorporado como referência e campo de interlocução.

O oitavo aspecto, "Colecionismo transversal" (Herkenhoff, 2018, p. 22), evidencia o conceito warburguiano que orienta o pensamento como hipótese histórica transversal, relacionando tempos e culturas

distintos a partir de princípios estéticos ou agendas. Não há delimitação rígida do acervo no que se refere às temporalidades. No aspecto "O mercado de arte não define prioridades para o MAR" (Herkenhoff, 2018, p. 22), adverte-se que o mercado, embora central no sistema artístico, não deve determinar a formação de um acervo público. Já em "O MAR estrutura sua coleção em núcleos significativos" (Herkenhoff, 2018, p. 22), o acervo organiza-se por núcleos resultantes "[...] dos processos de leituras transversais de acervo fora da terminologia técnica de algum thesaurus e dos manuais taxonômicos museológico" (Herkenhoff, 2018). Tal princípio é central para esta pesquisa, pois orienta os critérios de ingresso das obras nos núcleos e a explicitação dos imaginários da cidade do Rio de Janeiro. Como observa Marcelo Campos (2020):

> [...] imaginário do Rio aparece no MAR, ele aparece com vínculos, os quais o Paulo chama de Núcleos Significativos como, por exemplo, a Coleção Dendê, que é composta por objetos africanos e afro brasileiros, e tem uma outra coleção sobre o Rio de Janeiro, Coleção da Judaica e Coleção Nipônica [...] Ele tem uma espécie de mundo, onde ele vai investindo para pensar esse Rio de Janeiro (Entrevista concedida por Campos, Marcelo. Entrevista 1. [junho de 2020]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: arquivo mp3 (1h05min)).

Embora não haja documento atualizado consolidando os núcleos, o banco de dados do museu registra dezesseis: A Arte das Mulheres; A Educação na Arte; Arte Afro-brasileira; Arte da Amazônia; Arte Experimental do Nordeste; Arte Gráfica Brasileira; Arte Sacra; Brasília; Dendê/Bahia; Judaica do MAR; Nipo-brasileiro; Paranoá do MAR/Centro-Oeste; Pororoca: Arte da Amazônia; Projeto Construtivo Brasileiro; Raízes do Brasil; e Rio 450 anos. Ressalta-se que essa informação pode estar defasada.

A definição mais básica de núcleo significativo remete a um grupo de aproximação, mas Herkenhoff elucida: "Nós passamos a colecionar não só a partir dos meios técnicos, pintura, escultura, desenho, mas daquilo que nós chamamos núcleos significativos, que são conjuntos organizados dinamicamente por uma vontade de pertencimento" (Herkenhoff, 2020). Um núcleo compreende um "[...] conjunto de objetos reunidos, não importando sua origem (aquisição por compra ou doação), e que, por

sua articulação na coleção, ganham sentidos especiais e mais densos por estarem juntos" (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 16). Esses sentidos derivam de leituras históricas, conceituais e temáticas formuladas por professores, pesquisadores e curadores. Os núcleos devem abranger a cultura brasileira de forma ampla, articulando-a à arte e à cultura internacional. Este sistema busca identificar e reparar lacunas do colecionismo público carioca, ampliando profundidade e abrangência.

O museu articula seus acervos (bibliográfico, arquivístico e museológico) cuja análise conjunta "[...] produz a complexidade crítica necessária à abordagem estética, social, cultural e política que o Museu de Arte do Rio propõe em seu projeto cultural e educacional" (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 17). Destacam-se, ainda, a democratização do acesso à informação e a desierarquização da linguagem como princípios institucionais.

A construção da narrativa curatorial

A curadoria em artes visuais resulta de um processo histórico que remonta aos "[...] gabinetes de curiosidades [...] e dos primeiros grandes museus europeus surgidos a partir do século XVII" (Bruno, 2008, p. 2), quando as práticas de observar, coletar, tratar e guardar se consolidaram. Ao longo do tempo, diferenciam-se os acervos de história natural e os artísticos, estes "[...] exigiam ações relativas a 'proceder à manutenção' de suas obras" (Bruno, 2008, p. 3). A partir do século XVIII, a noção contemporânea de curador ganha força vinculada ao termo *curare* — "cuidar de" — designado tanto o responsável institucional por coleções quanto o organizador de exposições (Reinaldim, 2015, p. 19). A curadoria passa a ser entendida como "mediação entre a singularidade das obras e poéticas artísticas e os diálogos que podem ser construídos a partir delas" (Reinaldim, 2015, p. 25), articulando narrativas situadas historicamente, mas abertas à interpretação do público.

No caso do MAR, a curadoria orienta-se pelo propósito institucional de promover "uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios

e expectativas sociais" (O Museu, 2019). Marcelo Campos (2020) aponta como principal desafio historicizar as ideias a partir das obras, reconhecendo que elas não tratam os temas de modo objetivo como curador deseja. A pesquisa torna-se a base das relações entre contexto histórico e produção artística. Evandro Salles (2021) reafirma as questões colocadas por Campos (2020) e acrescenta que os campos poéticos da obra operam como instrumentos de transformação crítica das consciências:

> [...] mas exatamente a partir de um adentrar ou de um disponibilizar dos instrumentos de elaboração da arte para que a pessoa, por ela própria, ela seja capaz de destruir visões solidificadas e parciais do mundo e poder ter instrumentos para poder ampliar a sua perspectiva (Entrevista concedida por Salles, Evandro. Entrevista 3. [setembro de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: arquivo mp3 (1h05min)).

Por sua vez, Rafael Cardoso (2021) identifica como desafio sustentar a proposta transversal do museu sem receio de contrariar interesses políticos ou incorrer em demagogia, preservando a complexidade crítica do projeto institucional.

Ao analisar a linha temporal da curadoria do MAR é possível destacar três grandes referências: Paulo Herkenhoff, que permaneceu no cargo desde antes da inauguração até 2016; Evandro Salles que ocupou a cadeira até 2019; e o curador-chefe Marcelo Campos. Embora outros profissionais também tenham integrado a instituição, esses três nomes evidenciam inflexões decisivas na condução curatorial. Ao evidenciar essas três referências observam-se diferenças e permanências nos modos de idealizar e executar exposições. Paulo Herkenhoff articula narrativas que tencionam a linearidade cronológica da história da arte, criando vínculos entre obras de distintas temporalidades, estilos e contextos. As aproximações, muitas vezes sutis, produzem sentidos que escapam à evidência imediata, mas mobilizam o público de forma sensível. Já Salles (2021) propõe uma curadoria centrada na experiência e na aproximação poética, deslocando o eixo de uma narrativa predominantemente acadêmica. Seu objetivo é que o público "[...] que ela se comova, que ela [público] se encante, que ela dance naquele universo, que aquilo soe como uma música que ela é envolvida" (Salles, 2021). A

elaboração teórica não é abandonada, mas surge como camada posterior e contingente, condicionada à trajetória e à formação de cada espectador.

Além dessas perspectivas, destaca-se de Marcelo Campos, que iniciou sua trajetória curatorial no doutorado, aproximando-se da arte contemporânea por meio da pesquisa e da convivência com artistas em seus ateliês. Se, por um lado, a formação acadêmica era marcada por uma história da arte eurocentrada, por outro, a experiência direta com artistas — aliada aos estudos em antropologia — o levou a compreender a obra como produto de justificativas socioculturais específicas. Interessava-lhe a ideia de uma "aura" que envolve a obra, articulando produção, território, memória e pertencimento, antes mesmo da consolidação dos debates sobre "lugar de fala". Sua prática curatorial, atravessada por sua experiência como homem negro, periférico, oriundo do subúrbio do Rio de Janeiro e vinculado a religiosidades de matriz africana, fundamenta-se em uma escuta sensível, articulando dimensão afetiva e prática decolonial.

Exposições

As exposições do MAR integram uma estrutura concebida por Paulo Herkenhoff (2013–2016), organizada a partir de três eixos: "[…] a realização de exposições temporárias; a Escola do Olhar, dedicada a atividades de reflexão, pesquisa e educação, e a coleção de obras de arte e cultura visual, de documentos, objetos e publicações […]" (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 12–13). As mostras derivam de um desenho conceitual que estabelece eixos programáticos específicos. Nesse modelo, não existe exposição permanente. As obras da coleção são apresentadas "[…] sempre dentro de uma articulação com o programa de exposições em realização" (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 13), mobilizadas conforme projetos temáticos ou recortes curatoriais de núcleos significativos.

O desenho conceitual do MAR organiza-se em onze programas orientador por eixos significativos[7]: **História do Rio**, dedicado à leitura

7 Eixos significativos orientam a concepção das exposições, enquanto núcleos significativos organizam as obras dentro da coleção do MAR.

crítica da história sociocultural e artística carioca; **Arte, Cultura e Sociedade**, voltado a temas transdisciplinares, expandindo "[...] circunscrições autorais, de época ou de linguagens em prol da leitura crítica — e criativa — de aspectos que atravessam fronteiras [...]" (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 13); **Arte, Arquitetura e Espaço**, que investiga a relação entre arte e cidade por meio da experiência espacial; **Monografias e Revisões Historiográficas**, destinado a exposições individuais e revisões críticas; **Transversalidades Críticas**, que reflete sobre o museu e suas relações, entendendo que "As vinculações sociais, o modo de agir na história da arte e as curadorias se tornam trocas intersubjetivas, lugares de reflexão, momentos de realinhar a história do museu, construir sua memória e se projetar para o futuro" (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 14); **Recortes da Coleção**, de caráter transdisciplinar e trans-histórica; **Novas tecnologias**, voltado às tecnologias como formas de relação com a arte e a sociedade; **Diálogos Imprevistos**, que "[...] amplia relações surpreendentes [...] entre temas, obras e conceitos" (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 15); **Sala de Encontro**, espaço imersivo dedicado ao universo poético e híbrido; **Relações em rede**, destinado a projetos colaborativos com artistas e instituições nacionais e internacionais; **Arte para a Infância**, que entende a infância como momento privilegiado de experimentação simbólica e linguística.

Alinhando os eixos significativos às discussões sobre cidades ideais e espaços expositivos, entendidos como lugares de construção de narrativas e de memória, surge a questão central: como o MAR contribui para a idealização da cidade carioca? As exposições, compostas por obras articuladas por um discurso institucional, tornam-se objeto de análise. Assim, foram selecionadas sete exposições que possuíam como objeto central a cidade do Rio de Janeiro, sendo elas: *Rio de Imagens: uma paisagem em construção* (01/03/2013–04/08/2013); *ImaginaRio* (06/08/2013–13/04/2014); *Do Valongo à favela: imaginário e periferia* (27/05/2014–10/05/2015); *Rio setecentista, quando o Rio virou capital* (07/07/2015–08/05/2016); *O Rio do samba: resistência e reinvenção* (04/2018–04/2019); *O Rio dos navegantes* (25/05/2019–03/2020). A diversidade temática reforça a pluralidade de imaginários que atravessam

a cidade. Duas exposições, embora atendam aos critérios, não serão analisadas: *Dja Guata Porã — Rio de Janeiro indígena* (05/201–03/2018), por extrapolar a idealização da cidade ao enfatizar o diálogo com as aldeias e a construção colaborativa entre práticas indígenas e museológicas; e *Casa carioca* (09/2021–07/2022), por ter sido realizada durante o desenvolvimento da pesquisa e no contexto da pandemia de covid-19.

A exposição inaugural, *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*, apresentou a história do Rio de Janeiro por meio de representações produzidas do século XIX à contemporaneidade, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, Carlos Martins e Rafael Cardoso. A mostra evidenciou publicamente o museu no contexto da reintegração da Zona Portuária à malha urbana. No catálogo, Herkenhoff reafirma o compromisso institucional com uma leitura transversal da história da cidade:

> A vida simbólica comum que atravessa este lugar e sua memória quer a circulação do imaginário vivo entre todos — se nem todos virão ao MAR, que o MAR esteja virtualmente disponível a todos. Desdobrar-se em fluxos: o MAR propõe-se como museu de processos e não como eventos em série. Imaginário vivo — talvez nesse ponto a arte se movesse e comovesse o olhar. Comover, com o MAR, é o que agita, emociona e enternece. Cada sujeito sabe o plenamente o que comove (Herkenhoff, 2013, p. 125).

Para Luiz Carlos Silva Guimarães (2019) foi a partir dessa exposição que o MAR definiu sua vocação curatorial, consolidando o terceiro andar como espaço dedicado à história da cidade. Reconhecida como matriz conceitual e programática, a mostra tornou-se referência para compreender o percurso expositivo do museu e suas articulações entre arte, história e cidade.

Hoje, a mostra é considerada uma das mais bem-sucedidas do museu em termos de público. Para Marcelo Campos (2020), a exposição vinculou a imagem do museu à cidade pelo do afeto, ao incorporar questões que atravessam a cidade — desde imagens do Pão de Açúcar às suas mazelas. O êxito, segundo ele, relaciona-se ao fato de que o Rio é "uma cidade muito vaidosa de si própria, o Rio gosta muito de se ver" (Campos, 2020). Apesar de ampla recepção, a exposição não assumiu caráter populista, como ressalta o Rafael Cardoso (2021):

> Com certeza, ela cumpriu nosso objetivo curatorial, meu e do Carlos, de falar sobre a construção do imaginário da cidade para um público amplo, mas sem concessões em termos de rigor ou debates históricos. Não foi uma exposição populista, embora tenhamos nos esforçado para torná-la popular (Entrevista concedida por Cardoso, Rafael. Entrevista 2. [agosto de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: correspondência eletrônica).

A distinção feita por Rafael Cardoso entre "populista" e "popular" é significativa, sua fala sugere que ampliar o público não significou abrir mão do rigor curatorial. A oposição entre populista e popular aparece menos como tema terminológico, mais como uma tomada de posição: tornar a exposição acessível não implicou simplificar debates históricos ou reduzir sua complexidade crítica. Assim, a mostra inaugurou o terceiro andar com padrão internacional, consolidando a ambição institucional do museu.

Rafael Cardoso relata que a proposta inicial era atualizar *A paisagem carioca*, ocorrida nos anos 2000 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e com curadoria de Carlos Martins, para inaugurar o museu; a ideia, porém, foi abandonada em favor de um projeto inédito. Buscava-se "algo mais calcado na cultura material da cidade, e não somente na sua representação pictórica" (Entrevista concedida por Cardoso, Rafael. Entrevista 2. [agosto de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: correspondência eletrônica.). A inclusão de obras contemporâneas deslocou o foco para a constituição de imaginários. A ausência de documentação completa (como a lista de obras), por ter sido produzida por empresa contratada, limitou o aprofundamento da pesquisa.

A *Imaginário* ampliou a reflexão sobre a construção social da paisagem, incorporando os grupos étnicos formadores e tencionando visões de colonizadores e escravizados, como desdobramento de *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*. As mudanças entre as mostras permanecem imprecisas, o que dificulta avaliar a afirmação de Marcelo Campos (2020): "Eu acho que a segunda, a *ImaginaRio*, ela é, pelo o que soube lá, o Paulo vai mudando a exposição primeira, vai acrescentando coisas e quando ele vê já mexeu na curadoria. Eu acho que as mudanças ocorreram dentro do discurso curatorial". Segundo

essa leitura, as alterações teriam ocorrido no âmbito do discurso curatorial, por meio de rearticulações entre obras. Há ainda a hipótese de que a *ImaginaRio* tenha sido uma prorrogação da exposição *Rio de Imagens: uma paisagem em construção* por questões técnicas: "[...] da necessidade de devolver obras que já estavam emprestadas havia um ano e substituí-las com outras. O conteúdo mudou um pouco, mas o discurso curatorial permaneceu" (Cardoso, 2021).

A mostra *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* com a curadoria de Clarissa Diniz e Rafael Cardoso, abordou a formação da que seria primeira periferia do Brasil, atual região da Saúde e da Gamboa, na Zona Portuária, conhecida como a Pequena África[8]. Segundo Rafael Cardoso a exposição nasceu do interesse em articular o antigo mercado de escravos da Rua do Valongo ao surgimento, cerca de sessenta anos após seu fechamento, da primeira favela nas proximidades.

Historicamente marginalizada, a área foi associada a estigmas de pobreza e violência, evidenciando a coexistência de duas cidades desiguais. Embora frequentemente retratada de forma pejorativa, a região também foi berço de expressões culturais como o samba. A mostra investigou a construção do imaginário cultural desses territórios. Em entrevista, Cardoso (2021) esclareceu a divisão curatorial: coube a ele o núcleo histórico, enquanto Clarissa Diniz selecionou obras contemporâneas em diálogo com a temática.

A exposição articulou obras históricas e contemporâneas em um mesmo espaço, promovendo a desierarquização temporal e evitando uma narrativa linear, sobretudo para evidenciar continuidades entre passado e presente, no caso, em torno da escravidão. Cardoso (2021) observa que essa estratégia se explicitava já na primeira sala:

> A primeira sala, por exemplo, era dominada por algumas grandes obras contemporâneas: o barco (*Segredos internos*) e o *Divisor* de Ayrson Heráclito, o quadro *Brasil atlântico no período colonial*, de Arjan Martins, e as fotos da série carnavalesca de Carlos Vergara. Tudo isso em diálogo

8 Denominação atribuída à região após Heitor dos Prazeres afirmar que o local parecia uma "África em miniatura", em referência à presença negra na Zona Portuária (Campos, 2020).

> direto com instrumentos de tortura de escravizados, emprestados pelo Museu Histórico Nacional, e representações de tipos e costumes da época colonial nas gravuras de Debret (Entrevista concedida por Cardoso, Rafael. Entrevista 2. [agosto de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: correspondência eletrônica).

Ainda que nem todas as obras constem na listagem institucional, destaca-se a instalação *Segredos Internos* (1994), de Ayrson Heráclito, em diálogo com o livro Stuart Schwartz (1988). A obra mobiliza a pesquisa histórica sobre a formação da sociedade baiana e a economia açucareira, enfatizando as permanências do sistema colonial e seus desdobramentos sociais. A discussão proposta pela obra insere-se em um debate mais amplo sobre diáspora, escravidão e as marcas estruturais deixadas na região portuária. Nesse território, processos históricos de violência e deslocamento sobrepõem-se, na contemporaneidade, aos impactos da requalificação urbana vinculada ao projeto Porto Maravilha. Sobre esse contexto, Cardoso (2021) reconhece a ambiguidade do processo:

> Preferimos (eu preferi) apostar no incerto do que simplesmente nos recolher à certeza de que nosso bairro estava destinado a ser jogado fora, para sempre. O Rio de Janeiro sendo o que é, perdemos a aposta, do modo mais cruel possível, porque perdemos duplamente. A gentrificação desfez muita coisa, e não construiu quase nada em troca. [...] Perdemos a relativa segurança que vinha de ser uma comunidade fechada, e sequer ganhamos uma valorização do patrimônio construído, que continua negligenciado (Entrevista concedida por Cardoso, Rafael. Entrevista 2. [agosto de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: correspondência eletrônica).

A implementação do Porto Maravilha e a inserção do MAR nesse cenário colocam o museu em situação imprecisa: ao mesmo tempo que integra um projeto de valorização simbólica do território, no qual arte e cultura frequentemente operam como "ponta de lança" (Cardoso, 2021), busca vínculos com o entorno por programas e exposições comprometidos com a história e a memória locais, estabelecendo espaços de escuta e mediação.

A mostra *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital*, foi uma das exposições comemorativas dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro[9] e possuiu como curadores Myriam Andrade Ribeiro, Anna Monteiro de Carvalho, Margareth e Paulo Herkenhoff, retratou o século XVIII, quando o Rio de Janeiro tornou-se capital do Vice-Reino do Brasil. A exposição demonstrou o encontro entre a cultura e o comércio, levando em consideração o poder público como um dos aspectos mais fortes da cidade. A mostra questiona o cenário vivido por seus habitantes dentro desse arco temporal, quanto a dinheiro, a religião, a cultura e a exclusão social: "Deixamos de ter vice-reis ou eles apenas mudaram de nome? Mais de um século após a abolição, estamos livres das sombras da escravidão?" (Museu de Arte do Rio, 2020). Para Marcelo Campos (2020) o imaginário desse momento reverbera hoje no que ele denomina "sentimento de corte", reforçando a permanência de uma lógica hierárquica que atravessa gerações. Esse "sentimento" manifesta-se nas burocracias cotidianas, nas redes de influência e na necessidade de mediações pessoais para acessar espaços, como se a cidade ainda operasse sob códigos aristocráticos. O próprio curador sintetiza: "O Rio é uma corte que para você conseguir participar tem que conhecer fulano, beijar a mão de ciclano..." (Campos, 2020).

Dentro desse contexto, observa-se também a valorização de marcos urbanos vinculados à Colônia, ao Brasil Império e até mesmo à República, o Jardim Botânico e Museu Nacional, e no âmbito estadual, a cidade de Petrópolis — espaços que reforçam a memória institucional e simbólica do poder. Para o habitante olhar isso e conseguir identificar o imaginário sobre a história torna-se difícil, pois a sua vivência diária é de outra cidade, uma cidade contemporânea com o ônibus lotado e as edificações cada vez mais altas. Campos (2020) afirma que a cidade não é um lugar, somente, da corte, é também cidade do convívio diário com seu habitante em outras nuances. A cidade é marcada pela presença dos indivíduos que a compõem.

O Rio do Samba: resistência e reinvenção, com curadoria de Evandro Salles, Marcelo Campos, Clarissa Diniz e Nei Lopes, foi inaugurada com apresentação de Martinho da Vila e propôs ao público percorrer a história

9 A exposição integrou o calendário comemorativo da cidade e, nesse contexto, foi criado o Passaporte dos Museus Cariocas para estimular a visitação (David, 2014).

social do samba, da diáspora africana[10] à contemporaneidade. Através do sistema de obras comissionadas, a mostra possui cinco produções artísticas desenvolvidas especialmente para ela. Para Campos (2020) essas obras no MAR passam a acompanhar uma narrativa, integrando-se ao discurso curatorial e dialogando diretamente com o percurso expositivo. Uma obra produzida por encomenda é difícil, pois exige transmitir ao artista o que é desejado revelando a primeira tensão desse modelo: ao mesmo tempo que orienta, pode também limitar, interferindo no processo de criação. O MAR vê o comissionamento como uma possibilidade maior diálogo entre o artista e os textos da exposição, visando de maior compreensão da pesquisa curatorial e menor influência na produção artística, buscando equilibrar a coerência da narrativa com a preservação da autonomia criativa do artista Contudo, esse equilíbrio parece mais uma intenção institucional do que uma condição plenamente realizável, pois a própria lógica da encomenda já pressupõe enquadramentos e expectativas que atravessam o processo criativo.

Nos pilotis do museu, *História do negro é uma felicidade guerreira*, de Jaime Lauriano, dialogava com "Zumbi", de Gilberto Gil, ao inscrever nas pedras portuguesas nomes de regiões africanas ligadas ao tráfico atlântico, tencionando memória, escravidão e espaço urbano. Segundo Salles (2021), a obra partiu do desejo do artista de reativar a memória da trajetória dos africanos escravizados e foi posteriormente incorporada ao acervo. A instalação sonora de Djalma Corrêa explorava o ritmo como fundamento vital. No catálogo, Salles afirma: "O ritmo — elemento primeiro e fundamental na música — é vivenciado por todos os seres humanos ainda no ventre da mãe" (Salles, Evandro (org.). *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018. p. 13), associando o coração materno ao "tambor primordial" e à matriz do samba. Já a videoinstalação *O dono do corpo, parte 2*, realizada por João Vargas a convite de Evandro Salles, investigava o corpo como território de expressão e pertencimento. O curador reconhece a centralidade de sua proposição: "Eu queria que isso fosse passado para as pessoas e

10 "Fluxo de pessoas e culturas através do Oceano Atlântico e o encontro e as trocas entre diversas sociedades e culturas nos novos contextos que os sujeitos escravizados encontram fora da África" (Salles, 2018, p. 23).

imaginei então esse trabalho e convidei o João Vargas para realizar. Na realidade, é uma construção minha, uma construção curatorial minha [...]" (Entrevista concedida por Salles, Evandro. Entrevista 3. [setembro de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: arquivo mp3 (1h52min51s)). *Alvorada*, de Gustavo Speridião, inspirada em Cartola (1908–1980), articulava territórios da cidade e composições do samba, enquanto *Carnaval — o grito do que?*, de Ernesto Neto e Leandro Vieira, tencionava festa e denúncia ao evocar luto, memória política e a frase "Vidas negras importam", deslocando o samba da celebração à reivindicação pública.

Diante disso, nota-se que a concepção curatorial apoiou-se nas formulações de Muniz Sodré, que compreende o samba como força vital e princípio cosmológico. Para o autor "Quem dança se envolve na fabulosa cadeia das forças vitais que gravitam em torno de cada ser ou elemento e movimentam os ritmos do universo" (Salles, Evandro (org.). *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018. p. 17.). Em outro trecho, afirma: "Cada samba tem sua dança específica [...] O corpo que dança é ativado pelo síncope [...] Este é o momento do samba, o dono do corpo. (Salles, Evandro (org.). O Rio do Samba: resistência e reinvenção. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018. p. 17.). Ao incorporar essa perspectiva, a curadoria desloca o samba para uma compreensão de experiência sensível e estruturante das relações sociais. O corpo deixa de ser apenas suporte da dança para tornar-se território de memória, resistência e criação coletiva. Assim, a organização da exposição em três núcleos ("Da herança africana ao Rio Negro", "Da Praça XI às zonas de contato" e "O samba carioca, um patrimônio") traduz, em termos históricos e espaciais, essa concepção ampliada: das matrizes africanas às transformações urbanas do pós-abolição, culminando na consolidação do samba como patrimônio cultural, entendido como prática viva que articula história, cidade e identidade.

