

FERNANDA PEQUENO — TAMARA QUÍRICO (ORG.)

Fluxos e Trânsitos

na História da Arte Global

C.

CIRCUITO

Fluxos e Trânsitos na História da Arte Global

FERNANDA PEQUENO E TAMARA QUÍRICO (ORG.)



FLUXOS E TRÂNSITOS NA HISTÓRIA DA ARTE GLOBAL
Organização **Fernanda Pequeno e Tamara Quírico**
Editor **Renato Rezende**
Projeto Gráfico **Fernanda Porto**
Revisão **Ingrid Vieira**

Editora Circuito
www.editoracircuito.com.br

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

F647

Fluxos e Trânsitos na História da Arte Global / Organização de Fernanda Pequeno, Tamara Quírico. – Rio de Janeiro: Circuito, 2023.

240 p., il., fotos.; 16 x 23 cm

ISBN 978-65-86974-76-8

1. Arte contemporânea brasileira. I. Pequeno, Fernanda (Organização).
II. Quírico, Tamara (Organização). III. Título.

CDD 709.81

Índice para catálogo sistemático

I. Arte contemporânea brasileira

A publicação deste livro foi possível graças à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, FAPERJ, e à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES através do Edital E_18/2020 - ACORDO PDPG - CAPES/FAPERJ - 2021.

**Universidade do Estado
do Rio de Janeiro**

Reitor

Mario Sergio Alves Carneiro

Pró-reitor de Graduação

Lincoln Tavares Silva

**Pró-reitor de Pós-graduação
e Pesquisa**

Luís Antônio Campinho Pereira da Mota

Pró-reitora de Extensão e Cultura

Cláudia Gonçalves de Lima

**Pró-reitora de Políticas
e Assistência Estudantis**

Catia Antonia da Silva

Pró-reitor de Saúde

Rogério Lopes Rufino Alves

**Centro de Educação e Humanidades
Diretor**

Bruno Rego Deusdará Rodrigues

Instituto de Artes

Diretor

Alexandre Sá Barretto da Paixão

Vice-diretor

Aldo Victório Filho

**Coordenadoras do Programa
de Pós-graduação em História da Arte**

Vera Beatriz Siqueira

Tamara Quírico (até março 2023)

**Coordenadores adjuntos do Programa
de Pós-graduação em História da Arte**

Maurício Barros de Castro

Fernanda Pequeno (até março 2023)

**Editora Circuito
Conselho Editorial**

Ana Paula Kiffer

Programa de Pós-Graduação
em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade – PUC-RJ

Claudio Oliveira

Departamento de Filosofia – UFF

Eduardo Guerreiro B. Losso

Departamento de Ciência
da Literatura – UFRJ

Katia Valeria Maciel Toledo

Escola de Comunicação – ECO/UFRJ

Roberto Corrêa dos Santos

Instituto de Artes – UERJ

Sumário

- 7 — **Apresentação**
Fernanda Pequeno — Tamara Quírico
- 15 — **Arte como discurso mental:
teorias artísticas nos séculos XVI e XX**
Alexandre Ragazzi — André Sheik
- 43 — **Itinerários entre Medusas: cabelos, espelhos,
face, olhos e sexualidade**
Fernanda Pequeno — Aline Siqueira
- 67 — **Teresa Cristina e a construção de si:
retrato de uma personagem**
Evelyne Azevedo — Carolina Nunes — Mariana Vidal
- 83 — **A presença indígena no Inferno de Carabuco:
imagens cristãs entre a *Conquista* e a salvação**
Tamara Quírico — Letícia Roberto dos Santos
- 107 — **Modernidade, nação e zoológicos humanos:
arquivos do exótico em comparação**
Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque
— Marina Cavalcante Vieira — Julian M. Baldemira
- 129 — **Retrato do artista quando jovem:
Cildo Meireles e a *Série africana***
Maurício Barros de Castro — Stefania Paiva
- 141 — **Arte norte-americana na Galeria Oxumarê:
fluxos culturais entre EUA e Brasil**
Vera Beatriz Siqueira — Gabriela Caspary
- 181 — **Fluxos transoceânicos em música: sons e sentidos
em torno dos fonogramas brasileiros de 78 rpm do
arquivo do Rádio Clube de Moçambique (1932-1974)**
Maya Suemi Lemos — Pedro Aragão — Cristiano Tsopo
- 218 — **Sobre os autores**
- 225 — **Caderno de imagens**

Fernanda Pequeno
Tamara Quírico

Apresentação

O Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro é o ponto de chegada de um longo caminho trilhado dentro do campo dos estudos histórico-artísticos no Rio de Janeiro. Ele se iniciou ainda nos anos 1960, com o Curso Superior de História da Arte, no antigo Instituto de Belas Artes (IBA), e que resultou, décadas depois, em 2002, na criação do Instituto de Artes da UERJ e, após alguns anos, dos cursos de Artes Visuais (bacharelado e licenciatura) e do bacharelado em História da Arte, o mais antigo em nosso país.

As discussões sobre História da Arte na UERJ sempre giraram em torno dos debates contemporâneos acerca da própria concepção da disciplina. Buscou-se, desde o princípio, participar dos questionamentos sobre os desenvolvimentos do campo, integrando esforços para se abandonar o centramento da atividade historiográfica na arte ocidental, profundamente influenciada por uma perspectiva eurocêntrica. Na UERJ, passou-se a abarcar temas que expandiriam os limites do campo disciplinar: a globalização, por exemplo, e as múltiplas e diferidas identidades locais, assim como as culturas (de elite, popular, de massas), as mídias e as instituições, as interpretações históricas, dentre tantos outros.

É nesse contexto que o Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ foi criado, em 2019. Ele atende a uma demanda específica de formação, respondendo também ao desenvolvimento da área de História da Arte em níveis nacional e internacional, ao participar de modo qualificado do debate sobre a História da Arte Global, que se tornou tema de destaque na área há algumas décadas: desde finais do século XX, ela vem buscando incluir conexões, trocas, mobilidades – tanto de objetos como de artistas – e culturas visuais que passaram a ser compartilhadas entre grupos diversos, muitas vezes distantes geograficamente.

Para nós, docentes do PPGHA, importa especialmente levantar o problema da abrangência efetiva dessa nova tendência historiográfica, debatendo como, apesar de a arte estar difundida pelo globo terrestre, o conteúdo da História da Arte, tal como é gerado por meio de ensino, mostras e publicações, permanece ainda parcial, não somente por centrar-se na Europa e na América do Norte: as próprias concepções que norteiam o debate ainda se originam do norte global, e precisam ser questionadas, de modo a abrir espaço para diferentes epistemologias. Buscamos, nesse sentido, igualmente estratégias inclusivas, que não apenas ampliem o panteão da arte ocidental, mas que enfrentem os problemas da heterocronia e da incomensurabilidade das culturas a partir do Brasil, da arte aqui produzida e de seus processos de historicização e institucionalização. É a partir de tais premissas que o PPGHA-UERJ se posiciona.

No texto “O global é aqui” (2021), Marize Malta, Maria de Fátima Morethy Couto e Emerson Dionísio de Oliveira apontam como dentro do campo disciplinar da História da Arte tornou-se

incontornável reverter posturas que não enxergavam culturas e grupos sociais apagados ao longo da história, numa atitude de reparação de tantos séculos de obliterações. Ainda mais, em vez de se circunscrever à análise de um objeto artístico na sua localidade e na esteira de discursos nacionalistas, a globalização econômica, a ampliação da mobilidade de pessoas, incluindo refugiados, e a crescente interatividade de redes sociais via web, promoveram o interesse pelo estudo das circulações, conexões e dos contatos das ações e produções artísticas, levando a abordagens transculturais.

Aquilo que era considerado tradicionalmente arte ampliou sua abrangência. O fato artístico passou a compreender outras produções materiais, imagéticas e performáticas, confrontando tempos e lugares diversos e distantes (Malta, Couto, Oliveira, 2021, p. 10).

Para pensar essas questões a partir de sua área de concentração – História da Arte Global, justamente –, o PPGHA se estruturou em duas linhas de pesquisas: arte e recepção e arte e alteridade. São duas linhas independentes, porém profundamente inter-relacionadas, na medida em que as pesquisas desenvolvidas por docentes e discentes muitas vezes dialogam com temas e conceitos explorados por ambas.

A ideia de recepção nos ajuda a compreender como cada artista, obra ou grupo lidou com os diferentes modelos, padrões e tradições disponíveis em seu repertório cultural, fossem estes autóctones ou estrangeiros. Discute-se não somente a absorção desses modelos, mas também suas reinterpretações e reformulações, em um rico processo transcultural. A noção de trânsito, por sua vez, aponta para a reelaboração dos fundamentos do próprio discurso histórico e crítico que, por longo tempo, associou a produção artística a lugar e tempo específicos.

Por outro lado, pensar a arte a partir da ideia de alteridade busca uma reflexão crítica e historiográfica da arte de objetos, temas e questões usualmente associados ao campo antropológico ou cultural; faz-se frente, assim, aos argumentos contrários à possibilidade de elaboração de uma História da Arte Global e aos riscos de dispersão e diluição da disciplina na busca por uma maior amplitude e bases teóricas que façam confluir diferentes objetos, sistemas de pensamento, agentes, instituições, tradições culturais, modos de ação e de reflexão.

Desse modo, dicotomias como arte erudita e arte popular, arte maior e arte menor, arte hegemônica e arte periférica, assim como tantas outras, não somente passaram a ser questionadas; elas estão sendo, efetivamente, abandonadas nas diversas pesquisas que se originam de ambas as linhas do programa.

A variedade dessas pesquisas, que vêm sendo desenvolvidas no âmbito do PPGHA-UERJ, pode ser percebida na pequena amostragem

reunida neste livro: o primeiro volume de uma coleção que se delinea e que visa a colocar em circulação as pesquisas oriundas de nosso programa. Os capítulos da presente publicação mobilizam projetos estruturantes das duas linhas de pesquisa, reunindo docentes, discentes do PPGHA, egressos do programa e colaboradores externos, possibilitando um espaço de atuação coletiva, bem como parcerias interinstitucionais.

Esta edição concentra-se nos Fluxos e Trânsitos na História da Arte Global; os textos apontam caminhos possíveis de pesquisa, pensando temas que distinguem a diversidade de objetos, temporalidades e espacialidades, assim como de abordagens e metodologias. A partir do amplo escopo que a História da Arte Global nos coloca, considerando revisões epistemológicas, temáticas e conceituais, bem como os recortes de raça, gênero, classe, entre tantas outras chaves de leitura, coadunam-se à ideia de fluxo, de modo a pensar as linhas de força que atuam sobre os campos artísticos e culturais.

Repensando as relações Norte-Sul, também a partir de refluxos e contramovimentos, com o livro objetivamos apontar os trânsitos de artistas, objetos, coleções, exposições, teorias e métodos de análise; buscamos abordar os fluxos artísticos e culturais, tanto locais como globais, aprofundando a discussão sobre as obras e as teorias da arte, bem como sobre os processos de produção, difusão e fruição das mesmas.

Se a mundialização da economia levou a uma integração dos mercados, através do desenvolvimento de tecnologias de comunicação, favorecendo os fluxos de investimento, capital e informações, por outro lado, não podemos deixar de levar em consideração as realidades coercitivas desse processo, que aprofundou diferenças e desigualdades. Conforme apontam Flavia Tatsch e Claire Farago em seu texto “A ‘vira-da global’ como um futuro disciplinar para a História da Arte” (2021),

Tendo como procedimentos e métodos as conexões, as trocas, as interdependências, a mobilidade e as culturas visuais compartilhadas entre grupos geograficamente diversos, virada global na História da Arte também privilegiou e abriu novos caminhos para materialidades, obras e objetos pouco estudados ou conhecidos (Farago, Tatsch, 2021, p. 101).

Assim, os oito capítulos do livro, que apresentaremos de forma breve, indicam os múltiplos desdobramentos possíveis a partir do amplo campo da História da Arte Global. São textos que discutem com desenvoltura teorias da arte, sem deixar de lado o próprio objeto artístico, conceitualmente compreendido de forma abrangente, em um amplo recorte espaço-temporal.

Ragazzi e Sheik trazem o debate sobre teorias da arte e dos artistas. Pensando a autonomia da arte a partir da difusão das ideias leonardianas sobre *discorso mentale*, tratam igualmente da liberdade do artista na contemporaneidade – mais do que isso, apontam para a possibilidade que a arte abriu para que ela mesma pudesse ser produzida igualmente por não artistas e, não raro, tornando o próprio observador uma espécie de coautor. Transitando com desenvoltura entre o presente e o passado, apresentam, assim, discussões diacrônicas sobre a arte e seus objetos que, desde o século XVI, perpassam a história da arte.

Dentro de uma abordagem feminista da história da arte, Pequeno e Siqueira discutem a circulação do mito da Medusa a partir de interpretações textuais e visuais, de modo a redimensionar o antigo mito grego enquanto representação monstruosa do feminino em potência. Para tal, abordam obras produzidas a partir do mito e trazem à luz o constante apagamento que o mundo impingiu à produção feminina, seja nas práticas ou nas teorias artísticas, e de que modo artistas e escritoras mulheres vêm metamorfoseando sofrimento em força, ressignificando o mito de Medusa.

Azevedo, Nunes e Vidal, focando de maneira específica na trajetória da Imperatriz Teresa Cristina, apresentam-nos os meios de apagamento de figuras femininas da história, analisando esses processos a partir de narrativas distintas que são agenciadas conforme a identificação de quem as deseja direcionar. Ao questionar a narrativa historicamente construída acerca da Imperatriz – ou seja, a de uma mulher caridosa, religiosa, distante, fria, sem beleza e deficiente física, com um casamento constituído por interesses político-econômicos e infeliz –, o capítulo busca resgatar não somente sua personalidade, como também suas importantes ações no campo da arte e da arqueologia.

Quírico e Santos discutem os processos de transculturação ocorridos nas sociedades cristianizadas andinas, salientando como

a evangelização se deu através da utilização das imagens cristãs para difusão da fé e catequização dos indígenas. Enfatizando os temas relacionados aos Novíssimos, as autoras analisam as representações visuais do Inferno, cuja existência e importância foram enfatizadas pela Igreja Católica na América Espanhola para conversão dos povos originários, tendo importante papel também no processo da Conquista pela Coroa Espanhola.

Em seu artigo, Albuquerque, Vieira e Baldemira estabelecem relações entre zoológicos humanos, museus etnográficos e os processos de estabelecimento de identidades nacionais no Chile, Brasil, Argentina e Espanha. Chamando atenção para a lógica colonial e colecionista de categorizar, hierarquizar e exibir a alteridade presente em museus e zoológicos, os autores apontam para a organização do conhecimento como um atlas, no qual as culturas não ocidentais deveriam ser conhecidas, colecionadas e geopoliticamente ordenadas.

Castro e Paiva analisam a *Série africana* de Cildo Meireles, apresentando os desenhos produzidos pelo artista no começo de sua carreira, em meados da década de 1960. Os autores apontam como a série foi marcante na poética de Meireles e a abordam como uma espécie de “retrato do artista quando jovem”. Enfatizam, assim, a agência da *Série africana* na trajetória artística de Cildo, abordando o desenho como um suporte privilegiado pelo artista.

Siqueira e Caspary analisam os fluxos culturais entre Brasil e EUA no momento de construção da esfera pública da arte moderna no país, focando na Galeria Oxumarê, em Salvador. Em seu artigo, abordam a rede de agentes brasileiros e estadunidenses que atuou na institucionalização da arte moderna no Brasil, e mais especificamente na cidade de Salvador, incluindo marchands, colecionadores, donos de jornais, industriais. As autoras apontam como tal discurso fundia o postulado internacionalista da arte moderna com a valorização de certa especificidade local, transitando entre o estabelecimento de modelos e a originalidade dos modos de sua incorporação, interpretação ou mesmo antecipação.

Lemos, Aragão e Tsope nos apontam ser possível ir além das artes visuais, ao abordarem discussões sobre trânsitos culturais e a circulação de elementos musicais no mundo lusófono na primeira metade

do século XX, mostrando, conforme definem em seu capítulo, “o papel da indústria fonográfica na construção de imaginários musicais nestes países e territórios”.

A partir desta breve apresentação, fica claro que os textos aqui reunidos apontam para percepções multicêntricas da produção artística. É desse modo que o presente livro propõe reflexões sobre outras histórias da arte, que apontam para a diversidade de atores, tempos, geografias e abordagens, provocando olhares mais plurais e complexos. Pensar os fluxos e trânsitos na história da arte global possibilita voos e caminhadas entre territórios, de modo a propor flutuações, transposições, fissuras, frestas e a abertura de passagens.

Referências

- MALTA, Marize; COUTO, Maria de Fátima Morethy; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O global é aqui. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 5, n. 3, p. 01-13, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8667178. Disponível em: <https://periodicos.sbu.uni-camp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667178>. Acesso em 20 set. 2023.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. O curso de História da Arte da UERJ: transformações e perspectivas. **Concinnitas**, [S. l.], v. 1, n. 28, p. 288-297, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/25916>. Acesso em 28 set. 2023.
- TATSCH, Flavia Galli; FARAGO, Claire. A “virada global” como um futuro disciplinar para a História da Arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 5, n. 3, p. 97-108, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8667052. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667052>. Acesso em 25 set. 2023.

Alexandre Ragazzi
André Sheik

Arte como discurso mental: teorias artísticas nos séculos XVI e XX

A arte não reproduz o visível, ela torna visível.

Paul Klee, 1920

Leonardo da Vinci compreendia a pintura e a escultura como atividades que envolvem um *discurso mentale*. Com o aprofundamento e a difusão desse juízo, na segunda metade do Quinhentos a teoria da arte ganhou autonomia, o que pode ser constatado quando se considera o aumento do número de amadores que se dedicaram a essa atividade. A partir de então, a arte pôde ser operada no campo discursivo independentemente de sua manifestação. Isso ainda não significava, é claro, que ela já existisse apenas conceitualmente, mas o fato é que, separada do fazer, ela abriu-se mais para o domínio da imaginação por exigir de seus agentes uma grande capacidade para transitar entre sinais. Ao menos potencialmente, a arte estava pronta para ser produzida também por não artistas. No século XX, ficou claro que a maestria técnica não era mais um fator indispensável, de maneira que toda pessoa podia ser artista, se o desejasse. Além disso, o receptor foi encorajado a ultrapassar a barreira da mera compreensão da obra para ampliar seu sentido, tornando-se, assim, seu coautor. Como mostrou Duchamp, o ato criador é compartilhado entre artista e público. Neste capítulo, exploraremos os trânsitos e fluxos de

teorias artísticas entre os séculos XVI e XX com o objetivo de identificar as continuidades aí presentes.

I.

Objetos não pertencem apenas aos períodos históricos em que são produzidos. Ao contrário, são transportados no tempo pela imaginação dos seres humanos, o que pode acontecer até mesmo quando já desapareceram materialmente. Assim, transitam sem cessar do passado ao presente e do presente ao passado. Prova disso é que a presença de objetos de uma época em representações de outra à primeira vista não nos causa estranhamento. Aceitamos com tranquilidade que uma escultura da Antiguidade apareça em uma pintura renascentista. É natural, está na ordem dos acontecimentos. Mas também estamos acostumados a ver objetos serem inseridos em representações de épocas muito anteriores à sua criação. Consideremos, por exemplo, as pinturas que retratam São Jerônimo ou Santo Agostinho no estúdio realizadas durante o Renascimento (cf. Nagel, Wood, 2005)¹. Em muitas delas foram misturados, sem o menor constrangimento, a ambientação contemporânea dos séculos XV ou XVI com o conteúdo moral da virada dos séculos IV para o V. O passado, assim, foi atualizado por meio de uma propositada operação anacrônica. Nada de extraordinário nisso, uma vez que hoje em dia conhecemos muito bem esse procedimento através do teatro, do cinema e das séries televisivas com suas reencenações, adaptações e releituras de temas consagrados pela tradição.

Objetos e imagens são ideias que tomaram forma. Portanto, o que vale para os objetos e suas representações vale para as ideias. A teoria da arte desenvolvida por autores como Aby Warburg e Henri Focillon mostrou-nos, através dos conceitos de sobrevivência da imagem e vida das formas, que existem os contemporâneos separados pelo tempo (cf. Warburg, 2013; Focillon, 1988; Focillon, 1957; Didi-Huberman, 2013). São

1 Além do exemplo citado por Nagel e Wood (Vittore Carpaccio, *A visão de Santo Agostinho*, 1502, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Veneza), vejam-se os afrescos de Domenico Ghirlandaio (*São Jerônimo*, 1480) e de Sandro Botticelli (*Santo Agostinho*, 1480) localizados na igreja de Ognissanti, em Florença.

pessoas, obras ou ideias que se buscam e se encontram independentemente de cronologias ou geografias. Quando isso acontece, quando ocorre essa espécie de “curto-circuito cronológico” (cf. Gelussi, 2003), às vezes o que é mais recente nos ajuda a compreender o que é mais antigo. De fato, se o historiador não pode ser anacrônico, ao menos não ingenuamente, é preciso lembrar que a vida é assim, feita e permeada por anacronismos.

Neste capítulo, aproximaremos teorias artísticas produzidas na Itália ao longo do século XVI às teorias artísticas criadas no século XX no Ocidente, as quais, cabe ressaltar, fazem-se sentir até o presente. Apresentaremos conceitos elaborados nessas épocas, os quais, com as devidas atualizações e ponderações, serão utilizados para atingirmos uma compreensão simultânea desses contextos aparentemente muito diversos, como se cada um lançasse luz sobre o outro. Em última instância, procuraremos demonstrar que esses contextos, sob certos aspectos teóricos, podem ser compreendidos como contemporâneos, não obstante as distâncias espaciais e cronológicas.

Começamos com as reflexões de Leonardo da Vinci sobre a arte. Ao comparar a pintura com a escultura, ele estabeleceu critérios para determinar qual dessas duas atividades era a mais nobre. De acordo com um desses critérios, grande parte do problema girava em torno da maior ou menor *fatica di mente* envolvida no processo criativo. Quanto mais “trabalho mental”, mais reconhecimento deveria receber o ofício (cf. Vinci, 1995, p. 158 (§ 36)). Como Leonardo considerava que “a pintura possui mais *discurso mental* e mais artifício e maravilha que a escultura” (Vinci, 1995, p. 164 (§ 40), grifo nosso)², logo se percebe sua preferência nessa disputa³.

Antes de passar a questões técnicas e continuando seu raciocínio, Leonardo afirma que o maior trabalho mental contido na pintura se deve ao fato de que “a necessidade obriga a mente do pintor a transformar-se na própria mente da natureza, fazendo dele um intérprete entre a natureza e a arte [...]” (Vinci, 1995, p. 164 (§ 40)). Esse pintor,

2 Cf. ainda Vinci, 1995, p. 165 (§ 42): “A pintura possui mais discurso mental que a escultura, e mais artifício [...]”.

3 A propósito da história desse célebre embate no campo da teoria artística, o qual se estendeu de modo consistente e relevante ao menos entre os séculos XIII e XVII, cf. Ragazzi, 2010.

portanto, tinha a pretensão de ser um criador tão hábil e sábio quanto a própria natureza. Imaginava-se um *alter Deus*, capaz de produzir com seu engenho uma espécie de segunda natureza, diferente da original por ser o resultado de uma intenção do espírito humano.

Até aquele momento, pintores e escultores normalmente eram denominados artífices, isto é, indivíduos que se distinguiam dos trabalhadores mais rústicos por exercerem suas profissões com criatividade, inteligência e refinamento. A palavra artista, embora presente em autores como Dante Alighieri e Giovanni Boccaccio, era pouco utilizada quando se tratava de pintores e escultores. Giorgio Vasari, nas edições de 1550 e 1568 de suas biografias, sempre se referiu a eles como artífices, com exceção para uma citação dos dois primeiros versos de um célebre poema composto por Michelangelo para Vittoria Colonna (cf. Vasari, 2011, p. 171)⁴. Por outro lado, Benvenuto Cellini dirigiu-se em 1568 aos seus leitores principais, os ourives e escultores, já se valendo da palavra “artista” (cf. Cellini, 1857, p. 123). A indecisão na escolha entre essas duas designações revela que uma grande mudança estava em curso. Despontava ali um artífice singular, produto de um sistema de arte característico da Itália, com a Igreja de um lado e prósperos estados autônomos de outro, mas que, em pouco tempo, seria difundido por toda a Europa. Aqueles eram os primeiros – porém já decididos – passos para o surgimento do artista tal qual conhecemos hoje. Para descrever esse artista, foi criada uma história à parte para ele, uma história para narrar sua vida e lembrar suas criações. Afinal, esse artista tinha o poder de criar outros mundos, de propor novas realidades, e fazia isso a serviço dos interesses dos detentores do poder, fator que lhe assegurava a existência.