A última exposição para esta pesquisa foi *O Rio dos navegantes* com curadoria de Fernanda Terra, Marcelo Campos e Pollyana Quintela, coordenação curatorial de Evandro Salles e consultoria histórica de Francisco Carlos Teixeira. A mostra buscou retratar a história da cidade carioca como cidade portuária, por meio de diferentes olhares: povos,

imigrantes e navegantes que por aqui passaram desde o século XVI e fundaram o Rio atual, como coloca Salles (2021):

> Eu fiz uma exposição chamada "O Rio dos Navegantes" que, exatamente, tratava dessa história toda dessas populações que vieram de várias culturas, de vários países, de várias partes do mundo por diferentes motivos — tanto trazidos à força, escravizados, como foram os negros africanos e como os emigrados fugindo da guerra, da violência de vários lugares e há, também, das populações que viviam aqui. (Entrevista concedida por Salles, Evandro. Entrevista 3. [setembro de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: arquivo mp3 (1h52min51s)).

A concepção foi complexa por abordar episódios históricos violentos e a curadoria optou pelo viés de denúncia. A mostra retomou temas já trabalhados pelo MAR, como a escravidão, presente em *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*. Na visão de Campos (2020), esse movimento temático opera como um "vai e vem": ora amplia determinados eixos, ora aprofunda outros. Assim, as exposições articulam-se de modo contínuo, em diálogo com a trajetória institucional.

A mostra nasceu de estudo sobre a história do porto do Rio de Janeiro, tendo como base a importância do mesmo perante aos demais portos dos mares do sul, como salienta Salles (2021):

> [...] eu estava estudando [...] porto do Rio de Janeiro na história da navegação universal, como era vista a cidade do Rio de Janeiro no século XVII pelos navegantes porque era um porto obrigatório para os mares do sul (Entrevista concedida por Salles, Evandro. Entrevista 3. [setembro de 2021]. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro: arquivo mp3 (1h52min51s)).

O convite para refletir esse lugar carregado de significados não partia diretamente do mar, deslocando o imaginário imediato associado às águas, às embarcações e às mercadorias. A exposição iniciava-se com a ideia da descoberta de um céu distinto daquele conhecido no hemisfério norte e suas implicações para as navegações. Conforme registrado no catálogo, "Verdadeiramente, a grande descoberta dos europeus na

era das navegações não foi de terras e continentes, mas de um novo céu, aquele pontuado pelo Cruzeiro do Sul, aquele que cobre e revela um outro, um novo mundo, a partir de então invadido e subjugado" (Campos, 2019, p. 6). Segundo Salles (2021), esse conteúdo orientou a organização curatorial, que articulou pesquisa histórica, reflexão crítica e criação contemporânea por meio de artistas convidados e obras comissionadas. Um exemplo de produção comissionada foi a série do artista Pedro David, composta por três fotografias — *Coroa Austral*, *Cruzeiro do Sul* e *Triângulo Austral*. Nas imagens, o artista interveio com agulhas e linhas, criando uma sensação de tridimensionalidade que tenciona a superfície fotográfica e evoca os desenhos associados às constelações. A escolha desses agrupamentos estelares evidencia uma ambiguidade histórica: ao mesmo tempo em que foram nomeados por povos originários, também serviram como referência para as navegações que alcançaram o território sul-americano. A série integrou o conjunto de obras comissionadas especialmente para a exposição, ao lado de trabalhos de Aline Motta, Carlos Adriano, Katia Maciel e Regina de Paula. A informação dessas obras sobre o sistema de comissionamento foi posta pela primeira vez de forma aberta no catálogo da exposição.

Outro ponto central da organização curatorial foi revisar a narrativa histórica: os portugueses não "descobriram" o Brasil, compreendendo-a como invasão bem-sucedida. Associada a esse viés crítico, o primeiro módulo, "Visões da Natureza", abordava a representação da América entre mundo natural e mundo inventado, evidenciando o imaginário do Velho Mundo diante do desconhecido. As obras, de caráter científico, procuraram catalogar elementos considerados "exóticos" e expressavam a tentativa de apropriação do Novo Mundo, alimentando um imaginário em que o maravilhamento se misturava ao terror.

Referências

ALTOÉ, Larissa. **Centro do Rio de Janeiro, um mar de histórias**. MultiRio, Rio de Janeiro, 26 de jun. de 2015. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/3065-centro-do-rio-de-janeiro-um-mar-de-historias>. Acesso em: 20/10/2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. **O que é a Lei Rouanet?** Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-rouanet/textos/o-que-e-a-lei-rouanet/view>. Acesso em: 1 mar. 2026.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria — os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. *In*: JULIÃO, L.; BITTENCOURT, J. N. (org.). **X**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008.

CAMARGO, Paula de Oliveira. **Grandes projetos no Rio de Janeiro**: do Porto à Barra, Guggenheim e a Cidade da Música. As cidades, a cidade: política, arquitetura e cultura na cidade do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) — Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011, p. 91–117.

CAMPOS, Marcelo (org.). **O Rio dos Navegantes**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

CAMPOS, Marcelo. **Entrevista 1**, jun. 2020. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro, arquivo mp3 (1h05min).

CARVALHO, Bruno. **Cidade porosa**. Rio de Janeiro: Schwarcz, 2019.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2001.

CREACIÓN de la nueva definición del museo: ¡más de 250 propuestas a descubrir!. **ICOM Espanha**, 2019. Disponível em: <https://icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

CONVERSAS sobre curadoria com Marcelo Campos. Disponível em: <https://www.plataformadecuradoria.com/post/entrevistamarcelocampos>. Acesso em: 7 jan. 2022.

DAVID, Flávia. Prefeitura apresenta Calendário Comemorativo dos 450 anos do Rio. **Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 5 dez. 2014. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5106441>. Acesso em: 1 mar. 2026.

Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação. "Pequeno relato em torno da história do Museu de Arte do Rio — MAR". *In*: MAR: Museu de Arte do Rio. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2018, p. 11–17.

CARDOSO, Rafael. **Entrevista 2**, ago. 2021. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro, correspondência eletrônica.

SALLES, Evandro. **Entrevista 3**, set. 2021. Entrevistador: Laura Ludwig. Rio de Janeiro, arquivo mp3 (1h52min51s).

ESCOLA do Olhar. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/escola-do-olhar/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

SALLES, Evandro (org.). **O Rio do Samba**: resistência e reinvenção. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

FOSTER, Hal. Museus sem fim: não param de surgir instituições de arte mundo afora. Mas para quê?. **Revista Piauí**, n. 105, 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>. Acesso em: 4 ago. 2020.

FOSTER, Hal. Prefácio. *In*: FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Ubu, 2017, p. 6–15.

GUIMARÃES, Luiz Carlos Silva. **Isso vai**

transformar o Rio: reflexões sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio — MAR. Dissertação (Mestrado em Arte) — Instituto de Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019, 194 p.

HERKENHOFF, Paulo. **Princípios e critérios para a formação do acervo do MAR, um museu para o Rio**. MAR: Museu de Arte do Rio. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2018, p. 19–30.

HERKENHOFF, Paulo. **Rio de imagens**: uma paisagem em construção. Rio de Janeiro, Instituto Odeon, 2013.

KLEIN, Cristian. "Caleidoscópio de imagens traduz o Rio: 'A Paisagem Carioca' mostra que começa amanhã no MAM-RJ, traz 1.110 obras que retratam a cidade". **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 7 ago. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708200010.htm>. Acesso em: 20 dez. 2021.

LE GOFF, Jacques. **Memória**. História e memória. São Paulo: Unicamp, 1990, p. 366–420.

LEITE, Rogério Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, n. 49, 2002, p. 115–134. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200008>. Acesso em: 21 jul. 2020.

LEONZINI, Nessia. Apresentação. *In*: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo, BEI Comunicação, 2010, p. 9–11.

MAKING OF Yuri Firmeza: turvações estratigráficas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kCxNQBYUaKI>. Acesso em: 20 out. 2021.

MUSEU de Arte do Rio. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/>. Acesso em: 20 maio 2020.

MUSEU Marítimo do Brasil. Disponível em: <https://museumaritimodobrasil.com.br/>. Acesso em: 25 fev. 2026.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. A cidade imaginada ou o imaginário da cidade. **História, Ciências, Saúde — Manguinhos**, vol. 5, n. 1, mar./jun. 1998, p. 115–123. Disponível em: <http://periodicos.fiocruz.br/pt-br/publicacao/8847>. Acesso em: 22 jun. 2020.

O Museu. Museu de Arte do Rio. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>. Acesso em: 21 jul. 2020.

PLANO Diretor do Município — Câmara Rio. Disponível em: <http://www.camara.rj.gov.br/planodiretor/oqueplano.htm>. Acesso em: 3 jun. 2021.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200–212.

RAMOS, Luciene Borges. **O centro cultural como equipamento disseminador de informação**: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VALA-74QJRP/1/mestrado___luciene_borges_ramos.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2020.

RECHT, Roland. A escritura da história da arte diante dos modernos: observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky. *In*: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012, p. 33–60.

REINALDIM, Ivair. "Tópicos sobre a curadoria". **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 15–28, dez. 2015.

RIO setecentista, quando o Rio virou capital. Museu de Arte do Rio. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/rio-setecentista-quando-o-rio-virou-capital/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

SÉRVIO, Pablo Petit Passos. "O que estudam os estudos de cultura visual?". **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**, Rio Grande do Sul, n. 2, maio/ago. 2014, p. 196–215.

SÉRIE #AcervoMAR — Parte 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LeZhxB6ByWk>. Acesso em: 20 fev. 2020.

SOBRE a proposta da nova definição de Museu. **ICOM Portugal**, 2019. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

VELASCO, Suzana. Mar à vista. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 maio 2010.

VIZINHOS do MAR. Museu de Arte do Rio. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/escola-do-olhar/vizinhos-do-mar/>. Acesso em: 21 jul. 2020.

XAVIER, Priscilla Oliveira. Cidade maravilhosa: o Rio de Janeiro representado pelas letras. **Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, vol. 7, n. 12, 2017, p. 57–70. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10446>. Acesso em: 15 dez. 2021.

Pintora moderna? Fase "madura" de Djanira

LUÍZA ESTRUC DOS SANTOS DE OLIVEIRA

O objetivo da pesquisa de mestrado desdobrou-se, inicialmente, na análise das obras de Djanira da Motta e Silva (Avaré, São Paulo, 1914 — Rio de Janeiro, 1979) a partir de referências do muralismo mexicano, considerando o caráter social de sua produção e seu pensamento crítico, especialmente na representação dos trabalhadores brasileiros desde a década de 1940. Ao situá-la em perspectiva internacional, a análise avançou sobre sua pesquisa e experimentação visual, percorrendo os aspectos temáticos de sua trajetória até seus grandes murais da década de 1960, evidenciando um projeto artístico de ampla ressonância histórica.

As principais referências teóricas mobilizadas incluem os estudos biográficos de Lóris Graldi Rampazzo — especialmente sua dissertação (1987) e tese (1993) —, além da recepção crítica de época, acessada por meio de catálogos e de textos publicados em periódicos consultados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Também são consideradas análises

mais recentes dedicadas à sua obra e à sua atuação, ampliando o debate historiográfico em torno de sua produção artística.

O primeiro capítulo da dissertação propôs apresentar a biografia artística de Djanira posicionando sua produção em relação a alguns comentários da artista, e abordando questões técnicas e participações importantes na cena cultural.

O segundo capítulo, ao qual este texto se refere, apresentará o contexto social e cultural correspondente ao seu período de maturidade artística. A partir de sua viagem aos Estados Unidos durante a década de 1940, observa-se nos discursos da crítica uma mudança de narrativa sobre a pintora, posicionando-a como conhecedora de novas técnicas e aproximando-a às influências de artistas estrangeiros. Nesta atmosfera, há a produção de obras voltadas à representação do trabalhador e painéis, posteriores à viagem, com proximidade ao muralismo mexicano também existente no período em território estadunidense, os quais serão contextualizados no capítulo junto aos discursos da crítica sobre as exposições da artista.

O terceiro capítulo da dissertação, procurou analisar os painéis com temática de trabalho que identificam uma tendência de produção da artista de representação do trabalhador, trazendo as informações catalográficas encontradas sobre o conjunto dos painéis a partir da década de 1950.

Após sua viagem aos Estados Unidos, Djanira experimentou em ambiente nacional uma recepção crítica simpática ao que era entendido como seu progresso. O conhecimento técnico da artista convencionou o que Loris Graldi Rampazzo (1987) chamou inicialmente de "maturidade" da pintora, período que incluía as décadas de 1950, 1960 e 1970.

Neste segundo capítulo, proponho um olhar sobre esse momento da trajetória de Djanira, tomando como marco inicial o ano de 1945, quando se observam mudanças significativas na narrativa que a crítica fazia da artista. Nessa nova narrativa, dois temas parecem ser centrais: a percepção de uma aproximação da artista às técnicas e conhecimentos plásticos e a sua identificação com a arte moderna, questionando a sua pretérita identificação como pintora ingênua.

Para mim, mais importante do que esse debate sobre a sua maturidade artística está o fato de Djanira passar a se dedicar, após

sua viagem aos Estados Unidos, a uma temática que começou a ser questionada cada vez mais por ela: a representação do trabalhador. Dentre as obras dos anos 1950 e 1960, estão grandes painéis que serão analisados mais detidamente no terceiro capítulo. São eles: História de Petrópolis, 1953; Plantação de café (?), c.1957; o conjunto de seis painéis para dois navios da Companhia de Navegação Costeira, incluindo Indústria Automobilística, 1962; Petrobrás, 1962; Velas do Maranhão, 1962; Baianas, 1962; Bananal de Parati, 1962; Praia do Nordeste, 1962.

Na primeira parte deste capítulo, abordarei o contexto em que a artista se inseriu em sua primeira viagem ao exterior, sendo importante ressaltar o sistema artístico que lhe proporcionou tal experiência em um esforço da pintora e seus colegas. Na segunda parte do capítulo, proponho revisitar a década de 1950, quando a pintora demonstrou em sua volta do estrangeiro a maturidade refletida em suas obras produzidas durante e após a viagem. Já durante a terceira parte do capítulo proponho um olhar sobre a tendência da artista de representação do trabalhador, chave para o entendimento de seus painéis produzidos no final de 1950 e início dos anos 1960.

A viagem aos Estados Unidos

O interesse de Djanira por conhecer os Estados Unidos e a arte que lá se produzia começou na década de 1940, contando com o incentivo de Milton Dacosta. Após ganhar o "Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no Salão de Belas Artes de 1944" (Milton, 1946, p. 16), como noticiado pelo *Jornal do Brasil* (RJ), Dacosta havia permanecido nos Estados Unidos e, segundo Djanira (informação verbal)[1], lhe enviava telegramas incentivando sua ida ao país. Dacosta ainda a apoiou financeiramente, valendo-se de uma indenização recebida pelo ataque a alguns de seus quadros em Minas Gerais, e Portinari contribuiu pagando a sua viagem de volta ao Brasil. O que nos mostra a relevância que seus colegas de profissão tiveram na rota traçada pela artista. Outro fator importante a

1 Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

destacar foi o sucesso de crítica e de venda da sua segunda exposição individual, em 1945, no IAB, Rio de Janeiro, com patrocínio do IBEU.

Os EUA eram à época o destino de muitos artistas e intelectuais europeus que, em razão da guerra, procuravam refúgio. Djanira conheceu Chagall, Miró e Léger, chegando a expor na *New York School of Social Research*, em Nova York. É necessário ressaltar, ainda, a rede de apoio estabelecida pela pintora em território norte-americano. A pintora e embaixatriz Maria Martins a recebeu em seu ateliê em Washington e tornou-se uma grande aliada. Segundo palavras de Djanira (informação verbal)[2], as duas passavam horas trabalhando juntas na residência de Maria.

O contexto estadunidense da década de 1940 abrangeu a entrada do país na Segunda Guerra Mundial (1939–1945). Os EUA mal haviam saído da Grande Depressão de 1930, causadora de forte crise econômica e desemprego. Foi nesse quadro que o governo de Franklin Roosevelt criou, em 1933, o *Projeto Arte Federal* com a finalidade de contratar artistas voltados à produção de arte aplicada para clientes do setor público. Nesse sentido, escolas, hospitais, prisões, correios, entre outros, receberam grandes obras de arte. Muitos desses trabalhos tinham como temática a representação simbólica do trabalhador americano, o processo de conquista das terras, a modernidade técnica da nação.

Segundo Jonathan Harris (1998, p. 13), uma dos exemplos mais paradigmáticos de uma arte social seria o de Cesare Stea, (Itália, 1893 – Nova York, Estados Unidos, 1960), autor do relevo escultural para a estação de tratamento de esgotos da baía de *Bowery*, 1936. Segundo o autor, o relevo de Stea "usa as convenções da "monumentalidade" para transmitir a grandeza do "trabalhador do Estado" como símbolo da missão da nação de reconstruir-se. Essa abstração simbólica, o "trabalhador" personificado, foi um emblema ideológico chave na União Soviética e nos Estados Unidos da década de 30."

Mas Harris ainda aponta como as obras de Jackson Pollock e Mark Rothko, nomes que ficaram associados ao movimento do Expressionismo Abstrato, receberam apoio do mesmo projeto federal, participando dessa glorificação da força do trabalho e do povo norte-americano. Nesse sentido, é necessário assinalar que durante o início da década de 1940,

2 *Idem.*

nos Estados Unidos, a pintura de caráter mais social ou realista havia caído em descrédito por sua associação ao realismo socialista.

Tudo isso nos mostra como a tendência do muralismo nos EUA — cujo conhecimento, segundo a imprensa brasileira, teria motivado a viagem e Djanira a este país — se construiu a partir de um contexto totalmente diverso do que ocorreu no México. Aí, no período de grandes transformações experimentado após a Revolução Mexicana (1910–1920) e durante a Primeira Guerra Mundial (1914–1918), o muralismo surgiu como uma forma de arte pública com o objetivo de comunicar mensagens políticas, sociais e culturais ao público em geral. Os muralistas usavam espaços públicos, como edifícios governamentais e escolas, para criar suas obras, acreditando que, assim, tornavam-nas acessíveis ao povo, ao invés de confiná-las em galerias privadas.

Diego Rivera foi um dos grandes nomes desse movimento. Ele frequentemente retratava temas relacionados à classe trabalhadora, à luta dos camponeses e à história do México em suas pinturas murais. Seu trabalho frequentemente incluía imagens de operários, camponeses e povos indígenas, e ele usava seu talento artístico para transmitir mensagens políticas e sociais de justiça e igualdade, dentro de um pensamento nitidamente socialista.

Os muralistas mexicanos circularam bastante nos Estados Unidos, no período do *Projeto Arte Federal*, ainda que suas posições políticas fossem, frequentemente, desconsideradas. A admiração dos murais de Rivera, por exemplo, foi conquistada até por aqueles que não tinham compromisso ou acreditavam nos ideais socialistas dos mexicanos. O patrocínio e estímulo estatais a este tipo de arte esteve relacionado ao reforço de uma sociedade igualitária e democrática em meio à crise capitalista.

> Fosse qual fosse a posição política dos muralistas mexicanos no México ou nos Estados Unidos a apropriação de suas técnicas e convenções monumentalistas pelo governo americano resultou num expurgo efetivo de toda e qualquer convicção ideológica específica. George Biddle escreveu a Roosevelt louvando o exemplo dos muralistas mexicanos e sugerindo um programa governamental para empregar artistas nos Estados Unidos:

> 'Os jovens artistas americanos estão mais conscientes do que nunca da revolução social pela qual o nosso país e a nossa civilização estão passando, e estariam realmente ávidos a expressar seus ideais de uma forma artística permanente se obtivessem a colaboração com o governo... Estou convencido de que a nossa arte mural poderia logo resultar, se tivesse um pequeno impulso, em uma expressão nacional vital (Biddle *apud* Harris, 1998, p. 26).

Djanira chegou ao país em 1945. Sua partida foi noticiada pelo *Diário de Notícias* (RJ), de 6 de julho de 1945: "[...] Em viagem de observação, estudos e pesquisas aos principais centros artísticos e culturais dos Estados Unidos, seguiu para Miami, pelo "clipper" da Pan American World Airways, a conhecida pintora patrícia Djanira que ainda recentemente, expôs, com sucesso, na Associação Brasileira de Imprensa" (Viajantes, 1945, p. 9).

A jornalista Jane Watson Crane, do *Washington Post*, escreveu um artigo sobre o movimento artístico no Brasil após acompanhar o trabalho e entrevistar Djanira. Uma síntese dessa entrevista foi publicada no *Diário Carioca* (RJ) de 2 de novembro de 1946, intitulada "A tendência progressista do Movimento de Arte no Brasil". O texto diz: "A jornalista Crane prossegue descrevendo a obra da sra. Djanira Pereira [nome anterior ao casamento com José Shaw Motta], que veio aos Estados Unidos por conta própria em julho, principalmente para estudar pinturas murais" (Crane, 1946, p. 6). No mesmo ano, Nair Mesquita escreve no *Diário Carioca* ressaltando que "Djanira quer estudar pintura mural e merece que a ajudem. Ela sonha decorar as paredes de todas as escolas primárias do Brasil. Educar as crianças com seus desenhos sugestivos e cheios de vida" (Mesquita, 1946, p. 48). Pode-se observar, nesse sentido, como já em 1946, a mudança na forma com que noticiaram os motivos da viagem realizada pela artista.

De fato, Djanira possuía um pensamento politicamente engajado. O fator mais importante em sua preocupação social estava em representar o povo e o trabalhador brasileiro, aqui incluindo a própria classe dos artistas: "Olhem por seu trabalho, o trabalho é a melhor a maior coisa que temos dentro de si. Fazer aquilo que a gente acredita e quer

fazer" (informação verbal).[3] Mas podemos supor que sua associação com o muralismo mexicano seja, antes de tudo, uma intenção de engajamento político, e não uma filiação direta às técnicas, às temáticas e à estruturação pictórica dessas obras. Muitas vezes a imprensa confunde "muralismo" com a pintura em grande escala feita em localidades públicas, fora do circuito tradicional de arte. O discurso de Djanira, este sim, era próximo ao dos muralistas mexicanos, fato identificado por Graziela Naclério Forte (2017, p. 7). A autora aborda em seu artigo o posicionamento político da artista, que viajou pela URSS (1953) e esteve no congresso da Paz, em Viena (1953). Afirma, ainda, que Djanira se interessava pelos trabalhadores e "representou-os em um ambiente sem violência, perseguição ou referência política. Anti-imperialista declarada tinha um discurso muito próximo ao dos muralistas mexicanos [...]."

A entrevista da artista, de 1966, menciona seus painéis e murais, permitindo-nos entender seu claro posicionamento:

> Embora inúmeras de minhas telas estejam distribuídas por museus e coleções particulares do mundo todo, os trabalhos de que mais gosto são os painéis e murais. A arte tem de ser feita para o povo e não ficar confinada em pinacotecas particulares, para regalo de uns poucos privilegiados. Entre os murais e painéis que já fiz, estão o do túnel Santa Bárbara, com 200 metros, outro numa igreja de Cataguases e um painel de 40 metros em Petrópolis. Acho que o Governo deveria adotar medidas no sentido de que todos os edifícios públicos fossem decorados por artistas brasileiros, é claro. Seria uma maneira de levar a arte ao povo (Laus, 1966, p. 14, grifo nosso).

Logo após a viagem aos Estados Unidos, a pintora planeja a ida à União Soviética. Segundo a artista, em sua carta ao *Correio da Manhã* de maio de 1964, sua ida para a União Soviética foi custeada por ela mesma e para tanto vendera uma casa. A pintora prossegue falando sobre seu posicionamento político: "Quando perguntada qual a minha ideia política, respondia com convicção que era somente o meu trabalho de artista

3 Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

pintora. A produção de um trabalho, seja qual for, é uma ação política por si só. Política do engrandecimento pátrio" (Motta e Silva, 1964, p. 10).

Em outro momento, em entrevista a Virgílio Costa, *Correio Braziliense* (DF), de 15 outubro de 1978, Djanira deixa ainda mais claro seu pensamento sobre a relação arte e política:

> C.C. O artista deve se preocupar com a política?
>
> Djanira: Lógico. Apesar de ostensivamente marginalizados participamos da pedra fundamental da política, queiram ou não alguns que suspeitam dos "artistas". Sou nacionalista, contra a invasão das multinacionais. A Amazônia só para os brasileiros. Democrata e contra todas as expressões externas contra o Brasil. Desprezo o dirigismo da cultura e a censura.
>
> CB. Uma obra de arte deve tratar de política?
>
> Djanira — Ela naturalmente falará também do aspecto político, porque está participando da sociedade como um todo. Ou então não é arte. Até um quadro abstrato nesse sentido reflete uma posição política de abstração da realidade. Isso de maneira nenhuma exclui a importância plástica do abstracionismo. A autonomia do abstrato (Costa, 1978, p. 95).

A adoção de uma concepção assim ampla de engajamento político, que de resto dialogava com os tempos difíceis da recém-instaurada ditadura militar brasileira, nos mostra como a artista se aproximava tanto da visão nacionalista norte-americana de "arte social", quanto da visão abertamente socialista dos pintores muralistas mexicanos.

A maturidade artística de Djanira

Antes mesmo de sua viagem aos EUA, em abril de 1945, Djanira expôs no IAB, com patrocínio do IBEU. Sobre essa mostra individual, Ruben Navarra escreve:

> A pintora que hoje expõe nos "Arquitetos" é a mesma e é outra, comparada com a de dois anos atrás (sua primeira exposição). Em quatro ou

> cinco anos de trabalho, a fidelidade a si mesmo tem sido menos a prova de uma vontade consciente do que a irremediável constante de seu instinto criador. [...] *Em Djanira, penso que o primeiro caso encontra uma ilustração cabal. É notório que a sua pintura vai cada dia adquirindo um sentido de composição mais consciente, uma compreensão das leis tradicionais da perspectiva. Veja-se por exemplo a distância que vai daquela antiga "Meninas brincando de roda" [Ciranda] — a roda no primeiro plano de uma rua suburbana com vasto chão liso e marrom, onde as figuras se colocam ao inverso de toda perspectiva — até que o grande "Circo" magnificamente construído e movimentado na sua rigorosa espiral.* Evidentemente, aqui não se trata mais de adivinhação do instinto. *É já a ciência da composição que se aplica de caso bem pensado, mas sem prejudicar em nada a deliciosa vivacidade com que a pintora movimenta as suas figuras.* O mesmo se pode dizer do tratamento da luz, cuja preocupação vai se infiltrando habilmente em alguns quadros (retratos) e levantando problemas rigorosamente plásticos, aliás muito bem resolvidos. *A ideia do modelado surte seus efeitos e a pintura, sem tonar-se jamais acadêmica, porque o desenho não o permite, ganha em relevo sobre a tendência "chata" das grandes manchas*. [...] E tenho para mim que é de naturezas como essas que depende o futuro da pintura brasileira (Navarra, 1945, p. 33, grifo nosso).

É possível comparar as falas de Navarra com a análise feita por Loris Graldi Rampazzo (1993, p. 49–55) em sua tese de doutorado. A autora ressalta a presença de cores quentes como o vermelho puro no ponto principal da obra *O circo* (1944) além do marrom avermelhado. Há pontos amarelos e rosas que causam destaque. Azuis sobressaem, bem como o tom frio das vestimentas brancas e cadeiras nas arquibancadas. O destaque vai para a característica, seguida por Djanira, de utilizar linha escura contornando todos os elementos. Podemos identificar esta linha preta em seu quadro *Ciranda*, 1940.

Quando Ruben Navarra menciona "uma compreensão das leis tradicionais da perspectiva" talvez esteja se referindo ao espaço estruturado em espiral no quadro *O circo*. A tela com 97 x 117 cm é uma composição assimétrica, sendo o centro de interesse neste quadro localizado à esquerda, "levando a observação do espectador para o centro

do picadeiro" (Rampazzo, 1993, p. 52). A elaboração composicional da obra, com o traçado de sua espiral, chama atenção para o ponto da apresentação no picadeiro. Em minha visão, a forma como a pintora dispôs os elementos a partir dessa estrutura composicional nos faz sentir dentro do circo, como se estivéssemos em uma das arquibancadas, participando do modo de lazer comum em 1940. Há no sentido composicional do quadro, a referência à tradição moderna de representação temática do circo, como fez o artista francês Edgar Degas, por exemplo. Os personagens como palhaços e equilibristas desafiavam o equilíbrio do quadro com seus movimentos e, nesse sentido, vemos como Djanira apropriou-se de certa tendência e resolveu sua composição.

O equilíbrio de massas no quadro se dá devido à distribuição das cores. Segundo Rampazzo (1993, p. 54): "as duas massas de maior área, as cortinas e o coreto, encontram-se em oposição, ligadas por outra um pouco menor, a passarela, todas pintadas de cores quentes, ou seja, de tons de vermelho que, além de dar um equilíbrio simétrico, trazem para o primeiro plano esses elementos." A autora finaliza sua análise trazendo a noção de profundidade presente em Djanira em *O circo*. De forma simples, a pintora utiliza elementos maiores mais próximos do espectador e os menores nos últimos planos. Deste modo, a implicação de tamanhos se dá tanto por profundidade quanto por altura.

Retornando às falas de Navarra, o autor cita que a "ideia do modelado surte seus efeitos e a pintura, sem tonar-se jamais acadêmica, porque o desenho não o permite, ganha em relevo sobre a tendência 'chata' das grandes manchas." Podemos comparar à noção de perspectiva identificada por Rampazzo, de modo que a pintura ganha relevo e, com isso, não se achata em *O circo* afastando-se da indefinição de desenho e planos das meninas brincando de roda em *Ciranda*.

A autora segue para a análise da temática. Ao representar o lazer da época de 1940, muito comum, Djanira nos apresenta uma clara divisão socioeconômica nas arquibancadas da cena. As cadeiras localizadas no alto são ocupadas por pessoas de vestuário requintado, simbolicamente apresentadas com chapéus, por exemplo. Em outras alas, pessoas com cabeças descobertas são contrastantes.

Essas obras, apresentadas ao público antes de sua viagem aos EUA, já nos revelam como a artista havia desenvolvido seus meios e

suas técnicas pictóricas. A nova espacialidade da artista, alcançada pela utilização de técnicas precisas de profundidade e por formas bem definidas ao representar a diversão popular, deve ser observada e assinalada como tendência da artista desde o início dos anos 1940. Ressalto, ainda, como a pintora demonstra em sua obra *O circo* uma clara preocupação social, apresentando-a com sutileza.

Como afirmou Ary de Andrade (1945, p. 79–80) para a Revista *Vamos Ler*! em 14 de junho de 1945, o fenômeno Djanira estaria atraindo especialistas. Andrade situa a pintora no quadro da "arte dos primitivos, dos ingênuos, dos intuitivos", lembrando a sua conexão com tantos outros artistas semelhantes que permanecerão anônimos, "confundidos, apagados e sem esperança".

No mesmo ano, Djanira participou de exposição em La Plata, Argentina. O jornal *Correio da Manhã* (RJ), de 5 de agosto de 1945, noticia a inauguração da mostra. Realizada na Escola Provincial de Belas Artes, a exposição "dedicada à pintura brasileira contemporânea" reunia "78 telas de vinte pintores brasileiros" (Artistas, 1945, p. 7). Além de Djanira, com trabalhos em óleo e em aquarela, estavam representados na exibição Alberto da Veiga Guignard, Alcides Rocha Miranda, Aldari Henrique Toledo, Candido Portinari, Carlos Leão, Clovis Graciano, Emiliano Di Cavalcanti, Hilda Campofiorito, Iberê Camargo, José Alves Pedrosa, José Cardoso Filho, José Pancetti, Milton Dacosta, Orlando Terruz, Pery de Melo Deane, Quirino Campofiorito, Roberto Burle Marx, Tarsila do Amaral e Tomas Santa Rosa Filho.

Seguimos, então, para a exposição em abril de 1946 na *New School for Social Research*, Nova York. Segundo Rampazzo (1987, p. 39–40), a artista "levava consigo algumas fotos do seu trabalho, e resolveu falar com o diretor, Camilo Egas, que demonstrou interesse em ver os originais; ao vê-los, convidou-a para uma individual." Com financiamento da própria escola, a exposição fez sucesso e, como consequência, levou a artista a uma grande aceitação por público e crítica, chegando a receber comentários positivos de Eleanor Roosevelt, na coluna My Day do jornal *Washington Post*.

Ainda em 1946, participou da Exposição Internacional da Unesco no Museu de Arte Moderna em Paris. A mostra ocorreu entre 18 de novembro e 28 de dezembro, tendo como participantes representações

dos países membros da ONU Arábia Saudita, Argentina, Austrália, Bélgica, Bolívia, Brasil, Canadá, Chile, China, Colômbia, Cuba, Dinamarca, Egito, Estados Unidos da América, Equador, França, Guatemala, Haiti, Índia, Iraque, Irã, Líbano, Libéria, Luxemburgo, México, Nicarágua, Noruega, Nova Zelândia, Panamá, Países Baixos, Peru, Filipinas, Polónia, República Dominicana, República de São Salvador, Reino Unido da Grã-Bretanha, Síria, Checoslováquia, Turquia, União da África do Sul, Uruguai, Venezuela, Iugosávia.

O catálogo da exposição revela um interesse difuso pela chamada arte naif, como vemos no destaque aos "Artistas *naifs* britânicos" (p. 59–60). Djanira, entretanto, aparece como artista brasileira, mas não associada ao *naif*. Em realidade, no meio artístico em que Djanira se encontrava, então, os termos "moderno" e "*naif*" eram por vezes confundidos ou aproximados, ressaltando-se a contribuição dos chamados ingênuos para a renovação da pintura moderna. Podemos observar, neste ano de 1946, como a crítica estadunidense recebe a obra de Djanira, ligando-a à modernidade.

Na palestra "Impressões sobre a pintura moderna nos EUA", Artur Kauffmann falou sobre "personalidades americanas que já lhe serviram de modelo" (Impressões, 1946, p. 9). Kaufmann menciona os novos artistas norte-americanos que se interessam por negros em seus quadros, algo a que o público naquele país reagia contrariamente a presença. O artista cita especialmente um artista, o "preto Pappin", observando muita semelhança de sua obra com a pintura de Djanira. Podemos observar, neste ponto, a grande visibilidade e importância conferida à artista pelo autor, na sua configuração dessa arte moderna-popular que tanto interessava aos críticos e às instituições da época (com destaque para o MoMA, que fez várias mostras e montou coleção de arte dita popular).

Djanira produziu no contexto de sua viagem importantes obras que mostram o desenvolvimento de sua pesquisa plástica. Loris Graldi Rampazzo (1993, p. 66–71) destacou, em sua análise da produção da artista naquele momento, o quadro *Patinadores,* 1945 (Figura 1), exibido pela primeira vez no Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro em 1948, após o retorno da artista ao Brasil.

Ao representar uma pista de patinação no gelo nos Estados Unidos, a pintora presta atenção a cada detalhe das indumentárias na variedade

de mulheres, crianças e homens. As cores "quentes, frias secundárias, neutras, escuras, formando um conjunto vivo, não chegando a ser berrante, ajudado pelo contraste da neve que serve de fundo, num tom azulado muitíssimo claro" (Rampazzo, 1993, p. 66). Rampazzo ressalta, novamente, a utilização da linha escura contornando cada elemento do quadro, elemento que nos remete à técnica também utilizada por Paul Gauguin, pintor nos limites do ideário moderno e primitivo.

A pintora nos convida a assistir a cena de patinação em primeiro plano e observar a paisagem naquele local. Como na obra *O circo*, a assimetria está presente no quadro. O espaço pictórico foi trabalhado por linhas retas e em diagonal, que conduzem nossa observação à distância do primeiro plano, unindo vários planos com as figuras que se movimentam. Como descrito por Rampazzo (1993, p. 77) "o movimento das figuras, contrasta com as linhas retas da perspectiva e dos prédios." A ideia de profundidade também é conseguida pela diferença de escala dos patinadores mais à frente e ao final da pista.

A luminosidade, como definido por Rampazzo, é geral. Não há no quadro pontos focais e as figuras não projetam sombras. Dessa forma, o desenho permanece com o efeito chapado. Diferentemente de *O circo*, no quadro *Patinadores* não existe distinção clara de classe social. Os personagens se apresentam trajados com roupas parecidas, representando um lazer de classe média. A semelhança entre as duas grandes obras da pintora está na representação das atividades populares de determinada população e região.

Destaco uma característica presente nas obras deste período. As únicas figuras com fisionomia um pouco mais definidas são o casal no canto inferior direito do quadro, em primeiro plano. Tem início uma característica seguida pela artista até mesmo nos painéis dos anos 1950 de trabalhar com rostos apenas esboçados, sem uma expressividade individual, de modo a criar um corpo coletivo. Além disso, podemos notar outra característica presente nos desenhos da artista de 1946: as cabeças das figuras são torcidas, para apresentar suas fisionomias de frente, algo identificado por Ricardo Alvim (informação verbal)[4] Esse

4 Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.



FIGURA 1 Djanira da Motta e Silva. *Patinadores*, 1945. Óleo sobre tela. 94 x 76 cm. 93 x 74,5 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

recurso cessa em sua pintura feita na Bahia, durante a década de 1950, como podemos ver no desenho *Figuras no parque,* 1946.

Essa característica nos leva a aproximar a artista da obra de Heitor dos Prazeres, que utilizou a representação das figuras sempre pintadas de frente ou de perfil, com o olhar para o alto. Guardadas as diferenças entre os dois artistas, é curioso pensar em como essa apresentação esquemática de figuras serviu para a caracterização pela crítica de uma arte "ingênua", quando, em realidade, se tratava de um recurso poético e técnico importante para o funcionamento do discurso pictórico de ambos.

O desenvolvimento da poética de Djanira pode ser percebido, além disso, a partir de outra obra no ano seguinte. *Vendedora de flores*, 1947, demonstra sobretudo o sonho, aproximando-se da corrente surrealista. O quadro, produzido após a volta da artista ao Brasil, em 1947, apresenta a distorção da figura da vendedora e o destaque conferido a ela nos revela uma noção de monumentalidade e a importância conferida à classe trabalhadora brasileira. É importante notar que a tendência da artista em representar a classe trabalhadora parece fundir, nesse momento, as pontas de sua caracterização de moderna e popular. Por um lado, dialoga com as vertentes modernas de arte socialmente engajada, de outro remete às figuras do povo, com sua simplicidade.

Existe, ainda, uma grande diferença nas cores utilizadas pela artista neste período, que funcionam como um "marco de passagem" em sua produção, "deixando de lado especialmente as cores sombrias, de tons rebaixados, usando ao invés disso cores vibrantes e tipos humanos com expressão humilde, mas altiva" (Lopes, 2022). Vê-se também nesta tela a introdução do tema dos anjos, que se torna uma constante nas obras de Djanira, contando sobre sua religiosidade de matriz popular. Além disso, ao saber que não poderia mais ter filhos, começou a inserir essas figuras tradicionais de proteção, os anjos da guarda (Anexo C).

Em 1947, ao retornar ao Brasil, Djanira se fez muito presente entre as notícias de cultura. Em uma entrevista em 1º de setembro de 1947 ao jornal *O Globo* cujo articulista anota as conquistas plásticas da pintora:

> Voltou sabendo inglês e muito contente do êxito e de tudo o mais que conquistou nos Estados Unidos. [...] E sozinha, na tumultuária, estranha e talvez hostil Nova York, *a nossa patrícia*, conseguiu o seu objetivo, fez

> nome, fez exposições, consagrou-se entre a gente do seu mundo [...] Djanira, em poucos meses, conquistou muitas admirações, em Nova York, o que equivale a dizer que conquistou o mundo ou um mundo (Aventura, 1947, p. 1, grifo nosso).

Durante a entrevista, Djanira comenta sobre a realidade vivida no estrangeiro, bem como suas impressões sobre a arte no país:

> Para que lado se inclina o gosto dos americanos? — indagamos.
>
> — Ah! Quase tudo lá é arte europeia. Vi uma exposição de Cézanne atraindo uma fila fantástica que dava voltas imensas por diversos quarteirões. Uma coisa de espantar. Tudo isso para admirar uma exposição. Os grandes mestres são vistos nas galerias e museus americanos. Monet foi uma decepção para mim pelo seu *abuso de cores e ausência quase completa de desenho.* Mas gostei muito de Manet que tem muita coisa de Velásquez. De Renoir vi coisas boas e horrorosas também. De Matisse idem. Motivos de deslumbramento *encontrei entre os primitivos, como Fra Angelico. Vi grande derrame de Gauguin e Van Gogh*. De todos, porém, a revelação *foi um russo chamado Kandinsky, que entre os pintores objetivos, considero o maior. Todavia quem está na vanguarda é Picasso.*
>
> [...] O americano é um povo frio, mas é um grande povo, e até o "comon man", com superficial educação artística, gosta de arte. E note-se que percorri inúmeros Estados e cidades. *Fiz três exposições de sucesso, pintei afrescos e houve época em que trabalhei 20 horas por dia. Saindo do Brasil a gente verifica que isto aqui é um aglomerado de autodidatas e quanto pode aprender viajando. Foi o que fiz. Aprendi muito*. [...] Portinari aqui se responsabilizou até pela minha passagem de volta e graças ao seu estímulo realizei o meu sonho (Aventura, 1947, p. 1, grifo nosso).

Pela entrevista podemos ver uma Djanira segura e conhecedora dos assuntos de pintura. Seus comentários sobre os pintores com os quais teve contato durante suas visitas aos museus traduzem fortes posicionamentos em relação aos grandes mestres. Quando fala de Monet, algo que chama muita atenção, critica seu abuso de cores e a ausência completa de desenho. Anteriormente durante a análise das obras de 1940,

pudemos perceber a presença do desenho bem definido de Djanira e a forma como equilibrou as cores em seus quadros.

Outro interessante ponto que chama atenção é o seu gosto pelas obras do pintor Fra Angelico e de Wassily Kandinsky, a quem chamou, respectivamente, de "primitivo" e de "pintor objetivo", demonstrando conexão com as categorias utilizadas pela crítica e história da arte do período. Em seu relato podemos perceber que se considerava autodidata, e demonstrava a necessidade de aprender e viajar. É importante ressaltar que a pintora afirmava ter pintado afrescos, referindo-se, certamente, à pintura mural que realizou.

Em 1948, a pintora expôs pela primeira vez após retornar dos EUA, no edifício do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Segundo Rampazzo (1993, p. 13), "foram expostos trabalhos anteriores à sua viagem, os realizados lá fora e os executados aqui após seu retorno", somando-se 92 trabalhos. O periódico *O Jornal*, de 06 de junho de 1948, lista os seus destaques entre as obras:

> [...] Se tivéssemos que destacar alguns quadros, que maior poesia revela, seriam: n° 4 — Neve; n°5 Central Park; n° 9 — Carroussel; Ambulante; todos pintados em NY, e, da série brasileira: n° 20 — São João; n° 31 — Menina com flores; n° 36 — Crianças na varanda; n° 42 — Retrato de Luiz Cosme; n° 49 — Janela; O painel decorativo — n° 25 — é muito feliz como composição. Desenhos e gravuras completam a exposição da artista que, entre os louvores que recebeu da crítica americana, mereceu ainda uma crônica assinada pela celebrizada figura da senhora Eleanor Roosevelt (Pintura, 1948, p. 10).

A exposição também repercutiu em notícias e comentários da crítica, como vemos adiante no texto de Quirino Campofiorito:

> Sempre os assuntos de comovente candura são a inspiração de suas composições. Se alguma tragédia atinge o seu estado emocional, a pintora traduz *em gestos de bondade e de alegria, sempre muito humanos e com essa singeleza de imaginação que os autodidatas sabem cultivar instintivamente. Observando sua obra atual, reconhece-se como Djanira cultivou a observação do movimento, da forma, da cor. Seu desenho*

> *apurou-se e lhe permite expressões mais comunicativas. A cor vence recursos plásticos-pictóricos também de maior sedução* (Campofiorito, 1948, p. 26).

A autora de nome Sílvia, na revista *Momento Feminino* (RJ), em 20 de novembro de 1948, menciona importantes avanços na obra de Djanira:

> Djanira lá estava com *os seus ensaios de mural e as suas produções que sempre exprimem muito o mundo imaginário da artista*. Não perdeu o seu caminho de sonho e fantasia, já promissor desde os primeiros passos em Santa Teresa. *Preocupou-se com o desenho, das suas[...] linhas nervosas para uma simplicidade mais segura, principalmente quando faz retrato. Disciplinou-se na gravura e os trabalhos apresentados revelam bem a segurança da técnica a que se dedicou estudando nesse prolongado período de ausência*.
>
> [...] Alguns cronistas críticos têm falado em parentesco ou influências desse ou daquele artista, encontros fraternos e alentadores. *A comentada afinidade com Chagal, antes de ver Chagal*, não se modificou — talvez seja o céu que a artista ocupava com os seus sonhos infantis ou certas composições exploradas nas pesquisas de pontos de referência necessários à posição da artista. Uma espécie de sanção para a constatação de valores artísticos plásticos
>
> [...]
>
> Quando se percorria a exposição de Djanira, cada vez mais se afirmava a convicção de que outras influências estariam preocupando a tendência idealista da jovem artista. Então, *não se pode lamentar os peixes com cartola que faziam lembrar o Walt Disney industrializado com a sua corte de desenhistas frios*. O visitante habituado a se deliciar com as cores puras de Djanira, com a sua maneira predestinada a se lançar nesse mundo fabuloso que seu temperamento faz vibrar, teria que recuar diante de certas quebras que preocupam muitas vezes.
>
> [...]
>
> Contudo, Djanira tem agora em muitas de suas belas composições uma forte tendência para a ilustração — uma nova ilustração. Há como que uma literatura decorativa sugerindo as histórias que não foram contadas, com muita gente e muitas crianças. Não se pode deixar de fazer o elogio dessas coisas tão saborosas que não encerram tragédias

> emocionais. Festejam de leve, com uma alegria visual que parece entoar o cântico da vida.
>
> [...]
>
> E saudável, a arte de Djanira — voltou sem ter perdido com a viagem — não se corrompeu. Viu a arte do mundo e deve se sentir agora mais audaz ou mais encorajada para as suas novas criações, multiplicando sua arte que já tem um grande relevo em nosso ambiente artístico-plástico (Djanira, 1948, p. 7, grifo nosso).

Em conjunto, esses comentários críticos abordam a questão da imaginação e da singeleza na obra de Djanira. Essas características a aproximam, quase sempre, da esfera ingênua e autodidata, versão quase infantilizada da artista. Em pontos interessantes, os dois comentários podem ser utilizados para traçar uma análise da sua produção na década de 1940.

Tomemos, por exemplo, a tela *Carroussel*, 1947. Podemos identificar nela o que Quirino Campofiorito chamou de cultivo da "observação do movimento, da forma, da cor", manifestas no apuro e na expressividade do desenho. A artista vale-se de uma forma dinâmica como a do carrossel para ampliar a sugestão de movimento interno da pintura. Por outro lado, podemos entender a aproximação feita por Silvia ao pintor Marc Chagall. O movimento produzido pelas ondulações traçadas por Djanira causa distorções no quadro e, sobretudo, as figuras inclinadas pelo giro do carrossel se aproximam daquelas figuras flutuantes de Chagall.

Em minha visão, porém, o desenho e as cores usadas por Djanira pouco têm a ver, neste período, com a obra de Marc Chagall. O pintor utilizava, com frequência, manchas de cor, que Djanira usou pouco em sua carreira. Mesmo em *Ciranda*, 1940, essas manchas tinham outro sentido, relacionando-se antes à técnica da aquarela do que à construção daquele espaço etéreo e fabulativo do artista russo. O sonho, em Djanira, parece ter outro significado. Liga-se à fantasia infantil, às figuras que povoam o imaginário popular.

Outro interessante ponto ressaltado por Silvia é a presença de "ensaios de mural" no conjunto apresentado na exposição. Pode-se entender a expressão como uma confirmação de que a pintora se iniciou no trabalho de pintar murais, tendo influências de diferentes tendências dessa manifestação pictórica, como vermos mais à frente. Ao final de seu

comentário, Silvia ainda cita os peixes com cartola, lamentando uma possível influência do desenho industrializado de Walt Disney. A autora entende que esse desenho revela uma certa irregularidade na obra de Djanira, se contrapondo diretamente a suas cores puras e ao seu "mundo fabuloso". Nessa crítica, ressoa algo de desejo de fechar a artista e sua obra nos limites de uma arte "ingênua", advinda da vibração imediata de seu temperamento. Djanira anotou, em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1961, essa nostalgia "de uma Djanira ingênua, alegre, primitiva". E alertou: "Não cedia e não cedo nunca ao que julgo ser justo a minha consequência de artista-pintora" (Martins, 1961, p. 15). A artista compreendia que a insistência crítica em elogiar a dimensão "ingênua" e "expressiva" de sua produção revelava, em realidade, um modo de frear as suas pesquisas. Sérvulo de Mello publicou, em 4 de junho de 1948, no jornal *A Manhã* (RJ), um longo texto crítico no qual procura definir com precisão o que compreende como primitivismo e modernismo em Djanira:

> Seu primitivismo, tido desintencionado está em reação contra a tristeza do mundo. Essa volta à inocência, ao deslumbramento ingênuo e cândido diante da vida, significa sua inadaptação à mecânica da existência, e à falsa seriedade do mundo. Sua poética de cores reduz a símbolos inocentes as paisagens sombrias da alma e os aspectos tumultuários da vida. Isto, embora espontâneo, sem nenhum conteúdo perverso, lembra a fuga de Gauguin para as alegrias virgens, a luz matinal do planeta, a atmosfera paradisíaca, na qual o homem vivera como animal lírico em estado de natureza pura. Lembra Lawrence, sua religiosidade de instintos, seu animalismo consciente. Enquanto Gauguin e Lawrence operam intelectualmente, ao impulso do deamon subjetivo, Djanira executa com espontaneidade onírica.
>
> [...] Por hora, a candidez de suas composições, a caracterologia primitiva de suas figuras, o nativismo de suas cores fluem da sensibilidade em estado virginal, como um som musical que brota na garganta dos gatos ou o vagido de uma criança recém-parida.
>
> [...]
>
> O fenômeno cor em Djanira nada mais significa do que o meio de externar ideias e sentimentos fundidos em sua interpretação subjetiva da vida. Dei o colorido pouco nuançando sem artifício, nativo e próximo.

Sem nenhum sentido racional ou lógico, suas cores envolvem as imagens de uma aura poética que as anima e as transforma, traduzindo-lhes o seu sentido profundo e oculto, revelando-lhes a alma, com estranho poder expressional. Seus tipos humanos são apanhados em "close ups" de emoção e caracterizados sobretudo pela cor. Nesse particular é que a sua pintura se liberta do meramente sensorial e decorativo. Em meio à sutil evocação da forma, linhas, sons, perfumes, caricias e voluptuosidade, move-se o seu estilo quente apaixonado de uma sensualidade compreensiva. As vezes cheia de ternura, outras com rasgos de audácia, nunca fugindo à alegria da vida, jamais eivado de rugidos, de dramas ou de grandes lamentações.

A técnica cromática dessa pintora nos remonta à aurora do mundo. Após o período pré-histórico, os primeiros passos dados em busca das cores, da representação de imagens coloridas. Surpreende-nos o cru de seus roxos avermelhados, seus ocres, seus amarelos, seus brancos caiados. Em todos eles há um cheiro de terra, uma intima relação com a brutalidade virgem da natureza do primitivismo psicológico.