Com o início da modernidade, no século XIX, uma classe burguesa forte e crescente percebeu que também ela necessitava da arte. Desvelou-se então um novo sistema de arte. O artista, agora consciente de sua condição, sentiu-se mais livre. Pôde ampliar seu campo de atuação ao propor outros temas além dos tradicionais – que, no caso da pintura,

4 Os versos reproduzidos por Vasari são estes: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto, / Ch'un marmo solo in se non circoscrive* (“Não tem o ótimo artista algum conceito / Que um só mármore em si não circunscreva”). Escrito entre 1538 e 1544, o poema recebeu um longo comentário – ao qual Vasari se refere – de Benedetto Varchi (cf. Varchi, 1549).

restringiam-se à hierarquia dos gêneros estabelecida na França a partir de André Félibien no contexto da Academia Real de Pintura e de Escultura. Não bastavam mais a pintura de história (aí compreendidos os motivos religiosos e mitológicos), o retrato, a pintura de gênero (com a exposição da vida cotidiana), a pintura de paisagem e a natureza-morta. Cabia agora ao artista produzir obras que apontassem à sociedade a realidade em que estava metida ou que permitissem aos indivíduos escapar dessa realidade quando sentissem que já não a suportavam mais. Arte para compreender e para transformar o mundo.

Para que isso fosse possível, foi preciso estruturar e desenvolver continuamente sólidas teorias para a arte. Não uma teoria filosófica, como aconteceu no campo da história com autores como Kant, Hegel, Marx e aí por diante, mas teorias que viabilizassem a prática tanto em termos técnicos quanto conceituais. Nesse sentido, voltando a Leonardo da Vinci, é significativo que ele tenha orientado o pintor da seguinte forma: “Primeiramente estude a ciência e, depois, siga a prática nascida dessa ciência” (Vinci, 1995, p. 171 (§ 54)). Na maioria das vezes, a teorização dá-se em um momento posterior à prática, quando a necessidade de organizar o pensamento se impõe. Entretanto, Leonardo afirma que a teoria, uma vez que tivesse sua validade reconhecida, deveria ser usada para nortear a prática artística. Trata-se de um percurso de ida e volta, da prática à teoria em um primeiro e seminal momento, da teoria à prática na sequência, quando ocorriam a sedimentação e a difusão daquela linguagem artística. Em suma, estava sendo criado um sistema que se “autoalimentava” e se renovava indefinidamente de acordo com as circunstâncias.

Essa foi a base a partir da qual as artes se desenvolveram na Itália central e setentrional ao longo do século XVI. Era um período de transição, em que o humanismo de fundamentação aristotélica cedia espaço ao que viria a se constituir como a ciência moderna. Para esta, o experimento e sua demonstração teórica seriam essenciais, tanto que o método de investigação pôde ser entendido como um fim em si mesmo. Contudo, de acordo com o pensamento aristotélico, ainda se considerava que a obra de arte era – como bem pontuou Robert Klein em 1958 no artigo “A forma e o inteligível” – “a realização prática de uma ideia previamente concebida no espírito e imposta com *violência* à matéria exterior”

(cf. Klein, 1998, p. 143)⁵. O que Leonardo propunha já era um indício de que o humanismo chegava ao fim, de que estava sendo substituído pela ciência moderna. A boa retórica, isto é, a retórica pautada pela noção de que “o cultivo da eloquência é o cultivo da própria humanidade” (cf. Morganti, 2017, p. 220), para a qual eloquência e sabedoria eram termos inseparáveis, essa retórica era ofuscada pela instauração da dúvida, agora tida como fator determinante para o desenvolvimento do conhecimento.

Leon Battista Alberti escreveu seu livro sobre a pintura em 1435 (cf. Alberti, 1999; Schlosser, 1964, p. 127). Como sustentam os estudiosos atualmente, e ao contrário do que se pensava, a primeira versão do texto foi redigida em vernáculo, sendo em seguida traduzida ao latim (cf. Bertolini, 2000; Sinisgalli, 2006). Alberti deve ter utilizado o vernáculo porque desejava que o livro fosse lido pelos pintores, pouco familiarizados com o latim. A tradução, por sua vez, tinha por objetivo atingir um público de humanistas e diletantes interessados mais na teoria do que na prática artística – algo que, por si só, já constitui um dado muito significativo. Por mais de cem anos essas versões circularam como manuscritos, ainda que o texto latino tenha alcançado uma difusão mais ampla devido a um número mais expressivo de cópias. De fato, a primeira edição impressa foi realizada em latim, na Basileia, em 1540. Contudo, como ela era acessível somente a um público de eruditos, em 1547 Lodovico Domenichi traduziu o texto ao italiano a partir dessa edição da Basileia. Isso foi necessário porque o texto latino era mais completo, posto que nele foram acrescentadas informações, corrigidos erros e esclarecidos alguns trechos em relação à versão em vernáculo feita pelo próprio Alberti.

A edição de Domenichi representa um marco, pois, até aquele momento, raríssimos haviam sido os textos dedicados às artes publicados na Itália. Projetos editoriais como os de Lorenzo Ghiberti, Piero della Francesca, Francesco di Giorgio Martini e Leonardo da Vinci, para citar apenas alguns nomes, circularam durante muito tempo sob a forma de manuscritos antes de receberem uma edição impressa, o que, em muitos casos, só ocorreu nos séculos XIX ou XX. Efetivamente, como a imprensa com tipos móveis era uma tecnologia recente no Ocidente,

as primeiras iniciativas foram direcionadas à publicação de livros de conteúdo religioso e, na sequência, de textos clássicos da Antiguidade ou vinculados aos saberes universitários, como filosofia, jurisprudência e medicina. Se a arquitetura e a escultura já haviam recebido publicações com os tratados do próprio Alberti e de Pomponio Gaurico (cf. Schlosser, 1964, p. 126-127 para o *De re aedificatoria*, de Alberti, e p. 248 para o *De sculptura*, de Gaurico), a pintura ainda não havia merecido a mesma atenção. De todo modo, a partir da publicação do *Da pintura* um grande número de textos sobre aquelas que logo seriam conhecidas como as três artes do desenho começou a ser impresso. Já no ano seguinte, 1548, o pintor Paolo Pino publicou um livro intitulado *Diálogo de pintura* em que discutia esse ofício em língua italiana. Um novo campo editorial havia sido aberto.

Havia, contudo, um problema. Depois de muito esforço para inserir pintura, escultura e arquitetura entre as artes liberais, fazia pouco sentido apresentar nesses tratados os aspectos práticos da profissão. No caso da pintura, havia uma tradição que remontava aos receituários medievais, nos quais eram ensinados os modos de preparação de pincéis e tintas, dos suportes como papéis, paredes ou madeiras e assim por diante. Isso agora precisava ser mitigado para que se pudesse evidenciar a parte mais importante da arte, isto é, sua condição de atividade intelectual. Quando Vasari escreveu as *Vidas* dos artistas, ainda sentiu a necessidade de iniciar a obra com a exposição desses procedimentos técnicos. Entretanto, tratava-se de uma parte acessória, a qual apenas deveria preparar o leitor para adentrar na essência da obra. Vasari expunha as dificuldades operativas para, na continuação, enaltecer os resultados obtidos pelos artistas. Queria mostrar o quão difícil era produzir as obras que descrevia no livro, mesmo que muitas vezes elas parecessem ter sido realizadas com grande facilidade. Dessa forma, em um percurso reverso, ele apresentava a lógica por trás do conceito de *sprezzatura* preconizado por Baldassarre Castiglione e expresso, melhor do que nenhum outro, por Rafael. Se a arte estava no esconder a arte, Vasari revelava uma parte da mágica contida naquele espetáculo. Em todo caso, o fato é que os livros cada vez mais se destinavam à divulgação da parte conceitual da profissão.

Isso não quer dizer que os aspectos mecânicos tenham sido completamente ignorados. Em uma época em que se considerava que a arte podia ser ensinada, houve várias iniciativas que procuraram apresentar as regras da profissão aos iniciantes. Nesse sentido, merecem destaque as obras de Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura*, 1584) e Giovanni Battista Armenini (*De' veri precetti della pittura*, 1587). Além disso, também foram muito importantes os tratados teórico-práticos sobre a perspectiva, como os de Sebastiano Serlio (*I sette libri dell'architettura*, 1537-1575)⁶, Daniele Barbaro (*La pratica della prospettiva*, 1569) ou Vignola-Danti (*Le due regole della prospettiva pratica*, 1583), assim como os tratados sobre a aplicação da perspectiva que culminaram, no final do século seguinte, com o *Perspectiva pictorum et architectorum*, de Andrea Pozzo (1693). Contudo, no que se refere aos livros sobre a perspectiva, é preciso ressaltar que, apesar das preocupações com a prática, eles eram fundamentados na matemática, o que contribuía ainda mais para valorizar a porção teórica da arte.

Às voltas com questões dessa natureza, Benedetto Varchi já havia considerado, ao analisar um soneto de Michelangelo em uma conferência apresentada na Academia florentina em 6 de março de 1547⁷, que não bastava ao artista conceber na imaginação a ideia (aqui entendida como modelo, projeto ou até mesmo conceito) da obra pretendida. Mais do que isso, o artista deveria possuir “a arte e a prática, porquanto aquele que não as possui poderia imaginar bem e operar mal, uma vez que para as artes manuais não basta o engenho, mas é necessário também o exercício” (Varchi, 1549, p. 18). Na conferência da semana seguinte sobre a disputa entre a pintura e a escultura, Varchi esclareceu esse ponto e afirmou que

as artes podem ser aprendidas de dois modos, ou somente com o experimento, sem a razão, ou somente com a razão, sem o experimento. Tanto um quanto outro desses modos é imperfeito

6 Serlio aborda o tema da perspectiva no segundo livro, publicado em 1545.
7 Isto é, o mesmo soneto citado mais acima: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto [...]* (cf. Varchi, 1549). Para a datação das “lezioni” (1547 e não 1546, como aparece no livro), é preciso considerar que em Florença ainda se adotava o calendário *ab Incarnatione*, o qual fixava o início do ano no dia 25 de março.

e insuficiente, pois não pode verdadeiramente se denominar médico⁸ aquele que não possui essas duas partes. Por isso, como para ser um bom médico não basta a ciência extraída dos livros ou das palavras de outros – se não se tiver a prática –, do mesmo modo somente a prática sem a ciência não é suficiente. E sempre que faltar uma ou outra, a arte há de claudicar (Varchi, 1549, p. 83).

Esse equilíbrio entre conhecimentos teóricos e empíricos exigido dos artistas era desnecessário para os diletantes, para aqueles que se interessavam pela arte por seu resultado. Para essas pessoas, o mais importante era considerar as artes do desenho enquanto atividades intelectuais.

Se a arte podia ser ensinada por meio de regras, restava à teoria artística do período esclarecer por que alguns artistas obtinham resultados mais admiráveis do que outros. Para isso, era comum que se recorresse à noção de talento – inato e de origem divina –, à influência dos astros – também de origem divina e que se manifestava nos seres humanos, conforme postulado por Plotino e propagado pelo neoplatonismo, através do conceito de emanção – ou mesmo à magia. Foi o que fez Lomazzo, autor que pode ser situado a meio caminho entre o guia prático de Armenini e os conceitos filosóficos que, em breve, seriam apresentados por Federico Zuccari (cf. Zuccari, 1607).

Lomazzo era pintor, mas perdeu a visão aos 33 anos. A partir de então, deu mais atenção à literatura, campo em que já atuava desde a juventude, como demonstra o ambicioso projeto para o *Livro dos sonhos*⁹. Assim, não podendo mais pintar, decidiu ir além dos pensamentos e poesias dessa obra e passou a produzir textos sobre arte. Apesar de abordar os aspectos operativos da pintura nos livros que compõem

8 Varchi permite-se utilizar o médico como exemplo por ser também a medicina uma atividade realizada com as mãos.

9 Essa obra previa uma integração entre texto e imagem, através do que Lomazzo pretendia discorrer sobre os mais variados temas, desde a filosofia, a história e a literatura até as ciências exatas e naturais, a teologia, o esoterismo, a magia, o amor, a música, a dança e assim por diante. Uma verdadeira pansofia, que, no entanto, não chegou a ser concluída, sendo publicada em sua forma inacabada apenas no século XX.

o *Tratado sobre a arte da pintura* (cf. Lomazzo, 1584), Lomazzo estava bastante alinhado às tendências da época, de forma que não deixou de refletir sobre os componentes teórico-especulativos da atividade artística. O próprio subtítulo dessa obra aponta para isso ao informar que o tratado seria dividido em sete livros, “nos quais estão contidas toda a teoria e a prática da pintura”.

Todavia, foi com *Ideia do templo da pintura* que Lomazzo se voltou inteiramente à parte conceitual da arte (Cf. Lomazzo, 1590)¹⁰. Embora publicada em 1590, essa obra deve ter sido composta para servir como introdução ao tratado de 1584, sendo provavelmente uma reelaboração de partes não utilizadas para aquela publicação. De fato, aqui Lomazzo apresenta em termos conceituais o conteúdo teórico-prático do tratado. *Ideia* deveria servir como uma espécie de compêndio destinado a auxiliar o leitor a melhor compreender o conteúdo do imenso tratado, o qual com frequência é obscuro e confuso. Desse modo, Lomazzo condensava em termos universais os tópicos minuciosamente expostos em sua obra maior.

Em *Ideia*, Lomazzo compara a pintura a um templo formado por sete colunas. Essas colunas representam os sete governantes da arte, isto é, os sete pintores que indicam o bom caminho aos iniciantes. Michelangelo é a referência para o desenho, Gaudenzio Ferrari para a expressão, Polidoro da Caravaggio para a força, Leonardo da Vinci para a luz, Rafael para a graça, Andrea Mantegna para a perspectiva e Tiziano para a cor. Em vez de uma beleza única e ideal, Lomazzo reconhecia o potencial dos vários estilos pessoais – das várias *maniere*, como se dizia. Essa valorização da diversidade era emprestada da literatura, mas encontrava fundamentação na medicina humoral, na fisiognomia e na astrologia, ou seja, nas ciências que se interessavam pela variedade dos seres humanos e de seus temperamentos. Lomazzo sugere que as afinidades entre o aprendiz e o modelo escolhido são dadas por disposições mentais e influências astrais. Cada governante é associado a um planeta, um metal, um animal (cf. Lomazzo, 1590, p. 130-131, 42-43, 45). É a partir dessa simbologia que cada um deles é caracterizado, de forma que o

10 Para uma análise já clássica dessa obra, cf. o artigo “Os sete governantes da arte segundo Lomazzo”, em Klein, 1998, p. 161-177.

aprendiz tinha à disposição um leque de referências a serem utilizadas de acordo com a ocasião e seu próprio temperamento.

Essa estrutura era baseada em uma mistura de diversas fontes. Lomazzo conseguiu transitar com naturalidade por tradições muito complexas; valeu-se de textos pitagóricos, herméticos, cabalísticos, mágicos e neoplatônicos. Já foi demonstrado como ele transcreveu textualmente vários trechos do comentário de Marsilio Ficino ao *Banquete*, de Platão (cf. Panofsky, 1994, p. 125 e ss.). Foi isso o que fez ao tentar definir em que consiste a beleza, como ela é percebida pelos seres humanos e como se manifesta materialmente. Ele diz:

[...] a beleza nada mais é do que uma certa graça, vivaz e espiritual, que, por meio de um raio divino, primeiramente se infunde nos anjos, que podem ver as figuras de qualquer esfera, neles denominadas modelos ou ideias; depois ela penetra nas almas, onde as figuras se denominam razões e noções, e finalmente na matéria, onde se denominam imagens e formas, e aí, por meio da razão e da visão, ela deleita a todos [...] (Lomazzo, 1590, p. 83; cf. Panofsky, 1994, p. 134).

É típica dessa época a crença de que possa existir uma beleza de origem divina, a qual, perdendo intensidade, propaga-se até o mundo material, sendo essa última etapa devida à intervenção dos seres humanos. Notável, contudo, é que esse pensamento é utilizado por Lomazzo para mostrar que o artista, apesar de necessitar da experiência proporcionada pelos sentidos e do exercício contínuo da prática, é inteiramente dependente de sua *ideia*, ou seja, da qualidade do conceito que consegue formar em sua mente. Por isso ele afirma que o pintor “jamais conseguirá criar algo bom ou que pareça verdadeiro se antes não compreender na *Ideia* a forma de todas as partes daquilo que deseja criar” (Lomazzo, 1590, p. 111)¹¹.

11 Essa proposição seria esmiuçada no capítulo 64 do livro VI do *Tratado*: “Composição das formas na ideia” (cf. Lomazzo, 1584, p. 481-486). Ademais, é preciso notar que esse conceito também está presente em Armenini (cf. 1587, p. 24 e 232) e Romano Alberti (1585, p. 14).

Como notou Robert Williams, esse foi o momento em que se constatou que a arte é sempre e antes de mais nada uma atividade teórica (cf. Williams, 1997, p. 11). A arte estaria situada em um ponto além de sua manifestação, pelo que restaria um pequeno passo a ser dado para se chegar à noção segundo a qual a arte pode existir apenas como conceito – independentemente de sua conclusão material e objetiva –, seja na mente do artista, em um sistema de regras, ou em algum tipo de procedimento sistemático. Ainda segundo Williams, se a arte pode ser imaginada sem a obrigatoriedade de que seja realizada, se é o resultado de uma reflexão interior, então mesmo os não artistas podem ser artistas (cf. Williams, 1997, p. 13). Prova de que havia essa consciência já nos últimos anos do século XVI pode ser encontrada em Raffaello Borghini, um diletante que, em 1584, publicou uma série de conversações sobre pintura e escultura. Nessa obra, ele aconselha que “aqueles que não puderem exercitar a pintura por qualquer razão que seja, que não deixem de ao menos a amar, pois é uma coisa belíssima, e com o espírito tornem-se pintores imortais, algo que todos podem fazer” (Borghini, 1584, p. 458, grifo nosso).

Desse modo, estava pavimentada a estrada para que Federico Zuccari propusesse a distinção entre o “desenho interno” e o “desenho externo”, isto é, entre a concepção mental da obra – vale dizer, a *ideia* formada na mente do artista – e sua manifestação física (cf. Zuccari, 1607). O desenho deixava de ser somente o elemento constitutivo de pintura, escultura e arquitetura, como propôs Varchi na sua segunda “lezione” (cf. Varchi, 1549, p. 101). Em vez disso, Zuccari desdobrou de uma maneira muito clara, dedicando o primeiro volume da obra a um, o segundo ao outro, e mostrou que a arte era primordialmente um conceito. Naquela época, é evidente que era desejável que esse conceito ganhasse forma material através da mediação dos sentidos. Essa era a lógica daquele processo. Mas o fato é que, desde então, a arte pôde ser operada no campo discursivo independentemente de sua manifestação. Separada do fazer, ela abriu-se mais para o domínio da imaginação por exigir de seus agentes, que agora incluíam artistas e amadores, uma grande capacidade para transitar entre sinais, isto é, para atuar em um mundo de símbolos e alegorias. Tratava-se de um passo imenso e irreversível da teoria da arte, que a partir daí foi se modificando até

chegar ao ponto, no século XX, em que a arte se mostrou pronta para ser totalmente produzida de forma conceitual.

II.

Definir ou afirmar o que é ou não é arte é uma tarefa movediça. Posto isso, seguimos tentando.

O fazer artístico, como quase todas as demais atividades humanas, transforma-se ao longo do tempo. Variadas formas de arte surgem e desaparecem em processos de “artificação” e “des-artificação”¹², e o mesmo ocorre com as teorias artísticas. A História da Arte está sempre sendo reescrita, o que significa que o próprio conceito de arte muda ao longo do tempo, bem como o papel social do artista. Para a socióloga francesa Roberta Shapiro, “a arte não é somente um *corpus* de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas também o resultado desses processos sociais, datados e situados” (Shapiro, 2007, p. 136).

A despeito disso, algumas características desse fazer permanecem. Costumes, pensamentos e comportamentos de outras épocas persistem na contemporaneidade, assim como expressões de arte mais antigas. Determinados meios, como pintura e escultura, sobrevivem com certa estabilidade em uma espécie de palimpsesto histórico (ou, talvez, no que alguns historiadores chamam de multiplicidade temporal).

Por vezes, é difícil escapar de certa tautologia: arte é o que é produzido dentro do campo da arte.

Bruce Nauman, artista estadunidense, certa vez disse: “Eu era um artista e estava no ateliê, então tudo o que eu estava fazendo no ateliê devia ser arte. [...] Nesse ponto, a arte tornou-se mais uma atividade e menos um produto” (Nauman, 2005, p. 186). Por sua vez, o igualmente estadunidense Donald Judd afirmou que “Se o artista diz que algo é arte, então isso é arte” (Wood, 2002, p. 27). Poderíamos perguntar quem disse a Nauman e a Judd que eles são artistas, quem ou qual instituição os

definiu ou os reconheceu como tal. Ou se foram eles próprios que assim se denominaram. Afinal, o simples fato, isolado, de alguém apregoar estar fazendo arte não garante a imediata entrada de uma produção nos circuitos de exibição, fruição ou consumo de arte.

Cabe indagar quem são os definidores desse campo. Não são incomuns as discordâncias entre aqueles que produzem e os que somente procuram definir o que é arte (os quais frequentemente também divergem entre si). Além dos participantes mais ativos do campo da arte – seus historiadores, críticos, curadores, artistas e demais – que elaboram teorias e hipóteses, outros agentes, de disciplinas como filosofia, antropologia, psicanálise, sociologia e tantas outras, debruçam-se sobre o fazer artístico. Todavia, muitas vezes as análises de pessoas de fora do campo da arte são realizadas *a posteriori*, depois da produção já exibida, inserida no sistema de arte e reconhecida como tal. O que não quer dizer que suas considerações não influenciem produções artísticas subsequentes em um processo de retroalimentação.

Se não podemos voltar às pinturas em cavernas, quando as motivações para a produção de imagens estão temporalmente muito distantes de nós¹³ – ainda que visualmente nem tanto –, é possível analisar alguns acontecimentos passados no sistema de arte que ainda influenciam o presente. Não se pretende aqui dar conta das diversas versões da História da Arte nem elencar todas as vertentes teóricas de definição ou delimitação do que é arte ou não. Portanto, é apenas uma perspectiva, um recorte.

Ainda que atualmente não mais se estude a História da Arte como evolutiva, no sentido de melhora progressiva, acontecimentos temporais posteriores estão, frequentemente, relacionados a alguns anteriores. Ao longo do século XIX, houve diversas elaborações que relacionaram a obra com a personalidade do artista, e algumas delas prepararam o terreno para que o artista francês Marcel Duchamp pudesse vir a apresentar seu *ready-made*¹⁴ e/ou *objet trouvé* no início

13 As mais antigas pinturas figurativas encontradas até hoje, na Indonésia, são datadas com aproximadamente 46 mil anos.

14 O primeiro datado de 1913, se levarmos em conta o trabalho denominado *Roue de Bicyclette*, junção de uma roda de bicicleta com um banco; ou de 1914, se considerarmos o *Porte-bouteilles*, um porta-garrafas no qual o artista escreveu uma frase.

do século XX. Nas palavras do filósofo belga Thierry de Duve: “Um *ready-made* é, pois, uma obra de arte que o artista não fez com suas próprias mãos, mas que se contentou em escolher, assinar e nomear” (de Duve, 2009, p. 44).

Em 1917, Duchamp submeteu um mictório à Primeira Exposição Anual da Sociedade de Artistas Independentes, sediada em Nova York (EUA). O artista era membro-fundador da entidade, a qual tinha como objetivo organizar mostras para divulgar trabalhos dos associados. O urinol (girado em relação a sua função original e colocado sobre uma base), intitulado *Fonte* e assinado sob o pseudônimo de R. Mutt, foi refutado, não integrou a exposição e desapareceu. Restou um registro do fotógrafo estadunidense Alfred Stieglitz, mas posteriormente foram realizadas réplicas do objeto autorizadas por Duchamp. A ideia da exibição em questão era a liberdade artística; seu regulamento previa que seria uma mostra sem júri ou prêmios. Para participar, era exigido dos artistas apenas que pagassem seis dólares. Diante da recusa que a obra recebeu, Duchamp renunciou a seu posto de conselheiro da Sociedade de Artistas Independentes.