Se a sua cromática é primitiva, sua forma é inteiramente liberta do ornamento lineal que caracterizava os mosaicos, as decorações murais, os primeiros afrescos do nativismo. Suas imagens são animadas vivas, sem o rigorismo anatômico ou geometria dos primeiros desenhos. Isso porque sua estética afetiva penetra o mundo com amor, e surpreende a beleza em seu pluralismo alucinante. O grotesco, o extravagante, o burlesco, o ingênuo lembram em seu conjunto o sonho convulso da loucura ou a prelogia da imaginação das multidões. Por isso mesmo Djanira pode ser caractegorizada uma pintora surrealista. Não da escola de Picasso, porque a sua arte não tem abismos pascalinos. Sua inocência primitiva, os símbolos oníricos talvez mais aproximem de Chagall, sem considerarmos o místico e o bíblico que constituem os aspectos mais vigorosos da obra desse último. Contudo, procurar um ponto de referência para a pintora, compará-la, buscar uma relação entre a sua arte e a dos grandes mestres, explica-se apenas pelo fato imperioso decorrente de sua obra, isto é, da necessidade de situá-la entre as mais profundas tendências do modernismo. Em hipótese alguma a sua personalidade se mutila através das afinidades de caráter e expressão por acaso existentes entre a sua pintura e a dos mestres modernos. Não existe submissão a uma técnica

> ou a uma escola, nem o espírito imitativo ou aquelas reproduções de motivos que tocam as raias de plágio. [...]
>
> Ainda existe uma controvérsia idiota e inútil sobre a significação da arte moderna. Os pintores de ontem, que ainda existem, continuam a negar sua consolidação já indiscutível, simplesmente porque não foram capazes de assimilar ainda a revolução psicológica na estética subjetiva, muito mais importante ainda que a revolução técnica. [...] Não perceberam as variedades infinita das formas e das expressões humanas, e jamais compreenderão um mundo reduzido a símbolos de afeição, a vida como um circo, a alegria dinâmica da existência num parque de diversões, expressas com voluptuosidade cinética, através de uma arte que é fundamentalmente estática. Jamais entenderiam a pintura em tão íntima relação com a poesia, como Djanira consegue realizar. Hão de permanecer, a despeito de tantos progressos tecnológicos, entre os quais assinalamos a fotografia colorida, com os olhos frios e exatos ante a superfície tranquila e imóvel dos fenômenos (Mello, 1948, p. 4).

O autor começa por aproximar a arte de Djanira de pintores classificados como "primitivistas", tais como Gauguin e Jacob Lawrence. Porém, o crítico distingue a habilidade técnica desses artistas. O pintor francês e o estadunidense utilizariam privilegiadamente o intelecto, dando direção a seu impulso subjetivo. Já Djanira seria pura "espontaneidade onírica", voltando aos temas correlatos de seu autodidatismo e ingenuidade. Djanira vale justamente por sua inépcia técnica, que a leva a criar de modo espontâneo, sem controle da forma racional.

Ainda segundo Mello, a cor em Djanira seria exatamente o veículo perfeito para "externar ideias e sentimentos fundidos em sua interpretação subjetiva da vida". Sem "raciocínio lógico" as cores são capazes de transmitir uma áurea poética inalcançável pela intromissão do intelecto. É claro que, se lembramos de como Djanira já havia refletido sobre a cor que utilizava como importante recurso formal, entendemos que esse aparente elogio repousa num equívoco crítico que pensa a obra de artista como uma criação quase natural, sem interposição de uma consciência pictórica, encerrando-a nesse espaço limitado da poesia ingênua. Essa visão, de resto, serviu de parâmetro para a avaliação de trabalhos de várias artistas mulheres. Até Tarsila do Amaral, de uma rica família paulista, que

circulava entre os ateliês de importantes artistas de Paris, precisou ser chamada em algum momento de ingênua, de primitivista, de "caipirinha".

Para Mello, o "primitivismo psicológico" de Djanira garante que suas imagens sejam "animadas vivas, sem o rigorismo anatômico ou geometria dos primeiros desenhos." O autor ainda menciona a relação com o Surrelismo, destacando que o ingênuo também seria um modo de acesso ao sonho, à loucura ou à imaginação. Ao comentar a proximidade de Djanira com Marc Chagall, destaca a inocência primitiva existente nos dois artistas e discorre sobre seus símbolos oníricos, que seriam fluidos e admitiriam múltiplos significados e interpretações.

Podemos concordar com o autor em relação a essas figuras oníricas. Um ponto em comum entre os dois pintores pode ser observado em 1945, dentro do repertório de Djanira, em suas representações de anjos. Em *As três velas*, 1938–1940, Chagall representa um casal que se abraça e se protege em um ambiente cercado de anjos. Essas figuras podem também ser observadas em quadros de Djanira.

O autor, contudo, faz questão de deixar claro que Djanira não se submete aos movimentos modernos. Preservando sua pureza e ingenuidade, Mello aponta para as "afinidades de caráter e expressão por acaso existentes entre a sua pintura e a dos mestres modernos". Assim, as quais, com afinidades casuais que atendem às exigências de sua personalidade, não denotam influência ou aderência às vanguardas modernas. Isso parece central para que o autor conclua despachando o que chama de "controvérsia idiota e inútil" que quer situar a artista "entre as mais profundas tendências do modernismo".

Alguns meses depois, Djanira deu uma entrevista que serve como importante contraponto a esse texto de Sérvulo de Mello. Ao *Diário da Noite* (SP), de 14 de setembro de1948, falou sobre o fato de, nos Estados Unidos, não ter sido considerada primitiva:

> O tom geral da crítica "*yankee*" — responde Djanira a uma pergunta do repórter — não me considerava uma pintora primitiva. Julgava minha pintura como uma coisa de valores e essência pictóricas "puros", mas não primitiva. Achavam que minha pintura denota uma influência cerebral muito acentuada, que minhas realizações eram muito procuradas, o que exclui o primitivismo..."

> [...] "O trabalho puramente instintivo não me satisfaz. Em minhas primeiras telas talvez eu fosse primitiva, mas creio que isso era devido mais a minha falta de educação artística. Minha viagem aos EE. UU. foi-me muito útil: vi muitas coisas e compreendi ainda mais. E coloquei-me a mim mesma a pergunta de saber o que é que eu queria da pintura e para onde ia. Por isso trabalho muito com o cérebro e à força de pesquisa procuro dar aos meus trabalhos um cunho de realização o mais possível consciente (No Studio, 1948, p. 4, grifo nosso).

A pintora começou destacando a nova conceituação de pureza que aprendeu nos EUA, relacionada aos valores essenciais da pintura. Circulando numa cultura na qual se desenvolveram o Expressionismo Abstrato e a teoria formalista, Djanira passou a valorizar a pureza dos meios e não a sua associação à ingenuidade. Por isso fez questão de afirmar que não se satisfazia com um "trabalho puramente instintivo" e enfatizar a superação de uma situação de "falta de educação artística". Concordando com a crítica, admitia que "talvez fosse primitiva" em seus primeiros trabalhos. O que foi completamente alterado com seus estudos de observação nos EUA, que a levaram a uma realização "mais possível e consciente" de pintura.

No ano seguinte, o crítico Gaparino Damata publica texto crítico à exposição de Djanira no Museu Imperial de Petrópolis, com o curioso título "De modista e chapeleira ao posto de pintora n.1 do Brasil". Nesse artigo, publicado no *Pequeno Jornal: Jornal Pequeno* (de Pernambuco), em 13 de julho de 1949, fala da fase primitiva inicial da artista, alterada após sua ida aos Estados Unidos, quando sua arte muda de figura, assumindo forma consciente e afastando-se do primitivo:

> Ora, acontece que sobre Djanira, eu ouvira contar coisas fabulosas, que a tornaram aos meus olhos de repórter curioso, uma figura quase lendária. Essa criaturinha irrequieta, vivaz cujo mundo ingênuo se reflete nas suas telas bonitas, artísticas, era uma das minhas namoradas... Isto é, tinha prometido a mim mesmo que não descansaria enquanto não a entrevistasse; por isso, pus mãos à obra e tratei de me aproximar da pintora — que já conhecia através de sua arte, *quer na fase primitiva, quer na posterior,* após seu regresso dos EE. UU. onde lucrou bastante, artisticamente (Damata, 1949, p. 1, grifo nosso).

Os vários textos críticos aqui citados e comentados mostram como se processou o desenvolvimento de diferentes narrativas sobre a artista, nas quais se repetiam temas como o seu primitivismo, a importância do aprendizado técnico adquirido em sua viagem aos Estados Unidos, a sua vontade de estudar o muralismo, o pensamento político e social da pintora. Todo esse debate é essencial para que compreendamos a produção dos grandes painéis da pintora.

Os trabalhadores na obra de Djanira

A mudança de narrativa em relação à artista e seu posicionamento sobre não se considerar primitiva são dados importantes para suas produções dos anos de 1950. Isso porque o reconhecimento que alcança aproximou-a de projetos encomendados por órgãos públicos ou por outros artistas. Ao ser entrevistada e se posicionar, a artista mencionou: "coloquei-me a mim mesma a pergunta de saber o que é que eu queria da pintura e para onde ia. Por isso trabalho muito com o cérebro e à força de pesquisa procuro dar aos meus trabalhos um cunho de realização o mais possível consciente" (No Studio, 1948, p. 4).

Assim, Djanira nos revelou a existência de um projeto consciente de pintura. Dentro desse projeto, destacaremos a introdução, cada vez mais deliberada, da representação do trabalhador brasileiro, especialmente em suas pinturas murais. No início da década de 1950, a pintora residiu em Santo Antônio, na Lapinha, Bahia onde descobriu "coisas, valores humanos, que nem mesmo os baianos conheciam" (informação verbal).[5] O intelectual e importante articulador da arte moderna na Bahia José Valadares convidou-a para realizar uma exposição no Clube Social de Itabuna[6], em 1950. Segundo a própria artista, no contexto da época ninguém havia visto arte moderna naquele lugar. Além disso, não admitiam a criação

5 Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.

6 Informações retiradas de RAMPAZZO, Loris Graldi. "Djanira na arte brasileira". Tese (doutorado). 1993. p. 15.

artística por uma mulher, o que fez com que seus quadros fossem apreendidos pela maçonaria local.

Djanira ressaltou, ainda, a importância de sua estada em Salvador: "É uma grande cidade. A Bahia é grande, sobretudo de espírito, de conteúdo [...] Cultura popular, cultura base" (informação verbal).[7] Infelizmente, grande parte da sua produção deste período se perdeu em um incêndio no caminhão que transportava suas obras retornando ao Rio de Janeiro entre 1954 e 1955. Os periódicos locais falam dos grandes painéis da pintora, com destaque para o que fez para a casa de Jorge Amado, intitulado *Candomblé,* 1957 (Figura 2) "projetado por volta de 1952" (Djanira, 1952, p. 9).

A fase baiana trouxe para a sua pintura o interesse pela temática da paisagem natural e cultural da Bahia. Suas figuras foram compostas por uma estética mais geometrizada em que a fisionomia não tinha importância, talvez num diálogo com a arte da tapeçaria desenvolvida desde os anos 1940, com grande sucesso, por artistas como Genaro de Carvalho e Kennedy. Essa relação pode ter levado a pintora a valorizar a cor e eliminar o traço negro que frequentemente usava antes.

Ressalto, ainda, de seu período na Bahia a participação de Djanira no Concurso do Cristo Negro que ocorreu em 1955, pelo qual podemos observar o seu envolvimento com questões do modernismo brasileiro voltadas a debates "artísticos e sociológicos" (Bastos, 1955, p. 61). A exposição idealizada pelo sociólogo Guerreiro Ramos colocou em discussão a estética conferida a Jesus como um homem branco de olhos e cabelos claros. Segundo palavras de Abdias do Nascimento presentes na matéria produzida por Clemente de Magalhães Bastos para o *Diário de Notícias (RJ),* ao explicar os motivos estéticos e sociológicos do concurso, este procurava "dignificar a cor negra" e "a negrura", de modo a oferecer "o que de mais universal, de mais ecumênico e, pois, de mais excelso e católico existe na sua substância negra" (Bastos, 1955, p. 61).

A partir de então é possível perceber a crescente presença de personagens negros nas obras de Djanira. Também é notável o seu envolvimento nas questões em voga no modernismo baiano que se

7 Depoimento para posterioridade, entrevista com Djanira da Motta e Silva gravada no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1967.



FIGURA 2 Djanira da Motta e Silva. *Candomblé*, 1957. Têmpera sobre madeira. 250 x 243 cm. Coleção Banco Itaú, Salvador, Bahia. Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

construía e se cercava de problemáticas da cultura nativa e popular, dando destaque a artistas considerados ingênuos, espontâneos, como Abdias do Nascimento ou Heitor dos Prazeres, entre tantos outros. Essa redefinição do popular na obra de Djanira é importante para a sua aproximação com o tema dos trabalhadores em sua pintura em painéis.

Quando realiza o painel *História de Petrópolis,* em 1953, notamos como a artista emprega seus novos recursos, como a geometrização das formas, a utilização de tons pastéis, a eliminação da linha preta que contornava suas figuras. O encaixe das formas e as cores sem grande contraste permitem que a artista domine todo o espaço, construindo a sugestão de profundidade mesmo em uma extensão tão grande.

Mas a nova consciência assumida pela artista vai, para além de seu aprendizado técnico e estético, ao plano da finalidade da obra de arte. Os painéis que realiza falam diretamente desse novo objetivo, que funde a representação das figuras com a modernidade visual, capaz de garantir a universalidade de seu discurso pictórico. À *Revista da Semana* (RJ), de 16 de novembro de 1957, a artista comentou sobre o impacto relativo do regionalismo em sua obra, dentro do que percebemos como acreditava em uma arte de alcance universal, diferente dos muralistas citados.

> […] O regionalismo pode ter uma importância de grande efeito na obra artística de um povo, para tanto basta citar Rivera, Graciliano, Portinari, Jorge Amado, Villa Lobos, Lins do Rego. De minha parte, o regionalismo me seduz, mas confesso que ele não é tudo numa obra de arte. O valor do artista está exatamente em saber selecionar, estudar, estruturar sua obra com sabedoria tal, *que ela possa importar tanto no plano nacional, quanto no universal*. Uma proeza desta é que faz a verdadeira obra de arte, em todos os seus valores humanos e eternos (Djanira, 1957, p. 30, grifo nosso).

O tema do trabalho foi retomado pela artista em diferentes meios. Loris Graldi Rampazzo analisa o quadro *Cesteiro n° 2* (1957), exposto na mostra da artista realizada no Museu de Arte Moderna no ano de 1958, no qual a figura de um homem negro, artesão, representava os trabalhadores. Rampazzo (1987, p. 79) ressalta o fato de que apenas as cores vermelha e azul da roupa do cesteiro se diferenciam da escala de ocres e marrons que domina o quadro. Observa, ainda, a geometrização das formas

dos objetos confeccionados pelo cesteiro, aproveitando os padrões geométricos da própria cestaria para reforçar essa esquematização.

Diferentemente dos quadros já apresentados, ainda segundo a autora, *Cesteiro n° 2* é uma composição simétrica, trazendo o personagem principal ao centro. O artesão é também o responsável pela profundidade do quadro, conseguida através de sua indumentária em cores mais vibrantes. Algo ainda ressaltado por Rampazzo (1993, p. 85) seria o fato de o artesão utilizar seu próprio chapéu de palha vinculando sua vida ao trabalho e colocando-nos a questão da lógica de produção capitalista em contraposição ao modo de trabalho pré-industrial do personagem. Há, também, um resgate do que é originalmente nacional, de nossa cultura que é documentada por Djanira, nesse sentido.

A temática pré-industrial atravessou o repertório da artista por diversos momentos. Durante as décadas de 1950 e 1960, a pintora assumiu o papel de documentar a realidade do trabalho e as formas de fazer brasileiras, como o artesanato. Em entrevista à *Revista da Semana* (RJ), em 6 de novembro de 1957, afirmou: "Nossas manifestações artísticas têm de transmitir os sentimentos de brasilidade dos artistas brasileiros. Não há necessidade de se copiar os estrangeiros porque nossas paisagens, costumes e cultura fornecem elementos riquíssimos e suficientes para nos inspirar" (Djanira, 1957, p. 30).

Essa frase integra o debate que se processava desde fins da década de 1940, no qual se opunham, de um lado, os defensores de uma arte figurativa, nacional e socialmente engajada, recuperando positivamente a ideia de brasilidade modernista, e de outro, os artistas e críticos ligados aos movimentos concretista e neoconcretista, que conclamavam os valores abstratos e universalistas da arte. Djanira integra as fileiras do primeiro grupo, colocando como seu projeto artístico a representação da realidade brasileira, especialmente após sua estada na Bahia. O que poderíamos identificar, como citado pela museóloga e crítica de arte Lélia Coelho Frota (2001, p. 6) em catálogo de exposição retrospectiva de Djanira ocorrida em 2001, como o "início de uma abstração geometrizada em seus painéis" não a desvia de uma arte figurativa.

Em uma autocrítica de sua carreira, realizada em 1976, após sua grande exposição no MNBA, Djanira revela a consciência de sua opção pela "brasilidade": "Esse campo que eu peguei, que é de uma cultura

inteiramente brasileira, talvez inteiramente nativa, não é fácil. Sabe? Eu, no princípio senti que tinha dois caminhos a seguir: um me levava para o surrealismo romântico, uma coisa de sonho, e outro, para esta pintura que faço e na qual me fixei, porque representa todas as coisas do Brasil — e eu me entendo com elas" (Morais, 1979, p. 35). Tal afirmação fundamenta nossa compreensão da passagem da *Vendedora de Flores*, 1947 em diálogo com o Surrealismo, para as pinturas e painéis que realiza nos anos 1950, registrando a realidade brasileira da maneira como quis e, em suas palavras, valorizando o lado formal da pintura, muito longe da representação *naif*: "sou formalista em minha pintura. Parto para esse formalismo da realidade por mim vivida, sentida, absorvida" (Martins, 1961, p. 15).

Ainda sobre o ponto em que a arte de Djanira se encontrava na passagem da década de 1950 para a de 1960, podemos citar o texto redigido por Mário Pedrosa ao catálogo da exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, em 1958.

> A pintora muda, e muda primeiro de repertório. Agora preocupam-na imagens menos gratuitas da vida que as antigas cenas infantis ou de vendedores de balões. Naquelas cenas, com efeito, a fantasia dita poética era aprioristicamente convidada a expandir-se: com cores vivas, um desenho de contornos simplificados, um grafismo sinuoso, a "poesia" brotava da tela, infalivelmente. Era esta uma maneira descoberta pela pintora, e que, a prosseguir, transformar-se-ia inevitavelmente em maneirismo. Djanira nada tem de maneirista: eis a revelação de sua nova fase. Agora as cenas da vida que procura são mais severas, mais prosaicas. São cenas de trabalho, de catraieiros ou pescadores, plantadores, operários rurais, artesãos. Diante delas, pouco a pouco, as preocupações de poesia, ingênua ou popular, cedem lugar à necessidade de anotações mais precisas, nas quais se trai por vezes certa intenção extra pictórica documentário (aliás, perfeitamente anacrônico em pintura, em face do poder transmissor mais forte da câmera cinematográfica) é paulatinamente, e felizmente —, posto de lado: o resultado é que as anotações, em lugar de ser de pormenores típicos ou representativos, são cada vez mais de ordem cromática, pictórica ou estrutural, em suma, de ordem plástica.

> Nas paisagens ou cenas de trabalho da última fase de Djanira, muito bem representada na exposição retrospectiva do Museu de Arte Moderna, a pintora não resiste ao demônio de sua visão, que conquista inteira autonomia, em relação à própria legenda e maneira de pintora classificada de ingênua e primitiva e, principalmente, em relação a ideias, preocupações que lhe tenham incutido de fora, alheias ao campo propriamente pictórico que é seu. [...]
>
> Teima ela, entretanto, em anotar o ar livre, embora já se compreenda, não como impressionista, à caia da luz ou de tons, preciosos, de sombras. Ela com isso pretende apenas enriquecer a própria temática, ou documentar-se. Na realidade, nesses apanhados panorâmicos, que ela não deixa nunca de alterar, arrumar, condensar para que obedeçam a uma ordem pessoal sua, o que procura é pretexto para a decoração mural. A paisagem ou cena de trabalho ou de costume que a impressione, deixa de ser assunto para ser apenas tema.
>
> Um exemplo feliz dessa maneira é *Saveiros N.° 2* (1956). Tudo aqui só foi transposto para a tela em função das belas formas dos barcos, da cor extraordinariamente limpa do fundo, dos ritmos dos objetos e das formas menores. O verde monocrômico é aderente à tela, como cor mesmo, sem qualquer sugestão ilusionística ou em perspectiva. [...]
>
> Um quadro como *Fazenda de Chá* (1958) é de uma concepção que surpreende. Trata-se de uma plantação de chá, mesmo, que Djanira, nas suas andanças por Ouro Preto, um dia descobriu. Tudo é reduzido a anotações puramente pictóricas. Domina aí o diálogo de dois tons — terras e verdes esmeraldas, distribuídos em ordem geométrica por toda a tela. É uma pura e verdadeira abstração (sem que tal classificação implique em maior ou menor valor à obra).
>
> Em *Escolhedeiras de Café* (1954), a pintora trabalha num só tom, uma terra que matizada, em função dos valores, dá todas as variações cromáticas que a pintora quis, inclusive os verdes e ocres (Pedrosa, 1958, p. 12).

A mudança notada por Pedrosa dá-se em diferentes níveis: é uma modificação temática, na qual surgem "imagens menos gratuitas da vida que as antigas cenas infantis ou de vendedores de balões"; mas envolve

também a autonomização do olhar que conduz a várias inovações formais, tais como a planificação da pintura ou a monocromia.

A monocromia de Djanira assume o quadro nessa virada de décadas em paralelo à simplificação geométrica de formas. Em *Fazenda de Chá,* 1958 (Figura 3) surgem os planos marcados e a sugestão de abstração, comentados pela própria artista em entrevista a Vera Martins, publicada no *Jornal do Brasil*, em 23 de junho de 1961:

> — Como você explica o aparecimento na sua atual mostra dos planos bem definidos e marcados e mesmo um certo início de abstração? Essa experiência é nova em seu trabalho? Você acha que sua pintura poderá tender de agora em diante mais nessa direção?
>
> Problemas de pintura não gosto de explicar, e na pintura nada acontece, pelo menos na minha... Para melhor andamento da realização é melhor começar pela síntese: maturidade não se força. O aparecimento de planos bem definidos e marcados e mesmo um certo início de abstração — na mostra a Galeria Bonino — é um resultado lógico dentro da minha pintura de linha figurativa. Repito que sou naturalmente figurativa (entenda-se o termo no sentido universal). A vida para mim é um eterno motivo não só de existência como também plástico. É um exercício de pintura constante nas formas e nas cores. A vida é a minha forma afetiva, é o meu modo de ser natural, que prescinde das modas e sugestões de revistas estrangeiras. Plasticamente falo que eu entendo. E a realidade que me cerca não me intimida é mais rica de ensinamentos plásticos que a esterilidade de formalismos não sentidos e nem vividos. E digo, repito mais uma vez, que sou essencialmente formalista em minha pintura. Parto para esse formalismo da realidade por mim vivida, sentida, absorvida. E esta realidade para mim é o Brasil, é minha geografia, que as viagens ao estrangeiro não destruíram. Muito ao contrário deram-me novo sentimento plástico, ricas vivências. Assim entendido, e só falando para continuar em termos de pintura, chamo atenção para que já foi escrito a respeito. É só se dar ao trabalho de consultar a bibliografia. Posso, entretanto, adiantar que o crítico *Mário Pedrosa, em belo prólogo ao catálogo da minha retrospectiva no museu de arte Moderna do Rio, reitera a atenção para os ritmos de composição e de cor de meus trabalhos.* Só quem desconhece fala em experiência

> nova em minha pintura. O mais justo seria citar desenvolvimento de estudos meus, uma linha de coerência de meu trabalho de autodidata. Problemas de composição e cor sempre me preocuparam (ver bibliografia). Sou emotiva frente à vida, porém fria frente a uma superfície a ser dominada, a ser vencida com linhas e cores. *Não dissocio a linha da cor, e trabalho simultaneamente estes dois elementos para a unidade da tela*. Não quero citar exemplos, isto é função dos críticos. Respeito à vida, as coisas que me cercam, o ser humano e os múltiplos aspectos da existência não podem ser tratados de um modo plástico uniforme. Mas o artista deve ter unidade de sentimento no que faz. A diversidade dos temas que podem exigir tratamento pictórico diverso não exclui a unidade de sentimento que é o caráter de um artista. Se a vida é varia o artista tem que ter recursos plásticos bastante para interpretá-la. Às vezes fico surpresa com certas perguntas.
>
> Se estou ou não seguindo o caminho da abstração? Na verdade, dentre vários amigos da minha pintura figurativa, sempre à frente estavam, estão os artistas da linha abstrata concreta. Entendo isso como um desejo comum de todos nós, artistas, de encontrar a plástica pura, acima de pelejas menores. A linguagem plástica pura é o sentido da minha existência, da existência de todo artista (Martis, 1961, p. 15, grifo nosso).

A artista entendia as mudanças na sua representação pictórica como desenvolvimentos internos de sua arte, um "resultado lógico" de sua pintura essencialmente figurativa, da qual não pretendia se desvincular, mesmo reconhecendo o valor e a pesquisa da abstração no Brasil. Um ponto importante a ser ressaltado em sua crítica é o destaque conferido aos elementos formais, como linha e cor, "essenciais para a unidade da tela". Esse último comentário nos faz pensar na centralidade do "ritmo de composição e de cor" para o funcionamento de sua poética.

Recentemente, vemos como essa mudança na recepção crítica das artistas, associando-a à arte moderna brasileira, foi totalmente incorporada. No catálogo produzido pela Galeria Ricardo Camargo, em 2017, Djanira era colocada sem qualquer dúvida ao lado dos artistas de "recorte modernista": "Também há fantasia, lirismo e certa simplificação de formas em Djanira, motivos pelos quais sua pintura chegou a ser tida como *naif*. Mas é uma leitura inexata. Observando bem, percebe-se



FIGURA 3 Djanira da Motta e Silva. *Fazenda de Chá no Itacolomi*, 1958. Óleo sobre tela, 81,00 cm x 116,00 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro. Fonte: Casa Roberto Marinho, 2017.

que a simplificação em Djanira resulta de uma "redução de espírito construtivista, de uma vontade de organização, não da sua figuração inexperta dos primitivos" (Recorte, 2017, p. 9).

Mesmo quando a arte de Djanira dialogou de modo mais próximo com a abstração geométrica, ainda era possível identificar a paisagem brasileira e o assunto a qual se referia. Nesse sentido, a acessibilidade ao conteúdo da obra requeria a identificação por parte do espectador. O reconhecimento do assunto do trabalho pode ser percebido, por exemplo, em sua série que incluiu a obra *Mina de ferro*,1976, no período em que sua geometria foi utilizada de forma muito pessoal, ocupando toda a tela.