Ainda que Duchamp apregoasse que os *ready-mades* eram escolhidos com base em uma reação de indiferença visual e com total ausência de bom ou mau gosto, esses objetos eram selecionados por um artista e submetidos ao sistema de exibição de arte. E ainda que a *Fonte* tenha sido rechaçada à época, tornou-se um cânone ao longo do tempo. Duchamp não produziu com suas mãos a peça original utilitária que serviu de base para a “Fonte”, o que vai ao encontro do processo que conduziu ao fim da exigência de uma maestria para a execução do trabalho de arte em direção à maior valorização do pensamento na criação¹⁵.

Voltemos para a relação entre os acontecimentos do século XIX e Duchamp. Nesse período, o culto romântico à personalidade foi se consolidando e o artista foi colocado em uma posição de grande destaque. Duchamp não escapou disso. Ele fez de sua própria vida uma grande *performance* artística: jogava xadrez, vendia obras de outros artistas,

15 Além dessa questão, *Fonte* igualmente pode ser usada como exemplo no debate da “teoria institucional”, que, explicando resumidamente, sustenta que a validação de um objeto como arte está no fato de ele ser inserido no circuito de arte ou cooptado por ele.

retirou-se do circuito de arte por um período, contestou os estatutos do sistema de arte e assim por diante.

A figura do artista solitário – associado ao gênio criativo – persiste no meio das artes até os dias de hoje, mesmo que esteja sendo contestada desde o século passado. Para o curador e historiador da arte australiano Roger Benjamin, a organização do conhecimento sobre arte é dominada pela centralidade do autor-criador desde pelo menos o século XIX: “Os processos pelos quais os indivíduos são produzidos como autores funcionam hoje da mesma forma que funcionavam no século XIX” (Benjamin, 1989, p. 176-177). Para o autor, isso foi resultado de uma junção de fatores: de um lado havia as ferramentas críticas e acadêmicas que complementaram a ação do mercado de arte, de outro as exposições em museus. No final do século XIX, sobretudo na França, a conceitualização do temperamento coincidiu com a formulação da utilização de modelos biográficos pela então nova indústria editorial de arte e com padrões de comercialização da arte que enalteciam mestres únicos de acordo com suas qualidades individuais.

Com a queda de Napoleão III, em 1870, a administração dos serviços artísticos passou ao Ministério da Instrução Pública. Essa mudança pretendeu retirar das elites cultas o privilégio do ensino das artes, de modo a promover uma mudança em direção à pluralidade e à diversidade de talentos artísticos, dando ênfase à individualidade como um recurso nacional a ser fomentado e cultivado para a glória da França. Havia a sugestão de que cessasse a distribuição de prêmios para estudantes da Academia de Belas-Artes e que fossem esquecidas as disputas entre escolas diferentes, cultivando o talento individual. Tornava-se direito e dever do artista ser exclusivo, realizar sua própria concepção da natureza e da vida.

O sucesso dos grandes empreendimentos especulativos na pintura moderna dependia de discursos particulares de individualidade, de forma que a invenção da figura do artista único se deveu, em parte, a interesses comerciais. Leilões de objetos e de obras de arte já eram realizados desde a segunda metade da década de 50 do século XIX. Eram então produzidos catálogos com textos que não tinham caráter meramente descritivo, pois serviam para reforçar o prestígio e a autenticidade da arte oferecida,

dando relevância às evidências históricas e servindo de testemunho do conhecimento pessoal dos pintores e da qualidade de seus trabalhos.

A abordagem biográfica transferiu para a singularidade do artista os meios que balizavam a raridade de um objeto. Comercialmente, a tradicional ênfase na raridade foi combinada com o capitalismo de mercadorias em grande escala, pois, no modelo biográfico, esboços e trabalhos inacabados podem ser agregados à produção do artista. Desse modo, no processo de expansão do capitalismo, com as relações econômicas do campo artístico retrabalhadas, a construção da individualidade foi validada pela ideologia de cidadania da Terceira República. A política cultural do Estado central, desde o início dos anos 1880, adotou a individualidade como uma unidade de medida útil para a riqueza estética da nação. Um certo esvaziamento da importância das escolas de belas-arts, nas quais tradicionalmente eram ensinadas as técnicas de pintura e escultura, levou a um processo que intensificou o que, mais tarde, iria permitir que não fosse mais indispensável ao artista deter um exímio conhecimento na manufatura de obras de arte.

O culto à individualidade criativa tornou-se dominante em todo o mundo artístico do final do século XIX, tanto o oficial quanto o vanguardista, com reflexos na arte do século XX que chegam aos dias atuais. É o que as sociólogas francesas Roberta Shapiro e Nathalie Heinich descrevem deste modo: “O sistema moderno das artes, baseado em conceitos do artista enquanto gênio e na unicidade da experiência estética, estabilizou-se com novas instituições dedicadas às artes e ao desenvolvimento de um mercado especializado controlado por intermediários no século XIX” (Shapiro, Heinich, 2013, p. 15).

Quando Duchamp, em 1917 – deixando de lado a pintura, meio tradicionalmente individualizado –, de certa forma esvaziou a necessidade de uma maestria técnica apresentando a *Fonte*, isso não significou que a singularidade do artista tivesse sido abolida. As bases dos processos que transformaram em arte o que anteriormente era chamado de artesanato seguem presentes: “Entende-se que os objetos expressam a intenção pessoal; são nominais e originais; e a assinatura de seu produtor aparece como um marcador sintético desses mecanismos” (Shapiro, Heinich, 2013, p. 19).

É bom ressaltar que as reverberações mais intensas desse ato de Duchamp só se fizeram sentir a partir da arte conceitual nos Estados Unidos nos anos 1960, e exemplos serão abordados mais adiante neste texto. De Duve, em seu texto “Kant depois de Duchamp”, argumenta que:

Duchamp, por outro lado, jamais foi um utópico. A crença em uma criatividade universal não poderia estar mais longe de sua forma de pensar. Seu modelo próprio de arte, o *ready-made*, não nasceu da crença nem da esperança de que todos poderiam ou deveriam se tornar artistas. Pelo contrário, ele reconhecia, com os dois pés atrás, o “fato” de que todos já haviam se tornado artistas. Diante do *ready-made* não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer arte e admirá-la. Quando esta diferença é eliminada, o artista abre mão de todos os privilégios técnicos que detém em relação ao leigo. A profissão do artista foi esvaziada de todo seu *métier* e se o acesso a ela não for cerceado por algum outro impedimento – seja ele institucional, social ou financeiro –, somos levados a concluir que qualquer um pode ser artista se assim desejar (de Duve, 1996, p. 290).

Ainda que a maestria técnica tenha deixado de ser um fator excludente no fazer artístico, mesmo após o ato de Duchamp, não é tão simples se tornar artista. O mero fato de não haver exigência de conhecimento técnico para apreciar arte – como não existiria para produzi-la – não elimina o fato de a arte ser uma disciplina específica, fruto de aspectos culturais e sociais. Há variadas formas de arte e iguais maneiras de fruí-las ou consumi-las. Todavia, o contexto continua indispensável para se estabelecer relação com cada uma delas, seja pelo simples gosto, identificação direta, conhecimento específico ou outra maneira. Ainda que se aceite integralmente a hipótese de que a arte seja, em alguns circuitos, somente uma forma de entretenimento, existem públicos específicos para cada expressão de arte.

As questões do público de arte são amplas e diversificadas. Há muitas camadas e formas de se relacionar com arte para entrarmos detalhadamente nesse assunto aqui.

Mesmo levando-se em consideração que existem incontáveis circuitos de arte para variadas produções e públicos, pode-se perguntar se existe arte fora desses circuitos específicos e sem suas respectivas instâncias legitimadoras, especializadas ou não. O simples almejar ser artista não garante que quem assim colocar em andamento esse intento conseguirá se estabelecer como tal, vencendo as barreiras institucionais, sociais e financeiras, dentre outras, que se interpõem entre o desejo e a concretização. Potencialmente – ou utopicamente – qualquer pessoa poderia ser artista, mas também cozinheiro, piloto de corrida, astronauta, eletricitista e assim por diante. Na prática, não é o que se dá.

Se, a partir do século XX, para ser artista não é mais indispensável uma maestria técnica, todavia ainda se requer o conhecimento a respeito do funcionamento do sistema de artes visuais para nele adentrar. Talvez essa tenha se tornado uma exigência ainda mais rigorosa. Se contestar os parâmetros do que é considerado arte passou a ser um procedimento mais do que incorporado ao fazer artístico, seria possível levantar a hipótese de que o grande saber (a maestria) se deslocou da técnica manual para uma estratégia calcada na racionalidade. Parece-nos que permanece necessária uma especialização, um conhecimento específico sobre o funcionamento do meio de arte. Isso não é exclusividade dessa área de atuação, pois toda atividade requer, além de um aprendizado, também uma rede de conhecimentos e de contatos específicos, mesmo que algumas dessas atividades sejam mais rigorosas nas barreiras para adentrá-las, como medicina, direito e engenharia, para citar apenas alguns casos. Contudo, essas exigências não foram completamente abolidas na arte, ainda que sejam mais fáceis de serem rompidas ou transpassadas por pessoas sem formação específica na área.

Poderíamos perguntar se um profissional advindo de outra área do saber, como o *marketing*, por exemplo, possuiria tanta facilidade de entrada na arte quanto, a princípio, teria alguém que estudou arte ou se formou em uma escola de arte. Todavia, como já dito, a arte é uma disciplina específica, com seus códigos e inserida em um circuito com balizamentos próprios, mesmo que, às vezes, passíveis de mudança rapidamente. Segundo Shapiro, “Há mais intermediários, mas há, igualmente,

segmentos da população cada vez mais numerosos e diversificados, ou seja, mais postulantes ao estatuto de artistas” (Shapiro, 2007, p. 139). Possivelmente, voltaríamos a um de nossos problemas: definir o que é arte. E, por conseguinte, voltaríamos a nos perguntar quem são seus produtores, isto é, quem são seus artífices.

Remetendo-nos à fala de Bruce Nauman a respeito do fazer artístico¹⁶, Shapiro dirá que duas condições “colocam destaque sobre a arte como atividade (e não tanto como objeto)”:

Fica estabelecida, doravante, a existência de uma multiplicidade de instâncias de reconhecimento e de regulação da arte. Não é mais a Academia que faz o artista, mas o público, os jornalistas, os livros e revistas, os colecionadores, os júris, os diretores de galeria ou de festival, as comissões de atribuição de subvenções, as instituições públicas ou privadas que solicitam os artistas, os estatísticos, os historiadores e os sociólogos, as caixas de aposentadorias e de seguro-saúde, os recenseamentos, etc. (Shapiro, 2007, p. 139).

E continua:

[...] a ênfase passou a ser colocada sobre a arte como atividade mais do que como objeto. Tal ênfase pode estar relacionada com a “virada pós-moderna” dos mundos da arte depois de 1960 e com a banalização das *performances*, mas também com as transformações globais da concepção da pessoa em nossas sociedades. Segundo essa concepção, todos os indivíduos são portadores de uma autenticidade profunda, cuja realização expressiva é legítima e que pode ser, legitimamente, tornada pública. Sob essa relação todos são iguais. A arte, como expressão do eu profundo no espaço público, é uma das vias privilegiadas dessa realização, tendo a valência de afirmação identitária dos indivíduos e grupos (Shapiro, 2007, p. 140).

16

Recordando: “Eu era um artista e estava no ateliê, então tudo o que eu estava fazendo no ateliê devia ser arte. [...] Nesse ponto, a arte tornou-se mais uma atividade e menos um produto”.

Analisemos agora a proposição do artista alemão Joseph Beuys segundo a qual “Todo mundo é um artista”¹⁷. Em seu complemento, ele explica que o ser humano é criativo por natureza e que, de diferentes maneiras, pode ser produtivo; contudo, para ele, “é irrelevante se um produto vem de um pintor, de um escultor ou de um físico”. Nota-se que há, nessa afirmação de Beuys (e em outras semelhantes), referência a duas atividades usualmente relacionadas ao fazer artístico tradicional: pintura e escultura. Ainda que significativa parte da produção do artista alemão escapasse dessas formas, em seu discurso ele menciona dois tipos de arte ligados às academias de belas-arts. Até hoje, o público em geral tem mais facilidade em reconhecer como arte esses dois meios.

De Duve (1996) afirma que as motivações de Beuys têm raízes na filosofia e no romantismo alemães, anteriores ao século XX. Segundo o autor, a ideia utilizada no discurso e na arte de Beuys, ambos calcados na criatividade humana e na crença de que todas as pessoas são artistas¹⁸, era um pensamento moderno.

Ainda segundo o teórico belga, a nova arte deveria confiar no sentimento e na emoção imediatos (e em algum alfabeto e sintaxe visual elementar). Como a sensibilidade estética e a capacidade de leitura artística iriam se desenvolver, as faculdades de sentir e de ler se traduziriam nas de expressar e de articular. Esse encontro de faculdades é chamado “criatividade”, que é um termo moderno, o mesmo que Beuys transformou em fundamento de sua doutrina: “Homem/Mulher é o ser criativo” (algo que ele afirmou muitas vezes). O horizonte final das utopias das vanguardas modernas vem da premissa “todos são artistas” (de Duve, 1996, p. 289).

A análise de de Duve referente ao artista alemão aprofunda-se nas questões de gosto relacionadas ao pensamento kantiano, o que não cabe aqui desenvolver. O que nos interessa destacar em relação ao pensamento de Beuys é sua defesa de que a criatividade é a base da inventividade humana, e o ato de criar pode ser direcionado para

17 Beuys em entrevista a Jörg Schellmann e Bernd Klüser (Beuys, 1980 (Parte I, dezembro de 1970)).

18 Ideia que remonta a Novalis, que, no século XVIII, afirmou que todo homem deveria ser um artista.

as artes, o que torna todas as pessoas, potencialmente, artistas (no sentido daqueles que efetivamente produzem arte dentro do circuito), pois a faculdade de pensar e a de imaginar são necessárias para se fazer arte. Para ele, imaginar e criar são igualmente os fundamentos para se desenvolver livremente e efetuar mudanças em si mesmo e na sociedade, algo que nem sempre é realizado por todos. O artista alemão costumava defender que a educação de uma pessoa deveria ser feita por meio da arte. Por outro aspecto, para Beuys, o trabalho de todas as pessoas, em sua dimensão estética, está relacionado à arte. Portanto, por esse viés, já somos todos artistas.

Voltando à questão das habilidades manuais e/ou técnicas para se desenvolver um trabalho de arte, ainda que, como já dito, não analisemos a História da Arte como evolutiva, não sendo os movimentos artísticos necessariamente consequências uns dos outros, podemos identificar gestos ou obras que estão vinculados à “demissão” da mão ao longo do tempo, pois a modificação no fazer artístico costuma ser gradual. Examinando apenas o aspecto técnico, pode-se imaginar que não seja muito complexo pintar um *Quadrado branco sobre fundo branco*, como o fez Kazimir Malevich em 1918. Todavia, é no pensamento sobre a ruptura dentro do que era feito logo anteriormente no campo da pintura que está a principal ação dele. O pensamento foi mais importante do que a manufatura, ainda que essa tenha sido necessária. Mesmo assim, nos dias atuais, trabalhos com excelência técnica seguem impressionando o público, e a pintura continua sendo o tipo (ou meio) de arte que alcança os maiores valores no mercado de compra e venda.

Possivelmente, o período em que a excelência técnica passou a ser menos exigida foi o da chamada arte conceitual, historicamente localizada nos Estados Unidos no final da década de 60 e na de 70 do século XX. Diversos trabalhos foram realizados nessa época sem a materialidade imposta pela pintura e pela escultura tradicionais. Alguns movimentos artísticos e obras podem ser considerados emblemáticos precursores dessa desmaterialização. Como exemplo, podemos mencionar a exposição *O vazio*, do artista francês Yves Klein, que foi realizada em 1958 na galeria Iris Clert, em Paris. Os visitantes eram recebidos, no dia da abertura, por uma banda militar contratada para a ocasião e

que tocava em frente à galeria. O público então passava através de uma cortina tingida de Azul Internacional Klein (pigmento patenteado pelo artista), que estava pendurada na entrada do local. Lá dentro, na “exposição”, uma galeria totalmente vazia.

Na arte conceitual – e a partir dela –, outros tipos de trabalho prescindiam de habilidades técnicas manuais. Além disso, dá-se a abolição quase que completa da necessidade de especificidade em um único meio no fazer de cada artista, como era – e ainda é, em parte da produção contemporânea – próprio da pintura e da escultura. Certa indiscernibilidade entre arte e vida foi proposta na “arte conceito”, termo cunhado em 1961 pelo Fluxus. O grupo (ou movimento artístico) era formado por artistas¹⁹ de diversas nacionalidades e produzia mesclando variadas formas de arte (visual, musical, literária, etc.). O compositor e artista John Cage destituiu completamente a manualidade em sua emblemática peça *4’33”*, na qual, diante do piano, o executor deve permanecer o tempo que dá nome ao trabalho (quatro minutos e trinta e três segundos) em silêncio, sem tocar uma única nota. Esse pensamento – ou maneira de fazer arte – teve forte influência sobre outros artistas estadunidenses dos anos 60 e 70. Allan Kaprow escreveu: “O jovem artista de hoje não tem mais que dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Ele é simplesmente um ‘artista’. Todas as instâncias da vida se abrirão a ele” (*apud* Wood, 2002, p. 22).

Performances, happenings e ações propostas pelos artistas nesse período (e até hoje) frequentemente envolviam também a participação do público não especializado, isto é, de não artistas. Algumas das proposições eram um simples conjunto de instruções sugeridas ao público ou mesmo conversas sobre arte. Para o historiador da arte Paul Wood, “A ideia passou a ser o centro” e agora “as obras são representativas de uma indagação conceitual em relação ao objeto artístico” (Wood, 2002, p. 33-34). Já nas palavras do artista estadunidense Sol LeWitt, “A ideia torna-se a máquina que produz a arte” (*apud* Wood, 2002, p. 38). Por esse mesmo caminho vão o subtítulo de um trabalho de seu conterrâneo, Joseph Kosuth, no qual se lê “Arte como ideia como ideia”, e a concepção

do artista estadunidense Lawrence Weiner segundo a qual “A obra não tem de ser construída” (*apud* Wood, 2002, p. 37).

Em um processo de “desmaterialização” na arte, obras dessa época vão desde a abertura de buracos (Weiner) até outras feitas de gases dispersados na atmosfera, ou constituídas por transmissões de pensamento, como nos trabalhos *Gás inerte*, de 1966, e *Peça telepática*, ambas do artista estadunidense Robert Barry. De acordo com Wood, o artista canadense Jeff Wall argumentou que a vanguarda crítica “não sentia mais a necessidade – tal qual a arte anterior – de se distanciar do popular por meio da aquisição de habilidades e sensibilidades enraizadas em uma exclusividade artística de corporação e de ofício”, e mais, que se fazia necessário “animar, com uma criatividade radical, aquelas técnicas e habilidades comuns que a modernidade tornou, ela mesma, acessíveis” (*apud* Wood, 2002, p. 45).

Parte das intenções com esses trabalhos era se afastar da alta burguesia e da arte associada a ela, movimento que, de certa maneira, assemelha-se ao anterior distanciamento tomado por alguns artistas das vanguardas modernas em relação às academias de belas-artes e suas rígidas regras, ambas vinculadas à burguesia. A definição da palavra “flux” presente no dicionário do *Manifesto Fluxus* (1963), o qual foi redigido pelo artista lituano radicado nos Estados Unidos George Maciunas, dizia:

Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura “intelectual”, profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não pelos críticos, diletantes e profissionais... Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos com uma frente unida de ação (*apud* Wood, 2002, p. 22).

Persiste hoje a intenção de retirar certo caráter elitista ainda presente na arte. Contudo, a ideia de um tipo de arte único, supostamente universal e compreendido por todos, é uma utopia moderna

européia que, embora tenha resistido no século XX, não dá mais conta da produção contemporânea. As características daquilo que é reconhecido como arte variam entre grupos, havendo artes com compreensões diferentes para públicos diversos. De todo modo, se uma arte ao alcance de todos é hoje considerado algo distante, em certa medida isso também se deve aos aspectos conceituais que constituem a arte. Por não serem compreendidos de imediato por meio da experiência com o visível, esses aspectos dificultam sua apreensão pelo público geral, esse que vai além dos críticos, diletantes e profissionais mencionados por Maciunas, e isso – é importante destacar – tem origem na arte entendida como discurso essencialmente mental.

A aproximação que propusemos entre as teorias da arte produzidas e aplicadas nos séculos XVI e XX permite-nos compreender o fundamento do processo de consolidação da arte como atividade intelectual. Como se trata de um processo ainda em curso, sentimos seu impacto na atualidade, e isso talvez de forma mais intensa do que nunca. No percurso aqui apresentado, demos destaque ao pensamento de autores como Leonardo da Vinci, Lomazzo e Zuccari de um lado, Duchamp e Beuys de outro. Agora, para finalizar, vale a pena voltarmos a atenção para uma famosa carta escrita por Michelangelo em 1542 a um interlocutor não identificado. Afligiam o artista os problemas relativos à execução da tumba de Júlio II, os quais, segundo ele, impediam-no de pintar os afrescos que o papa Paulo III lhe havia encomendado para a recém-construída Capela Paulina. Antes de se lançar ao assunto, Michelangelo iniciou a missiva do seguinte modo: “Vossa Senhoria manda dizer-me que pinte e não me preocupe com nada. Respondo que se pinta com o cérebro e não com as mãos [...]” (Michelangelo, 2009, p. 96). A arte aqui é entendida como “coisa mental”, uma ideia que se forma na mente e que pode, ou não, materializar-se. É isso, acima de tudo, o que une aquele passado artístico ao nosso presente. Ainda assim, apesar dessa característica básica e comum a esses dois períodos, quanta diferença há entre esse aspecto da arte percebido por Michelangelo e tudo o que foi possibilitado a partir de Duchamp e, depois, da arte conceitual. Tudo tão próximo e, ao mesmo tempo, tão distante.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ALBERTI, Romano. **Trattato della nobiltà della pittura**. Roma: Francesco Zanetti, 1585.
- ARMENINI, Giovanni Battista. **De' veri precetti della pittura**. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587.
- BENJAMIN, Roger. Recovering Authors: The Modern Copy, Copy Exhibitions and Matisse. **Art History**, v. 12, n. 2, 1989, p. 176-201.
- BERTOLINI, Lucia. Sulla precedenza della redazione volgare del *De pictura* di Leon Battista Alberti. In: SANTAGATA, Marco; STUSSI, Alfredo (a cura di). **Studi per Umberto Carpi – Un saluto da allievi e colleghi pisani**. Pisa: Edizioni ETS, 2000, p. 181-210.
- BEUYS, Joseph. **Joseph Beuys, Multiples**: Catalogue Raisonné, Multiples and Prints, 1965-80. New York: New York University, 1980.
- BORGHINI, Raffaello. **Il riposo**. Firenze: Giorgio Marescotti, 1584.
- CELLINI, Benvenuto. **I trattati dell'oreficeria e della scultura**. Novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano per cura di Carlo Milanese. Firenze: Felice Le Monnier, 1857.
- DE DUVE, Thierry. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. **Porto Arte**, v. 16, n. 27, 2009, p. 43-65.
- DE DUVE, Thierry. **Kant after Duchamp**. Cambridge: MIT, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FOCILLON, Henri. **A vida das formas** – seguido de Elogio da mão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FOCILLON, Henri. Deux visionnaires: Balzac et Daumier. In: **De Callot à Lautrec**: perspectives de l'art français. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1957, p. 95-118.
- GELUSSI, Marianna. Epifanie del “Satiro danzante”: dal Rinascimento all'antico (e ritorni). **Engramma** – La Tradizione Classica nella Memoria Occidentale, n. 28, 2003. Disponível em: https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2540. Acesso em 07 jan. 2023.
- KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível**. Escritos sobre o Renascimento e

- a arte moderna. Artigos e ensaios reunidos e apresentados por André Chastel. São Paulo: Edusp, 1998.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo. **Idea del tempio della pittura**. Nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo. **Trattato dell'arte della pittura**. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica e la pratica d'essa pittura. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- MICHELANGELO Buonarroti. **Cartas escolhidas**. Prefácio, seleção, tradução e notas de Maria Berbara. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- MORGANTI, Bianca Fanelli. As imagens da imitação em Petrarca. In: RAGAZZI, Alexandre; MENESES, Patricia D.; QUÍRICO, Tamara (org.). **Ensaio interdisciplinares sobre o Renascimento italiano**. São Paulo: Editora Unifesp, 2017, p. 207-228.
- NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S. Interventions: Toward a New Model of Renaissance Anachronism. **Art Bulletin**, v. 87, n. 3, 2005, p. 403-415.
- NAUMAN, Bruce. **Please Pay Attention Please**: Bruce Nauman's Words – Writings and Interviews. Cambridge: MIT, 2005.
- PANOFKY, Erwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- RAGAZZI, Alexandre. O “paragone” entre a pintura e a escultura – A proposição de uma via conciliatória através dos modelos plásticos. In: BERBARA, Maria (org.). **Renascimento italiano**: ensaios e traduções. Rio de Janeiro: NAU, 2010, p. 268-294.
- SCHLOSSER, Julius von. **La letteratura artistica**. 3ª ed. Firenze: La Nuova Italia, 1964.
- SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Revista Sociedade e Estado**, v. 22, n. 1, 2007, p. 135-151. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/fMXkjSGFHhdkz9gPMnhNkhh/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 29 jan. 2023.
- SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Revista Sociedade e Estado**, v. 18, n. 1, 2013, p. 14-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v28n1/02.pdf>. Acesso em 29 jan. 2023.
- SINISGALLI, Rocco. **Il nuovo “De pictura” di Leon Battista Alberti**.