Dessa forma, é possível depreender que a artista, de maneira singular, reafirmou seu projeto artístico durante a década de 1950, trazendo para os painéis, produzidos após este período, as suas conquistas plásticas (planificação, uso equilibrado de cores e formas, geometrização, espacialização geométrica), assim como a consciência dos objetivos figurativos de seu trabalho, com a certeza de que o artista não é "um ser ausente da realidade" (Motta e Silva, 1954, p. 219).

Referências

Bibliografia geral

RAMPAZZO, Loris Graldi. **Djanira, pintora de sua gente**. 1987. Dissertação (mestrado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

RAMPAZZO, Loris Graldi. **Djanira na arte brasileira**. 1993. Tese (doutorado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

Jornais e revistas

ARTISTAS da América: Inaugura-se em La Plata uma exposição de telas brasileiras. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 15570 (1), 3 de set. de 1945, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&Pesq=%22djanira%22%20pintora%22&pagfis=27144>>. Acesso em: 14 out. 2023.

AVENTURA e vitória de uma pintora brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 01 de set. de 1947, p. 1. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consultaaoacervonavegacaoPorData=194019470901C&edicao=Vespertina>. Acesso em: 17 set. 2023.

ANDRADE, Ary de. Djanira. **Vamos Ler!**, Rio de Janeiro, ed. 0463 (2), 14 de jun. de 1945, p. 79–80. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=183245&pesq=%22djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=23573>. Acesso em: 06 ago. 2023.

BASTOS. Clemente de Magalhães. Cristo de Côr. Idéia que suscitou debates artísticos e sociológicos. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ed. 10042 (1), , 31 de julho de 1955, p. 61. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=%22cristo%20negro%22%20%22djanira%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=42820>>. Acesso em: 19 dez. 2023.

CAMPOFIORITO, Quirino. Pintores brasileiros: Djanira. **O Jornal** (RJ), ed.08621 (1), 6 de jun. de 1948, p. 26. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&Pesq=%22djanira%20gomes%20pereira%22&pagfis=43862>. Acesso em: 18 out. 2023.

CRANE, Jane Watson. A tendência progressista do Movimento de Arte no Brasil. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ed. 05632 (1), 2 de nov. de 1946, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=%%2022djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=a%20no%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=26550>. Acesso em: 09 out. 2023.

COSTA, Virgílio. Djanira: depoimento da primeira dama da pintura. **Correio Braziliense**, Distrito Federal, ed. 05739 (1), 15 de out. de 1978, p. 95. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22djanira%22%20%22Maria%20helena%20vieira%20da%20silva%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=111596>. Acesso em: 10 out. 2023.

DAMATA, Gasparino. De modista e chapeleira ao posto de pintora n.1 do Brasil. **Jornal Pequeno**, Pernambuco, ed. 00155 (1), 13 de jul. de 1949, p. 1, Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800643&pesq=%22djanira%22%20%22primitiva%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=80660>. Acesso em: 05 set. 2023.

DJANIRA (em dez respostas) fala de pintura. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ed. 00046(1), 06 de nov. de 1957, p. 30. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_05&pesq=%22cristo%20negro%22%20%22djanira%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=24552>. Acesso em: 04 dez. 2023.

DJANIRA pinta sobre candomblé. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 18123 (1), 23 de abril de 1952, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&Pesq=%22djanira%22%20%22mural%22&pagfis=16733>. Acesso em: 19 dez. 2023.

DJANIRA. **O Momento Feminino**, Rio de Janeiro, ed. 00043 (1), 20 de nov. de 1948, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=118800&pesq=%22djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=656>. Acesso em: 18 out. 2023.

FORTE, Graziela. Djanira da Motta e Silva: modernista de cenas e costumes brasileiros. **Novos Rumos**, v.54, n.1, 2017. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/8523>. Acesso em: 10 out. 2023.

IMPRESSÕES sobre a pintura moderna nos EUA: uma palestra com o pintor Artur Kauffmann. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ed. 07218 (1), 8 de maio de 1946, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=27814>. Acesso em: 16 out. 2023.

MILTON Dacosta. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ed. 05457 (1), 7 de abril de 1946, p. 16. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=%22%20milton%20da%20costa%22%20%22pr%C3%AAmio%20de%20viagem%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=24196>. Acesso em: 16 out. 2023.

NO STUDIO de arte e palma: Djanira inaugura, amanhã, a sua primeira mostra individual de pintura em São Paulo. **Diário da Noite**, São Paulo, ed. 07293 (1), 14 de set. de 1948, p. 4. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22djanira%22%20%22pintora%20primitiva%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=12888>. Acesso em: 28 out. 2023.

PINTURA. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ed. 08621 (1), 6 de jun. de 1948, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pesq=%22djanira%22%20%22viagem%22%20%22estados%20unidos%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=43846>. Acesso em: 18 out. 2023.

VIAJANTES: pintora Djanira Gomes Pereira. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ed. 06963 (1), 6 jul. 1945, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=23390&Pesq=%22djanira%20gomes%20pereira%22>. Acesso em: 22 março 2024.

HARRIS, Jonathan *in* WOOD, Paul. *et al*. **Modernismo em disputa**: Arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LAUS, Harry. Djanira em foco, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 00254 (1), 25 de out. de 1966, p. 14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22djanira%22%20%22murais%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=91427>. Acesso em: 09 out. 2023.

MARTIS, Vera. Djanira: a pintura é um trabalho da mais rigorosa solidão. **Jornal do Brasil**, ed 00145 (1), Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de jun. de 1961, p. 15. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22djanira%22%20%22a%20maturidade%20n%C3%A30%20se%20for%C3%A7a%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=19401>. Acesso em: 06 ago. 2023.

MELLO, Sérvulo de. Os mistérios da intuição: Trecho de uma palestra sobre a pintora Djanira. **A Manhã** (RJ), ed. 02091 (1), 04 de jun. de 1948, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=%22djanira%22%20%22primitiva%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=38255>. Acesso em: 19 outubro 2023.

MESQUITA, Nair. Djanira em Nova York. **Revista Rio**, Rio de Janeiro, ed. 0084 (1), 1946, p. 48. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=146854&pesq=%22djanira%22%20%22primitiva%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=3469>. Acesso em: 10 out. 2023.

MORAIS, Frederico. Djanira (1914–1979): um campo, uma água, uma rodinha. **O Globo**, Rio de Janeiro, 01 de jun. de 1979, p. 35.

MOTTA e SILVA, Djanira da. Carta de Djanira. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ed. B21817 (2), 21 de maio de 1964, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=59965>. Acesso em: 08 set. 2023.

MOTTA e SILVA, Djanira da. **Depoimento para posterioridade gravado no Museu da Imagem e do Som**, Rio de Janeiro, 30 out. de 1967. Entrevistador: Diretor executivo Ricardo Alvim.

NAVARRA, Ruben. Vida Artística: Djanira. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 15469 (1), 8 de abril de 1945, p. 33. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22djanira%22%20pintora%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=25466>. Acesso em: 10 out. 2023.

PEDROSA, Mário. *In*: **Djanira**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1958.

RECORTE modernista. Catálogo de leilão. Rio de Janeiro: Galeria Ricardo Camargo, 2017.

Websites

LOPES, Fernanda. Djanira da Motta e Silva: Vendedora de flores, 1947, MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/vendedora-de-flores>. Acesso em: 16 out. 2023.

Documentos

MOTTA E SILVA. Djanira da. **Informe da pintora Djanira no 1° Congresso Nacional de Intelectuais**, Goiânia, 1954. Documento datiloscrito em cinco páginas, Arquivo Djanira, Funarte, Rio de Janeiro, p. 219.

ANEXO C — SABENDO que não poderia mais ter filhos, Djanira passou a povoar seus quadros de anjos e crianças, na nostalgia da maternidade. **Diário Oficial**, 1991.

Legado indigenista — Cildo Meireles: espaços suspensos da memória

STEFANIA DE PAIVA JANUARIO

Toda a minha prática como artista se ancora na convicção de que não existe o mero observador, mas sim um sujeito implicado, que se reconhece dentro do próprio movimento do pensamento. O pensamento não é espetáculo; é exercício de consciência em transformação.[1]

Cildo Meireles

A tese "Cosmogonia do gueto: a margem como ordem simbólica na obra de Cildo Meireles", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, investiga, com base em documentos inéditos, como o artista Cildo Meireles elabora a noção de gueto em diálogo com o legado indigenista de seu pai, atuante entre as décadas de 1920 e 1960. Examina também a atuação da família Meirelles em diferentes episódios de lutas sociais e políticas.

1 Entrevista concedida à autora no dia 05 de abril de 2025 no Rio de Janeiro.

A partir do exame de sete obras selecionadas, a pesquisa busca compreender como essa noção atravessa a produção do artista e se articula a questões históricas e sociais de sua formação. Argumenta-se que o gueto opera em sua obra como dispositivo estético, político e histórico, em relação a debates sobre território, fronteira e colonização/decolonização. O texto ora apresentado constitui um fragmento dessa pesquisa.

A formação do sujeito não pode ser compreendida sem a construção de uma cultura que o precede, uma cultura que é transmitida de geração em geração, garantindo tanto a coesão do grupo quanto a sobrevivência individual de cada sujeito. Quando o pai transmite ao filho o que aprendeu com seu pai, algo que este, por sua vez, aprendeu com seu pai etc, torna-se difícil identificar o ponto de origem da transmissão psíquica entre gerações. Nos estudos de Freud sobre a conexão entre o desenvolvimento cultural e o desenvolvimento dos indivíduos, fica evidente a ideia de que certos conteúdos mentais, incluindo os inconscientes, têm suas raízes na herança primitiva dos ancestrais do ser humano moderno (Freud, 2012).

Mais do que um dado biográfico, essa herança de engajamento ajudou a moldar sua visão de mundo e a compreensão da arte como instrumento crítico, capaz de tensionar estruturas, provocar reflexão e questionar narrativas estabelecidas. Assim, sua produção não se dissocia desse legado familiar, mas dialoga com ele, expandindo-o no campo simbólico e estético.

Ao abordar o trabalho de Cildo Meireles, é importante lembrar que, como qualquer expressão artística, suas obras não são apenas uma manifestação técnica ou estética, mas também algo que se constrói a partir de seu contexto de vida. O ambiente, as experiências familiares e o momento histórico em que o artista vive influenciam diretamente as escolhas simbólicas presentes em suas obras.

Visando estabelecer conexões entre a trajetória familiar dos Meirelles, historicamente ligada ao indigenismo no Brasil, e a produção artística de Cildo Meireles, utilizo um conjunto de documentos disponibilizados pela família. Esse acervo, composto por mais de cinco mil páginas, foi deixado pelo indigenista Cildo Furtado Soares Meirelles[2],

2 Ao longo deste texto, os nomes de Cildo (artista) e de seu pai, também chamado

pai do artista, e permaneceu praticamente inalterado desde seu falecimento, em 21 de abril de 1965, sem qualquer catalogação.

O material inclui cartas, recortes de jornais, fotografias e documentos oficiais, organizados em uma caixa contendo pastas dispostas em ordem cronológica. As páginas oferecem um panorama detalhado do indigenismo no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960 a partir da perspectiva de um funcionário do Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Entre os registros mais relevantes, destacam-se os relatos de um massacre na aldeia Krahô, na região de Pedro Afonso região norte do Tocantins.

O arquivo como herança histórica

Contextualizando brevemente o percurso familiar, a fim de compreender a atuação social e política da família Meirelles, é possível observar um forte interesse pelas causas políticas e sociais. A história do indigenista Cildo Furtado Soares Meirelles se inicia na região Nordeste do Brasil. Ele era descendente de uma ilustre família portuguesa, nascido no sertão pernambucano há 121 anos. Seus ancestrais mais famosos foram o Padre Gonçalo Inácio de Loyola Albuquerque e D. Maria do Livramento (1826–1903), a primeira mulher a receber o título de "redentora" antes de a Lei Áurea ser decretada. D. Maria do Livramento libertava seus escravos por conta própria.

Rosa Furtado do Nascimento (1871–1915), neta de Dona Maria do Livramento, se casou em fins do século dezenove com Francisco Ribeiro Soares Meireles (1859–1918), um engenheiro e senador da República por Pernambuco, que atuou como engenheiro sobretudo na construção de estradas de ferro.

Rosa e Francisco tiveram nove filhos: Jair, Ilvo, Sylo, Cildo, Inah, Dulce, José, Francisco e Antônio. Em 12 de março de 1915, Dona Rosa faleceu no Recife, e, apenas três anos depois, Francisco morreu em

---

Cildo, aparecem em diferentes passagens. Para distingui-los, é importante observar a grafia do sobrenome. O artista adotou a forma Meireles, com apenas um "L", como nome artístico. Já seu pai utilizava a grafia original de registro civil, Meirelles, com dois "L". A diferença ortográfica, portanto, indica a qual dos dois o texto se refere.



FIGURA 1 Rosa, Francisco e os filhos. Fonte: Arquivo Dulce Meirelles — *circa* 1910.

decorrência da epidemia da Gripe Espanhola. Os filhos ficaram sob a tutela de Jair, o primogênito.

Mais tarde, a família mudou-se para o Rio de Janeiro. Poucos anos depois, Cildo alistou-se no Exército, mas logo desertou, entregando a arma e o quepe ao comandante antes de abandonar o posto. Foi então, em 1924, que Cildo Meirelles iniciou sua trajetória como indigenista do SPI, realizando trabalhos de medição e homologação de terras indígenas.

A história dos filhos de Rosa e Francisco se desdobra em meio a diferentes contextos políticos e sociais. Quase todos se envolveram, em maior ou menor grau, com movimentos comunistas. Ao longo de gerações, uma forte vinculação em diferentes frentes com causas coletivas e institucionais — ora atuando de forma direta em partidos e movimentos revolucionários, ora operando dentro das instituições do Estado, como fez o indigenista Cildo Meirelles.

Seus detratores usavam a militância política de sua família para acusá-lo de comunismo, no contexto da repressão que se seguiu à derrota do movimento conhecido como "Revolta Vermelha" ou "Levante Comunista". Esse movimento foi deflagrado em 23 de novembro de 1935, em Natal, por sargentos, cabos e soldados do 21º Batalhão de Caçadores.

Seu irmão, Silo Meirelles, havia comandado o levante no Recife no dia 24 de novembro. Já no dia 27, a revolta se espalhou para o Rio de Janeiro, então Distrito Federal, alcançando o 3º Regimento de Infantaria, na Praia Vermelha, e a Escola de Aviação Militar, no Campo dos Afonsos.

Após recusar a anistia concedida pela Revolução de 1930 aos tenentes rebeldes, Silo seguiu para a Argentina com o irmão Francisco ao encontro de Luís Carlos Prestes, para a articulação de um novo movimento político. Francisco, que já havia sido preso por 28 dias no quartel da guarda civil durante a Revolução de 1930, voltou à prisão em 1935, desta vez ao lado dos irmãos Silo e Rosa, quando cumpriu pena de três anos. No Arquivo do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), depositado no Arquivo Público do Rio de Janeiro, há informações sobre cinco irmãos de Cildo Meirelles: Silo Meirelles, Francisco Meirelles, José Furtado Soares Meirelles, Antonio Furtado Soares Meirelles e Ilvo Furtado Soares Meirelles.

Os irmãos Cildo e Francisco Meirelles tinham uma forte ligação de amizade além do vínculo fraternal. Criados como irmãos, os filhos

de Cildo e Francisco viveram juntos por diversos períodos, nas mesmas casas, em diferentes cidades.

Cildo foi demitido do SPI em 1952 por José Maria Gama Malcher[3]. Segundo o Antropólogo Carlos Augusto Rocha Freire, em sua tese *Sagas sertanistas: práticas e representações do campo indigenista no século XX*:

> Pesquisando os Arquivos do DOPS, no Arquivo Público do Rio de Janeiro, encontramos na pasta referente aos servidores do SPI a informação que José Maria da Gama Malcher era militante integralista em 1938, num grupo de propaganda vinculado a Plínio Salgado, tendo ficado detido por duas semanas após o fracassado golpe integralista. O sertanista Antonio Cotrim nos relatou o que o sertanista Telésforo Fontes falava sobre a militância integralista de Malcher no Pará e Amazonas.[4]

O motivo formal da demissão foi atribuído ao mau uso de dinheiro público. O processo foi construído a partir de uma suposta investigação conduzida por dois funcionários de confiança de Malcher, enviados à oitava regional. Eles retornaram com supostas provas: recibos de uma mercearia local onde Cildo teria adquirido alimentos destinados aos indígenas: 1 saco de café, 2 latas de banha, 2 caixas de querosene, 2 sacos de feijão, entre outros itens. Em documento oficial, datado de 26 de janeiro de 1953[5], Gama Malcher escreve ao interventor do Estado do Mato Grosso, João Cleofas, relatando que:

> Acabo de tomar conhecimento de uma nota publicada na "Tribuna da Imprensa" de hoje, 26 de janeiro, sob o título: "Inquérito sobre comunismo no SPI". Adianta a notícia de que Vossa Excelência determina a abertura de rigoroso inquérito para apurar as denúncias relativas a infiltração de comunistas no Serviço de Proteção aos Indios.

3 Conforme diversas cartas oficiais enviadas por Malcher aos seus superiores, ele utiliza termos como: sanear ou moralizar o Serviço Público.

4 https://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/TESES/MFN-11550.pdf. p. 68.

5 Arquivo do Museu dos Povos Indígenas, folha 334.

Segundo Malcher, ele próprio tratou de esclarecer o episódio enviando uma carta a Carlos Lacerda com suas explicações. No mesmo documento, alerta Cleofas de que informações sigilosas estavam sendo vazadas para a imprensa, expondo todos os envolvidos.

Cildo continuou defendendo os direitos territoriais indígenas, agora incógnito, anônimo, atuando por meio de terceiros que assinavam os documentos por ele elaborados, sempre na defesa intransigente e bem fundamentada da preservação do patrimônio indígena. Sua obra continua até hoje nas centenas de documentos que serviram para sustentar em tribunais a defesa e a garantia das terras indígenas. Baseava-se em dados antropológicos, fundamentando os recursos jurídicos, sem os quais essas petições ficariam restritas ao frio artigo 168 da então Constituição Brasileira, uma vez que somente em 1973, já com a criação da Funai, foi instituído, através da Lei n. 6.001, o Estatuto do Índio. Ainda sobre a atuação do tio, Apoena declarou:

> Como sempre, o interesse dos índios é definido pelos interesses políticos, José Maria da Gama Malcher, no jogo da disputa de poder pelo governo do Pará, que incluía os grupos políticos liderados por Mário Chermont e Ângelo Barata, e não conseguindo ser nomeado interventor do governo daquele estado, foi aquinhoado com a direção do SPI. No cargo, passou, então, a perseguir todos os comunistas e simpatizantes desse regime, para demonstrar gratidão e lealdade ao governo Vargas que, naquele momento, simpatizava com o nazi-fascismo. Sem nunca ter sido comunista, tio Cildo, por seus laços familiares, foi vítima dessa caçada política capitaneada por Gama Malcher. Nesta sórdida trama, perderam o índio e a causa indígena, que ficaram desprovidos, na linha de frente, de um sincero e ardoroso combatente, que entregou a sua vida na luta sem trégua em defesa dos índios e de suas terras, imprescindíveis para a sua sobrevivência. Nessa época ainda não havia o modismo da defesa dos povos exóticos, defesa do meio ambiente e índio era chamado de bugre, raça a ser extinta pela força das armas ou pela miscigenação consentida ou não. Nesse quadro histórico, sem o apoio da imprensa, leis, governos, ONGs e interesse internacional pelo assunto, figuras anônimas, como o tio Cildo, se impuseram constituindo a vanguarda da defesa dos

> povos indígenas do Brasil. Sem essas figuras anônimas, hoje, certamente, não existiriam mais índios aldeados (*Ibidem*, p. 196–197).

O encarregado do SPI que substituiu Cildo Meirelles no Posto Antônio Estigarribia, Cândido Lemos dos Santos, adotava uma visão profundamente distinta daquela que orientava o trabalho de Cildo e Francisco Meirelles em relação aos povos indígenas. A divergência aparece de forma clara em uma carta oficial enviada por Lemos ao Diretor do SPI, na qual ele expressa abertamente sua postura assimilacionista e moralizante:

> Vejo na ideia do então chefe daquele Posto do Rio Grande do Sul, uma perfeita visão nos rumos administrativos e na luta em prol do índio brasileiro. Mas aqui, infelizmente teremos dificuldades para que, possamos implantar um regime igual. O Índio "Kraõ", continua nos costumes primitivos, cercados pelas crenças diabólicas com sejam: o "feitiço" e outras artes danosas, o roubo, assassinatos e corrupção de menores. Nestas condições as esperanças são poucas para que, tenhamos um dia um ambiente melhor que, venha beneficiar estes brasileiros que, mesmo protegidos dentro do possível ainda vivem muito mal só para si, numa vida desregrada e sem esperança de um dia melhor, enquanto o serviço de proteção aos mesmos, não alteras certos itens do regimento interno em vigor. Como seja o que os considera sempre na tutela de menores, livre de qualquer punibilidade. Que, em muitas vezes não seriam mais do que um amparo às suas próprias proteções.[6]

O documento revela, de forma ainda mais explícita, o enquadramento moral e religioso que orientava a atuação daquele funcionário, expondo um olhar profundamente etnocêntrico que tratava práticas culturais indígenas como desvios e vícios, enquanto tomava valores cristãos como parâmetro universal de conduta.

> Acontece, porém que, os crentes não fumam, não bebem bebidas alcoólicas, são contra o roubo em geral, combatem todos e quaisquer vícios

6 Oficio numero 2/61, p. 3. Ministério da Agricultura, Serviço de Proteção ao Indio, 02 de junho de 1961.

> daninhos e, por este motivo são odiados sem duvida, o casal Dodanin Gonçalves Pereira pelos índios desta Tribo "Craô", que de fato amam todas estas coisas prejudiciais a nossa sociedade. Bem como, aos nossos princípios religiosos. Sobre à pretensão de quererem ser empregados públicos, estou de acordo com os dizeres de Senhor Chefe Substituto da SoA. Pois, cumpre-me esclarecer ainda que, não possuem um nível social para tanto, motivado pelas tradições e costumes tribais, como sejam: o nudismo, a falta do higiene e de confiança.[7]

Os documentos do arquivo apresentam parte da história do indigenismo brasileiro contada a partir da ótica do indigenista e confrontada com documentos oficiais e com artigos da imprensa da época. Cildo Meirelles dedicou 40 anos de vida à causa indígena no Brasil. Seu trabalho silencioso não trouxe destaque à sua carreira, e os frutos de suas batalhas não foram colhidos durante sua vida. Apenas após a sua morte o STF reconheceu que, de fato, os Pankararu haviam sido lesados, e assim como Cildo havia denunciado, havia fraude na planta de 1879 que se referia à demarcação das terras dos Pankararu. Vítima de boicotes e de todo tipo de sabotagem política e administrativa, o indigenista se manteve até o fim lutando pela demarcação da Kraholândia. Em 1949, elaborou um memorial a partir de sua atuação como servidor do SPI. Nesse texto, voltou-se especialmente para a delicada questão da demarcação das terras indígenas, com atenção particular à região da Craolândia.

Cildo Furtado Soares Meirelles sofreu uma Comissão Interna de Inquérito e uma Comissão Parlamentar de Inquérito, foi acusado inúmeras vezes de comunismo, atuou no SPI num momento complexo no qual a "desindianização" fazia parte das políticas do SPI. Durante a ditadura, o Estado defendia que até o final do século XX não existiriam mais indígenas, pois todos seriam "integrados" e "aculturados". O processo sobre o entendimento de "desindianização" era realizado por meio de ferramentas como "integração social" e "assimilação cultural". Em seu livro *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil hoje*, o autor Gersem dos Santos Luciano Baniwa

7 Oficio numero 5/62, p. 1. Ministério da Agricultura, Serviço de Proteção ao Índio, 01 de abril de 1962.

revela que as assistências mínimas concedidas aos povos indígenas pelo SPI consistiam em terra, saúde, educação e subsistência. Todas as políticas, no entanto, eram pensadas e implementadas a partir do conceito de uma "relativa incapacidade indígena" e da necessidade de sua "tutela" pelos órgãos do Estado (Luciano, 2006, p. 71).

Cildo sempre encarou a demarcação das terras indígenas como uma prioridade. Em sua avaliação, era preciso garantir os direitos e, em suas cartas, é possível notar um esforço em acelerar os registros e pressionar para que fossem formalizadas as demarcações. No entanto, ele se preocupou também com a autonomia e a preservação da cultura dos povos indígenas, elaborou um Memorial Krahô, um detalhado dossiê sobre aquela sociedade indígena.

Cildo Meirelles faleceu no Hospital Distrital, hoje Hospital de Base, onde ficou internado por algumas semanas, aos 61 anos, em 21 de abril de 1965. Seu irmão, o sertanista Francisco Meirelles, morreu no Rio de Janeiro em 1973. O filho de Francisco, Apoena Meirelles, foi assassinado em 2004[8], em Rondônia, quando atuava como coordenador-geral de documentação da Funai e estava encarregado pelo Governo Federal de estudar a regulamentação da atividade de mineração em terras indígenas. Naquele momento, estava em curso uma investigação, pela Polícia Federal e pela Agência Brasileira de Inteligência (ABIN), sobre os responsáveis pela chacina, também ocorrida em abril, em que morreram 29 garimpeiros no interior da reserva dos Cinta-Larga, numa região de Rondônia rica em jazidas minerais como cassiterita, ouro e diamante.

Um adolescente de 17 anos assumiu o assassinato de Apoena. Ele foi preso, mas fugiu meses depois e nunca mais foi procurado. A

8 Quando a polícia civil de Rondônia concluiu as investigações sobre a autoria e a forma de execução do crime, acusou um rapaz de 17 anos, de família de classe média, sem passagem pela polícia, aluno de um bom colégio. Em sua casa foram encontradas as roupas e a bicicleta usadas no dia do crime. Ele foi apreendido, inicialmente acusado de latrocínio. Encaminhado a um centro de tratamento para dependentes químicos, Alan Carlos Ferreira Lopes, assassino confesso do sertanista, fugiu em 27 de novembro de 2004. Desde então, a polícia rondoniense não mais teve pistas do rapaz. Ao atingir a maioridade em 2008, Alan Carlos deixou de ser procurado. Há suspeitas de que Apoena tenha sido, de fato, executado por sua atuação como sertanista. A arma do crime nunca foi localizada.

arma do crime jamais foi encontrada e o assassinato de Apoena nunca foi profundamente investigado. Apoena Meirelles deixou registrado sobre seu tio, Cildo:

> O mais lúcido dos Meirelles, ele não sofreu o trauma da dissidência, ao contrário do restante da família que, depois de anos de militância no Partidão, se afastou do momento sectário que a organização viveu. Mas já tinha vivido o sofrimento do isolamento familiar pela não militância partidária. Culto, autodidata, escreveu uma das mais belas páginas do indigenismo brasileiro, na defesa das terras dos Krahô em que propunha a Craolândia, uma grande reserva destinada à preservação desse povo. No convívio com o tio Cildo aprendi a resignação. Compreendi que as nossas dores não são nada comparadas aos mais de quinhentos anos de sofrimento e humilhação impostos às comunidades indígenas. Sempre ao lado do tio Cildo, o verdadeiro livro tratando de negros e índios da sua boca ouvi, pela primeira vez, Navio Negreiro, de Castro Alves, e a citação do livro A Cruz Indígena, de Alípio Bandeira. Nunca um lamento, uma blasfêmia, sempre ativo, com passadas rápidas e firmes, só se permitia a quietude quando, com um livro na mão recitava em voz alta poesias ou um trecho interessante de alguma obra literária. Avesso à política, ingênuo nas armadilhas e falsidades da vida pública, foi vítima de engodo e das tramas da direção do SPI, encastelada nos gabinetes de um prédio situado na esquina da avenida Graça Aranha com a rua Araújo Porto Alegre, no Rio de Janeiro, onde funcionava a antiga sede do SPI, antes da sua transferência para Brasília (Newlands, 2007, p. 196–197).

Ressonâncias de um olhar humanitário

Enquanto criança, o artista Cildo Meireles não teve a oportunidade de frequentar escola primária; sua alfabetização foi empreendida formalmente após os nove anos. Antes disso, porém, foi seu pai quem lhe mostrou as letras, ensinando-lhe a ler. Iniciou seus estudos em arte em 1963, aos 15 anos, com o artista peruano Félix Alejandro Barrenechea (artista que participara, em 1953, da fundação da Escola de Artes Plásticas de Brasília).

Seus primeiros desenhos aconteceram aos 16 anos, e essa atividade viria a acompanhá-lo por toda a vida. Embora conhecido por suas instalações, Cildo jamais abandonou o desenho. Uma infinidade de cadernos com projetos detalhados, datados das décadas de 1960, 1970 e 1980 foi arquivada por ele. A maioria desses projetos vem sendo realizada atualmente. O desenvolvimento tecnológico, a descoberta de novos materiais e a mão de obra qualificada atualizaram suas ideias. Os projetos, no entanto, mantêm a mesma estrutura e conceito de quando foram concebidos.

Embora utilize sempre uma linguagem formal para desenvolver seus trabalhos, Cildo não é adepto de um estilo: declara[9] que "as ideias vêm como um relâmpago", e é bem notável que sua produção dialoga com seu tempo e com suas experiências. É um artista comprometido com aspectos e elementos característicos da linguagem plástica, destacando linha, forma, textura, cor, valor, espaço, materialidade e é capaz de trabalhar com diversos estímulos, como som, imagens e metáforas, marcados pela ativação de uma diversidade de sentidos, dotados de subjetividade, liberdade de expressão e experimentação.

Parte significativa de sua produção, no entanto, aborda questões sociais, culturais e tecnológicas de seu tempo. Ele mesmo, porém, nos adverte sobre a qualidade específica desse engajamento:

> não acredito em uma arte panfletária. Para mim, o estilo é a morte do artista, só favorece ao mercado. Quando produzo um trabalho, penso na forma, luz, espaço, em como vai dialogar com o público, estou lidando diretamente com a história da arte. No entanto, o que sou, penso e acredito vão sempre estar presentes em tudo o que eu fizer, e não poderia ser o contrário.[10]

A partir da análise dos documentos do indigenista e pai do artista, é possível afirmar que não somente a fisicalidade de documentos, mas

9 Entrevista concedida à autora em 08 de novembro de 2023 em seu ateliê no Rio de Janeiro.

10 Entrevista concedida à autora em 08 de novembro de 2023 em seu ateliê no Rio de Janeiro.

efetivamente o conteúdo simbólico desses itens serviu como elemento para a constituição de alguns trabalhos de Cildo Meireles. Seja a partir do uso de imagens ou citações diretamente retiradas de documentos, seja em uma perspectiva mais conceitual, influenciando sua produção política, social, etnográfica ou cultural.

Entende-se, porém, que ao incorporar a problemática indígena à sua produção artística, Cildo Meireles não apenas revela uma dimensão relegada às margens da história oficial brasileira, como também compõe e amplia a noção de gueto que permeia sua obra. Nesse gesto, a condição indígena deixa de ser tratada como questão isolada e passa a integrar uma ordem simbólica mais ampla, na qual diferentes formas de exclusão: sociais, políticas e culturais, se entrelaçam, revelando a potência da arte em dar visibilidade a sujeitos e comunidades que habitam as fronteiras.

Em entrevista ao crítico Frederico Morais, Cildo Meireles reflete sobre a passagem de uma arte marcada pela metáfora para outra que atua também no campo do comportamento. Ao comentar suas exposições simultâneas de 1975, ele associa essa mudança à discussão da noção de "gueto", articulando crítica ao papel do artista como gênio e à repetição de fórmulas na arte moderna:

> FM: Quer dizer, para você não há prioridade entre o político e o físico?
>
> CM: A geração anterior à nossa trabalhava muito em termos metafóricos. Trabalhava com desenhos de pólvora. Uma coisa é a metáfora, que, como se sabe, tem sido ao longo dos séculos a arma dos oprimidos. Outra coisa é trabalhar ao nível do comportamento. O que havia de comum entre as duas exposições que realizei simultaneamente, em 1975, no Museu de Arte Moderna ("Eureka", "Blindhotland") e na Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt ("Sal sem carne/ Rio das mortes") é a discussão da noção de gueto. Vale dizer, apresentei visões fragmentadas da mesma situação, questionando assim a noção do artista como gênio. Ao pretender inserir simultaneamente em oito jornais uma foto contendo informações sobre as duas exposições, me propunha a discutir a noção de gênio, a partir da constatação de que hoje ninguém consegue sozinho captar todos os aspectos de uma questão. Quer dizer, a repetição exaustiva de certos esquemas de trabalho pode, através das redundâncias, facilitar a sedimentação da arte moderna,

> facilitando sua compreensão, mas, ao mesmo tempo, atrofia a criação (Morais, 2025, p. 272).

Paulo Herkenhoff, no catálogo da exposição *Cildo Meireles, Geografia do Brasil* (Herkenhoff, 2001), afirma que o deslocamento de Cildo Meireles pelas terras brasileiras não teria se dado de modo voluntário, tampouco teria sido necessário que o olhar estrangeiro lhe apontasse a necessidade de conhecer seu país e enxergar suas raízes. Antes mesmo de se tornar artista, ainda na infância, a ideia de territorialização o teria tocado a partir do convívio com a realidade de resistência indígena em decorrência do trabalho de seu pai, "autor do primeiro processo judiciário no Brasil contra os assassinos de uma tribo" (*Idem*, p. 11). Segundo o crítico, Cildo é formado por uma experiência que tem em si o contato plural com o Brasil. Neste ponto, o curador faz uma leitura geográfica a partir de questões espaciais passíveis de se depreender da obra de Cildo Meireles. Para o artista, no entanto, haveria ainda outro aspecto presente em sua obra, a memória, ponto de partida e elemento catalisador de toda a sua produção artística (Meireles *apud* Herkenhoff, 2001, p. 19).

> [...] Cabe mencionar que o pai de Cildo Meireles terá sido autor do primeiro processo judiciário no Brasil contra os assassinos de uma tribo. Seu tio Francisco Meirelles mantinha uma posição radical sobre o processo de demarcação de território como garantia aos índios da posse de suas terras, num horizonte informado pelo existencialismo histórico e buscando compreender o quadro de luta de classes. A infância de Cildo Meireles é espaço memorial, onde, na família, incessantemente vive a defesa do índio. Aí se funda a aludida estética de sua ação. Sua obra é uma arma e um discurso entrelaçado com sua própria biografia (Morais, 2025, p. 272).

Em 2005, o crítico de arte Frederico Morais reuniu mais de mil desenhos de Cildo Meireles na exposição *Cildo Meireles — algum desenho [1963–2005]*. No Catálogo da mostra, escreveu sobre os lugares onde viveu o artista: Belém do Pará, Roraima, Goiás, Brasília, Maranhão, além de Paraty e Rio de Janeiro, atribuindo esses contínuos deslocamentos pelo vasto território brasileiro a questões familiares e afirmando que Cildo

participou, à distância, de expedições pioneiras visando à aproximação de comunidades desconhecidas. O autor menciona também o fato de Cildo não ter frequentado a escola nos primeiros anos de alfabetização devido ao estilo de vida errante de sua família. Morais ressalta que muitos dos seus trabalhos nasceram como "lembranças de experiências vividas ao lado do pai, que amava os livros como um bibliômano. Dele ganhou seu primeiro livro de arte, sobre Goya" (Meirelles, 2005, p. 56).

Cildo acrescenta à análise dos críticos a percepção de seu próprio trabalho. Segundo ele, "o mais impactante foi o trânsito pelas camadas sociais, não geográficas".[11] A partir dessa afirmação, parece mais objetiva a análise das obras a partir dos conceitos que pretendo aqui desenvolver: "deslocamento", "gueto", "memória", "fronteira", "territorialidade/desterritorialidade".

Os vestígios da memória passam, em alguns casos, a fazer parte da operação intrínseca da própria obra. É possível, portanto, defender que há uma herança indigenista na obra de Cildo Meireles; e agora, pela primeira vez, acessando o conteúdo completo do arquivo, é possível confrontar imagens e documentos e criar relações concretas entre eles, paragonar a produção artística com a própria história preservada nos itens do arquivo.

A relação de Cildo Meireles com o arquivo do pai transparece também na produção de determinadas obras, nas quais o conteúdo se mistura à própria experiência de vida. Alguns trabalhos do artista se relacionam intimamente com a questão indígena. Guy Brett, cocurador da mostra *Cildo Meireles* da Tate Modern de Londres, em 2008–2009, reflete sobre o modo complexo como o artista cruza sua experiência de vida com os trabalhos que produz.

> Ele fala de seu pai, cujo nome herdou, com infinita afeição e admiração. Muitos de seus trabalhos nasceram como memórias de experiências ao lado de seu pai, que amava livros como um bibliômano. [...] Meireles frequentemente citou "questões espaciais" como uma preocupação fundamental de sua obra. Ele não apenas vê o espaço como um complexo,

11 Entrevista concedida pelo artista em seu ateliê, no Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 2024.

> de conotações que são físicas, geométricas, históricas, psicológicas, topológicas e antropológicas, mas também trata e trabalha o espaço como uma realidade inseparável da escala, um fenômeno infinitamente elástico e fonte da típica verve, inteligência e poesia de sua arte. A escala é o espaço relativo a nós mesmo como humanos, suspenso em algum ponto entre o inimaginavelmente vasto e o inimaginavelmente ínfimo (Brett, 2010, p. 10, tradução nossa).

A fim de estabelecer um recorte de obras para análise, estabeleci, portanto, duas formas de relações existentes: uma forma subjetiva, na qual se observa uma motivação ou um elemento que evoca a ideia de "fronteira" ou "deslocamento", "território" ou "memória"; e outra forma, mais direta, pela qual o artista usa, além dos conceitos, imagens e citações retiradas do arquivo.

Para maior esclarecimento, acrescento que a fronteira tratada aqui, do ponto de vista do arquivo e correlacionada com parte da produção do artista Cildo Meireles, atua em termos políticos e geográficos, ou seja, a fronteira como linha ou limite que separa dois ou mais territórios, países ou estados, é significativa para questões de soberania, segurança e administração. No arquivo do sertanista Cildo Meireles, este é um tema central ou equivalente, no sentido de que sua prática de trabalho se dava sobretudo a partir da demarcação e homologação das terras indígenas. É esse o foco de sua preocupação, como demonstrado a partir dos documentos deixados por ele. Segundo o indigenista, para os povos originários, antes donos de todas as terras, o conceito de fronteira era quase impossível de ser aplicado. Como um indígena que antes poderia circular por todas as planícies e florestas, banhar-se em rios e cachoeiras, caçar e retirar seu alimento de onde bem entendesse poderia hoje ser privado de viver livremente? Na obra do artista Cildo Meireles, o conceito de fronteira aparece de forma sublimada: toma, no entanto, contornos de literalidade, como, por exemplo, no ato de delimitar o espaço aéreo em território indígena com a obra *Mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)* (1969–1998/2015).

> Muitos dos meus trabalhos passam por uma noção de território que, neste exato momento, está em estado de indefinição, de suspensão.

> Pessoalmente, sempre achei a noção de país, como extensão do corpo ou lugar da felicidade localizada, um código de classificação tão vago e impreciso quanto qualquer outro. Uma vez pensei o projeto de um país tão estreito que só poderia ser operado a partir do estrangeiro. Seria um terreno mínimo, apenas uma fronteira, onde caberia uma pessoa, talvez nem isso (Herkenhoff, 2001, p. 20).

No mesmo sentido, a ideia de deslocamento parte de um conceito geográfico e sociológico, segundo a qual pode se referir tecnicamente ao movimento de pessoas, bens ou animais. Em contextos sociológicos, pode estar relacionado ao fenômeno de migração ou mobilidade social, ou até ao deslocamento forçado, como no caso de refugiados ou vítimas de desastres naturais. No arquivo, é possível encontrar narrativas sobre o deslocamento de povos indígenas, que praticavam caça, pesca, coleta e agricultura de subsistência. Quando os recursos naturais em uma determinada área se esgotavam ou se tornavam escassos devido a mudanças sazonais ou ambientais, as comunidades se deslocavam em busca de novas fontes de alimentos, água ou materiais necessários para sua sobrevivência. Outro motivo apontado pelo deslocamento das comunidades originárias, segundo a narrativa encontrada nos documentos e corroboradas por informações públicas e históricas, é a violência intertribal ou as invasões de povos externos. Muitas vezes, comunidades indígenas entravam em confronto com outras por territórios, recursos ou disputas internas.

Na obra do artista Cildo Meireles, o deslocamento também é representado metaforicamente ora a partir da ação de caminhar do visitante em suas instalações, como em *Através* (1983–1989) ou em *Fontes* (1989–1992), ora em sua própria estratégia de delimitar espaços a partir de longas distâncias, como em *Ocupações*. Há ainda a ideia de não pertencimento, como pode ser percebido em seu texto de 1969, *Cruzeiro do Sul* (1970):

> Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira nem uma nacionalidade. Ou antes, eu gostaria, sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama CRUZEIRO DO SUL. Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e

> a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje. Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se TORDESILHAS. A parte leste vocês mais ou menos conhecem, por postais, fotos, descrições e livros. Mas eu gostaria de falar a partir do outro lado dessa fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes dentro da terra, sobre todas as constelações. O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. Sobre essa gente, e a cabeça dessa gente, esses que buscaram ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças (McShine, 1970, p. 85).[12]

Embora a crítica de arte possa ter ligado o conceito de deslocamento na obra de Cildo Meireles aos muitos locais do Brasil por onde ele passou, podemos analisá-lo também a partir de sua experiência familiar, relatada no arquivo de seu pai. O trabalho deste como indigenista fez com que toda a família tivesse que se deslocar por diversas cidades do país, vivenciando realidades distintas, chegaram a se mudar de casa por onze vezes em um ano por dificuldades em arcar com o aluguel.

O conceito de território aparece nos documentos do indigenista a partir da ideia dos direitos humanos e indígenas, para os quais, como mencionado anteriormente, o conceito de território vai além das fronteiras físicas e envolve uma relação profunda com a terra, com a cultura, com os recursos naturais e com a identidade. Esse território é visto como parte essencial de sua forma de vida, espiritualidade e sobrevivência. O indigenista Cildo Meirelles defendia, ainda do ponto de vista sociológico e antropológico, o território legitimado como espaço onde esses grupos sociais e culturais se estabeleceram: como espaços físicos ou simbólicos: como territórios, espaços de identidade ou áreas de influência social e cultural.

> Cildo Meireles não admite a univocidade da história. Para ele, quando reconsidera as relevâncias para a história, é o próprio papel do artista que

12 A exposição em questão é *Information*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, jul.-set. 1970.

> é definido. O artista é ser também capaz de alterar fronteiras e pontos culminantes e extremos de um país. O geógrafo é, portanto, agente da história numa relação com a espessura do presente. Em um de seus cadernos "o Brasil é das raras culturas que têm a exata idade da revolução burguesa (também do Renascimento e de seu corolário artes)" [sic.] Em sua obra, no entanto, nos deparamos com o fim dos grandes relatos, proposto por Lyotard. Se pudermos entrever algum Brasil na obra de Meireles, não será ele uma realidade unilateral, estável e homogênea, pois instabilidade do ser se refere ao "ser brasileiro". Meireles também está a par da proclamação de Hélio Oiticica: "da adversidade vivemos". Parafraseando Gianni Vattimo (1991, p. 18), pode-se dizer que a obra de Cildo Meireles talvez nos propiciasse outros brasis possíveis, ora venturosos, ora dolorosos e fascinantes. Não há fronteiras entre o ativismo e a teoria, entre conhecer, citar e fazer a história. Sua obra se desenvolve criticamente na direção de uma hermenêutica da consciência histórica. "Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!", escrevia ainda Drummond em seu "Hino Nacional". "E acaso existirão os brasileiros?", indagava. Cildo Meireles problematiza essa existência (Herkenhoff, 2001, p. 17).

Na obra artística de Cildo Meireles, a ideia de território foi amplamente explorada, tanto na aproximação com a discussão acerca do colonialismo, como em *Olvido* (1987–1989) ou *Missão/Missões (como construir catedrais)* (1987–2019), quanto na ideia dos limites da própria casa, de dentro e fora, o do canto, como em sua série *Espaços Virtuais: Cantos* (1967–1968) ou *Nowhere is my home* (1969), que podem ser evocadas como exemplos da relação do artista com as questões do espaço, já ultrapassando os termos euclidianos. O artista converte à tridimensionalidade, cantos carregados de nuances e gradações, que convertem a aparecimentos e desaparecimentos.

> A memória lida com a maior de todas as realidades, talvez, a única, que é o tempo. Acredito que é a única possibilidade material de prova temporal, porque é o que sobrevive ao atrito permanente. Talvez a memória sempre desempenhe um papel importantíssimo em meu trabalho. É um ponto de partida e um catalisador, tem uma função de deflagração (*Idem*, p. 19).

O conceito de memória, evocado aqui como ligação entre parte da produção do artista, o arquivo de seu pai e a própria história da construção civilizatória, sugere, a partir da psicologia, a ideia de memória como um processo mental que permite a codificação, armazenamento e recuperação de informações e experiências. Elemento essencial para o aprendizado, a formação de identidade e a adaptação ao ambiente. No campo da história, sociologia e cultura, a memória é conjurada como preservação e transmissão de acontecimentos, tradições, narrativas e experiências de uma geração para outra. A memória coletiva ou social compartilhada por grupos, comunidades ou sociedades pode ser preservada por meio de histórias, mitos, registros, monumentos ou rituais. Filosoficamente, a memória é tratada como um processo que nos conecta ao passado, permitindo-nos entender nossa identidade e o fluxo temporal.

O conceito de memória baseada na pesquisa do arquivo refere-se ao processo de resgatar, analisar e interpretar as informações históricas, documentos e registros preservados em arquivos, organizados pelo indigenista Cildo Meirelles. Nesse contexto, a memória não atua apenas como uma recordação individual ou coletiva, mas uma memória documental construída com base em fontes arquivísticas. A partir do estudo do arquivo, é permitido que a memória histórica seja acessada e preservada. O artista Cildo Meireles recorre ao arquivo de seu pai para criar, por exemplo, *Zero Cruzeiro* (1974–1978), *Zero Real* (2013) e *Sal sem Carne* (1975), retirando fragmentos de uma memória coletiva narrada por seu pai. Quando essa memória é preservada em arquivos, ela pode ser resgatada por meio da pesquisa para entender como diferentes segmentos da sociedade vivenciaram e interpretaram eventos históricos. Essa memória também pode ser reconfigurada e reinterpretada ao longo do tempo conforme novas perspectivas emergem.

Vale lembrar que, em entrevista concedida pelo artista ao crítico Frederico Morais, Cildo Meireles rejeita a imposição de rótulos ou estilos fixos em sua trajetória, defendendo a liberdade como princípio fundamental de sua prática artística e humana. Para ele, reduzir a arte a categorias estanques ou a uma cobrança de engajamento político sistemático significa limitar sua complexidade e empobrecer sua leitura.

> É um velho hábito cobrar do artista um estilo, hábito do qual nem mesmo a vanguarda conseguiu escapar. Não cobram *um* estilo, mas o estilo. Eu, por exemplo, não me considero um artista conceitual, ou "pobre", e coisas do gênero. Vejo aí um comodismo de análise, ou melhor, falta de vontade de análise. Cobram novas propostas, quando têm à sua frente novas propostas. Não se trata de expor ou não em galerias. O erro não está em participar da Bienal, mas fazer trabalhos "bienálicos". A Bienal propõe um nível de leitura da nossa criação, mas existem outros. Cobrar da vanguarda um procedimento comezinhamente político me parece outra deformação. Minha exposição no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1975, não era política. Metafórica, talvez. Mas há um lado físico (problemas de tempo e de espaço) em meu trabalho que não vejo porque abrir mão. Apesar de ter realizado trabalhos viscerais e políticos, não aceito que me cobrem um comportamento sistematicamente político. Acho uma posição reacionária e fascista querer impor ao artista um estilo. É comodista, porque a existência do estilo facilita a abordagem. Tenho dois princípios básicos que orientam todo meu comportamento como homem e como artista: no nível intelectual é a defesa de minha liberdade no sentido mais amplo possível; ao nível social, procurar estabelecer um estado de equidade e de justiça. Muitas vezes é a crítica que contribui para a acusação de hermetismo, negando assim sua função, que é a de intermediar determinadas proposições. E assim omitem fases inteiras de um artista ou mesmo a totalidade de sua obra (Morais, 2025, p. 274).

A memória como elemento de construção da arte

No projeto *Desvio para o vermelho,* concebido em 1967, e que seria realizado pela primeira vez 17 anos depois, em 1984, Cildo trata a ideia de espaço, delimitando o ambiente interno de uma casa como um lugar onde, por alguma razão, alguém, por preferência, mania, imposição ou circunstância, se cercou apenas de coisas em vermelho, das mais diferentes tonalidades. A instalação é interpretada pela crítica como uma obra política, sobretudo por ser concebida durante a ditadura, mas também por carregar elementos vermelhos, símbolo do comunismo e de

outras correntes políticas de esquerda, ou por conter uma pia de onde escorre um líquido vermelho remetendo a sangue, naqueles tempos de tortura e morte. A partir do arquivo do artista, é possível verificar que a instalação foi inicialmente concebida em azul, o que suscita a discussão sobre a intenção de estabelecer um diálogo com o cenário político brasileiro. Embora, para muitos críticos haja uma relação evidente com o momento histórico e social, e ainda que, no momento de realizar o trabalho, Cildo tenha optado pelo uso da cor vermelha, consciente de todo o simbolismo que ela carrega, é imprescindível lembrar que o artista atua sobretudo em diálogo com a história da arte.

Do ponto de vista dos conceitos discutidos aqui, podemos aludir subjetivamente à ideia de território, ambiente interno de casa, espaço delimitado: sala, corredor, quarto. Pensando na ideia de estabelecer uma fronteira "dentro e fora", no espaço que separa a casa do lugar público, podemos estabelecer uma ligação com outra série emblemática do artista, os *Espaços virtuais — Cantos* e *Espaços virtuais — Paredes* (1968), nos quais Cildo se utiliza da pintura para criar instalações que dialogam com o espaço interno da casa, alterando a sua percepção a partir da virtualidade de dobras, vãos e linearidade.

O pensamento subjetivo de "fronteira" reaparece em várias de suas séries, em especial conexão com a "linha", evocando a experiência gráfica do desenho, de sua formação. Em *Volumes virtuais,* cujo projeto data de 1968/1969 foi realizado pela primeira vez em 2013, o artista estende cordões que, na realidade, são arestas de situações espaciais, como se pretendesse pintar a sombra. *Ocupações (1968–1969)*, por sua vez, foi, segundo o artista, "um trabalho pensado para ser único: uma única tela, um painel que ocupasse o espaço de uma galeria". Como o próprio nome sugere, é uma maneira de ocupar; é uma tomada violenta de posse.

Os estudos feitos em grafite sobre papel milimetrado apresentam volumes que bloqueiam ou transformam espaços arquitetônicos, reduzindo áreas vazias. A concretização dessas *Ocupações* nos ambientes expositivos reorganiza a circulação e destaca a perda da ortogonalidade do cubo branco, criando espaços incertos e, por vezes, desconfortáveis. A ideia de trabalhar a fronteira e a linha, remetendo à prática do desenho, vem novamente em 1969, quando Cildo retoma alguns projetos que tinha começado em Brasília, mas que nunca havia conseguido formalizar.

Esses trabalhos, designados de forma geral como *Arte física*, se relacionam com os *Volumes virtuais*, mas agora as cordas são estendidas para estabelecer ou conectar áreas. Um exemplo é a ação realizada na estrada que vai de Paraty (RJ) em direção a Tarituba (SP), que consistiu em estender 30 quilômetros de linha de algodão no litoral. O artista recolheu, posteriormente, o que havia sobrado.