- Roma: Kappa, 2006.
- VARCHI, Benedetto. **Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti.** Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura [...]. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549.
- VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti:** Florentino – pintor, escultor e arquiteto (1568). Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- VINCI, Leonardo da. **Libro di pittura.** Codice Urbinat. lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana. A cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1995.
- WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WILLIAMS, Robert. **Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy.** From Techne to Metatechne. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University, 1997.
- WOOD, Paul. **Arte conceitual.** São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- ZUCCARI, Federico. **L'idea de' pittori, scultori, et architetti.** 2 vol. Torino: Agostino Disserolio, 1607.

Fernanda Pequeno
Aline Siqueira

Itinerários entre Medusas: cabelos, espelhos, face, olhos e sexualidade

Apresentação

É na fissura que acontece um terremoto.
Hélène Cixous

Segundo a mitologia grega, Medusa foi uma das três górgonas filhas de Fórcis e Ceto. Durante sua juventude foi sacerdotisa no templo da deusa Atena, local onde teria sido sexualmente assediada pelo deus Poseidon. Devido à rivalidade existente entre os dois deuses, Atena a teria transformado em uma criatura terrível, com cabelos de serpentes e capaz de petrificar aqueles que olhassem diretamente em seus olhos. Versões posteriores atestam que a real razão da transformação monstruosa seria sua beleza estonteante, sendo vista como uma ameaça por Atena. O semideus Perseu se tornaria herói na história de Medusa ao decapitá-la com a ajuda de um escudo, que utilizou como espelho, de forma a evitar seu olhar.

O escritor estadunidense David Leeming (2013, p. 66), no livro *Medusa: In the Mirror of Time*, discursa sobre a posição do biógrafo frente aos elementos narrativos de um mito como o da górgona. Para ele, há dois caminhos possíveis, sendo o primeiro a análise do mito pela ótica

original da história, considerando o tempo histórico de seus primeiros relatos; e o segundo levando em conta o desenvolvimento da narrativa ao longo do tempo, junto às interpretações dadas pelos diferentes períodos históricos e contextos culturais.

Ambas as possibilidades levam Leeming a questionar se para o biógrafo é importante manter os atributos supostamente reais da história – conforme expostos nas versões mais antigas – ou se os atributos podem simplesmente ser alterados para corroborar com as hipóteses dos autores que discorrem sobre o mito. De uma forma ou de outra, Leeming aponta que é necessário avaliar se essas alterações ou adições enriquecem as reflexões propostas ou se são apenas utilizadas para sustentar as teorias de suas autorias e as questões de seu tempo, deixando o mito em si em segundo plano.

Entre a Medusa e o abismo

Medusa das Serpentes
 Eles usaram seu nome
 para nos assustar,
 Mas você
 não me assusta...
 Chega dessa mentira
 Chega desse medo.
 Você pertence a nós novamente.
 (Anne Forfreedom, 1980, tradução nossa)

O texto “O riso da Medusa”, que a escritora francesa nascida na Argélia Hélène Cixous (2017) publicou em 1975, é uma convocação para que as mulheres escrevam. Escrevam sobre e para as mulheres, no sentido da tomada da palavra, para sua inscrição no texto, no mundo, na história, a partir de seu próprio movimento. Desse modo, a autora as situa como enunciadoras de discurso, e questiona o falocentrismo. Para Cixous, seria urgente escreverem sobre si “no texto da história através de suas próprias vozes, de seus próprios corpos” (Cixous, 2017, p. 158).

Embora desde então a denominação “mulher” venha sendo alvo de revisões e questionamentos, ampliações e críticas, o ensaio de Cixous – escrito no calor dos debates da segunda onda feminista na Europa – toma ares de manifesto, reavivando tal pensamento militante na França. Para ela, não existe uma mulher padrão, uniforme e homogênea, mas uma mulher-sujeito, em luta com o homem clássico. Desse modo, a escritora nos adverte a não confundirmos o biológico e o cultural.

Clamando pela efervescência infinita e transbordante feminina e chamando atenção para o processo repressor e modalizador que emoldura e aprisiona tal poder, Cixous reitera a inesgotabilidade do imaginário das mulheres. Convocando-as a desafiarem “o discurso governado pelo falo” (Cixous, 2017, p. 137), a autora atesta que é chegado o tempo de elas deixarem “suas marcas na língua escrita e oral” (Cixous, 2017, p. 136).

É nessa direção que a escritora redimensionou o antigo mito grego da Medusa, enquanto representação monstruosa do feminino. Nas narrativas usuais, a górgona possuía víboras no lugar dos cabelos, os quais são tradicionalmente associados à beleza e à feminilidade. Da mesma maneira, para a italiana Christine de Pizan (2003), autora mais antiga a evidenciar o mito como uma narrativa feminista, no ano de 1405, Medusa era, na verdade, uma linda mulher, parte de uma família rica que vivia em um reino cercado pelo mar. Sua beleza composta dentre outras coisas por seus “loiros cabelos longos e encaracolados” (Leeming, 2013) chamava a atenção de todos que a olhavam e os deixava paralisados.

Partindo da premissa de que grande parte das versões do mito no Ocidente focam em Perseu como um herói e escamoteiam a violência de seu gesto, Hélène Cixous muda a abordagem, propondo que encaremos Medusa, de modo a visualizar o seu sorriso. Se olhada de frente, é possível vê-la: “e ela não é mortal. Ela é bela e ri” (Cixous, 2017, p. 143).

Nós, mulheres, imobilizadas que fomos, entre dois mitos horripilantes (a Medusa e o abismo), tivemos a feminilidade associada à morte, ao medo, ao horror. É nessa direção que Cixous reinveste Medusa de poder, gesto que vem sendo acolhido por artistas, escritoras e teóricas

feministas, que a tornaram um símbolo de poder e resistência feminina. Nas palavras da autora:

Que mulher efervescente e infinita, antes imersa em sua ingenuidade, mantida no obscurantismo e autodesprezo pelo punho parental-conjugal-falocêntrico, não *teve vergonha de seu poder*? Que mulher, surpresa e aterrorizada pela comoção fantástica de suas pulsões (pois a fizeram acreditar que uma mulher bem-comportada, normal, é de uma calma... divina), não já foi acusada de ser monstruosa? Que mulher, ao se contorcer de uma vontade estranha (de cantar, de gritar, de proferir, enfim, de expressar coisas novas), não se imaginou doente? Todavia, sua doença vergonhosa é que ela resiste à morte e isso dá muito pano pra manga (Cixous, 2017, p. 130-131).

Em outro trecho de seu texto, a escritora aproxima a mulher, o ladrão e o pássaro, e enuncia a relação entre os verbos roubar e voar em francês, de modo a evidenciar as estratégias femininas para encontrar “passagens estreitas, escondidas, transversais”¹ (Cixous, 2017, p. 146), “virando o que é próprio de cabeça para baixo” (Cixous, 2017, p. 147).

Também movida pela segunda onda feminista, em 28 de dezembro de 1977, a escritora estadunidense de origem caribenha Audre Lorde (2019) discursou sobre a transformação do silêncio das mulheres em linguagem e ação durante conferência da Modern Language Association, em Chicago. Ao falar sobre o Kwanzaa, festividade afro-estadunidense celebrada entre 26 de dezembro e 1 de janeiro, Lorde destaca que o dia em que ocorria sua comunicação marcava

1 Aqui vale uma alusão à exposição que a pensadora brasileira Heloisa Teixeira (quando assinava Buarque de Hollanda) curou em conjunto com Paulo Herkenhoff em 2006, no CCBB/SP, intitulada *Manobras radicais*. Na conversa entre os dois, transcrita no catálogo da exibição, Heloisa menciona as “manobras”, as estratégias com que as artistas tiveram que lidar, no sentido de encontrar passagens e possibilidades de sobrevivência, escrita e criação: “A situação hierarquizada de desvantagem da posição das mulheres, dos negros, dos gays e de outros segmentos com menos acesso ao poder leva diretamente ao desenvolvimento de talentos e saberes estratégicos de sobrevivência e disputa por um lugar nas escalas de decisão, com resultado nota dez, em todos esses casos, para as tecnologias do silêncio, do corpo, da sedução e da dissimulação” (Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 16-17).

o terceiro dia da celebração, chamado Ujima, e seu significado é de “trabalho coletivo e responsabilidade”. A autora destaca, então, a importância da busca pela união entre as mulheres, para que seus problemas possam ser resolvidos de maneira coletiva, em luta contra o mal que as silencia e imobiliza:

Cada uma de nós está aqui hoje porque, de uma forma ou de outra, compartilhamos um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós. Na transformação do silêncio em linguagem e em ação, é essencial que cada uma de nós estabeleça ou analise seu papel nessa transformação e reconheça que seu papel é vital nesse processo (Lorde, 2019, p. 54).

Assim como Hélène Cixous, Lorde faz um pedido às mulheres para que contem suas histórias e insiste que, além de exporem suas verdades, é necessário que reflitam sobre as verdades que foram impostas a elas pela linguagem. Do mesmo modo, Cixous afirma que quase tudo sobre feminilidade ainda precisaria ser escrito por mulheres e parte dessa tomada de consciência e poder incluiria para elas a reconquista de sua própria carne e a criação de uma linguagem única e impossibilitada de ser controlada pelo sistema dominante.

Alinhada a Cixous, Audre Lorde também afirma que a transformação do silêncio em discurso não é suficiente se não acessarmos os escritos de outras mulheres. Caso contrário, faremos com que suas falas permaneçam escondidas, colaborando com as tentativas de impor diferenças a elas, privando-as de aproximação: “E nos lugares em que as palavras das mulheres clamam para ser ouvidas, cada uma de nós devemos reconhecer a nossa responsabilidade de buscar essas palavras, de lê-las, de compartilhá-las e de analisar a pertinência delas na nossa vida” (Lorde, 2019, p. 55).

O revirar a cabeça vem sendo uma estratégia das mulheres ao longo de séculos de opressão mas, no que se refere à representação de Medusas, tal virar de cabeça para baixo nos remete à Cisterna Basílica (Figura 1), localizada em Istambul, que implicaria no uso apotropaico

de gigantescas cabeças esculpidas como proteção e forma de afastar o mal. Datada do século VI d.C., a cisterna foi construída para abastecer os palácios bizantinos e, após passar séculos inutilizada, foi redescoberta há cerca de cem anos. A colunata cria um ritmo que intensifica o caráter úmido e escuro do local. Tendo se tornado uma atração turística recentemente, foram construídas passarelas sobre a água, para que os visitantes caminhem e, ao final delas, surgem duas enormes cabeças de Medusa, uma de lado, outra de ponta-cabeça, servindo de base para duas colunas.

Se, para matar a górgona, Perseu teve que fazer uso do escudo polido transformado em espelho como modo de esquivar-se do olhar petrificador, a colocação da imagem da cabeça de lado ou invertida, como é o caso da Cisterna, poderia apontar para uma estratégia semelhante, para evitar que Medusa fosse olhada de frente.

Conforme aponta Thomas Albrecht (2009) no livro *The Medusa Effect*, “é criando uma imagem da Medusa que Perseu se protege de seu perigo” (Albrecht, 2009, p. 09, tradução nossa). Em seu referido livro, o autor enfatiza que a cabeça da górgona se dá a ver somente a partir de seu reflexo, seja no espelho, seja na superfície da água: “Como uma figura especificamente epistemológica, a cabeça de Medusa é indicativa de uma verdade ou coisa que só pode ser conhecida ou vista figurativamente, na forma de imagens” (Albrecht, 2009, p. 12, tradução nossa).

Na interpretação que o artista barroco Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio (Caravaggio, Itália, 1571 - Porto Ercole, Itália, 1610), empreendeu do mito (Figura 2), a opção pelo tondo sugere o escudo de Perseu. A cabeça decepada de Medusa figura soltando um grito de horror e de seu pescoço jorra sangue. Combinando qualidades paradoxais como beleza e horror, vida e morte, atração e repulsão, a Medusa de Caravaggio representa o perigo, ao mesmo tempo em que protege contra o perigo. Tal caráter duplo da figura mitológica e de suas representações narrativas e pictóricas canônicas é também apontado por Thomas Albrecht (2009, p. 21).

Conforme nos apontou Hélène Cixous: “uma mulher sem corpo, muda, cega não pode ser uma boa combatente. Ela é reduzida a ser uma serva do militante, sua sombra” (Cixous, 2017, p. 136). A obra

de Caravaggio é fruto de um corpo desmembrado, Medusa não encara o espectador, seu olhar é oblíquo e, diferentemente de um rosto em um retrato, sua face sugere uma máscara agonizante. Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2015), “rosto é o ser irreparavelmente exposto do homem e, ao mesmo tempo, o seu permanecer oculto precisamente nessa abertura” (Agamben, 2015).

Sobre a obra de Caravaggio, o filósofo francês Louis Marin (2003) diz que o artifício utilizado por Perseu para se aproximar de Medusa, o espelho gerado pelo escudo polido, é o elemento criador de sua representação, da pintura em si. Assim, ao ver seu próprio reflexo, no mesmo instante em que sua cabeça é cortada, a górgona é petrificada. Ao concordar que a metamorfose ocorreu simultaneamente à sua decapitação, o sociólogo francês Roger Caillois (2003) sugere que, por reconhecer sua monstruosidade diante do espelho, a expressão de Medusa é imobilizada e aprisionada pela máscara. Segundo Marin, é por essa razão que, na pintura, ela não está olhando para o espectador, característica comum em retratos de rosto. Assim como em *Narciso* (1597-1599), outra pintura de Caravaggio, o autor afirma que a contemplação narcisista da Medusa é a razão de sua morte.

Tobin Siebers (2003), em acordo com os autores citados, comenta que a morte como consequência da visão de seu próprio reflexo constitui a alegoria do narcisismo como algo paralisador. A narrativa mitológica conta que a morte de Medusa foi encomendada a Perseu por Atena, que após o assassinato recebeu a cabeça de Medusa, a qual fixou na égide: escudo mágico utilizado pela deusa, originalmente pertencente a Zeus, seu pai.

Siebers faz um paralelo entre o nascimento de Atena e a morte da Medusa, apontando para o reflexo existente entre as duas histórias. Quando a deusa Métis estava grávida de Zeus, este recebeu um aviso de que um filho do casal representaria uma ameaça ao seu poder e assim Zeus decidiu engolir Métis. Contudo, após intensas dores ele ordenou que Prometeu e Hefesto abrissem sua cabeça com um machado e do corte saiu Atena, adulta e armada para a guerra. Da mesma forma, quando Medusa é golpeada e decapitada por Perseu por estar grávida de Poseidon, dois seres nascem de sua cabeça: o cavalo alado Pégaso e o gigante dourado Crisaor.

No livro de 1984, *The Voice of the Shuttle is Ours*, a escritora estadunidense Patricia Klindienst vê a narrativa do estupro presente no mito da Medusa como um sacrifício ritual do feminino. A leitura feita por Leeming (2013) da publicação de Klindienst sugere que o altar de Atena como o local de realização do ato violento oferece um contraponto entre as duas. Enquanto Atena – deusa virgem nascida não do interior de outra mulher, mas da cabeça de um homem – simboliza a fantasia masculina do que uma mulher deveria ser, Medusa ameaça os homens, e o abuso sofrido “representa o silenciamento das mulheres pela cultura dominada pelos homens” (Leeming, 2013, p. 74, tradução nossa).

Amy Adler (2009), professora da Faculdade de Direito da New York University, no ensaio intitulado “Performance Anxiety: Medusa, Sex and the First Amendment” faz uma análise da primeira emenda dos Estados Unidos, que discursa, entre outras coisas, sobre o congresso ser impossibilitado de limitar a liberdade de expressão dos cidadãos estadunidenses. Adler aponta que enquanto os filmes pornográficos são protegidos pela emenda, a dança erótica não é. Segundo ela, isso seria um indicativo de que o corpo ao vivo é ameaçador e poderoso para o olhar masculino, enquanto o filme pornográfico domestica esses corpos, desprovendo-os de poder e transformando-os em elementos passivos do olhar masculino. Ela associa essa permissão ao efeito que ocorre com Perseu ao olhar para Medusa através de seu reflexo no escudo.

Entre o rosto e a máscara: a mulher e seu duplo

No capítulo “Imagem e morte” de seu livro *Antropologia da imagem*, o historiador da arte alemão Hans Belting (2014) definiu a máscara como invenção revolucionária que torna visível uma ausência (Belting, 2014, p. 193), uma superfície que produz tanto a ocultação como o desvelar. Já o antropólogo e historiador francês Jean-Pierre Vernant (1988), ao abordar a figuração do Outro na Grécia Antiga, assim se referiu à máscara da górgona: “Sua máscara exprime e preserva a alteridade radical do mundo dos mortos, do qual nenhum vivo pode aproximar-se” (Vernant, 1988, p. 61). Para o autor, duas características colocam o problema das origens

do esquema plástico de Gorgó: facialidade e monstruosidade. Vernant aponta também que Gorgó consolida a diferença radical: “em vez do homem outro, o outro do homem” (Vernant, 1988, p. 35):

[...] o rosto do vivo, na singularidade de seus traços, é um dos elementos da pessoa. Mas na morte esta cabeça à qual nos vemos reduzidos, já agora inconsistente e sem força, como a sombra de um homem ou seu reflexo num espelho, está imersa na obscuridade, encapuzada de trevas. É uma cabeça vestida de noite, semelhante, no reino da sombra, a esses rostos que heróis como Perseu esquivam à luz do Sol com o capacete de Hades, para se tornarem cá embaixo inatingíveis aos olhos dos vivos (Vernant, 1988, p. 61-62).

Para Jean-Pierre Vernant (1988, p. 12-13), a monstruosidade da máscara de Gorgó traduziria a extrema alteridade, o temor do Outro, indizível e impensável que significa o confronto do humano com a morte, que o olhar da górgona impõe. Tal imposição significaria a transformação de ser vivente, que se move e vê a luz do Sol, “em pedra imobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas” (Vernant, 1988, p. 13). A monstruosidade e a facialidade seriam, assim, características da representação da máscara de Gorgó, enquanto figura que joga com as interferências entre o humano e o bestial. A desfiguração de traços humanos e a ênfase em atributos monstruosos corrobora, nesse sentido, sua estranheza inquietante, que oscila entre o horror terrificante e o grotesco risível.

Tal ênfase na mutilação e no corpo desmembrado favorece uma leitura violenta do mito, bem como a ratificação da perda da força, do poder e da razão, simbolizados pela cabeça, pelo rosto e mesmo pelos cabelos. Hélène Cixous, por outro lado, aponta o imperativo de inscrição de uma mulher inteira. Para ela, é necessário “matar a falsa mulher que impede a viva de respirar” (Cixous, 2017, p. 136).

Se a Medusa representa a alteridade radical e muitas teóricas feministas (Simone de Beauvoir, Griselda Pollock, entre outras) apontam a mulher como extremo Outro, a associação entre a monstruosidade de Medusa e a feminilidade não é gratuita. Retomaremos

adiante essa discussão, quando trouxermos o breve histórico da ressignificação do mito traçado por Griselda Pollock e as obras de Maria Martins para análise².

Em seu livro *O mito e o homem*, Roger Caillois (1972) salientou a zona de sombra que habita os seres humanos: “Existe no homem toda uma zona de sombra que estende o seu império noturno à maior parte das reações da sua afetividade assim como das diligências da sua imaginação, e com qual o seu ser não pode deixar de contar e de se debater” (Caillois, 1972, p. 132-133).

Para Thomas Albrecht (2009, p. 13), a cabeça de Medusa seria uma coisa que por definição só pode ser conhecida ou vista através de sua sombra, nunca como a coisa em si. O psicanalista suíço Carl Jung (2008) diz que a sombra é um arquétipo associado aos aspectos negados, reprimidos ou ainda desconhecidos de um indivíduo. Nesse sentido, torna-se responsável por acolher instintos indesejados como o ódio, que podem ser despertados por uma tomada de consciência e reconhecimento dessa parte obscura de sua personalidade.

Em “Medusa”, poema de 1977 da estadunidense Ann Stanford (2003), a autora enfoca o momento do estupro sofrido pela górgona e relata como a raiva sentida por ela é refletida em seus cabelos, que se enrolam furiosamente, transformando-se em serpentes, e em seus olhos, que passam a ver o mundo em pedras. Stanford sugere que a transformação monstruosa aconteça como reação de Medusa, após ter sido vitimizada por Poseidon, nascendo então um sentimento de ódio e vingança que a aprisiona e cria outra perspectiva para si:

Tudo o que olhava virava terra perdida.
As oliveiras na colina enquanto eu caminhava
sacudiam com o vento, depois pararam – como se uma mão
as tivesse moldado em bronze.
[...]

2 As autoras agradecem à pesquisadora Emmanuele Russel Salvador – cuja dissertação de mestrado sobre Maria Martins está sendo escrita no âmbito PPGHA-Uerj –, por informações importantes sobre a artista e suas obras.

Prisioneira de mim mesma, eu desejo perder
o cabelo de serpente, os olhos malignos, o rosto
torcido em fúria que eu não escolhi.
(Stanford, 2003, p. 162, tradução nossa)

Da mesma forma, ao afirmar que a sexualidade feminina existe para além do sistema de comunicação e linguagem controlado pelo falocentrismo, Cixous fala sobre um lugar aprisionado pela narrativa falocêntrica e condicionado a ser visto como obscuro e inexplorado e esse local guarda uma potência transformadora. Nessa direção, é interessante analisarmos a obra *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits* [O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais] (Figura 3), da escultora brasileira Maria Martins (Campanha/MG, 1894 - Rio de Janeiro/RJ, 1973). A escultura traz uma figura dourada feminina longilínea, seguida por sua sombra, de cor escura opaca, que emerge de seus pés, em uma escolha que alude a uma oposição entre o dia e a noite, o feminino e o masculino. A sombra traz em sua cabeça compridas cobras que correm em direção à figura dourada, e aquelas que aparecem mais próximas do corpo desta parecem ter a intenção de devorá-la. Além disso, há uma abertura em sua barriga, como se estivesse sendo rasgada, e suas vísceras estão expostas como protuberâncias pontiagudas, fállicas.

A figura dourada, por sua vez, tem as mãos estendidas e parece se entregar. Sua superfície polida reflete o entorno e demonstra fragilidade diante da dureza de sua sombra. De sua cabeça saem também dois elementos, que parecem simbolizar outras serpentes, como se a figura já estivesse tomada pelo mesmo impulso de mutação presente em sua sombra. Essa tomada do humano pelo animalesco é uma imagem recorrente na obra de Martins e pode ser vista também em *However [Todavia]* (1944)³, escultura que representa serpentes saindo da cabeça de uma figura feminina e enroscando-se em seu tronco e em suas pernas.

3 Maria Martins possui duas versões de esculturas intituladas *However [Todavia]*, uma de 1944 e outra de 1947. As duas têm uma pequena diferença no título: a versão de 1947 possui duas exclamações ao final, sendo seu título *However!! [Todavia!!]*. Nos referimos à primeira versão, pertencente a uma Coleção Particular do Rio de Janeiro, em bronze, de 1944. A imagem encontra-se disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14916/however>. Acesso em 15 maio 2023.

Aqui, repete-se o contraste entre a cor e o polimento da superfície do corpo da figura humana com o tratamento fosco dado à parte animal.