Talvez a partir daí, os trabalhos tenham começado a se impregnar, também, de aspectos históricos. Os doze projetos da série *Arte física* exploram as diferentes maneiras de compreender o espaço e mapeá-lo por meio de escalas, limites, fronteiras, distâncias e áreas definidas. São pranchas de papel milimetrado, em que o artista atua a partir de desenhos, colagens e tinta que se transformam em estratégias, criando uma relação estética entre o espaço físico e a geografia humana, refletindo seus aspectos históricos, econômicos, políticos e sociais. Algumas dessas propostas foram realizadas, enquanto outras nunca chegaram a ser concretizadas. Elas variam desde a ideia de cercar os pontos de origem de um arco-íris ou da queda de uma cachoeira, até a proposta de navegar no extremo da calota polar derretida, em direção oposta à rotação da Terra, para se tornar mais jovem. A arte física descortina o conceito de que, desde antes da definição geométrica do Tratado de Tordesilhas (1494), existe uma contradição entre um espaço que abriga todos os seres e as tentativas de convenções ocidentais de controlar esse espaço por meio de abstrações.

Já *Caixas de Brasília: Fronteira Rio-São Paulo* é um trabalho que transita entre *Arte física* e *Mutações Geográficas.* Em julho de 1969, o artista realizou esse projeto que consiste, em primeiro lugar, na delimitação de uma área por quatro estacas e cordões (que já havia sido utilizada na série *Arte física: cordões*). No interior dessa área delimitada, todo o mato foi capinado, recolhido e incinerado, e foram dispostas três caixas cúbicas de 30 cm de aresta, feitas de duratex e madeira (sarrafo). Em uma das caixas, Cildo colocou os resíduos da fogueira e a terra recolhida ao se fazer um buraco no chão. Esta caixa foi fechada e enterrada. Nas duas restantes, foram colocados outros resíduos, como terra, cordão, as estacas que foram usadas e restos da fogueira, cinza e carvão.

O trabalho final incluía essas duas caixas e um painel com uma sequência fotográfica dessa ação, além do registro do dia seguinte. Há

também um mapa de Brasília em que o artista aponta onde o trabalho foi feito e onde foi enterrada a terceira caixa, que ficou no local. A ação deveria ter sido realizada no Lago Sul, onde moravam todos os ministros de Emílio Garrastazu Médici, o artista foi interrompido duas vezes pela polícia. A ação foi transferida para o Lago Norte, que era um local mais ermo à época. Aqui, mais uma vez, vemos a centralidade de ideias com "fronteira", "território" e "deslocamento".

O conceito de território também aparece em outro projeto de 1969, realizado em janeiro de 1970. Da série *Inserções em circuitos ideológicos,* o *Projeto Clareira* tinha a intenção de criar uma "clareira" em uma página do caderno de classificados de um jornal. O artista comprou um anúncio no Jornal do Brasil e determinou que fosse escrito: "Área número 1. Cildo Meireles". Deu instruções precisas sobre o tamanho das letras, mas o jornal não respeitou a proporção e escreveu "Área" com uma letra grande (além de grafar seu nome errado, lê-se Gildo). Cildo decidiu comprar um espaço menor, pois a sua intenção era que o espaço ficasse branco e quase ilegível. Ou, como ele mesmo explica, que fosse uma ausência de classificado, simulando uma clareira, uma espécie de posse territorial, se referindo a ação de limpar aquela área que deveria ser ocupada. O *Projeto Clareira* precedeu a obra icônica *Inserções em circuitos ideológicos — Projeto Coca-Cola*, onde a questão central era sobre a discussão da produção, circulação e controle de informação realizada em junho de 1970.

Ainda pensando sobre os desdobramentos dos conceitos de "território" e "fronteira", podemos evocar a série *Condensados*, realizada em 1970. São anéis feitos em ouro e prata, pelos quais buscava miniaturizar as questões de sua obra. Em *Condensado II — Mutações Geográficas: Fronteira Rio-São Paulo*, o artista inclui entre os materiais do anel a mesma terra já utilizada em *Mutações Geográficas: Fronteira Rio-São Paulo*, retirada da região de Paraty e Cunha.

O artista Cildo Meireles constrói seu próprio arquivo

O processo do artista no trabalho com arquivos não é simplesmente sobre "reencontrar" imagens e documentos antigos, mas sobre reler

e reinterpretar esses arquivos, permitindo que eles se conectem com o presente. Essa prática de voltar ao passado para dar nova vida ao trabalho se configura como uma estratégia de ressignificação, onde o contexto social e político atual confere às obras uma nova relevância.

Além disso, a utilização de arquivos pessoais ou públicos para criar novas obras artísticas também pode servir como uma forma de crítica ao próprio processo de arquivamento e à maneira como diferentes épocas selecionam, interpretam e preservam suas histórias. Esse tipo de trabalho, então, estabelece um ciclo contínuo entre o passado e o presente, mostrando que as ideias e as questões que um dia pareceram resolvidas ou esquecidas podem, na realidade, ser eternas e continuar a desafiar as narrativas dominantes.

Diversos artistas vêm, ao longo da história da arte, recorrendo à memória para a construção de suas obras. O conhecido trabalho do Robert Rauschenberg, *combines* (1954–1964), frequentemente usava objetos encontrados e imagens do arquivo cultural e social da época. Seus trabalhos continuam a dialogar com questões contemporâneas ligadas ao consumo, à política e à identidade. Sophie Calle usa materiais pessoais e arquivos de sua própria vida, como diários, fotos e registros de correspondência, para criar obras que investigam a intimidade e as relações humanas. Embora suas obras sejam baseadas em experiências pessoais passadas, elas continuam a dialogar com questões ligadas a privacidade, vigilância e identidade.

Cildo utiliza fragmentos e fotografias do arquivo de seu pai para criar obras que refletem os debates atuais através do tempo. Esse gesto não significa apenas a preservação do passado, mas um ato de reinventá-lo e conferir-lhe uma nova vida e um novo significado. O arquivo, nesse caso, se torna um campo de possibilidade, um lugar de memória que permite à arte questionar, reinterpretar e refletir as questões sociais, políticas e culturais em constante evolução. Ao fazê-lo, o artista cria um elo entre gerações e momentos históricos, provando que a arte tem a capacidade única de transcender o tempo e continuar a dialogar com as realidades do presente.

Ao longo de mais de sessenta anos de carreira, Cildo Meireles construiu um arquivo pessoal vasto, formado por dezenas de cadernos repletos de anotações detalhadas que contêm instruções específicas

para a realização de suas obras, incluindo desenhos, anotações e colagens em papel milimetrado. Fotografias e recortes de jornais também fazem parte de sua documentação. Muitos de seus projetos apresentam duas datas: a da concepção e a da realização. Alguns, como o disco *Rio Oir* (1976/2011), apresentam intervalo de várias décadas entre sua idealização e efetiva produção.

No caso de Cildo Meireles, a ideia de arquivo vai além do ato de reunir documentos ou registros históricos. Ele usa o ato de arquivar como parte de seu processo criativo, ou seja, o arquivo se torna uma ferramenta essencial para o desenvolvimento de suas obras. Ao construir seu próprio arquivo, o artista parece estar criando uma espécie de "manual" para sua produção artística. Ele não arquiva para preservar algo do passado, mas para projetar o futuro da sua arte. Esse processo pode ser entendido como uma forma de preparação, em que cada elemento registrado, por mais fragmentado ou vago que seja, serve como uma semente para algo maior, que ele desenvolve mais tarde.

A diferença entre os arquivos de artistas como Cildo Meireles e os arquivos tradicionais é justamente essa: enquanto um arquivo tradicional guarda o que já foi produzido ou vivido, o arquivo pessoal de Cildo se torna, na verdade, uma parte do processo de criação, um espaço de reflexão e de construção do que está por vir.

Cildo recorre frequentemente aos seus cadernos, anotações e desenhos para produzir obras concebidas há anos, mas que, ao serem apresentadas no presente, conseguem refletir os debates atuais, estabelecendo um diálogo íntimo com suas anotações iniciais. Podemos arriscar dizer que esse hábito de arquivar-se é também uma herança familiar. Desta forma, Cildo realiza um processo artístico profundamente envolvido com a noção de *atemporalidade* e *contemporaneidade*. Aqui, o artista utiliza-se de seu arquivo também como ferramenta de organização para sua própria produção.

> Tenho muitos cadernos de anotações com instruções, croquis, descrições de trabalhos que quero fazer. Durante a maior parte da minha carreira não pude executar os trabalhos, por vários motivos, entre eles o alto custo de investimento, mão de obra adequada, espaço físico para produção das obras, enfim. Faço isso porque as ideias vêm e

> eu as registro ali para não perder. Às vezes um rabisco, uma frase, eu escrevo no papel e depois elaboro. Às vezes um desenho, uma anotação. E quando falo em anotação, estou me referindo a um elemento visual ou simplesmente a uma palavra. As *Inserções em Circuitos Ideológicos* nasceram como texto.[13]

O arquivo de seu pai era igualmente um modo de preservar o seu trabalho como indigenista e abrir-se para futuras realizações, como se fosse um livro interrompido por sua morte e jamais publicado.

A partir do diálogo entre esses dois arquivos, destaco alguns trabalhos que compõem a produção de Cildo Meireles. São trabalhos selecionados a partir de um vasto universo de obras, sob o critério de aproximação com o ideal tratado aqui como uma transmissão de valores, passados através de histórias, diálogos e comportamentos. Ideais internalizados e adaptados, transmitidos de uma geração para outra, com a capacidade de influenciar as decisões e posturas das novas gerações. Elementos culturais e políticos que carregam consigo uma ideologia sobre o que é importante.

A obra da série *Arte física* (1969), em cujo subgrupo de obras estão as *Mutações Geográficas,* Cildo Meireles propõe transformar fisicamente a geografia do Brasil. Entre as propostas, está o desejo de mover montanhas de lugar, aumentar ou diminuir pontos extremos do território nacional e romper fronteiras. *Mutações Geográficas: Fronteira Vertical (Yaripo)* (1969/1998–2015) consiste em aumentar alguns centímetros da altitude máxima do país. Para realizar o trabalho, o artista pretendia escalar o Pico da Neblina (AM), também conhecido como Yaripo no idioma ianomâmi, retirar aproximadamente um centímetro de seu cume, substituindo-o por um fragmento maior de kimberlito (rocha de onde são extraídos os diamantes). Como Cildo Meireles só conseguiu realizar o trabalho 46 anos após sua concepção, o artista Edouard Fraipont (também autor das fotografias que registram a viagem) desempenhou a tarefa de escalar o cume da montanha.

A obra sonora *Sal sem Carne* (1975), disco gravado em oito rotações, produzido por Cildo e seu irmão, Max, e que contém gravações

---

13 Entrevista concedida pelo artista em seu ateliê, no Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 2024.



FIGURA 2 Imagem de indígena Krahô. Fonte: Arquivo Cildo Furtado Soares Meirelles.

das festividades do Divino Pai Eterno no estado de Goiás e gravações em áudio feitas em São Cotolengo, Trindade, também em Goiás. Na capa do disco, o artista utiliza imagens do arquivo de seu pai e, no encarte, inclui um fragmento de texto retirado dos documentos. *Sal sem Carne* reúne uma diversidade de ruídos, sons, vozes, cantos e depoimentos, incluindo indígenas falando em suas línguas originais. As conversas se sobrepõem ao som de um rádio-relógio que anuncia a hora de Brasília, estabelecendo um tempo "zerado" sob a voz de uma mulher.

A instalação *Cruzeiro do Sul* (1969), que remete diretamente à problemática indígena. A instalação dispunha um solitário cubo de 1 cm^3, feito de carvalho e pinho, madeiras sagradas para os indígenas Tupi, em uma sala com área mínima de 200 m^2. O espaço vazio que circunda o cubo indica o tamanho da força simbólica que o objeto, tão miúdo, pode potencialmente atingir.

> *Cruzeiro do Sul* foi pensado inicialmente para funcionar como espécie de busca de atenção, através da questão da escala, para um problema mais importante: a excessiva simplificação operada pelos agentes catequizadores, basicamente os jesuítas, em relação à cosmogonia dos índios Tupis. A cultura "branca" reduziu uma divindade indígena ao deus do trovão, quando, na verdade, seu culto era muito complexo, poético e concreto, o que acontecia pela mediação do carvalho e do pinho. Através do atrito dessas duas madeiras, essa divindade manifestaria sua presença. O fogo provocado seria uma espécie de evocação da divindade. Essa cosmogonia é recorrente em quase todas as civilizações da América do Sul, nós somos filhos do fogo, do sol. Os jesuítas quase que passaram por cima da delicadeza do procedimento, da ideia de que cada vez que você estivesse produzindo fogo, estaria reificando essa divindade (Meireles, 2000, p. 175).

Essas questões ficam mais explícitas no texto "Cruzeiro do Sul" (1970), publicado no icônico catálogo da mostra *Information*, no MoMA. Neste texto, o artista se nega a defender uma carreira ou uma nacionalidade, e discorre sobre problemas de colonização, fronteira e território.

Destaco também *Missão/Missões (como construir catedrais)* (1987) e *Olvido* (1987/1989), ambas remetendo diretamente à problemática da

colonização, conteúdo que de fato é ratificado ao vincularmos esses trabalhos à obra documental do arquivo deixado por seu pai.

Em *Missão/Missões (como construir catedrais)*, por exemplo, o artista faz referência às missões jesuítas e seu processo de catequização dos povos indígenas, como parte da máquina colonial. A instalação que o artista chama de uma "anticatedral" é composta por 600 mil moedas sobre o piso de mais de dois mil ossos pendurados no teto. No centro da instalação, uma coluna de oitocentas hóstias empilhadas faz a ligação entre o teto e o chão (ou entre o céu e a terra). Como em outros trabalhos de Cildo Meireles, uma rede preta delimita o ambiente da obra. Segundo o próprio artista, a ideia principal do trabalho é construir "uma equação, conectando poder material, poder espiritual e tragédia".[14] Os materiais escolhidos, assim como a repetição evidente, se vinculam como matéria e símbolo, projetando um ambiente em que a percepção intelectual e a compreensão sensível são ativadas simultaneamente.

Em *Olvido*, há o título no qual o artista utiliza um falso cognato, pois a palavra em castelhano quer dizer "esquecimento". Neste caso, soa como algo que precisa ser ouvido e, ao mesmo tempo, remete ao órgão que nos faz escutar. Assim como *Missão/Missões (como construir catedrais)*, *Olvido* constitui um grupo de trabalhos que desenvolvem o tema da colonização. Foi desenvolvido a partir de uma viagem aos pampas brasileiros, quando Cildo Meireles descobriu que os bois da região não são nativos, mas foram trazidos durante o processo colonizador. A instalação é composta por um círculo de 70 mil velas que cercam três toneladas de ossos de bois. No centro, uma tenda indígena norte-americana está coberta com cédulas de dinheiro de diferentes países americanos; em seu interior, há carvão mineral e o som de uma serra elétrica. A obra reflete sobre o excesso e a acumulação, símbolos da exploração colonial e do massacre de culturas não ocidentais.

Por fim, *Zero Cruzeiro* (1974/1978) e *Zero Real* (2013), nas quais Cildo Meireles destaca a figura do indígena, retirada diretamente do arquivo iconográfico do pai, e a eleva a ícone nacional, substituindo a efígie da cédula por um membro dos Krahô. O artista estampa o

14 Documento de apresentação do trabalho para apreciação do curador do projeto, 1987. Fonte: Arquivo Frederico Morais.

indígena e o louco para discutir a desvalorização desses dois grupos sociais historicamente segregados. O "zero", nesse caso, não equivale à ausência de valor monetário, e sim à invisibilidade de suas existências. Refletindo sobre esses trabalhos, o artista declara: "Meu trabalho aspira a uma condição de densidade, grande simplicidade, franqueza, abertura de linguagem e interação".[15]

A vasta produção artística de Cildo Meireles, quando confrontada com sua trajetória familiar de compromisso social, revela uma riqueza de elementos que contribuem para uma compreensão mais profunda e abrangente de seu trabalho. Ao longo de sua carreira, o artista incorporou referências e temas ligados à cultura indígena, às questões coloniais e ao impacto histórico desses processos nas sociedades contemporâneas. Produzindo trabalhos que se inscrevem em diálogo com a história da arte, ao mesmo tempo em que condensam as camadas complexas de sua experiência pessoal que tensionam criticamente as estruturas que produzem exclusão, invisibilidade e desigualdade.

15 Entrevista concedida à autora em 08 de novembro de 2023 em seu ateliê no Rio de Janeiro.



FIGURA 3 *Olvido*, 1989. Projetos da obra. Fonte: Arquivo Cildo Meireles.

Referências

Referências de jornais

AMARAL, Aracy. Reflexões: o artista brasileiro — II e uma presença: Cildo Meireles. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1971, p. 235.

BRENSON, Michael. A Brazilian explores loss and exploitation. **The New York Times**, Nova York, 6 abr. 1990, p. 31.

COUTINHO, Wilson. Uma gotícula que não explica a relevância do artista. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 mar. 1997. Segundo Caderno, p. 10.

JORNAL DO BRASIL. Cildo Meireles: um 'Sermão da Montanha' com a duração de 24 horas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1979.

JORNAL DO COMMERCIO. [sem autor]. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1937. Edição 00094.

MORAIS, Frederico. A Bússola como Tema. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1 ago. 1969. 2ª Seção, Artes Plásticas, p. 3.

MORAIS, Frederico. Críticos e museus. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 out. 1969. 2ª Seção, Artes Plásticas, p. 3.

MORAIS, Frederico. Salão da Bússola: resultado. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 28 out. 1969. 2ª Seção, Artes Plásticas, p. 3.

MORAIS, Frederico. Arte religiosa. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1969. 2ª Seção, Artes Plásticas, p. 3.

MORAIS, Frederico. Mais salões. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 out. 1969. 2ª Seção, Artes Plásticas, p. 3.

MORAIS, Frederico. O etc. é tudo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1969. 2ª Seção, Artes Plásticas, p. 3.

MORAIS, Frederico. Sangue e lixo no museu. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1969. 2ª Seção, Artes Plásticas, p. 3.

MORAIS, Frederico. Gravatura. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1969. [sem dia e mês].

MORAIS, Frederico. A década no Brasil e no mundo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1969. 2ª Seção, Artes Plásticas, p. 3.

MORAIS, Frederico. Revisão / 69–2 A Nova Cartilha. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 jan. 1970. Artes Plásticas. S/p.

MORAIS, Frederico. A década do Brasil e no Mundo. **O Globo**, Rio de Janeiro, jan. 1970. Artes Plásticas.

MORAIS, Frederico. Arte global no Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 fev. 1976. Matutina, Cultura, p. 33.

MORAIS, Frederico. Venet: diminuir a distância entre arte e ciência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 out. 1975, p. 37.

MORAIS, Frederico. Cildo Meireles: primeira abordagem. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 out. 1975, p. 37.

MORAIS, Frederico. Todos ao Sermão da Montanha: é de graça. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1979. Matutina, p. 4.

MORAIS, Frederico. O 'Sermão da Montanha' de Cildo Meireles: vinte e quatro horas de tensão máxima. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979, p. 41.

MORAIS, Frederico. Uma temporada aos trancos e barrancos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 maio 1979. Matutina, p. 4.

MORAIS, Frederico. Ecos do Sermão e Nova York. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 maio 1979, p. 35.

MORAIS, Frederico. Na galeria Cândido Mendes, em 80, gravura, desenho e fotografia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 dez. 1979. Matutina, p. 22.

MORAIS, Frederico. Balanços e equívocos — final. Lição e Anatomia do Poder. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980. Matutina, p. 34.

MORAIS, Frederico. A vanguarda vê o Pão de Açúcar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 jun. 1983, p. 20.

MORAIS, Frederico. Cildo Meireles leva à Bienal de Sidnei seu 'zero dólar'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 abr. 1984.

MORAIS, Frederico. A Sagração do Vermelho ou o Desvio para o Negro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 out. 1984, p. 6.

PERREAULT, John. A Rain Forest of Signs. **The Village Voice**, Nova York, n. 3, abr. 1990, p. 99.

FOIRN *et al*. **Cadernos de gestão territorial e ambiental no Noroeste Amazônico**. Diálogos com a PNGATI. Curso básico de gestão territorial e ambiental de terras indígenas no Rio Negro, noroeste amazônico.Comunidades de Ariabu e Maturacá Terra Indígena Yanomami — AM. 2013–2016, p. 75. Disponível em: <https://foirn.org.br/wp-content/uploads/2019/05/cadernos-de-gestao-territorial-PNGATI-Noroeste-Amazonico.pdf>. Consulta em 19 de abril de 2025.

SANTA CRUZ, Lúcia. Missões — Os 300 anos da visão dos artistas. **Tribuna da Imprensa**, Brasília, 24 nov. 1987.

TASSINARI, Alberto. A arte polêmica e valorosa de Cildo Meireles. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 mar. 1984. Ilustrada, p. 59.

Livros

AMARAL, Aracy; TORAL, André. **Estratagemas inteligentes**: arte e sociedade no Brasil de 1957 a 1975. São Paulo, Brasil: Instituto Callis/Itaú Cultural, v. 2, p. 8, 34, 52, 2005.

AMARAL, Aracy. O mercado versus artista consciente. *In*: AMARAL, Aracy. **Arte para quê?**: A preocupação social na arte brasileira, 1930–1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. 3. ed. São Paulo, Brasil: Studio Nobel, 2003. p. 338, 348.

AMARAL, Aracy. Cildo Meireles no MAC. *In*: AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: Artigos e ensaios (1980–2005). Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo, Brasil: editora 34, 2006. p. 168–170.

AMARAL, Aracy. Aspectos do não objectualismo no Brasil. *In*: ALVARADO, Daisy Valle Machado de (coord.). **Arte novos meios**: multimeios: Brasil 70:80. São Paulo, Brasil: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 101–105.

AMARAL, Aracy. **Panorama da Arte Brasileira**: Da pedra Da terra Daqui. Catálogo de exposição. São Paulo: MAM, 2015.

BAIERLE, Ricardo. **A escultura invisível**: o campo expandido da arte contemporânea. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. Paulo Bezerra.

BARBOSA, Maria do Carmo. **Cildo Meireles**: Arte e percepção sensorial. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2010.

BENGHOZI, Pierre-Jean. **Psicoantropologia da vergonha**: O trauma coletivo e a transmissão transgeracional. São Paulo: Escuta, 2000.

BOXER, Charles R. **O império marítimo português, 1415–1825**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRETT, Guy *et al*. **Cildo Meireles**: On the Nature of Things. Londres: Tate Modern, 2008, p. 10.

CAMNITZER, Luis. Conceptual Art and Conceptualism in Latin America. *In*: CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin American Art**: Didactics of Liberation. Austin: University of Texas Press, 2007, p. 25–37.

CONDURU, Roberto. **Brasil**: terra de mágicos? Arte e suas instituições — XXXIII Colóquio

do Comitê Brasileiro de Historia da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro, setembro de 2013.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução a uma História Indígena. *In*: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992, p. 9.

CUNHA, Manuela Carneiro. **Os direitos do Índio — Ensaios e documentos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. *In*: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 100–150.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenómeno**: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Lisboa: Edições 70, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

FERREIRA, Mário. **A arte da dissidência**: A poética de Cildo Meireles. São Paulo: Iluminuras, 2008.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, vol. 11. Totem e Tabu**: Algumas Considerações sobre os Relacionamentos entre os Tipos de Histeria e as Mídias de Herança Cultural (1912–1913). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, vol. 10. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia (dementia paranoides) relatado em autobiografia ("O caso Schreber") (1911–1913)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método Vol. I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2000.

GUIMARÃES ROSA, João. A terceira margem do rio. *In*: GUIMARÃES ROSA, João. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 77–82.

GUIMARÃES ROSA, João. O espelho. *In*: GUIMARÃES ROSA, João. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 113–120.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. *In*: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (org.). **Cildo Meireles** (catálogo de exposição). São Paulo: Cosac Naify; Londres: Phaidon Press, 1999, p. 36–81.

HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles ou sobre o Esquecimento do Brasil. *In*: ARTVIVA PRODUÇÃO CULTURAL. **Cildo Meireles, Geografia do Brasil** (catálogo de exposição itinerante). Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001. p. 10–17.

IHERING, Hermann von. "A Anthropologia do Estado de São Paulo". **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. 7, 1907, p. 215.

KRAUSS, Rosalind. **O original e a cópia**: A estética da arte contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

LACAN, Jacques. Kant com Sade. *In*: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Trad. Vera Ribeiro

LACAN, Jacques. **Écrits**: A Seleção. São Paulo: Perspectiva, 1966.

LUCIANO BANIWA, Gersem dos Santos. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Ministério de Educação, SECAD, 2006. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/pdf/indio_brasileiro.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2025.

MARTÍNEZ, Carlos. **A arte do limiar**: Transcendências na obra de Cildo Meireles. São Paulo: Sesc, 2012.

MARTIN, Jean-Hubert. "Préface". **Magiciens de la Terre**. Paris: Centre George Pompidou, 1989, p. 8.

MCSHINE, Kynaston L. (org.), **Information**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1970.

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. *In*: HERKENHOFF; CAMERON; MOSQUERA, 2000, p. 75.

MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**: Entre o espaço e o invisível. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

MEIRELES, Cildo. Entrevistas e depoimentos. *In*: PATO, Ana. **Cildo Meireles**: autorreferência, transitoriedade e deslocamento. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

MELATTI, Julio Cezar. **Índios do Brasil**. 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 1994.

MELATTI, Julio Cezar. **Índios e criadores**: a situação dos Krahô na área pastoril do Tocantins. Rio de Janeiro: ed. não identificada, 1967. Brasília, 2009.

MELATTI, Júlio César. **O sistema social Krahô**. São Paulo: USP, 1970. 530 p.

MONTEIRO, John M. O desafio da história indígena no Brasil. *In*: SILVA, Aracy Lopes; GRUPIONI, Luís Donizete Benzi (org.). **A temática indígena na escola**: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC; Mari; Unesco, 1995. p. 222.