Diferentemente das representações mais comumente utilizadas para retratar a figura da Medusa, nas quais vemos somente a máscara com o enquadramento de sua face ou sua cabeça decepada, a sombra de Martins é representada de corpo inteiro. Alguns dos elementos da narrativa do mito, como os processos de transformação e a ameaça representada pela górgona, aparecerão por toda a produção da artista, entretanto, serão muito frequentemente associados a uma reafirmação da feminilidade das figuras e à força que esse empoderamento produz.

Para o catálogo de sua exposição individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o poeta e crítico de arte Murilo Mendes (1956) evidencia a disputa entre o humano e o animal ao afirmar que as esculturas da artista são capazes de conciliar “as forças obscuras e primitivas do instinto, que conduzem sempre à carga de culpa” (Mendes, 1956, p. 11) com o que identifica como as “tendências mais altas e universais que se imbricam no tema da libertação” (Mendes, 1956, p. 11). Essa oposição, segundo ele, faz com que a obra de arte carregue em si a virtude de mediar o que nomeia como “potências hostis”, e é essa habilidade que garante a eficácia da obra.

A série *Amazônia* da artista, exibida pela primeira vez na Valentine Gallery, em Nova York, no ano de 1943, apresentou oito esculturas que representam personagens, parte da narrativa mitológica da região. Mais uma vez, as formas antropomórficas e as características de iminente transfiguração de suas obras são de extrema evidência. Ainda, suas reflexões sobre feminilidade e desejo são potencializadas pela soma de aspectos da natureza e pela análise folclórica da Amazônia brasileira. O poeta surrealista Benjamin Péret (1956) irá dizer que o interesse da artista pela evocação do que é natural baseia-se em seu poder, enquanto artista, de agir sobre a matéria, assim como acontece na natureza.

Acompanhando as esculturas expostas na mostra mencionada, Maria Martins produziu uma publicação com poemas em prosa, em inglês, sobre cada uma das personagens retratadas. Péret comenta que suas esculturas representam um novo mundo, com novos seres que não

se sabe nem se são humanos, pois ela “tende a provocar a natureza, a estimular nela metamorfoses novas...” (Péret, 1956, p. 4).

Em uma comparação com os aspectos que permeiam a história da Medusa, é possível destacar algumas das personagens dessa série, como Aiocá, a rainha da selva que, para criar novas vidas, atrai e mata os viajantes que se aproximam; Iemanjá, aquela que somente os mortos podem observar e que seduz a todos os homens, atraindo-os para o mar com seus cabelos reluzentes; ou Iara, que canta seu canto de sedução e é ouvida onde quer que esteja, atraindo o amor que não resiste à tentação.

Semelhantemente à necessidade de reafirmação da diversidade étnica provocada por Maria Martins em seus trabalhos, se observarmos as características que permeiam a história da Medusa, apartadas da temporalidade antiga e associadas a fatos presentes nas idades Moderna e Contemporânea, podemos projetá-las em contextos de discriminação racial e de diferenças de gênero.

No ano de 1993, a poeta e performer inglesa Dorothea Smartt apresentou no Institute of Contemporary Arts, em Londres, a performance intitulada *Medusa*. Relacionando a narrativa do mito com sua história pessoal, Dorothea atribuiu à Medusa a aparência física de uma mulher negra, vista pela sociedade como monstruosa por não corresponder aos valores culturais de uma mulher branca. Uma parte significativa dessa associação foi feita por conta de seus cabelos, e, ao compartilhar relatos pessoais, Smartt conta que em sua infância foi algumas vezes chamada de Medusa, pela mesma razão. Ela afirma: “Medusa provavelmente era uma negra de cabelo crespo, e algum branco a viu e gritou: um monstro!, e a temiam, e então contavam histórias sobre seu potencial perigoso” (Goodman, 2003, p. 274).

Seguindo a mesma reflexão, a pesquisadora Emily Erwin Culpepper (2003), em seu texto “Experiencing My Gorgon Self”, publicado em 1986, afirma que algumas teóricas feministas acreditam que as górgonas teriam sido um grupo de amazonas negras do continente africano. Nessa visão, a cabeleira de serpente de Medusa seria uma atribuição depreciativa feita pelos gregos aos seus cabelos crespos. Assim como a Medusa passou a ser um símbolo da luta feminista, a autora conta que muitas feministas contemporâneas têm como referência as

Ahosi, ou Mino, mulheres guerreiras treinadas para fazerem a guarda do rei de Daomé, na região da atual República do Benin, entre os séculos XVII e XIX.

Uma breve história de Medusas

Jean-Pierre Vernant, em seu já referido livro, aponta que as representações da górgona na Grécia antiga contrariam as convenções figurativas que regem o espaço pictórico grego da época arcaica (Vernant, 1988, p. 39). O mito da Medusa persiste na história da arte ocidental, tendo sido abordado por diferentes artistas ao longo dos séculos: Benvenuto Cellini, Gian Lorenzo Bernini, Peter Paul Rubens, Arnold Böcklin, Antonio Canova, Franz von Stuck, entre inúmeros outros exemplos. Em sua grande maioria, tais iconografias focam ou na figura de Perseu segurando a cabeça da górgona, ratificando o feito do herói (como são os casos de Cellini e Canova) ou enfatizam a cabeça de Medusa sem vida (como apontam as obras de Caravaggio, Peter Paul Rubens, Arnold Böcklin e Franz von Stuck).

A partir da segunda metade do século XIX, é possível perceber uma mudança significativa no interesse, que passa a se dar sobre a figura mitológica sendo abordada como entidade misteriosa, enigmática e com feições humanas (como nas versões de Böcklin, c. 1878, e von Stuck, c. 1892), chegando às apreensões de Dante Gabriel Rossetti (c. 1867)⁴, que volta a humanizar a Medusa, recolocando cabelos no lugar das serpentes e atribuindo-lhe feminilidade e sensualidade.

Nesse sentido, também é de interesse apontar a versão do artista Jacek Malczewski (Radom, Polônia, 1854 - Cracóvia, Polônia, 1929), que mescla cabelos e serpentes (Figura 4). Sua figura é andrógina e musculosa, sendo representada como uma guerreira. O corte da pintura, que deixa ver os ombros mas não os seios, intensifica a ambiguidade de gênero. As víboras são feitas com traços econômicos que oferecem a ideia de movimentação e velocidade, demarcando uma transformação em curso.

4 Imagem disponível no link: <https://victorianweb.org/painting/dgr/drawings/4.html>.

Arnold Böcklin (Basiléia, Suíça, 1827 - Fiesole, Itália 1901) produziu algumas versões de cabeças de Medusa, em pintura e em escultura, todas fantasmagóricas. Na versão escultórica, pertencente ao acervo do Museum of Fine Arts de Boston⁵ (c. 1894), a figura mitológica é representada com a boca entreaberta e os olhos arregalados. O suporte redondo da escultura sugere um escudo e alude a Caravaggio. Na versão pintada por volta de 1878, Medusa aparece frontalmente e com a boca entreaberta: a lividez de sua pele sugere que a figura habita uma espécie de entrelugar, entre a vida e a morte, aludindo novamente ao trânsito.

O artista Franz von Stuck (Tettenweis, Alemanha, 1863 - Munique, Alemanha, 1928) integrou a chamada Secessão de Munique, tornando-se posteriormente professor. Interessado em temas mitológicos, conferia-lhes tratamento cômico ou erótico. Projetou a Villa Stuck, na qual destacamos a presença de Medusa: sua cabeça figurando na porta de bronze, que também serve como caixa de correio, além de mosaicos do piso, ambos com implicações apotropaicas. Do artista, também indicamos a versão em pastel da cabeça de Medusa, cuja face azulada de feições espantadas contrasta com o brilho dos olhos⁶ e o óleo sobre tela⁷, ambos datados de c. 1892. Se o tratamento dado à pele do rosto indica ausência de vitalidade, a frontalidade e a luminosidade do olhar apontam na direção contrária. O que refletiriam esses olhos? O contraste entre luz e sombra, claridade e escuridão sugere uma alusão ambígua à vida e à morte, como em muitas imagens de Medusa.

A força de comunicação do mito da górgona vem de seu aspecto poético, conforme aponta Hélène Cixous. Chegando à modernidade, nos interessa aprofundar a escolha da escultora brasileira Maria Martins em abordar o mito na litografia *Cabeça de Medusa* (Figura 5)⁸. A Medusa de Martins encara o espectador de frente, como se ameaçasse torná-lo pedra, e seu recorte no rosto da górgona remonta a essa tradição que aludimos

5 Imagem disponível no link: <https://collections.mfa.org/objects/57599>.

6 Imagem disponível no link: <https://kunkelfineart.de/en/artwork/stuck-franz-von-head-of-medusa/>.

7 Imagem disponível no link: <https://www.gnm.de/objekte/franz-von-stuck-medusa/>.

8 A litografia de Maria Martins alude a outro trabalho atribuído a Franz von Stuck, intitulado *Medusa*, datado de 1897: <https://www.artnet.com/artists/franz-von-stuck/medusa-xt64iaBwAJRAthychxang2>

brevemente acima, mas também referencia aspectos presentes nas esculturas analisadas anteriormente: *However [Todavia]* e *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits [O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais]*.

No livro que acompanha a exposição individual homônima *Desejo imaginante*, realizada no MASP, em 2021, e no Instituto Casa Roberto Marinho, em 2022, Alyce Mahon atestou que: “na arte, o monstruoso com frequência carregou uma marca de gênero no que diz respeito à abjeção feminina [...]. Durante os anos 1940, de acordo com objetivos profeministas, Martins reelaborou esse imaginário da mulher enquanto ‘Outro’ castrador” (Mahon, 2021, p. 107).

A artista explorou a técnica de gravura como veículo para propagação de sua escrita, pois gravava seus textos autorais em litografias. No caso de *Cabeça de Medusa*, ela aborda a figura num misto de máscara e rosto cujos traços simples e reconhecidamente humanos não deixam de aludir às características bestiais da máscara, apontadas por Jean-Pierre Vernant: orelhas aumentadas, olhos arregalados e boca em ricto. A presença das serpentes no lugar dos cabelos circunscreve o mito e mantém a ambiguidade de gênero.

Em seu texto “From Horrorism to Compassion” a historiadora da arte feminista Griselda Pollock (2013) traçou um histórico do mito de Medusa desde a Grécia, passando pelas interpretações romanas e chegando às abordagens psicanalíticas de Sigmund Freud. Apesar de longa, a citação merece ser transcrita na íntegra, tendo em vista o grande arco temporal percorrido, que aponta mudanças significativas nas abordagens sobre a Medusa:

A lenda grega da Medusa persistiu, desde a teorização fálica de Freud sobre a diferença sexual, até tornar-se a própria figura do terror castrador representado pelo lugar da diferença sexual feminina como anatomia: o sexo da mulher que é, obviamente, o limiar do nascimento. O foco sexual de Freud perde algo do significado da função da Medusa como desumanizada pela atrocidade cometida contra seu rosto. Derivado do sânscrito, o termo grego do qual deriva Medusa significa guardiã ou protetora, do verbo *medein*, governar ou proteger. Na mitologia grega,

Medusa era originalmente uma Górgona, uma figura ctônica, nascida com duas irmãs de arcaicas divindades marinhas. Na versão romana posterior, Ovídio reescreve esse mito com uma narrativa de violência e retribuição ciumenta. Ovídio torna a Medusa mortal, portanto passível de morte, e nos conta que ela foi uma jovem bonita que serviu como sacerdotisa no templo de Atena. Sua transgressão sexual voluntariamente – ou à força, ela pode ter sido estuprada – com Poseidon, o arqui-inimigo de Atena, levou a um terrível castigo: o belo signo da mulher - seu cabelo – foi transformado em um ninho de víboras e seu rosto tornou-se tão atroz que a visão disso transformou os outros em pedra. Ela se tornou o mau-olhado: *fascinum*. Um traço de um sentido mais antigo do poder do feminino como protetor é apagado pela raiva virulenta da filha de Zeus, uma mulher nascida da cabeça de um homem, Atena, contra esta sacerdotisa. Medusa, então, se torna a personificação do horror nessa nova ordem falocêntrica (Pollock, 2013, p. 170-171, tradução nossa).

A observação de Pollock, que aponta a Medusa como uma figura subterrânea (e não olímpica) e guardiã diz bastante sobre a relação que Jean-Pierre Vernant traçou entre a sua máscara e Hades, rei do mundo inferior e dos mortos:

Do fundo do Hades onde habita, a cabeça de Gorgó guarda vigilante as fronteiras do domínio de Perséfone. [...] Para atravessar-lhe o umbral teria sido necessário encarar a face de terror, transformando-se como Gorgó, sob seu olhar, no que são os mortos: cabeças, cabeças vazias desprovidas de sua força, de seu ardor (Vernant, 1988, p. 61).

Se retomarmos o histórico que Griselda Pollock traçou em seu já referido texto, veremos como a autora demonstra que o mito de Medusa foi sendo reinterpretado ao longo da história, desde uma associação arcaica ao horror, passando a uma versão sexualizada que associa a sua monstruosidade ao feminino:

Um vasto edifício psicossocial está, no entanto, embutido na cultura ocidental através da impressão mais forte da narrativa romana da qual algumas de nós são as herdeiras e agora suas críticas feministas. Isto testemunha uma transposição de uma primal, arcaica projeção humana de horror ou medo diante de um não-rostro não-humano – configuração animal ou natural – aproveitada como um símbolo apotropaico para afastar o que aterroriza, em uma encarnação mítica, genderizada feminina, sexualizada e punida e então desfigurada para tornar o lugar de sua transgressão, sua sexualidade, a fonte de seu poder e efeito horripilantes. Em certo sentido, a mulher torna-se tanto a face do horror, um *locus* aterrorizante do mau-olhado, o olhar que prende e mata, e o local de horror desfigurado e sem rosto como essa ansiedade geral diante da alteridade do mundo se transforma de Ovídio a Freud em uma construção especificamente falocêntrica que desvia o medo e a alteridade para uma emblematização fisiológica da diferença sexual – genitais femininos, cuja própria visão Freud sugeriu ser o susto originário no qual se forjava a diferença sexual masculina (Pollock, 2013, p. 171-172, tradução nossa).

A ansiedade misógina da castração à qual Pollock se refere foi apontada por Sigmund Freud (2013) no pequeno texto “A cabeça da Medusa”, de 1922, publicado postumamente em 1940, no qual a cabeça da górgona é abordada enquanto símbolo da castração. Em sua equação “decapitar = castrar”, Freud iguala a cabeça da Medusa aos órgãos genitais femininos:

Decepar a cabeça = castrar. O medo da Medusa é, então, medo da castração, que está ligado a uma visão amedrontadora. A partir de inúmeras análises, conhecemos o motivo desse medo: ele se mostra quando o menino, que até então não queria acreditar na ameaça, avista uma genitália feminina. Provavelmente, uma genitália de mulher adulta cercada de pelos, no fundo, a da mãe (Freud, 2013, p. 92).

Ao interpretar o mito da Medusa como representação simbólica de uma experiência infantil traumática e reprimida, o psicanalista apontou que o primeiro olhar do menino para as genitais femininas confirmaria a possibilidade de sua própria castração. A partir de uma perspectiva feminista bastante diversa da de Freud, a historiadora da arte estadunidense Rosalind Krauss (1999) abordou a fotografia de Dora Maar e explorou a relação entre olhar e ser olhada, apontando em seu livro *Bachelors* que:

O ataque ao ego masculino – à sua totalidade, força e centro estável – é tarefa da Medusa que, agindo contra a couraça da psique masculina, trabalha para destruí-la. Uma aliança com a Medusa não é, portanto, um ataque às mulheres, mas um ataque a um espectador assumido como homem e um prêmio às suas fantasias de seus piores medos (Krauss, 1999, p. 19, tradução nossa).

Considerações finais

Em seu livro *Mitologias*, o escritor francês Roland Barthes (2012, p. 199) definiu o mito como uma fala, um sistema de comunicação, uma mensagem com um modo de significação e uma forma. Clamando para a História o comando da linguagem mítica (Barthes, 2012, p. 200), o autor salientou seu estado oral, aberto à apropriação da sociedade, frisando a participação da mitologia na construção de mundo (Barthes, 2012, p. 248).

Congregando uma interpretação psicológica e social, individual e coletiva do mito, Roger Caillois abordou-o enquanto “organização de uma singularidade irreduzível” (Caillois, 1972, p. 17), consubstanciada com seu princípio de explicação. Tal sistema de explicação, entretanto, possui um caráter aberto, residual e irreduzível.

Desse modo, Barthes e Caillois explicitam que o mito não é atemporal ou imutável, mas aberto a interpretações, como ficou claro ao longo das diversas abordagens textuais e imagéticas do mito da Medusa, que trouxemos ao longo deste texto.

Seu olhar petrificador foi resignificado por Hélène Cixous, que se interessou pelo mito, de modo a apontar o feminicídio, a violência

com que os corpos femininos vêm sendo decapitados, para modalizar o seu potencial. Ao cortarem as suas cabeças, são cortadas também as possibilidades de enunciação de linguagem, bem como a do riso e a do pensamento. Em seu texto “Castração ou decapitação”, a autora abordou como o complexo de castração masculino direciona as recorrentes investidas na poda do potencial feminino. Cixous nos diz que:

[...] uma educação que consiste em tentar fazer um soldado do feminino pela força, a força que a história reserva para a mulher, a força “capital” que é efetivamente a decapitação. As mulheres não têm nenhuma escolha a não ser serem decapitadas e, de qualquer forma, a moral é que se elas não perderem a cabeça pela espada, *elas apenas as manterão vivas na condição de perderem as cabeças* – perdê-las, isto é, para completar o silêncio, transformadas em autômatos (Cixous, 1981, p. 42-43, tradução nossa).

As tentativas de submeter a desordem feminina – seu riso – à ameaça de decapitação são recorrentes. Nesse sentido, aponta Cixous, a masculinidade opera culturalmente pelo complexo de castração, enquanto nas mulheres o deslocamento refere-se à decapitação, sua execução, ou o “perder a cabeça”. A autora apresentou, assim, uma diferença entre os verbos falar e dizer, enunciando, como é comum nos textos filosóficos, que se diga que a arma da mulher é a palavra, porque elas falariam sem parar, tagarelariam, mas, no fundo, nada teriam a dizer: elas sempre habitariam o lugar do silêncio.

É nessa direção que salientamos a atualidade do mito que narra a história de um feminicídio: o assassinato, por um homem, de uma mulher forte e poderosa, que carrega a vida em si. Lembremos que Medusa estava grávida quando foi decapitada por Perseu. Sua cabeça foi cortada para que o seu pensamento fosse interrompido, bem como qualquer possibilidade de enunciação de linguagem, pois “é pela cabeça que se pensa e se fala”, como aponta Hélène Cixous (2022). E em relação à vida brotada do jorro de seu sangue, a autora pontua: “quando se tentar matar uma mulher, vai brotar Pégaso” (Cixous, 2022).

Referências

- ADLER, Amy. Performance Anxiety: Medusa, Sex and the First Amendment. **Yale Journal of Law & the Humanities**, New Haven, n. 21, 2009, p. 227-250. Disponível em: https://openyls.law.yale.edu/bitstream/handle/20.500.13051/7440/11_21YaleJL_Human227_2009_.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em 7 abr. 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. O rosto. In: AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALBRECHT, Thomas. **The Medusa Effect: Representation and Epistemology in Victorian Aesthetics**. Albany: State University of New York Press, 2009.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.
- BELTING, Hans. A imagem e a morte. In: BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014, p. 189-193.
- [BÖCKLIN, Arnold: *Medusenschild*]. Website **Sotheby's** [S.l.], [2020]. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/19th-and-20th-century-sculpture/medusenschild-shield-with-the-head-of-medusa>. Acesso em 2 mar. 2023.
- CAILLOIS, Roger. The Gorgon Mask. In: GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.). **The Medusa Reader**. New York: Routledge, 2003, p. 104-105.
- CAILLOIS, Roger. **O mito e o homem**. Lisboa e Porto: Edições 70, 1972.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Manobras radicais**. São Paulo: CCBB, 2006. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo de 8 de agosto a 15 de outubro de 2006, com textos de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda.
- CIXOUS, Hélène. A mulher, o corpo e a escrita. [Entrevista cedida a] Flavia Trocoli e Carla Rodrigues, com mediação de Ana Cecilia Impellizieri Martins. [S. l.: s. n.], 7 mar. 2022. Vídeo (99 min). **YouTube**. Publicado pelo canal Bazar do Tempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5lkq46Bw0U4>. Acesso em 8 abr. 2023.
- CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. In: BRANDÃO, Izabel et. al. (org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL/Editora da UFSC, 2017, p. 129-155.
- CIXOUS, Hélène. Castration or decapitation. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, Boston, n. 7, v. 1, 1981, p. 41-55.

- CULPEPPER, Emily Erwin. Experience My Gorgon Self. In: GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.). **The Medusa Reader**. New York: Routledge, 2003, p. 238-246.
- DE PIZAN, Christine. Medusa's Beauty. In: GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.). **The Medusa Reader**. New York: Routledge, 2003, p. 57.
- FREUD, Sigmund. A cabeça de Medusa. **Clínica & Cultura**, São Cristóvão, n. 2, v. 2, jul-dez. 2013, p. 91-93. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/clinicaecultura/issue/view/186>. Acesso em 11 mar. 2023. Tradução de Ernani Chaves para o texto original "Das Medusenhaup", publicado na revista *Zeitschrift International für Psychoanalyse und Imago*, 1940.
- GOODMAN, Lizbeth. Medusa in Theater and Performance Art. In: GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.). **The Medusa Reader**. New York: Routledge, 2003, p. 272-275.
- HOAKLEY. A Terrifying Beauty: Medusa 1. In: HOAKLEY. Blog **The Eclectic Light Company**, [S.l.], 4 May 2019. Disponível em: <https://eclecticlight.co/2019/05/04/a-terrifying-beauty-medusa-1/>. Acesso em 3 mar. 2023.
- HOAKLEY. A Terrifying Beauty: Medusa 2. In: HOAKLEY. Blog **The Eclectic Light Company**, [S.l.], 5 May 2019. Disponível em: <https://eclecticlight.co/2019/05/04/a-terrifying-beauty-medusa-1/>. Acesso em 3 mar. 2023.
- JOPLIN, Patricia Klindienst. Rape and Silence in the Medusa Story. In: GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.). **The Medusa Reader**. New York: Routledge, 2003, p. 201-202.
- JUNG, C. G. **Aion**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- KEATES, Roland. The Head of Medusa. In: KEATES, Roland. Blog **Transfigure Photography**, [S.l.], 20 Feb. 2017. Disponível em: <https://www.transfigurephotography.co.uk/medusa/>. Acesso em 3 mar. 2023.
- KRAUSS, Rosalind. **Bachelors**. Cambridge/London: The MIT Press, 1999.
- LEEMING, David. **Medusa**: In the Mirror of Time. London: Reaktion Books, 2013.
- LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação. In: LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 51-55.
- MAHON, Alyce. "A abundância imediata da vida": Maria Martins e o surrealismo global. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS

- CHATEAUBRIAND. **Maria Martins**: desejo imaginante. São Paulo: MASP, 2021, p. 105-115.
- MARIN, Louis. Caravaggio's "Head of Medusa": A Theoretical Perspective. In: GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.). **The Medusa Reader**. New York: Routledge, 2003, p. 137-160.
- MENDES, Murilo. [A ação de Maria como escultora]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Maria**. Rio de Janeiro: MAM, 1956, p. 7-13.
- PÉRET, Benjamin. [Nada evoca tanto quanto a obra de Maria]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Maria**. Rio de Janeiro: MAM, 1956, p. 4-6.
- POLLOCK, Griselda. From Horrorism to Compassion: Re-facing Medusan Otherness in Dialogue with Adriana Caverero and Bracha Ettinger. In: POLLOCK, Griselda (ed.). **Visual Politics of Psychoanalysis**: Art and the Image in Post-Traumatic Cultures. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2013, p. 159-189.
- SARTON, May. The Muse as Medusa. In: GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.). **The Medusa Reader**. New York: Routledge, 2003, p. 107-108.
- SIEBERS, Tobin. Medusa as Double. In: GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.). **The Medusa Reader**. New York: Routledge, 2003, p. 196-197.
- STANFORD, Ann. Medusa. In: GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.). **The Medusa Reader**. New York: Routledge, 2003, p. 161-162.
- VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos**: figuração do outro na Grécia Antiga - Ártemis, Gorgó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

Evelyne Azevedo
Carolina Nunes
Mariana Vidal

Teresa Cristina e a construção de si: retrato de uma personagem

*Sexo frágil
Não foge à luta
E nem só de cama
Vive a mulher*

“Cor de rosa choque”
Rita Lee

Muitos são os personagens históricos que mereceram biografias de suas trajetórias. Alguns, inclusive, procuraram mesmo dirigir a mão e os olhos dos autores, de modo que registrassem apenas aquilo que lhes interessava legar à história. Se, por um lado, o biógrafo deve estar atento às ações de seu biografado, por outro, sua atenção deve ser redobrada quando o sujeito de seu estudo é uma mulher. E este é precisamente o caso da imperatriz Teresa Cristina, frequentemente apresentada como uma mulher caridosa, religiosa, distante, fria, sem beleza e deficiente física, com um casamento infeliz, constituído por interesses político-econômicos. Nesse contexto, em que narrativas distintas são agenciadas conforme a identificação de quem as direciona, encontramos alguns personagens cuja importância é negligenciada. É neste lugar que se

encontra Teresa Cristina, esposa de Dom Pedro II e última soberana da monarquia brasileira.

Para aqueles que pesquisam histórias para/das mulheres, esbarrar na delicada questão do viés das fontes e dos arquivos é inevitável. Como já bem sabemos, os vestígios derivados delas próprias são escassos, restando-nos um número relativamente maior de registros selecionados e produzidos por aqueles que ocupavam posições de poder na sociedade. Diante disso, como, então, devemos prosseguir? Mais do que reiterar e denunciar os sistemas de opressão, atentar-nos às brechas em busca de outras e novas histórias pode ser um caminho promissor. Pesquisadores têm alertado que não é suficiente expor apenas as violências sofridas por grupos subalternizados, propondo que olhemos mais de perto, atentos a detalhes que possam indicar possibilidades de (re)leituras e desconstrução das fontes, para que, por fim, possamos sugerir narrativas contra-hegemônicas. Isso não significa, no entanto, recusar a existência e os efeitos de um sistema de dominação; ao contrário, talvez seja uma maneira de não lhe conferir êxito, de revogar um pouco do seu caráter “intransponível”, para que se possa conceber algo novo e mais amplo.

Hartman, ao tentar desvelar uma outra história para Vênus – nomeação que representa, genericamente, as mulheres negras escravizadas –, nega-se a recontar uma história que seja centrada na violência, pois isso faria com que estas mulheres revivessem as mesmas torturas e atrocidades que, além de transformá-las em mercadorias, levaram a seus assassinatos. Nesse caso, a autora está interessada em olhar além dos pormenores. É o impossível que também está em questão: em suas palavras, é preciso escutar e imaginar aquilo que não foi dito para tentar pintar o “quadro mais completo possível”, e a partir disso conceber a possibilidade de um futuro¹. Essa esperança de um futuro liberto está diretamente relacionada com o próprio ato de escrever. Recorrendo a M. de Certeau, Hartman nos mostra que a produção historiográfica pode contribuir na concepção desse futuro alternativo quando recrutamos o

1 “A necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de conduzir ao pessimismo ou desespero, deve ser acolhida como a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto” (Hartman, 2020, p. 31).

passado em nome dos vivos, e quando colocamos em xeque a produção de conhecimento sobre o passado.

Dá a necessidade de uma construção de conhecimento crítico, localizável e responsável, do qual tanto fala Haraway. Esses saberes localizados surgem como uma opção contrária à relativização e à totalização que durante muito tempo estiveram presentes nas ciências, negando corpos e propondo uma verdade supostamente neutra e universal. Cixous também toca nessa questão ao propor uma escrita feminina e ao afirmar que o discurso está atrelado a tudo aquilo que nos constitui. Em Cixous a escrita é um meio para desestabilizar o *status quo*, uma espécie de estratégia feminina: “escrever para forjar para si uma arma *antilogos*” (Cixous, 2022, p. 49), diz. Ambas visam, acima de tudo, também a um projeto de futuro. As concepções de Hartman, Haraway e Cixous também se relacionam na medida em que compreendem a capacidade imaginativa como um recurso para mudança, ainda que não seja esse o único elemento da equação. Haraway, por exemplo, fala do imaginário agindo em conjunto com o racional; enquanto Hartman fala da necessidade de aceitar a probabilidade de um fracasso, bem como o caráter “contínuo, inacabado e provisório” dessa escrita impossível. Elas estão interessadas em uma visão de mundo mais abrangente e plural, que só pode ser alcançada por meio da perspectiva parcial, e no que Andrade chama de “despensamento” das fontes (Andrade, 2020, p. 120), a atenção às frestas que podem nos apontar alternativas e, conseqüentemente, outras histórias.

Em termos gerais, o feminino pode ser entendido como uma construção social que se refere às características, comportamentos e papéis atribuídos às mulheres em diferentes contextos culturais e históricos. Ele é influenciado por várias formas de opressão e desigualdade que as mulheres enfrentam em todo o mundo, incluindo a discriminação baseada em gênero, o sexismo e a violência de gênero. Uma compreensão mais profunda do feminino envolve reconhecer a diversidade e complexidade das experiências femininas em diferentes culturas e contextos, gerando uma reflexão acerca dos estereótipos de gênero.

É sob essa perspectiva que buscaremos tratar, nesse estudo; a disputa de narrativa enquanto processo fundamental na disputa do poder, já que é o modo como uma sociedade ou grupo de pessoas

compreende e interpreta (e conta) a história. Aqueles que têm o poder de controlar a narrativa podem moldar a percepção pública sobre um determinado assunto ou evento, influenciando a opinião e a ação das pessoas. Ora, se a história é contada a partir da perspectiva masculina, ela tende a ter uma leitura patriarcal dos eventos históricos, seus personagens e suas influências. O próprio desempenho dos sujeitos é impactado pela hegemonia da narrativa masculina, já que a cultura é um sistema arbitrário, criado e mantido por aqueles que têm o poder de definir o que é valorizado e o que não é valorizado em uma determinada sociedade.

Símbolos, imagens, poder e permanência

Representações e símbolos são continuamente revistos pelas sociedades. A alternância de significados pode ter origem política, econômica, ideológica, social. Contudo, quando falamos de simbolismo e identidade na arte, recorreremos a signos que podem ser revistos – e, em alguns casos, esse revisionismo condiciona a sua quebra. Seja a ruptura desses signos, seja a manutenção deles, ambos se relacionam à construção de identidade e são fundamentais no exercício de estabelecimento de estratégias de poder:

a identidade é uma das primeiras produções do poder, desse tipo de poder que conhecemos em nossa sociedade. Eu acredito muito, com efeito, na importância constitutiva das formas jurídico-político-policiais de nossa sociedade. Será que o sujeito, idêntico a si mesmo, com sua historicidade própria, sua gênese, suas continuidades, os efeitos de sua infância prolongados até o último dia de sua vida etc., não seria o produto de certo tipo de poder que se exerce sobre nós nas formas jurídicas e nas formas policiais recentes? É necessário lembrar que o poder não é um conjunto de mecanismos de negação, de recusa, de exclusão. Mas, efetivamente, ele produz. Possivelmente produz até os próprios indivíduos (Foucault, 2006, p. 84).

Sendo assim, é possível dizer que a produção de sentido através da noção de pertencimento e identidade é também uma disputa de narrativa, e desse modo também é uma disputa de poder. Bourdieu indica que a história da vida intelectual europeia está firmada no processo de transformação dos bens simbólicos que possibilitariam a autonomia contínua intelectual e artística.

De fato, à medida que se constitui um campo intelectual e artístico (e ao mesmo tempo, o corpo de agentes correspondente, seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo (Bourdieu, 1987, p. 99).

Os processos constitutivos da formação de sentido simbólico fazem compreender o campo cultural como meio aglutinador dos aspectos adquiridos pela humanidade nos níveis da vida familiar e da vida social, no âmbito dos quais há um aparato interpretativo de códigos. O sentido emprestado e estabelecido pelos grupos sociais enuncia a construção do mundo dos objetos e encontra-se em processo permanente de transmissão entre as gerações. O estudo dos sistemas simbólicos, segundo afirmativa de Bourdieu, deve ser fundamentado na “estrutura de um sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo simbólicos onde tais relações são engendradas e onde se definem as funções sociais que elas cumprem objetivamente em um dado tempo”, e, ainda, atentar para os mecanismos de “produção, reprodução e utilização dos esquemas de

pensamento dos quais são produto” (Bourdieu, 1987, p. 32-36). Paralelamente, Hans Belting afirma que não é possível conceber um estudo das imagens que despreze os meios. Imagem, mídia e corpo fazem parte de um tripé que não pode nem deve ser desassociado. “Na verdade, o ‘como’ é frequentemente difícil de distinguir do ‘o quê’; nisto repousa a essência da imagem. Mas o ‘como’, por sua vez, é em grande parte modelado por um dado meio visual no qual a imagem reside” (Belting, 2016, p. 36). Ou seja, é preciso garantir verdade à imagem. Em contrapartida, “depressa nos dispomos à censura de que as imagens ‘mentem’ – o que não perdamos. De facto, buscamos nelas provas para o que desejamos ver com os próprios olhos. Onde tal não é possível, ansiamos por imagens para fazer ideia de algo” (Belting, 2011, p. 9).

Teresa Cristina, sua coleção e imagem

É partindo destes pensamentos que pretendemos propor uma outra trajetória para a imperatriz Teresa Cristina, que, mesmo soberana da extinta monarquia brasileira, não escapou das narrativas patriarcais, com seus feitos negligenciados e sua figura comprimida em segundo plano. No entanto, a imagem que há até bem pouco tempo tínhamos de Teresa Cristina deve-se menos às fontes e mais à historiografia que foi produzida sobre ela. Geralmente acompanhada de adjetivos relacionados à sua forma física, ou “docilizados”, sua imagem foi construída como sendo aquela de uma mulher sem agência, sem vontades e sem fala. Ainda assim, nos últimos anos, algumas poucas revisões dos arquivos já revelam uma Teresa Cristina destoante desses aspectos. Com isso, mais do que recontar as estruturas que se encarregam de ocultar essas personagens, se faz necessário visitar os registros em busca de outras perspectivas possíveis.

Quando falamos da imperatriz Teresa Cristina, a imagem absorvida pela história é atravessada pela ideia de silenciamento, a fim de dar voz, sobretudo, a outro personagem: D. Pedro II. É possível atribuir três fases à construção da imagem do Imperador: a primeira, no início dos anos 1900, em que o objetivo não era exaltar a monarquia, mas a figura de cidadão exemplar de D. Pedro, como Pedro d’Alcântara; a segunda,

durante a década de 1920, que perpassa os centenários da Independência do Brasil e de nascimento do segundo Imperador. Funda-se aí a imagem do herói nacional. São os anos de revogação da Lei do Banimento e da fundação do Museu Histórico Nacional. E, finalmente, a dos anos de 1940, em que o casal imperial é sepultado na Igreja de Petrópolis e é criado o Museu Imperial. Assim, constitui-se a imagem de que “D. Pedro II encarnava o monarca esclarecido, símbolo da abnegação, distinção e sabedoria; representava o homem público por excelência” (Abreu, 1996, p. 195). Desta forma, a imperatriz teve sua importância limitada, ou até mesmo invisibilizada.

Podemos afirmar, portanto, que as narrativas históricas elaboradas sobre o Império foram construídas majoritariamente sob a ótica do masculino. Quando os feitos realizados por Teresa Cristina são mencionados, não geram o mesmo empenho histórico que gerariam se falássemos de figuras históricas masculinas. Ao homem é delegado o papel do público, do revolucionário, da racionalidade e da construção da sociedade; à mulher é atribuído o papel do privado, do doméstico, do sentimental. Como orienta Okin,

Os conceitos de esfera pública e privada da vida têm sido centrais no pensamento político do Ocidente ao menos desde o século XVII. Em alguns aspectos, eles têm sua origem no pensamento grego clássico. Em grande parte da corrente predominante da teoria política hoje (em contraste com a teoria feminista), esses conceitos continuam a ser usados como se não fossem problemáticos. Argumentos importantes nos debates contemporâneos dependem da suposição de que questões públicas podem ser facilmente diferenciadas de questões privadas, de que temos uma base sólida para separar o pessoal do político. Algumas vezes explicitamente, mas mais frequentemente de maneira implícita, perpetua-se a ideia de que essas esferas são suficientemente separadas, e suficientemente diferentes, a ponto de o público ou o político poderem ser discutidos de maneira isolada em relação ao privado ou pessoal (Okin, 2008, p. 305).

O Brasil oitocentista era ainda um país fortemente marcado pelos contrastes socioeconômicos. A última monarquia da América era também escravagista. Apesar de ser um país extremamente rico, a miséria ainda imperava nas senzalas e nas ruas das cidades e onde a cultura dos monarcas era tão necessária, evocava-se apenas seu lado assistencialista. A imperatriz encarnava o papel da grande mãe, a mãe dos brasileiros. Sua influência na formação artística brasileira é muitas vezes tratada como capricho feminino e não como a manutenção de um laço político com a Itália.

É inegável que a forte presença no Brasil do Segundo Império de personalidades italianas do teatro, da lírica, da dança, está diretamente ligada a Teresa Cristina. Mulheres e homens oriundos de todas as regiões da península formaram, naquelas décadas, uma verdadeira república italiana das artes, sem distinção de proveniência regional ou de ideais políticos. A imperatriz, por sua vez, encarnava aos olhos dos súditos o mito da latinidade transplantada nas Américas. Em vista da representação utópica da monarquia, a sua função foi da maior importância: ela, pois, havia trazido aos trópicos a herança dos gênios tutelares da tradição clássica, renovada através das obras de todos os que iam exibir os seus talentos naquele Éden chamado Brasil (Avella, 2010, p. 9).

É fundamental, portanto, questionar alguns dos constantes adjetivos atribuídos à imperatriz pela historiografia. Considerada como uma pessoa de inteligência limitada, Teresa Cristina acumulou, no entanto, um grande acervo de livros e outros objetos que foram doados à Biblioteca Nacional e ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro por D. Pedro II, após a deposição da monarquia. Tida como pouco culta, financiou campanhas arqueológicas em suas propriedades na Itália e também diversos artistas italianos no Brasil. Vista como uma mulher sem atributos físicos, posou incontáveis vezes para diferentes fotógrafos, patrocinando de seu próprio bolso alguns deles no Brasil.

A imperatriz compartilhava com D. Pedro II muito de seus interesses científicos e tecnológicos, e podemos dizer que a fotografia era

o principal deles. Com sua difusão em meados do século XIX, essa forma de arte dinamizou a produção de retratos, que podiam ser replicados em várias cópias e distribuídos. Ao longo de sua vida, a imperatriz posou para as câmeras de muitos fotógrafos, tanto sozinha quanto ao lado de seu marido e filhas, distribuindo várias dessas fotos no formato de uma carte-de-visite, que constituía em uma foto colada em papel rígido, patenteada em 1854 pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdér.

Teresa Cristina revelou-se uma entusiasta dessa forma de expressão visual. Os registros da Mordomia Imperial mostram grandes quantidades de dinheiro gastas no pagamento dos fotógrafos da corte. E nas viagens do casal imperial, eles eram frequentemente retratados por fotógrafos locais. Além disso, Teresa Cristina reconhecia o potencial da fotografia como uma ferramenta para difundir a cultura e a imagem do Brasil. Se considerarmos que a própria fotografia serviu também como modelo para as pinturas oitocentistas, como chama atenção Tadeu Chiarelli em seu texto “História da arte / história da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações”, podemos inferir inúmeras semelhanças entre algumas fotografias da imperatriz e retratos pictóricos. Ainda que não tenhamos comprovação documental, duas imagens merecem ser destacadas: a fotografia de Lucien Walery (Figura 6) e o quadro de Édouard Viénot (Figura 7). Em ambos os retratos a imperatriz aparece com os mesmos acessórios, vestido, penteado e perfil em três quartos. Ainda que a posição do rosto seja uma característica da retratística desde o Renascimento, nesse caso, permite-nos ver o mesmo brinco usado por Teresa Cristina para posar para a fotografia.

Dentre suas inúmeras fotografias, que iam além de fotos de viagem e paisagens, a própria imperatriz constitui uma grande parte do conjunto. As composições protagonizadas por ela não refletem, no entanto, seu status imperial, com joias, adornos ou mesmo cenários suntuosos. Ao contrário, seus penteados e vestes eram austeros e os elementos que compunham suas poses eram livros e vasos, revelando uma construção de si imagética e que nos conduz a uma personagem que procurou ressaltar sua cultura e difundir sua imagem.

É possível dizer, portanto, que Teresa Cristina se utilizou desse recurso como fonte fundamental de documentação da própria imagem e a imagem da família imperial, para a construção de uma identidade

visual e histórica do Brasil (Figura 8). O interesse de Teresa Cristina pela fotografia demonstra sua visão progressista e seu compromisso em abraçar as inovações tecnológicas de sua época. Seu arroubo pela fotografia deixou um legado valioso, permitindo-nos conhecer melhor sua personalidade, sua família e a história do Brasil por meio dessas imagens que perduraram até os dias de hoje.

A formação da coleção arqueológica mediterrânea e o intercâmbio artístico-cultural entre Brasil e Itália

A Coleção Mediterrânea do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, também conhecida como Coleção Teresa Cristina, no Rio de Janeiro, é decorrente dos esforços da imperatriz em promover os estudos arqueológicos e, paralelamente, difundir o conhecimento do Brasil no exterior. Herança familiar, a arqueologia compunha seu vasto conjunto de interesses. Como parte da sua política cultural, os Bourbon de Nápoles se concentravam no financiamento de escavações na península itálica, resultando em inúmeros achados que passaram a integrar o Real Museo Borbonico, hoje chamado de Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Para Nadia Barrella, a formação desses acervos consistia em uma manifestação de poder (Barrella, 2003, p. 16), e podemos acrescentar, inclusive, que serviam também na construção de uma identidade nacional, a qual remontava às antigas civilizações greco-romanas. Não à toa, artefatos provenientes de diferentes escavações constituíram presentes diplomáticos dados a diversas personalidades da época, entre eles, a futura imperatriz do Brasil. Dessa forma, criada em um ambiente de exaltação ao patrimônio artístico-arqueológico, Teresa Cristina deu continuidade ao legado de sua família em terras ultramar.

A idealização da coleção se iniciou em 1854, quando em uma carta endereçada ao irmão, Ferdinando II, rei de Nápoles e das Duas Sicílias, ela solicitou alguns “objetos de Pompeia e Herculano, ou qualquer outra antiguidade italiana, que pudessem fazer parte do Museu Nacional” (Avella, 2014, p. 119). Na época, o então diretor do museu, Frederico Leopoldo César Burlamaqui, sugeriu a interferência da imperatriz

para que alguns objetos do Museo Borbonico fossem incorporados ao museu. Acrescenta, inclusive, que apenas através dela isso seria possível, já que não havia condição de compras por parte da instituição e nem a possibilidade de trocas, visto que ele considerava não possuir “neste gênero cousa [sic] alguma que valha a pena”². Teresa Cristina, por sua vez, parece pensar o oposto, uma vez que oferece peças pertencentes ao acervo brasileiro a fim de que sejam realizadas algumas trocas entre as instituições, como nos descreve Avella:

Numa carta enviada de São Cristóvão em 9 de novembro de 1854, Teresa Cristina diz a Ferdinando: “Venho, caro Irmão, perguntar-te francamente se não seria possível que tu me mandasses alguns objetos de Pompéia e Herculano, ou alguma outra antiguidade para o museu daqui, pois isso me foi solicitado e também se tu queres alguma coisa que está no museu daqui, poderiam se fazer algumas trocas. Perdoa-me tamanho distúrbio mas contigo não faço cerimônias e espero que o mesmo tu faças comigo” (Avella, 2014, p. 115).

Já em junho de 1856, Manoel de Araújo Porto-Alegre informa ter mandado abrir as caixas vindas de Nápoles que continham “antiguidades pompeianas” e que, com exceção de quatro vasos, estavam no melhor estado de conservação³. O conjunto ao qual Araújo Porto-Alegre se refere é provavelmente aquele composto por sessenta bronzes, trinta vidros, cem terracotas, sessenta vasos e dez afrescos, totalizando 260 peças, segundo a documentação do Museo Borbonico. Já no que diz respeito às peças brasileiras, acreditamos que estas pertençam hoje ao Museo delle Civiltà, em Roma.

Paralelamente, a imperatriz reuniu ainda um segundo conjunto de peças, estas, entretanto, provenientes das escavações financiadas pela própria em suas propriedades de Vaccareccia e Isola Farnese, região onde se localizava a antiga cidade etrusca de Veio. Muito possivelmente

2 Arquivo Nacional - fundo: BRJANRIO 00; Notação do documento: Caixa 14, PAC 3, DOC 133.

3 Arquivo Nacional - fundo: BRJANRIO 92; Notação do documento: IE7 77.

alguns outros objetos herdados de sua tia, Maria Cristina Amalia Teresa di Napoli e Sicilia, irmã de Federico II e esposa do Rei Carlos Felix de Saboia, e, por isso, Rainha de Sardenha e Piemonte, também se somaram ao conjunto. Em 1891, com a transferência do Museu Nacional para o Palácio da Quinta da Boa Vista, os dois conjuntos passaram a compor um só acervo. Composto por três eixos espaço-temporais, sendo eles, as sociedades etruscas (VII-VI a.C.), Grécia e as *apoikiai* no sul da Itália (VI-III a.C.) e as peças romanas (III a.C. - I d.C.), a coleção chegou a reunir mais de 700 objetos, tornando-se o maior acervo de arqueologia clássica da América Latina. E a coleção poderia ter sido ainda maior. Acredita-se que havia cerca de 800 objetos provenientes do depósito votivo no templo de *Piazza d'Armi*, em Veio, e que teriam sido escavados na última campanha promovida pela imperatriz, já em 1889. Infelizmente esses objetos tiveram outro destino, que não o Brasil: em posse dos netos de Teresa Cristina, as peças (ou ao menos parte delas) foram doadas ao Museo Preistorico ed etnografico di Roma, hoje Museo delle Civiltà e, posteriormente, ao Museo Civico di Modena e Villa Giulia.

Contudo, naquela altura, o que a constituição desse acervo efetivamente significava para o Brasil? Mais do que um interesse científico, a formação dessas coleções obedecia a uma lógica que operava na construção e na consolidação de uma identidade europeia que estava no âmago das políticas colonialistas e imperialistas. A partir dos discursos que lhes foram atribuídos, esses objetos advogavam em favor de um paradigma social universal e, por isso, ocupavam o mais alto grau na escala valorativa das produções artísticas; em suma, formavam uma autoridade cultural. Diante disso, esses artefatos eram dotados de agência, elementos ativos nas relações sociais, não apenas no seu tempo-espaço de produção, mas para além dele. Nesse caso, conforme afirmam Azevedo e Quírico, “ao trazer essa coleção para o Brasil, a imperatriz buscou, portanto, ligar o Brasil ao [chamado] berço da civilização ocidental e equipará-lo às grandes nações europeias” (Azevedo, Quírico, 2018, p. 99).

No entanto, se por um lado a construção da coleção condiz com os ideais hegemônicos da época, por outro, dispõe de meios para contraoçar as narrativas dominantes, principalmente no que se refere

às mulheres. Segundo Sandra Ferreira dos Santos, o conjunto possuía um expressivo número de artefatos ligados ao universo feminino do mundo greco-romano: havia itens de toalete, estatuetas de terracota e vasos com representações de figuras femininas, fossem estas divindades ou não. Os vasos, em especial, são majoritariamente ligados ao universo feminino⁴ (Santos, 2015, p. 136). Sabemos que Ferdinando II solicitou à irmã que enviase alguém de sua confiança para fazer o transporte dos objetos. Apesar disso, não é conhecido nenhum pedido da imperatriz ou de qualquer outra pessoa quanto à especificidade desses artefatos. Embora ainda não seja possível afirmar se o caráter feminino foi proposital ou não, é inegável a forte presença do universo feminino no acervo proveniente de Nápoles. Por outro lado, o financiamento das campanhas arqueológicas, o grande número de peças encontradas e o interesse de Teresa Cristina em fazer chegar ao Brasil o material revelam a existência de uma agenda ligada ao patrimônio arqueológico.