MORAIS, Frederico. Cildo Meireles fala sobre o seu trabalho até agora: o artista, como o garimpeiro, vive de procurar o que não perdeu. *In*: PAIVA, Stefania; ANDRADE, Rodrigo (org.). **Frederico Morais — Arte e crítica**: vol. 1. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2025, p. 272.

NEWLANDS, Lilian (org.). **Apoena**: o homem que enxerga longe. Col. de Agnaldo Araújo Ramos. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

PERRONE, Reinaldo. **Cildo Meireles e a alquimia do invisível**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

POMPA, Cristina. Os índios entre antropologia e história: a obra de John Manuel Monteiro. **BIB — Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, vol. 74, 2014, p. 64.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 2011.

SCHMITZ, Pedro Ignácio. Paraquária: uma história de glória e martírio. *In*: ESCRIVÁ, José María Plaza. **São Miguel das Missões**: arte e cultura dos Sete Povos, desenhos de um arquiteto. São Leopoldo: Editora Unisinos; Porto Alegre: Delphi, 2011, p. 10.

SCHWARCZ, Lilia Moriz; STARLING, Heloísa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SUSSEKIND, Flora. Relógios e ritmos em torno de um comentário de Antonio Cândido. *In*: SUSSEKIND, Flora. **A voz e a série**. Rio de Janeiro, Brasil: 7 Letras, 1998

WINNICOTT, D. W. **O ambiente e os processos de crescimento**: a mãe e o desenvolvimento mental. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

WINNICOTT, D. W. **A criança e o seu mundo**: a perspectiva de um psicanalista. São Paulo: Martins Fontes, 1971.

VATTIMO, Gianni. Postmodernidad: una sociedad transparent? *In*: **En torno da**

Postmodernidad. Madri, Anthropos, 1991, p. 18.

VICINI, Magda Salete. Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys como possibilidade de tradução criativa. **ARS**, 2013, ano 11, n. 22, p. 85. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/80657/84307>. Acesso em: 15 maio 2025.

Arquivos e documentos oficiais

BRASIL. **Relatório que á Assembleia Legislativa de Goyaz apresentou na sessão ordinaria de 1846 o exm. presidente da mesma província doutor Joaquim Ignacio Ramalho**. Goyaz: Typ. Provincial, 1846. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/293/>. Acesso em: 06 jan. 2025.

DOCUMENTO de apresentação do trabalho para apreciação do curador do projeto, 1987. Fonte: Arquivo Frederico Morais.

ICA — International Council on Archives. What are archives? Disponível em: <https://www.ica.org/discover-archives/what-are-archives/>. Acesso em: 06 jan. 2025.

MEIRELLES, Cildo Furtado Soares de. [Carta enviada a José Luiz Guedes]. Destinatário: José Luiz Guedes. Belém do Pará, 13 set. 1957. 1 carta. Fonte: Arquivo Cildo Furtado Soares Meirelles.

MEIRELLES, Cildo Furtado Soares de. [Carta enviada a Marinoni]. Destinatário: Marinoni. Belém do Pará, 24 maio 1958. 1 carta. Fonte: Arquivo Cildo Furtado Soares de Meirelles.

MEIRELLES, Cildo Furtado Soares de. [Carta enviada ao irmão Francisco Meirelles]. Destinatário: Francisco Meirelles. Brasília, 25 dez. 1959. 1 carta. Arquivo Cildo Furtado Soares Meirelles.

MEIRELLES, Cildo Furtado Soares de. [Carta, 1946–1975]. Encarte do disco **Sal sem Carne**, 1975.

MORAIS, Frederico. A história como tema. *In*: **Missões 300 anos**: a visão do artista (catálogo de exposição). São Paulo: Prêmio Editorial Ltda., 1987. p. 7–9.

PROJETO CULTURAL IOCHPE. **Missões 300 anos**: a visão do artista (catálogo de exposição). São Paulo: Prêmio Editorial Ltda., 1987.

SPI/Inspetoria Regional. Acervo SPI\Inspetoria-Regional-4_IR4\074_PANCARUS\Caixa 174\ Planilha 017. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MI_Arquivistico&Pesq=cildo%20meireles&pagfis=52193>. Acesso em: 06 jan. 2025.

SPI/Inspetoria Regional. Acervo SPI/Inspetoria Regional. Acervo SPI\Inspetoria-Regional-4_IR4\074_PANCARUS\Caixa 175\ Planilha 019 (3). Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MI_Arquivistico&pesq=%22gildo%20meireles%22&hf=museudoindio.gov.br&pagfis=53558>. Acesso em: 06 jan. 2025.

TRECHO da defesa de Cildo Furtado Campos Meirelles enviada em 13 abr. 1953, à Comissão de Inquérito do SPI. Fonte: Arquivo Cildo Furtado Soares de Meirelles.

UNESCO. Memory of the World Programme. Disponível em: <https://www.ica.org/discover-archives/what-are-archives/>. Acesso em: 06 jan. 2025.

Entrevistas

MEIRELES, Cildo. Através, 1983–1989. Texto que acompanha as informações sobre Liverbeatlespool. *In*: TATE MODERN.

Cildo Meireles (Catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, Houston, Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario). Londres: Tate Publishing, 2008, p. 175.

MEIRELES, Cildo. Através, 1983–1989. Relatos do artista. *In*: TATE MODERN. **Cildo Meireles** (Catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, Houston, Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario). Londres: Tate Publishing, 2008c, p. 142.

MEIRELES, Cildo. **Carbono entrevista Cildo Meireles**. Entrevistadores: Marina Fraga e Pedro Urano. Revista **Carbono**: natureza, ciência e arte, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1–30, 2013.

MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. Entrevistadores primeira parte: Evandro Salles e Severino Francisco; segunda parte: Evandro Salles e Graça Ramos. **Arte Futura e Companhia**: publicação mensal de arte e cultura, Brasília, n. 0, p. 4–5, ago. 2001a.

MEIRELES, Cildo. Desvio para o Vermelho. *In*: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (org.). **Cildo Meireles** (Catálogo de exposição). São Paulo: Cosac Naify; Londres: Phaidon Press, 1999a, p. 6–35.

MEIRELES, Cildo. **Entrevista**: Cildo Meireles. Entrevistador: David Baker. **Financial Times**, Nova York, 28 mar. 2014b.

MEIRELES, Cildo. **Entrevista**: Cildo Meireles. Entrevistador: Frederico Morais. *In*: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Cildo Meireles**: algum desenho [1963–2005] (Catálogo de exposição). Rio de Janeiro: CCBB, 2005. p. 55–71.

MEIRELES, Cildo. Entrevista realizada por Hans-Ulrich Obrist no contexto da exposição Da adversidade vivemos (realizada no Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2001). *In*: MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG. **Cildo Meireles** (Catálogo de exposição). Strasbourg: Les Musées de Strasbourg, 2003. p. 125–129.

MEIRELES, Cildo. Entrevista com Cildo Meireles. Entrevistador: Guilherme Wisnik. *In*: ITAÚ CULTURAL. **Ocupação**: Cildo Meireles: rio oir (Catálogo de exposição). São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2011a. p. 79–90.

MEIRELES, Cildo. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meirelres. Entrevistador: Gerardo Mosquera. *In*: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (org.). **Cildo Meireles** (Catálogo de exposição). São Paulo: Cosac Naify; Londres: Phaidon Press, 1999a, p. 6–35.

MEIRELES, Cildo. Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles. Entrevistador: Hans Michael Herzog. *In*: DAROS-LATINOAMERICA AG. **Seduções**: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto Installations (Catálogo de exposição). Zurique: Daros-Latinoamerica, 2006b. p. 70–75.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006a. p. 264–265.

MEIRELES, Cildo. Lugares de divagação. Entrevistadora: Nuria Enguita. [1995]. *In*: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a, p. 94–123.

MEIRELES, Cildo. Malhas da Liberdade. Entrevistador: Len Berg. [1997] *In*: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009e, p. 124–135.

MEIRELES, Cildo. Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino. [2007]. *In*: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles** (Coleção

Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 234–291.

MEIRELES, Cildo. Ondas do corpo. Entrevistador: Antonio Manuel. [1978] *In*: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009d, p. 54–71.

MEIRELES, Cildo. Pano-de-roda. Entrevistadores: Glória Ferreira, Luís Andrade, Paulo Venancio Filho, Ronald Duarte e Ricardo Maurício. [2000]. *In*: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009c, p. 136–163.

MEIRELES, Cildo. Entrevista: Material Language: Cildo Meireles. Entrevistador: Frederico Morais. **Tate Etc.**, Londres, n. 14, outono 2008b.

MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles: Através, 1983–1989. *In*: TATE MODERN. **Cildo Meireles**. Londres: Tate Publishing, 2008, p. 175.

MORAIS, Frederico. A arte não pertence a ninguém. Entrevistadora: Marília Andrés Ribeiro. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336–351, jan.-jun. 2013.

MORAIS, Frederico. Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? Revista **Módulo**: edição especial catálogo da mostra "Como vai você, Geração 80?", Rio de Janeiro, p. 7–12, jul. 1984.

MORAIS, Frederico. No fazer criador todos se confundem. *In*: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico (org.). **Domingos da Criação**: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017a. p. 5–6.

MORAIS, Frederico. Cronocolagem: os Domingos da Criação. *In*: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico (org.). **Domingos da Criação**: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017b. p. 236–249.

Teses e dissertações

KRAHÔ, Creusa Prumkwyj. **Wato ne hômpu ne kãmpa**: convivo, vejo e ouço a vida Mehi (Mãkrarè). 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais) — Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017.

KRAHÔ, Renato Yahé. **Proposta do projeto político pedagógico da Escola Estadual Indígena 19 de Abril**. 2017. 109 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Língua e Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura, Universidade Federal do Tocantins, Araguaína (TO), 2017.

SANTOS, Alisson Almeida dos. **Os índios Krahô e a expansão do agronegócio no nordeste do estado do Tocantins**. 2019. 94 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) — Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional (TO), 2019.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **Sagas sertanistas**: Práticas e representações do campo indigenista no século XX. 2005. Tese de Doutorado (Doutorado em Antropologia Social) Programa de Pós graduação em antropologia social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

Sobre os autores

Aline Siqueira Cordeiro

Título da dissertação: ***Espelhos de uma condição: reflexos da soropositividade nas obras de Félix González-Torres e Leonilson***
Orientadora: **Fernanda Pequeno**
Data da defesa: **12/2021**

É bacharel em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA) da mesma instituição. Tem experiência de pesquisa na área de Artes Visuais, com ênfase em arte contemporânea. Atualmente é coordenadora de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e atua na gestão de memória institucional e na preservação de arquivo histórico e biblioteca especializada.

Beatriz Carvalho Schreiner

Título da dissertação: ***Na Terra do Maxixe: um espetáculo ilustrado de Roberto Rodrigues (1928)***
Orientador: **Rafael Cardoso Denis**
Data da defesa: **01/2026**

Beatriz Schreiner é mestre em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e licenciada em Artes Plásticas pela R2 Formação Pedagógica. Pesquisa ilustração gráfica e, em particular, a obra de Roberto Rodrigues (1906–1929).

Bernardo Wagner Marques Baptista

Título da tese: ***Anastácia e suas agências: devoção e circulação de imagens e memórias***
Orientador: **Maurício Barros de Castro**
Data da defesa: **06/2024**

Doutor em História da Arte (PPGHA-UERJ), mestre em Artes (PPGARTES-UERJ) e bacharel em Produção Cultural (UFF). Integra o Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade (UERJ) desenvolvendo investigações sobre os percursos e circulações de imagens na contemporaneidade, e atua como pesquisador e curador de projetos que abarcam expressões artísticas, celebrações e festas, fé e religiosidades, saberes e fazeres tradicionais.

Camila de Macedo Souza

Título da dissertação: ***Sobre a inconstância das bruxas: o profano feminino na ilustração sabática de Jan Ziarnko***
Orientadora: **Maya Suemi Lemos**
Data da defesa: **07/2024**

É doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ), sob orientação da Profa. Dra. Maya Suemi Lemos e coorientação do Prof. Dr. Rafael Marcelo Viegas (Universidade Federal Fluminense), com bolsa CAPES-DS. É mestre em História da Arte pela UERJ (2024), também com bolsa CAPES-DS. Em sua dissertação, intitulada "Sobre a inconstância das bruxas: o profano feminino na ilustração sabática de Jan Ziarnko", defendida em julho de 2024, analisou a gravura sabática de Jan Ziarnko a partir das relações entre demonologia, gênero e cultura visual.

Tem especialização em Leitura e Produção de Textos pela Universidade Federal Fluminense e Graduação em História pela Universidade Veiga de Almeida como bolsista PROUNI, período em que também atuou como bolsista CAPES-PIBID.

Daniele de Sousa Machado

Título da tese: ***Fragmentos contemporâneos da modernidade***
Orientadora: **Vera Beatriz Siqueira**
Data da defesa: **06/2024**

Daniele Machado é doutora e pós-doutoranda em História da Arte, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É historiadora da arte graduada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É pesquisadora do grupo de pesquisa Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra.

Eliane Areas Cid

Título da dissertação: ***Análise de três igrejas neogóticas da Família Vicentina no Sudeste brasileiro do século XIX: aspectos construtivos, decorativos e programa artístico integrado***
Orientadora: **Maria Berbara**
Data da defesa: **07/2024**

Bacharel em História da Arte (IART/UERJ) e mestre em História da Arte (PPGHA/IART/UERJ). Atualmente, é doutoranda no mesmo programa. Os principais focos de pesquisa são arquitetura e arte sacra religiosa brasileira do século XIX, com ênfase na neogótica e na decoração vitral, abordando aspectos histórico-culturais e da circulação global de obras.

Fabrício Fernandes Claussen

Título da tese: ***Cristovão Colombo na música vocal entre os séculos XVII e XX: construção, monumentalização e desconstrução de um mito***
Orientadora: **Maya Suemi Lemos**
Data da defesa: **08/2025**

É bacharel e mestre pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); doutor em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). No mestrado, dedicou-se ao ciclo Dichterliebe, de Robert Schumann, concebendo o audiovisual *18 quadros poético-musicais*. Como integrante do Coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, participa regularmente de temporadas sinfônicas e líricas. Atuou como solista em teatros como o Municipal do Rio, Municipal de São Paulo, Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Teatro Amazonas, em Manaus, e em turnês na França, Itália e Alemanha. No âmbito da música contemporânea, interpretou obra de Christian Benvenuti na Bienal de Música Brasileira Contemporânea e estreou Timbral Verses, de Guilherme Ribeiro. Atua em duo com a pianista Viviane Sobral, dedicando-se ao repertório camerístico francês, russo, alemão, inglês e brasileiro para barítono e piano, com apresentações em importantes salas de concerto do país. No campo da investigação acadêmica, concentra-se na historiografia musical de obras produzidas entre os séculos XVII e XX.

Gabriela Caspary Corrêa

Título da tese: ***Galeria Oxumarê: arte em negociação na Bahia do pós-guerra***
Orientadora: **Vera Beatriz Siqueira**
Data da defesa: **01/2026**

Doutora em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com período na Southern

Methodist University (Dallas, Texas, EUA) pelo Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES). Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Bacharel em História da Arte pelo Instituto de Artes da UERJ. Membro do Núcleo de Livres Estudos de Arte e Cultura Contemporânea (NUCLEAR-DGP/CNPq). Atua como artista visual e curadora independente. Trabalha com comunicação visual desde 1994. Atualmente, dirige a produtora Donas Marcianas Arte e Comunicação, prestando serviços na área de produção artística, programação visual, design e arte gráfica (donasmarcianas.com.br).

Heloize Amaro

Título da dissertação: ***A Ninfa de Aby Warburg: a metamorfose de um motivo intelectual***
Orientadora: **Maria Cristina Louro Berbara**
Data da defesa: **11/2021**

Doutoranda em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). Bacharel e mestre em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com mestrado na linha de Arte e Recepção (PPGHA-UERJ). Pesquisa imagens e objetos à luz da historiografia da arte, com base nas propostas teórico-metodológicas de Aby Warburg (1866–1929) e nas contribuições críticas da historiografia latino-americana. Coordena, em gestão coletiva, o Comitê de Historiografia da Red Latinoamericana de Estudiantes de Historia del Arte (Red-LEHA) e integra o grupo de pesquisa Warburg e Renascimentos (UNIFESP). Atuou nas equipes editoriais das revistas *Figura — Studies on the Classical Tradition* (UNICAMP) e *Concinnitas* (UERJ).

Isabella Vieira Daudt de Oliveira

Título da dissertação: ***Abigail de Andrade e Angelina Agostini: Artistas mulheres entre os séculos XIX e XX***
Orientadora: **Fernanda Pequeno**
Data da defesa: **06/2024**

Professora, mediadora e arte-educadora. Formada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestra em História da Arte e doutoranda pela mesma instituição. Pós-graduada em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Frequentou cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e atuou em centros culturais como arte-educadora.

Jefferson de Albuquerque Mendes

Título da tese: **Traditio sphaerae*: o marco cosmológico esférico e o conhecimento científico nos processos de figuração celestial em imagens e textos***
Orientadora: **Maya Suemi Lemos**
Data da defesa: **06/2024**

Doutor em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA-UERJ). Estuda as relações entre arte, astrologia e ciência na Primeira Modernidade, com foco nos processos migratórios dos saberes cosmológicos e científicos. Pesquisa os desdobramentos dos processos de produção de imagens e da transmissão dos saberes astronômicos durante a reestruturação científica (Revolução Científica). Por fim, estuda as relações entre a produção de imagens artísticas e imagens científicas na Primeira Modernidade, com o objetivo de repensar a capacidade heurística das imagens em produzir conhecimento a partir das conexões existentes entre a história da arte, a história da ciência e as técnicas e os saberes científicos. Integra os Grupos de

Pesquisa inscritos no CNPq: Studiolo: Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna (UERJ) e o grupo Warburg e Renascimentos (Unifesp). Também é membro da Red Internacional GEOPAM — Geopolítica Americana de los siglos XVI-XIX.

Joanna Barbosa Balabram

Título da dissertação: ***Gioconda Rizzo: vestígios de uma trama fotográfica***
Orientadora: **Fernanda Pequeno**
Data da defesa: **12/2025**

É graduada em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em História da Arte pela mesma instituição, onde foi bolsista da CAPES. Especialista em Ensino de Artes Visuais pelo Colégio Pedro II, atua na organização e no processamento técnico do acervo de Fotografia do Instituto Moreira Salles. Pesquisa a invisibilização de mulheres fotógrafas na virada do século XIX para o XX, com foco nos processos de apagamento e legitimação no campo artístico.

Juliana Santos Pereira

Título da dissertação: ***Gênero, raça e classe: o empoderamento da linguagem negro-brasileira***
Orientador: **Marcelo Campos**
Data da defesa: **01/2022**

Atua nas áreas de curadoria, pesquisa, arte-educação e produção cultural. Atualmente ocupa o cargo de professora efetiva do Departamento de Artes Visuais do Colégio Pedro II. Possui licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Especialização em Ensino das Artes Visuais pelo Colégio Pedro II, mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA-UERJ) e está cursando doutorado pelo mesmo programa.

Karolinny Rosa de Brito da Rocha

Título da dissertação: ***A iconografia da arte protestante nos vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro***
Orientadora: **Tamara Carneiro Quírico**
Data da defesa: **12/2025**

Mestre em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com bolsa CAPES, e bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Também é graduada em Design de Interiores pela Universidade Veiga de Almeida (UVA/RJ). Desenvolve pesquisas no campo da história da arte, com ênfase em arte sacra, dedicando-se especialmente ao estudo das imagens cristãs e às relações entre imagem, prática devocional e experiência religiosa.

Laura Ludwig Alves

Título da dissertação: ***O Museu de Arte do Rio no processo de construção de um imaginário da cidade***
Orientadora: **Tamara Carneiro Quírico**
Data da defesa: **01/2022**

É mestre em História da Arte, na linha de Arte e Recepção, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2021), pós-graduada em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado pelo Centro Universitário Senac (2025), e bacharel em História da Arte pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019). Atua com curadoria e produção de exposições, integrando pesquisa e prática artística. Sua investigação concentra-se em história da arte, história das cidades, processos de urbanização, concepção dos imaginários sociais e culturais, memória e apagamento, explorando as intersecções entre arte, memória e espaço urbano.

Luíza Estruc dos Santos de Oliveira

Título da dissertação: ***Djanira da Motta e Silva: uma contribuição ao modernismo brasileiro***
Orientador: **Alexandre Ragazzi**
Data da defesa: **06/2024**

Museóloga, educadora museal e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ), pesquisa a atuação artística de Djanira da Motta e Silva (Avaré, 1914 – Rio de Janeiro, 1979) em diferentes momentos de sua trajetória. Seu trabalho busca tensionar os limites estabelecidos pela crítica de arte, propondo novas narrativas e aproximações interpretativas a partir de uma análise minuciosa de sua obra e percurso. Atua na interface entre pesquisa acadêmica, práticas museológicas e educação em instituições culturais.

Stefania de Paiva Januario

Título da tese: ***Cosmogonia do Gueto: a margem como ordem simbólica na obra de Cildo Meireles***
Orientadora: **Vera Beatriz Siqueira**
Data da defesa: **11/2025**

Stefania Paiva é mestre em Acervo e Memória pela Fundação Casa de Rui Barbosa (2019) e doutora em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2025). Pesquisadora, editora e crítica de arte, desde 2018 atua como responsável pelas relações institucionais e gerente de projetos do ateliê de Cildo Meireles. Coordena, desde 2015, o arquivo do crítico de arte Frederico Morais. Nos últimos anos, participou de cerca de 60 projetos nas áreas de artes, humanidades, patrimônio, gestão de acervos e produção editorial, incluindo livros, palestras nacionais e internacionais, exposições em museus e centros culturais, além de pesquisas iconográficas e de roteiro para filmes e documentários. É autora do livro *Frederico Morais e Cildo Meireles: sobre arte e crítica* (2018) e da brochura *Cildo Meireles: o que não está aqui*, da série A Arte que Escreve (Janela Livraria/mapa lab). Foi curadora da exposição *Wilma Martins: território da memória* (2023) e cocuradora da exposição *Frederico Morais: arte e crítica*, na Pinakotheke (2025). Em 2025, participou da organização da antologia de textos críticos de Frederico Morais e coordenou a publicação do livro *Cildo Meireles: obra sonora*.

AGRADECIMENTOS

Este livro foi realizado com verba do projeto intitulado: "Custeio associado a bolsas Faperj e Capes do Programa de Pós-graduação História da Arte e do Programa de Pós-graduação Letras e Linguística", no âmbito do edital – E_18/2020 – CONTEMPLADOS – ACORDO PDPG – CAPES /FAPERJ – PRÓ-REITORES – 2021 (Ref. Proc. E-26/210.063/2022).

Gostaríamos de agradecer, além da Capes e da Faperj, à equipe da PR2 (Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, UERJ) – em especial a Alice Casimiro Lopes e Juliana Alves –, que nos aconselhou ao longo de todo o processo editorial; aos colegas e colaboradores da Editora Circuito, que vem se constituindo uma sólida parceira do PPGHA; às orientadoras e orientadores que acompanharam o andamento da adaptação dos capítulos de dissertações e teses nos capítulos aqui apresentados, e, não por último, a Amy Buono, Beatriz Balanta, Bruno Pinheiro, Camila Maroja, Carolina Martínez e Tiago Sant'ana, que aceitaram atuar como avaliadoras e avaliadores dos textos submetidos. Seus comentários e sugestões em muito contribuíram para o aperfeiçoamento dos textos que aqui apresentamos.

HISTÓRIA DA ARTE EM PESQUISA: RECEPÇÃO E ALTERIDADE

Organização **Marcelo Campos** e **Maria Berbara**
Coordenação editorial **Renato Rezende**
Conselho editorial **Amy Buono**, **Beatriz Balanta**, **Bruno Pinheiro**, **Camila Maroja**, **Carolina Martínez** e **Tiago Sant'ana**
Revisão **Ingrid Vieira**
Design gráfico **Julia Pinto**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Catalogação elaborada por Aline Graziele Benitez – CRB 1/3129

História da arte em pesquisa: recepção e alteridade / Organização de Marcelo Campos, Maria Berbara. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Circuito, 2026.
584 p., il., fotos.; 16x23 cm
ISBN 978-85-9582-059-3

1. Arte contemporânea I. Campos, Marcelo (Organização). II. Berbara, Maria (Organização).

26-346795.1 CDD 709.05

Índice para catálogo sistemático
I. Arte contemporânea brasileira

[2026]
Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA CIRCUITO
Largo do Arouche 252, ap 901
República, 01219-010
São Paulo – SP
editoracircuito.com.br
/editoracircuito

Família tipográfica **Navigo** e **Utopia**
Papel da capa **Supremo Alta Alvura 250 g/m²**
Papel do miolo **Pólen Soft Natural 80 g/m²**
Impressão e acabamento **Psi7**

Pesquisa em história da arte: recepção e alteridade reúne uma seleção de capítulos de teses e dissertações defendidas entre 2021 e 2026 no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA-UERJ). Resultado de uma experiência coletiva de pesquisa e formação, o volume reflete o compromisso do programa com uma história da arte em perspectiva global, transdisciplinar e multicêntrica.

Os textos percorrem temas, temporalidades e geografias diversas, incluindo estudos sobre arte moderna e contemporânea na América Latina; colecionismo; arquitetura religiosa no Brasil; historiografia da arte no século XX; história da música e circulação de imagens e ideias entre contextos europeus e islâmicos na primeira modernidade. Em comum, compartilham o interesse por processos de recepção, alteridade, contato, trânsito e transformação, questionando modelos rígidos de centro e periferia, original e cópia, erudito e popular.

Ao reunir trabalhos que atravessam fronteiras geográficas, cronológicas e disciplinares, esta antologia evidencia a vitalidade da pesquisa em história da arte produzida nas universidades públicas brasileiras, destacando seu papel na produção de conhecimento crítico, inovador e internacionalmente conectado.

editoraircuito.com.br
ISBN 978-85-9582-059-3