Esses objetos, bem como a cultura material, de uma forma geral, têm sido grandes aliados na condução de abordagens mais abrangentes, principalmente quando são considerados contextos de trânsito, circulação e recepção – não apenas dos artefatos, mas também das técnicas e materiais de produção; que, conforme Knapp e Dommelen, contribuem para “colocar em foco a materialidade dos encontros migratórios, coloniais e culturais e o seu papel na reconstrução de identidades existentes e na formulação de novas identidades híbridas” (Lo Monaco, 2020, p. 111-112). Desta forma, a coleção mediterrânea do Museu Nacional permitia ao menos duas abordagens em relação a ela – e neste ponto, vale ressaltar, infelizmente, a imensa perda causada pelo incêndio que acometeu o museu em 2018 e que fez com que a coleção fosse reduzida a 30% de seu tamanho antes do desastre.

Por um lado, a coleção representava diferentes aspectos das sociedades mediterrâneas às quais os objetos pertenciam; por outro, documentava a sua importância em dois contextos distintos, porém

4 A recorrência de figurações femininas nos vasos cerâmicos, de maneira geral, é correspondente ao padrão de outros acervos (Santos, 2015, p. 118-119), que, por sua vez, condiz com o aumento de representações de mulheres na iconografia vascular entre o fim do século V a.C. e início do IV a.C.

complementares: a Itália e o Brasil oitocentistas. A dedicação da imperatriz na construção deste acervo, bem como sua biblioteca e coleção de fotografias, revela-nos, em parte, a ambiência cultural de Teresa Cristina; no entanto, pouco ou nada de sua *psychè*. Esta poderia ser entrevista em seus diários e cartas, mas, apesar de serem de foro pessoal, dificilmente não seriam alvo do interesse público. Foi certamente pensando nisso que D. Pedro II forjou a imagem de Pedro d'Alcântara, queimando inclusive grande parte de seus diários. Mas que imagem era esta que D. Pedro queria passar de si mesmo? A do intelectual inexoravelmente preso à sua coroa, destinado a reinar, se possível fosse, além da morte para manter o Império que, tal qual Atlas, trazia sobre os ombros. Sem herdeiros masculinos, ainda levaria muitos anos desde a morte do último filho para que o imperador começasse a passar a sua responsabilidade para a princesa Isabel, inserindo-a nos afazeres da coroa.

Com a deposição da monarquia e o banimento da família real, as esperanças de manutenção dos Bragança no poder estavam fora de questão. Restava a D. Pedro a construção de sua memória. Assim, ele fez grandes doações a instituições cariocas: Museu Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Biblioteca Nacional, reservando às imperatrizes Leopoldina, sua mãe, e Teresa Cristina a dedicação dos fundos. Ao doar sua biblioteca, sua coleção de fotos e diversos objetos em nome das imperatrizes, ele reservou a elas o papel de depositárias da memória; fato este que seria suficiente para que houvesse um maior empenho de historiadores que se debruçassem sobre sua fortuna crítica. Não é esse o cenário que encontramos, no entanto. Com uma imagem invariavelmente relacionada a de seu marido, D. Teresa Cristina acabou sendo colocada em um lugar secundário, de menor relevância, em contraste com a popularidade de D. Pedro II, considerado um monarca ilustrado. Torna-se necessário, portanto, superar esse discurso, considerando, inclusive, como certos aspectos da vida privada foram determinantes para a construção da personagem e sua concepção no imaginário popular: uma mulher feia, manca, triste e sem formação culta. Seus inúmeros retratos, seu acervo de livros e sua dedicação à cultura demandam uma reavaliação da sua trajetória e da personagem histórica. É preciso vê-la com a intenção de colocá-la em um lugar menos obscuro e, finalmente,

dar voz à imperatriz que fez muito mais do que cantar árias italianas das janelas de seu palácio.

Referências

- ABREU, Regina. História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 2, p. 199-234, 1994.
- ANDRADE, Marta Mega de. Palavra de mulher: sobre a “voz das mulheres” e a história grega antiga. **Revista Brasileira de História**, v. 40, p. 119-140, 2020.
- AVELLA, Aniello Angelo. et al. Teresa Cristina Maria de Bourbon, uma imperatriz silenciada. **Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade**, 2010.
- AVELLA, Aniello Angelo. **Teresa Cristina de Bourbon: uma imperatriz napolitana nos trópicos. 1843-1889**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2014.
- AZEVEDO, Evelyne. **Os afrescos pompeianos do Museu Nacional: a decoração pictórica do templo de Ísis**. Relatório de pós-doutorado, MAE/USP, São Paulo, 2017.
- AZEVEDO, Evelyne; QUÍRICO, Tamara. Memória que se esvai em chamas... **Concinnitas**, ano 19, n. 34, dezembro de 2018, p. 97-100.
- AZEVEDO, Evelyne; RABELLO, Angela; RODRIGUES-CARVALHO, Claudia; SOUZA, Marcos André Torres de. Affreschi dal tempio di Iside, Pompei. 62-79 d. C. Scheda storico-artistica. In: **Restituzioni: Tesori d'arte restaurati**. XIXa ed. Milano: Gallerie d'Italia/Skira, 2022.
- AZEVEDO, Evelyne. A coleção Teresa Cristina: idealização e falência de um projeto cultural para o Brasil. **Concinnitas**, ano 19, n. 34, dezembro de 2018, p. 116-125.
- BARRELLA, Nadia. **Principi e principi della tutela: episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento**. Nápoles: Luciano Editore, 2003.
- BELTING, Hans. **A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos**. Lisboa: Dafne, 2011.
- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia.

- Ghrebh:** Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 32-60, jul. 2016. Disponível em: http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf. Acesso em 09 ago. 2022.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BRASIL. MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. EMBAIXADA EM ROMA. **Tra Pompei e Marajó:** l'imperatrice Teresa Cristina e gli oggetti di desiderio tra Italia e Brasile – Entre Pompeia e Marajó: a imperatriz Teresa Cristina e os objetos de desejo entre Itália e Brasil. Prefácio de Hélio Ramos; curadoria de Evelyn Azevedo e Fernanda Marinho. Roma: Ambasciata del Brasile in Italia, 2023.
- CHIARELLI, Tadeu. História da arte/história da fotografia no Brasil-século XIX: algumas considerações. **ARS**, São Paulo, v. 3, p. 78-87, 2005.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022.
- FOUCAULT, Michel. Sou um pirotécnico. In: POL-DROIT, Roger (org.). **Michel Foucault:** entrevistas. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 67-102.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.
- LO MONACO, Viviana. As fontes textuais e materiais e a sua contribuição no estudo sobre a conectividade entre gregos e não-gregos na Sicília antiga. **Romanitas:** Revista de Estudos Grecolatinos, n. 15, 2020.
- OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 16(2): 440, maio-agosto 2008, p. 305.
- RODRIGUES-CARVALHO, Cláudia (org.). **500 dias de resgate:** memória, coragem e imagem. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2021.
- SANTOS, Sandra Ferreira dos. A mulher na Magna Grécia: um 'objeto' de valor. In: **Clássica**, São Paulo, v. 29, p. 29-48, 2016.
- SANTOS, Sanda Ferreira dos. Espaços femininos na Magna Grécia e Sicília: estudo comparativo da iconografia dos vasos da Coleção Teresa Cristina e de vasos italiotas, siciliotas e áticos dos séculos V-IV a.C. Tese (Doutorado), **Universidade Federal do Rio de Janeiro**, 2015, p. 136.

Tamara Quírico
Leticia Roberto dos Santos

A presença indígena no Inferno de Carabuco: imagens cristãs entre a *Conquista* e a *salvação**

“[...] y a avido notables mudanzas y conversiones de yndios con la consideración del juicio y gloria y penas de los condenados, que está todo pintado por las paredes de esta iglesia y capilla, y particularmente de las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios que están allí bien dibujados por sus especies y diferencias; por que los indios se mueven mucho por pinturas y muchas veces más que con sermones”
Antonio de la Vega¹

O cristianismo se conformou, desde o princípio, não somente como uma religião da palavra (seja tratando-se do texto escrito ou do discurso oral), mas igualmente da imagem. A presença marcante desses dois elementos pode ser encontrada nos textos escriturais – a palavra, por exemplo, na conhecida passagem “No princípio era o Verbo,

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

¹ *Historia y narración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco desde su fundación hasta hoy 1 de noviembre, Día de Todos los Santos, año de 1600* (Gisbert, de Mesa, 2010, p. 17).

e o Verbo era Deus”, que abre o Evangelho de João (1: 1), a imagem a partir do trecho do Gênesis em que se afirma que o homem fora feito à imagem e semelhança de Deus². Não por acaso, a noção latina de *imago* é elemento fundamental para o cristianismo. A associação entre os discursos visual e textual se manifesta claramente ao longo dos séculos, de modo particular nas inter-relações entre sermões e imagens que percebemos com maior intensidade na religiosidade cristã desenvolvida nos últimos séculos do chamado Medievo, mas que também se apresenta em muitas manifestações da Igreja Católica ainda hoje.

A partir dessas primeiras considerações conseguimos compreender como o cristianismo adotou, de modo progressivo, imagens que ocuparam as superfícies de seus edifícios, eventualmente passando a integrar também, de alguma forma, seus ritos e práticas. Essas imagens se tornaram essenciais para a consolidação e a difusão da nova religião, na medida em que serviram como reforço no processo de doutrinação e de conversão de grupos sociais que se dedicavam a cultos diversos. A disseminação dos temas cristãos através dessas imagens, que ocorreu em todos os territórios em que houve instalação de novas comunidades cristãs, permitiu a difusão eficiente dessa religião, inicialmente nos antigos territórios do Império Romano, posteriormente em diversos outros continentes, tornando-se elemento imprescindível para a Igreja, seja a Romana ou a Ortodoxa.

Nesse sentido, podemos falar, sem dúvida, em uma arte cristã global³, tendo em vista a circulação e a difusão de modelos temáticos, compositivos e iconográficos que acompanhavam os religiosos e as comunidades que se instalavam em territórios variados; eles se

2 “Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança [...]’” (Gn 1: 26). Todas as passagens bíblicas foram retiradas da seguinte edição: Bíblia de Jerusalém, 2004.

3 Ainda que parte expressiva dos estudos que definimos como história da arte global tenha uma orientação preferencialmente voltada às produções artísticas contemporâneas, acreditamos na possibilidade de ampliar essa abordagem, como postula a historiadora da arte Claire Farago. Dentro do recorte histórico que nos interessa, Farago demonstra como os historiadores da arte americanistas, principalmente os que lidam com temporalidades mais remotas, precisam distinguir metodologicamente uma história da arte mais positivista e eurocentrada, passando a usar diferentes fontes, resgatar vozes silenciadas na história, explorar a diferença e a heterogeneidade dentro dessas fontes, interrogar categorias estabelecidas, definir novas questões para investigação, e assim suscitar novos debates nas humanidades (Farago, 2017, p. 3).

adaptaram, não raro, a modelos locais já existentes, incorporando signos e simbolismos estranhos ao cristianismo, em um rico exercício de transculturação. A ação religiosa prática dos missionários nos diversos territórios cristianizados ocorreria de forma semelhante: eles precisaram conhecer as línguas locais para converter os povos das mais diversas localidades⁴.

Esse processo de transculturação, que ocorre em várias instâncias das sociedades cristianizadas, com importantes desdobramentos também nas manifestações visuais, pode ser percebido desde a instalação das primeiras comunidades cristãs, desenvolvidas no seio do Império Romano. Essa dinâmica não se restringiu a esses primeiros séculos, mas se renovou ao longo do tempo, dentro dos processos de difusão da religião. Desse modo, o mesmo ocorreu nos territórios hispano-americanos desde o fim do século XV, intensificando-se do século XVI em diante. A chegada dos primeiros grupos religiosos, junto às primeiras caravelas, trouxe para o Novo Mundo também os modos de propagação do cristianismo já estabelecidos por séculos de evangelização. As imagens cristãs, portanto, também foram utilizadas nesses novos territórios como linguagem visual essencial para difundir a fé, servindo de apoio à conversão dos indígenas⁵. Não somente, elas se tornaram instrumento essencial da assim chamada *Conquista*, fator que não pode ser negligenciado nos estudos sobre esse tema.

Com efeito, é fato já consolidado pela historiografia que, desde o início da colonização espanhola na América, a Igreja Católica esteve

4 No que diz respeito aos processos de conversão na América Espanhola, de que trataremos melhor em seguida, ver ponto 31 do sumário do *Terceiro Concílio Limense*.

5 A defesa do uso das imagens pela Igreja, na Europa Ocidental, consolida-se com as cartas escritas pelo Papa Gregório Magno para Serenus de Marselha que, na virada do século VI para o VII, definem aquelas que são consideradas as funções essenciais das imagens cristãs. Resumidas tradicionalmente no moto “a pintura é a escrita dos iletrados”, as definições de Gregório foram reproduzidas ao longo dos séculos com poucas variações. Dentro do recorte que nos interessa neste capítulo, vale destacar o *Terceiro Concílio Limense*. O Concílio, que organizou e estruturou a Igreja Católica na América Espanhola, reforçou a importância das imagens, recomendando seu uso para “transmitir a palavra de Deus e enfrentar o problema do bem e do mal, como parte fundamental da mudança ética que a conversão dos indígenas requeria” (Gisbert; de Mesa, 2011, p. 18). Não abordaremos as discussões sobre as funções das imagens cristãs a partir das cartas gregorianas, tema já bastante debatido por diversos pesquisadores. Sobre isso, ver: Chazelle, 1990; Duggan, 1989; Pereira, 2009; Pereira, 2016; Quírico, 2014; Quírico, 2021.

profundamente ligada ao processo da Conquista, atuando de forma conjunta à Coroa Espanhola visando à dominação não somente territorial, mas também das populações autóctones. Impossível desvencilhar as ações dos conquistadores dos preceitos da Santa Sé pois, de acordo com os colonizadores, todo o empreendimento nas terras do Novo Mundo seria realizado para a glória de Deus.

Os missionários católicos encontraram na América o grande desafio de lidar com povos desconhecidos para eles e que igualmente os desconheciam. Tratava-se de novos grupos sociais que não poderiam conhecer as culturas e tradições europeias, e que não teriam noção do que era, portanto, o cristianismo. Converter essas almas, que ignoravam por completo a existência de Cristo e cultuavam divindades locais, exigia grandes esforços que poderiam chegar ao limite com o que parte dos espanhóis defendia como Guerras Justas⁶. No entanto, o objetivo das missões católicas era o de converter os povos originários, e não dizimá-los; a própria Carta Pastoral, que abre as discussões do *Tercer Concilio Limense*, assevera que a legislação da instituição proclamava os direitos humanos de indígenas e marginalizados (Facultad Pontificia y Civil de Teologia de Lima, 1982, p. 14).

Conforme já comentado, uma das estratégias utilizadas para ensinar aos indígenas a palavra de Deus foi o uso de imagens com temas cristãos; isto, a princípio, poderia servir para transpor as barreiras linguísticas, possibilitando a expansão do cristianismo pelo Novo Mundo de forma mais eficaz. A estreita relação entre religião e imagens se torna mais evidente quando consideramos que os primeiros artistas europeus a aportarem nos territórios hispano-americanos possuíam fortes relações com a Igreja Católica – como é o caso do italiano Angelino Medoro (1567-1631), ocupante do cargo de pintor da Inquisição de Lima

6 “Guerra Justa” é um conceito que vem da Antiguidade Clássica, cunhado por Cícero (106-43 a.C.) para explicar quando uma guerra pode ser feita e quais os usos da vitória. Esse conceito é retomado pelo Cristianismo Medieval, nas obras de Santo Agostinho (354-430) e São Tomás de Aquino (1225-1274). Já no século XVI, o termo foi recuperado pelo dominicano Francisco Vitória (1483-1546), teólogo da Escola de Salamanca, para justificar o uso da violência contra os indígenas, visando à sua conversão. Vitória enfrentou a contestação do também dominicano Bartolomé de Las Casas (1484-1566), que defendia os indígenas nessa questão, e, portanto, acreditava que essas guerras eram injustas. Ver mais em: Ferrari Puerta, 2021.

e mestre do pintor *criollo* Luis de Riaño (1596-1667), e também do pintor italiano Bernardo Bitti (1548-1610), ele próprio membro da ordem jesuíta (Campbell, 2009, p. 103).

Esses artistas tiveram grande importância na difusão da arte cristã europeia na América Espanhola, bem como na constituição e consolidação de escolas artísticas locais. Não obstante, fundamental para pensarmos a circulação de modelos foram as gravuras trazidas à América de diferentes maneiras – às vezes como imagens autônomas; em outras, incorporadas a livros diversos⁷. De uma forma ou de outra, essas imagens logo começaram a ser reproduzidas e reinterpretadas em ateliês locais, alcançando, não raro, territórios afastados dos centros mais importantes, onde tiveram usos diversos: nessas localidades distantes, em que a decoração dos edifícios religiosos poderia demorar anos para ser executada, há registro de que essas gravuras eram fixadas nas paredes, até que, eventualmente, pudessem ser substituídas por uma decoração mais duradoura. Trataremos, em seguida, de alguns dos temas mais recorrentes presentes nas igrejas hispano-americanas.

...

As imagens, que se distribuem pelos edifícios e circulavam desde o século XVI de diversas formas, apresentavam aos povos autóctones os temas mais fundamentais para a doutrina cristã. Um dos mais importantes dentre eles é o do Juízo Final; ele representa, de fato, o fim da história cristã, concluindo um processo que teve início com a criação do mundo, e culminou com o sacrifício de Cristo na cruz. O Juízo Final evoca as questões mais basilares para o cristianismo, relacionadas à Paixão de Cristo: o livre arbítrio e as consequências disso para o homem, tendo em vista que Jesus, ao morrer na cruz para redimir os pecados da humanidade, passa a ter o direito de julgar essa mesma humanidade no último dia⁸.

7 No século XVIII, por exemplo, mais de quatro mil caixas de livros, assim como cerca de 400 mil gravuras independentes, aportaram em Veracruz (parte do território da *Nueva España*) vindas da Espanha (Quírico, 2019, p. 451).

8 Sobre isso, ver, por exemplo: Quírico, 2015b.

Em sua dimensão teológica, o Julgamento Último se integra a um conjunto de temas definido usualmente como *Novíssimos*, transliteração do vocábulo latino *novissima*, o qual significa “as últimas coisas”. O termo se refere à passagem bíblica do Eclesiástico capítulo 7, versículo 40 na Vulgata: *In omnibus operibus tuis memorare novissima tua, et in aeternum non peccabis*⁹; a tradução em português da Bíblia de Jerusalém tem como seu correspondente o capítulo 7, versículo 36 do Eclesiástico: “Em tudo o que fazes, lembra-te de teu fim e jamais pecarás”.

A doutrina dos Novíssimos propaga a ideia de que os fins últimos dos homens se constituem de quatro elementos: (1) a Morte como realidade inevitável conectada à incorruptibilidade da alma; (2) o Julgamento para cada pessoa, cuja consequência, dependendo do comportamento em vida, são dois destinos possíveis: (3) o Paraíso como recompensa; ou (4) o Inferno como punição eterna.

Por sua dimensão teológica, o tema do Juízo Final é fundamental como instrumento de conversão e de reforço da fé, e por isso suas representações visuais podem ser encontradas em praticamente todos os territórios em que ocorreu o estabelecimento de comunidades cristãs. Seja apenas evocado, como na cena do pastor que separa ovelhas e bodes de seu rebanho (tipo iconográfico que se estabeleceu a partir da conhecida passagem de Mt 25, 31-46¹⁰), ou claramente representado, como se difundiu na Europa a partir do século VIII. Não nos deteremos no desenvolvimento da estrutura iconográfica e compositiva do Julgamento Último, questão já abordada em outros estudos¹¹. Vale destacar, no entanto, que a partir de fins do século XIII a ênfase passou a recair não somente no julgamento *per se*, visualmente representado

9 Jerome. *Vulgate Bible*. Bible Foundation and On-Line Book Initiative. Disponível em: <ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate>. Acesso em 10 maio 2022.

10 “Quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos bodes, e porá as ovelhas à sua direita e os bodes à sua esquerda. Então dirá o rei aos que estiverem à sua direita: ‘Vinde, benditos do meu Pai, recebei por herança o Reino preparado para vós desde a fundação do mundo [...]’. Em seguida, dirá aos que estiverem à sua esquerda: ‘Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o diabo e para os seus anjos [...]’. E irão estes para o castigo eterno enquanto os justos irão para a vida eterna”.

11 Para uma discussão aprofundada a esse respeito, ver: Quírico, 2014.

pelo Cristo Juiz, no alto, e pela separação entre eleitos e condenados, mas na clara indicação das instâncias ultraterrenas para onde se dirigirá a humanidade após o fim. Se, teologicamente, o Paraíso é o local almejado pelos fiéis, sendo a possibilidade de contemplação eterna de Deus a maior recompensa que o cristão poderia desejar, percebemos uma clara ênfase na representação do Inferno, tendo em vista a grande variedade de castigos e torturas figurados nas cenas, em todos os territórios cristianizados.

Podemos ponderar que a temática dos Novíssimos, de certa forma, desenvolveu-se visualmente a partir do século XIII: o tema do Juízo Final, de fato, passou a incluir representações mais detalhadas do Paraíso e do Inferno; na década de 1330, percebemos a total separação das instâncias do Além em algumas pinturas monumentais italianas. Nesses exemplos, Inferno e Paraíso foram retratados como cenas autônomas ao lado da pintura do Juízo Final (Quírico, 2014, p. 72). O primeiro elemento dos Novíssimos, a Morte, não se inclui nesses desenvolvimentos compositivos de meados do *Trecento*. Porém, a cena de um moribundo em seu leito de morte, recebendo a visita da Morte personificada enquanto um anjo e um demônio se colocam a seu lado da cama, era já conhecida nesse período. No momento em que os Novíssimos se tornaram tema recorrente do repertório visual cristão, podemos supor que a combinação das diversas cenas teria ocorrido sem grandes problemas.

Este tipo de composição iconográfica, que se popularizou na Europa durante a Primeira Época Moderna, tornou-se particularmente recorrente nas decorações de igrejas coloniais andinas, onde ficou conhecido pelo termo *Postrimerías* (o equivalente a Novíssimos em língua espanhola). Nos territórios hispano-americanos, esse desenvolvimento compositivo ocorreu a partir do manual *Doctrina christiana y catecismo para la instrucción de índios* (1584), escrito, por sua vez, na esteira das primeiras resoluções do *Tercer Concilio Limense* (1582-1583), um dos únicos sínodos que tiveram aprovação pontifícia e régia, e que propunha ações para a catequização dos indígenas.

O Concílio, convocado para organizar a estrutura da Igreja Católica na América Espanhola, possuía como uma de suas principais preocupações o problema da conversão e catequização dos povos

originários a partir das doutrinas estabelecidas pelo Concílio de Trento (1545-1563) (Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima, 1982, p. 73)¹², com grande ênfase no papel do Além e das recompensas ou castigos destinados à humanidade após a morte; em outras palavras, nas questões diretamente relacionadas aos Novíssimos. Também conectado a isso, outro ponto abordado pelo Concílio foram as recomendações de como agir com os defuntos, tanto com o corpo como em relação à alma, de modo a se preparar para a morte e o *post mortem*. Para isso, o Concílio traçou estratégias para a atuação da Igreja, diferenciando o ensino de crianças daquele destinado aos adultos, utilizando as línguas nativas para doutrinar e receber confissão dos indígenas.

O *Tercer Concilio Limense* estabeleceu ainda direitos e deveres que os indígenas possuíam. Postulava-se que uma das obrigações de *encomenderos*¹³ e nativos seria arcar com as custas das decorações das igrejas (Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima, 1982, p. 170)¹⁴; esta é a única menção ao tema da ornamentação de igrejas nos decretos deste Concílio. Por outro lado, uma alusão mais incisiva não somente sobre a decoração dos edifícios religiosos, mas à própria temática que poderia ser desenvolvida nesse contexto, é encontrada no já citado manual *Doctrina christiana y catecismo para la instrucción de indios*, em que é escrito:

E por isto haveis visto pintado São Miguel glorioso Archanjo com um peso [uma balança] que está pesando as almas, que significa e quer dizer que na outra vida se almeja o bem e o mal que fizeram as almas, e de acordo com isso recebem sentença. O que será de nós, irmãos, ao estarmos ali diante de Jesus Cristo? Ó que rigoroso exame aquele, ó que coisa tão temerosa esperar a sentença do Eterno juiz. Por isso vivamos bem desde já e se alguém tem vivido mal em se sentindo enfermo não

12 Capítulo 30 da *segunda acción* do *Tercer Concilio*.

13 *Encomienda* foi uma instituição jurídica imposta pela Coroa Espanhola, que regulava o recolhimento de tributos e a exploração indígena nas suas possessões nas Antilhas e na América Espanhola, do século XVI ao século XVIII. Seus agentes eram conhecidos como *encomenderos*, encarregados de fazer valer a instituição. Ver: Bethell, 1999, p. 17.

14 Item 83 do II Sumário do *Tercer Concilio*.

hesite chamar ao padre e confessar-se bem e voltar-se a Deus, e receber os sacramentos, não seja que o tome em pecado a morte e seja condenado para todo o sempre (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, p. 739).¹⁵

Este trecho, proveniente de um dos dois sermões do manual que tratam especificamente dos Novíssimos¹⁶, sugere que fosse comum na hispano-América a representação visual da psicostasia (ou seja, a pesagem das almas por meio de uma balança empunhada por São Miguel, no momento do Juízo Final). O tema da psicostasia, incorporado às representações visuais do Julgamento, tornou-se bastante popular em distintas regiões da Europa, especialmente ao norte dos Alpes; não causa estranheza, assim, que tenha se difundido também nos territórios espanhóis da América¹⁷.

A pesagem das almas, como visto, é um dos tipos iconográficos que compõem a cena do Julgamento Último. Dentre os temas relacionados aos Novíssimos, entretanto, analisaremos neste capítulo especificamente as representações visuais do Inferno, cuja existência e importância também foram enfatizadas de forma recorrente pela Igreja Católica na América Espanhola. Conforme comentamos anteriormente, na Europa medieval esse tema surgiu relacionado ao do Juízo Final (seja incorporado à cena, seja como composição autônoma, fazendo parte, no entanto, de um ciclo do Julgamento¹⁸); na América Espanhola, por outro

15 “Y por efto aveys visto pintado a fant Miguel glorioso Archangel con un pesso que esta pessando las animas que significa y quiere dezir que en la otra vida se mira el bien, y el mal que han hecho las almas y conforme a esso reciben sentencia. O hermanos que sera parecer ali ante lefu christo? O que riguroso examen aquel o que cosa tan temerosa esperar sentencia del Eterno juez. Por effo vivamos bien desde luego y si alguno ha vivido mal ncesse en sentiendo enfermo de llamar al Padre y confessarse bien y volverse a Dios, y recibir los sacramento, no sea que le tome en pecado la muerte y sea condenado para siempre jamas”.

16 Os sermões XXX e XXXI (*Doctrina Christiana*, 1985, p. 41). Os Novíssimos, como podemos perceber, eram elemento fulcral do processo de doutrinação da Igreja Católica na América Espanhola.

17 Sobre as funções religiosas do tipo iconográfico da pesagem das almas, relacionado em particular ao tema do Juízo Final, ver: Quírico, 2007, p. 499-501. Na América, o tema também se relacionava à importância de uma interpretação visual das doutrinas cristãs no processo de conversão das populações autóctones (Quírico, 2019, p. 455-456).

18 Há que se recordar, no entanto, que, tratando-se de iluminuras presentes em manuscritos, com alguma frequência o Inferno poderia ser representado de forma independente.

lado, o Inferno foi usualmente representado dentro de conjuntos mais amplos dos Novíssimos. Por ser um tema consolidado no imaginário e na visualidade nos últimos séculos da Idade Média, historiadores da arte hispano-americana, como Francisco Stastny e Teresa Gisbert, veem a presença dos Novíssimos, enquanto importante tema da arte colonial andina, como um sintoma medieval (Stastny, 1993 p. 12).

Defendemos, na verdade, que a religiosidade que se desenvolveu na América, tanto nos territórios espanhóis como nos portugueses, foi devedora, em grande medida, de um modelo de espiritualidade pré-tridentino, calcado nas recomendações do IV Concílio Lateranense (1215), que enfatizaram o papel pastoral da Igreja¹⁹. Tratou-se, portanto, de uma religiosidade essencialmente medieval, que precisou se adaptar aos costumes religiosos locais. Ao pensarmos nos conceitos de circulação e recepção nos territórios americanos, assim, precisamos ter em conta que isso se refere a mais do que modelos artísticos, englobando também uma religiosidade específica e seus processos de evangelização e devoção, muitas vezes relacionados a essas mesmas imagens, em um rico e complexo processo de inter-relações.

Devemos, no entanto, considerar que, no que diz respeito às representações visuais, a medievalidade presente na hispano-América acomodou alterações, como se pode observar nos exemplares de Novíssimos produzidos no período de domínio da Coroa Espanhola. Essas alterações informam menos sobre eventuais caprichos dos pintores e dos comitentes dessas obras do que sobre o uso dessas imagens como auxiliares fundamentais na conversão e na catequização dos povos originários dentro dos preceitos cristãos.

É necessário, neste momento, reiterar o que já afirmamos: a Igreja Católica teve, desde o início da colonização dos territórios hispano-americanos, um papel importante na consolidação da Conquista. A dominação territorial e política passava, afinal, igualmente pela dominação religiosa. Um dos objetivos da colonização espanhola nessa região, assim, foi a conversão ao cristianismo das populações autóctones. A principal linha de

19 Sobre as mudanças na religiosidade cristã que se intensificaram a partir do século XIII, ver, dentre outros: Bagliani, 1987; Bacci, 2003; Baschet, 2006; Schmitt, 2007; Quírico, 2015b.

ação da Igreja para converter os nativos foram as campanhas de extirpação das idolatrias, cujas bases políticas, sociais, econômicas e religiosas foram consolidadas pelo vice-rei Francisco de Toledo (1515-1582), que governou entre 1569 e 1581 (Condori, 2023, p. 9), e justificadas nos três primeiros concílios limenses, ocorridos no século XVI (Picher, 2021, p. 301). Além da perseguição sistemática a feiticeiros nativos, essa extirpação também deixou suas marcas na construção imagética cristã nos Andes.

Por idolatria compreendia-se, evidentemente, qualquer prática religiosa distinta daquelas consideradas cristãs; condenava-se, assim, todos os cultos religiosos autóctones, associados, não por acaso, a demônios e idolatrias diabólicas que levariam seus praticantes à condenação eterna no Inferno.

A preocupação com a presença demoníaca era ampla neste período na Europa, e acompanhou os cristãos em seus empreendimentos coloniais. Por isso, não é com surpresa que nos deparamos com semelhanças visuais entre pinturas com a temática do Inferno na América Espanhola e em outras regiões, como a Espanha e mesmo em territórios a princípio bastante distintos e afastados, como o Irã (Gisbert, de Mesa, 2010, p. 22).

O cronista ameríndio Felipe Guamán Poma de Ayalla (1526?-1615) publicou um manual à moda do *Príncipe*, de Maquiavel, intitulado *Nueva coronica y buen gobierno*, no qual escreve a história do povo Inca, da Coroa Espanhola e do cristianismo, entremeando opiniões e conselhos para “cristianos y infieles” a fim de evitar a idolatria e a feitiçaria nas terras das Índias. De acordo com o cronista:

[...] e assim nas igrejas e nos templos de Deus tenha curiosidades e muitas pinturas dos santos e em cada igreja haja um julgamento pintado ali [que] mostre a vinda do Senhor para o julgamento, o céu e o mundo, e as penas do inferno para que seja testemunha do cristão pecador (Guamán Poma de Ayalla, 1980, p. 104)²⁰.

20 “[...] y así en las iglesias y templos de Dios ayga curiosidad y muchas pinturas de los santos y en cada iglesia ayga un juicio pintado allí muestre la venida del Señor al juicio, el cielo y el mundo, y las penas del infierno para que sea testigo del Cristiano pecador”.

Este trecho, direcionado aos artistas do período, sugere que havia uma preocupação de utilizar os temas dos Novísimos em igrejas com uma função não somente pedagógica, mas particularmente persuasiva e intimidadora. Percebe-se, nessa passagem, como há uma ênfase recaindo não exatamente no Inferno, mas sim nas “penas del infierno” como admoestação para “el Cristiano pecador”.

Não era apenas Poma de Ayala quem expressava essa inquietação. O padre Antonio de la Vega, por exemplo, escreveu em seu *Historia y narración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco desde su fundación hasta hoy 1 de noviembre, Dia de Todos los Santos, año de 1600*, que

[...] houve notáveis mudanças e conversões de índios com a consideração do juízo e glória e penas dos condenados, que recobre as paredes desta igreja e capela, e particularmente das penas e castigos que no inferno recebem os vícios e pecados dos índios que estão ali bem desenhados por seus tipos e diferenças; porque os índios se comovem através das pinturas e muitas vezes mais do que através dos sermões²¹.

Recorde-se, por fim, o *Doctrina christiana y catecismo para la instrucción de índios*. Os três textos mencionados tinham algo em comum: tratavam da decoração de edifícios religiosos que, já no fim do século XVI, englobava pinturas relacionadas aos Novísimos, seja como cenas autônomas, seja como ciclos representando as *Postrimerías*.

A popularidade do tema nas igrejas hispano-americanas do período colonial também é reflexo, em grande medida, dessa religiosidade sobre a qual comentamos anteriormente, que deriva de modelos medievais que, em relação aos Novísimos, destacavam a necessidade de conversão para se evitar a condenação eterna. Se o cerne principal do cristianismo é a busca pela salvação eterna, a crença mais difundida no período medieval,

21 “[...] y a avido notables mudanzas y conversiones de yndios con la consideración del juicio y gloria y penas de los condenados, que está todo pintado por las paredes de esta iglesia y capilla, y particularmente de las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios que están allí bien dibujados por sus especies y diferencias; por que los indios se mueven mucho por pinturas y muchas veces más que con sermones” (Gisbert, de Mesa, 2010, p. 17).

ao menos desde o ano mil, era a de que o convencimento sobre qual o melhor caminho a ser seguido pelo cristão se daria preferencialmente pelo medo da condenação eterna; por isso muitas dessas representações visuais costumam destacar especialmente o *locus* infernal e os castigos impostos aos condenados, e não as recompensas do Paraíso²². Afinal, “parece que os pecadores se arrependem do mal somente pelo medo”, conforme escreveu o frade dominicano Giordano da Pisa (ca. 1260-1311) no início do século XIV²³.

Para demonstrar a importância dos Novísimos nas decorações de edifícios religiosos nesse contexto espaço-temporal, destacando a relevância das representações visuais do Inferno, analisaremos um dos exemplos mais contundentes a evocar uma associação mais direta entre indígenas e o Inferno nas pinturas cristãs coloniais andinas: o painel representando o *locus* infernal (Figura 9) da série das *Postrimerías*, pintada em 1684 por José López de los Ríos para a Iglesia de Puerto Mayor, em Carabuco (região da atual Bolívia, próxima à cidade de La Paz)²⁴. A série, além de ter sido feita com o intuito de doutrinação e evangelização, parece ser parte da campanha de reabilitação de seu comitente com a Igreja Católica. José de Arellano, que foi nomeado pároco de Carabuco em 1669, sofreu uma série de acusações no ano de 1683 sobre sua conduta em relação aos indígenas: além de maltratá-los, teria falhado no combate à idolatria. A encomenda das pinturas pode ser entendida, assim, como uma estratégia de defesa de Arellano, principalmente as alusões feitas à relação dos indígenas com a idolatria que percebemos na pintura do Inferno (Pinilla, 2012, p. 194), de que trataremos a seguir.

p. 230

22 Devemos pensar, nesse sentido, nas funções religiosas das imagens cristãs, que seriam fundamentalmente as mesmas em qualquer região, época ou cultura. Sobre a importância da ênfase no Inferno no contexto da América Espanhola, ver: Quírico, 2019, p. 452-453.

23 “[...] imperò che i peccatori non pare che .ssi rimangano dal male se non per paura” (Giordano da Pisa, 1974, p. 57).

24 Carabuco é um povoado indígena em que foi erigida uma igreja no século XVII, com a justificativa de que a região era sagrada por ter recebido a presença de São Tomé (ou São Bartolomeu, conforme outros registros) antes da chegada dos espanhóis, que teria deixado como sinal de sua passagem uma grande cruz (Cavalcante, 2009, p. 47-49).

O Inferno da série está organizado em três níveis distintos: no inferior, figuram medalhões que apresentam a história de Carabuco²⁵; no registro mediano, que ocupa a maior parte da superfície pictórica, as almas são torturadas por demônios e monstros; por fim, no nível superior, são representadas cenas quotidianas do mundo terreno. Nelas, percebemos a interferência não somente de demônios, como da própria Morte personificada pelo Ceifador, um esqueleto que, empunhando uma grande foice, faz já algumas vítimas entre um grupo. O painel, assim, embora destaque o *locus* infernal ao centro, não se limita a ele, incorporando também o plano terrestre. Isto é fulcral para a nossa análise.

Com efeito, para compreendermos a pintura a partir de suas funções religiosas, mas também dentro do contexto mais amplo da Conquista e do papel da Igreja nesse processo, é imprescindível que identifiquemos as diversas cenas que são apresentadas neste registro superior. Da direita para a esquerda, temos a primeira cena que apresenta o moribundo deitado, diante do qual outra pessoa se inclina, buscando talvez consolá-lo, enquanto um anjo, em destaque, coloca-se diante do leito. Contrapondo-se a ele, um demônio surge por debaixo da cama, tentando agarrar o braço do moribundo. Temos, portanto, no registro superior direito do painel do Inferno, a primeira cena dentre os temas dos Novíssimos: a Morte. Em Carabuco, de fato, o ciclo das *Postrimerías* inclui um painel que figura não a Morte, mas sim o Purgatório²⁶.

Esse detalhe na iconografia nos indica que o painel, embora integrante de um conjunto, pode também ser interpretado como uma cena autônoma, independente das outras pinturas: após a morte, as más ações em vida levarão ao Inferno e à condenação eterna. Não é por acaso que a ideia de um “discurso fechado” ocorra somente na pintura do Inferno; isto se relaciona, sem dúvida, às funções religiosas esperadas

25 Os medalhões podem ser encontrados nos quatro painéis que formam o ciclo das *Postrimerías*. São, no total, trinta medalhões distribuídos pelas pinturas, que apresentam a história da cruz de Carabuco. Segundo Sebastián Ferrero, a narrativa de como um apóstolo (Tomé ou Bartolomeu) construiu a cruz de Carabuco antes dos europeus chegarem à região é representada em dez medalhões presentes nas pinturas da Glória e do Purgatório. Os outros vinte medalhões, expostos nas pinturas do Inferno e do Juízo Final, contam os planos de demônios para destruir a cruz (Ferrero, 2015, p. 651).

26 Sobre o conceito de Purgatório, fundamental para o cristianismo, ver: Le Goff, 1996.

por pinturas desse tipo, que, conforme já comentamos, deveriam levar o fiel ao arrependimento dos pecados e à conversão.

Nossa hipótese sobre o discurso fechado está em consonância com Windus e Baumgarten (2013), que propõem uma interessante teoria da coexistência de temporalidades e espaços na pintura do Inferno de Carabuco. De acordo com os autores, pode-se identificar nesta pintura o presente humano (nível superior), o futuro escatológico (nível central) e um passado construído a partir da perspectiva dos missionários (nível inferior) (Windus, Baumgarten, 2013, p. 55)²⁷. Retratando o presente, o painel reforça a narrativa doutrinadora e catequética da danação futura.

O Ceifador, logo ao lado da cena da morte, parece ter acabado de golpear um rapaz – seu corpo nu é mostrado cortado em duas partes de forma bastante gráfica; ele integra, com outras duas figuras nuas ajoelhadas, um grupo de jovens bem vestidos que, tocando violão e cantando, aparentemente não percebem os perigos que os rondam; de fato, um dos elegantes jovens em realidade é um demônio transmutado, reconhecível somente pelo par de chifres que desponta em sua cabeça.

No centro do registro superior, encontramos um casal dançando ao lado de dois músicos que tocam tambores (um deles também toca uma flauta). Assim como na cena anterior, aqui também percebemos que um dos músicos é um demônio disfarçado por conta dos chifres que surgem de seus cabelos. Ao lado dos músicos, outro demônio chifrudo está diante de duas mulheres ajoelhadas; ele parece brindar com uma delas, usando um recipiente semelhante a um copo.

À esquerda desse grupo, há duas cenas que se relacionam diretamente ao papel da Igreja no processo de evangelização e reforço da fé católica: na primeira, um padre ouve a confissão de uma mulher cujo rosto é coberto por um véu negro; um demônio – desta vez claramente reconhecível não somente pelos chifres, mas também pelas asas de morcego – tenta contê-la, enquanto um anjo a estimula a buscar a expiação.

Por fim, na extrema esquerda desse nível superior, outro religioso parece estar sobre um púlpito, pregando para um grupo de fiéis; o pregador

27 O passado aparece em todas as pinturas das *Postrimerías* de Carabuco, nos medalhões. Os painéis mencionam igualmente um futuro escatológico. Somente na pintura do Inferno, no entanto, retrata-se o presente.

se assemelha ao retrato do próprio José de Arellano executado no painel do Paraíso (Figura 10). Um demônio, identificado pelo tom extremamente negro da pele, contrastando com todas as outras personagens desse nível, mas especialmente pelos chifres e pelas garras no lugar dos pés, parece sussurrar no ouvido de um deles, tentando dissuadi-lo de escutar a pregação. Defendemos que, a partir deste tipo de sugestão, ou seja, de que o demoníaco se infiltra no quotidiano local, surja um argumento importante para a defesa de Arellano em relação às acusações contra ele: o Mal estava presente naquela região, e era tarefa árdua combatê-lo²⁸.

O registro superior do painel, assim, refere-se ainda a uma dimensão temporal, mostrando cenas quotidianas que ocorrem no plano terrestre. Há um claro recorte da superfície, realçada por uma inscrição em latim em que se lê “Pobre de nós por haveremos pecado. Eles nos jogaram no caminho do fogo. Haverá choro e ranger de dentes no inferno, não há redenção”²⁹. Logo embaixo, assim, podemos visualizar o *locus* infernal, claramente situado abaixo da terra, conforme a tradição cristã que se desenvolveu desde os primeiros séculos: *infernium*, “*quia inferius iacet*”, o que se encontra embaixo, como explica São Gregório Magno no século VI (Sheingorn, 1992, p. 13 nota 10)³⁰.

Nesse registro mediano, as almas são torturadas por demônios e monstros; a pintura, como outras do mesmo tema executadas tanto na Europa como na América, apresenta-nos uma aglomeração de corpos nus submetidos a torturas por um exército de demônios com características diversas: chifres, asas de morcego, bicos, garras e enormes mandíbulas de animais. Castigos distintos são mostrados: destacam-se, na composição caótica, duas rodas denteadas sobre as quais alguns condenados são

28 Não parece ser por acaso que o retrato de Arellano, destacado do resto da cena, onde figura ajoelhado e em posição de prece, esteja inserido justamente no painel do Paraíso. O retrato buscaria legitimar sua ação em Carabuco como santa e, ao menos visualmente, garantiria seu lugar de glória junto aos santos e à Trindade.

29 “VAE NOBIS CVR PECCAVIMVS, MITTENT EOS IN CAMINUM, IGNIS, IBI, ERIT, FLETUS ET STRIDOR DENTIUM IN INFERNO, NULLA EST REDEMPITIO”.

30 Essa questão, que consolida a oposição entre mundo celeste (ou seja, o Paraíso) e mundo infernal, foi continuamente reiterada pelo cristianismo. Já no século XII, por exemplo, Hugo de São Vítor escreveu em sua *Summa de sacramentis christianae fidei*, “o Inferno é o lugar dos tormentos, o céu o lugar das alegrias. É justo que o local dos tormentos esteja embaixo e o local das alegrias no alto, pois a falta pesa para baixo, enquanto a justiça eleva para o alto” (Le Goff, 1996, p. 195).

presos. No canto inferior direito, vemos uma grande e monstruosa boca, interpretada tradicionalmente como o Leviatã (monstro mencionado na Bíblia em diversas passagens, como Sl 74 (73): 14 e 104 (103): 26; Is 27: 1; e especialmente Jó 41: 5-6 e 11-13, em que é descrito³¹), que indicaria a entrada do Inferno. Parece evidente o objetivo de transmitir de forma clara a possibilidade do horror eterno aos fiéis, em particular aos autóctones, como veremos a seguir.

Podemos perceber como, em relação a imagens do Inferno, os desenvolvimentos iconográficos que ocorreram nos territórios hispano-americanos foram bastante semelhantes aos observados em representações visuais europeias³². Por exemplo, comentamos como os demônios que interagem com os vivos nas diversas cenas do registro superior do Inferno de Carabuco são distinguidos pela presença de chifres, indicando, visualmente, como o Mal tenta se mascarar entre as pessoas no mundo quotidiano para levá-las ao pecado e, por consequência, à condenação – uma noção largamente difundida pelo cristianismo medieval.

Assim como nas *Postrimerías* de Carabuco, encontramos essa iconografia em exemplos europeus; um dos mais notáveis possivelmente é o afresco da *Tebaide*³³ (Figura 11), que compõe o ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa, pintado por Buonamico Buffalmacco entre 1336 e 1341. Nesta pintura há demônios claramente representados, mas percebemos, também, que algumas figuras a princípio reconhecidas como humanas são, na verdade, demônios disfarçados: em vez de chifres, os disfarces são revelados de forma ainda mais sutil, pois são garras em lugar dos pés, que surgem discretamente por baixo das longas vestes (Figura 12).

Temos, assim, a circulação de concepções e modelos relacionados aos Novíssimos, que chegaram à América, como visto, através de

31 “Quem abriu sua couraça e penetrou sua dupla armadura? Quem abriu as portas de suas fauces, rodeadas de dentes terríveis? [...] De suas fauces irrompem tochas acesas e saltam centelhas de fogo. De suas narinas jorra fumaça, como de caldeira acesa e fervente. Seu hálito queima como brasas, e suas fauces lançam chamas”.

32 Sobre isso, ver: Quírico, 2019.

33 O tema da *Tebaide* se relaciona à vida eremítica escolhida por alguns monges e frades da Idade Média, indicando lugares solitários e desertos.

religiosos, artistas, livros e gravuras³⁴. E, assim como ocorreu na Europa, as representações visuais do Inferno foram adaptadas de acordo com seus espectadores; afinal, o público precisava identificar os elementos das cenas, e se reconhecer potencialmente naqueles condenados, para que as imagens lograssem cumprir suas funções religiosas.

O uso de significantes indígenas no Inferno de Carabuco, portanto, permitiria estabelecer a identificação do público autóctone com a obra. Destaquemos, inicialmente, a representação dos próprios indígenas: se no *locus* infernal a confusão de corpos torturados impede identificações fenotípicas, no registro terreal a situação é diversa; os nativos são reconhecidos pela cor da pele, pela ausência de barbas ou bigodes e pelos trajes que muitos vestem – os *ponchos*, em particular, que contêm padrões geométricos comuns à estética andina.

Para o discurso da Igreja, relacionado à Conquista, porém, mais importante é a ação que alguns nativos desenvolvem na cena central do registro superior. Começamos a análise com as indígenas de joelhos; a mulher que aparece de corpo inteiro possui um lenço na cabeça, além de saia, *chumpi* (cinto quéchua), capa preta e o que se define *tupus*, um ornamento que identificava as mulheres nativas da elite na sociedade andina (Klein; Quilter, 2001, p. 23-24).

O demônio também está vestido com trajes indígenas masculinos (*poncho* e uma manta marrom). O grupo não brinda usando recipientes quaisquer: eles podem, de fato, ser identificados como *keros*, antigo recipiente inca em madeira, usado para o consumo cerimonial da *chicha*, bebida alcoólica feita de milho fermentado e outros grãos, frutas e plantas. Como um recipiente com finalidade cerimonial, o *kero* indica a persistência das cerimônias indígenas, proibidas desde que o vice-rei do Peru, Francisco de Toledo, estabeleceu a importância da difusão do catolicismo entre os indígenas no processo de conquista da região (Gareis, 2004, p. 263).

Passemos ao grupo de músicos e dançarinos. O músico de chapéu veste *poncho*, bermuda e chapéu com penas brancas. Ele toca um tambor e

34 Uma provável fonte visual para muitas das imagens realizadas na América (e mesmo em outras regiões do globo) é a representação do Juízo Final de Phillippe Thomassin (1562-1622), como aponta Teresa Gisbert (Gisbert; de Mesa, 2010, p. 22). Sobre a gravura e as reinterpretações hispano-americanas, ver também: Quirico, 2019, p. 453-454.

uma *zampoña*, a flauta andina. O segundo músico – um demônio, recordemos – também usa roupas indígenas, toca tambor e usa *maracá*, chocalho andino que se prende aos tornozelos. Por fim, no casal de dançarinos, vemos que a mulher usa um longo *poncho*, estampado com listras; o homem veste *poncho*, bermuda e chapéu preto, semelhante ao que um dos músicos tem na cabeça. Conforme defende o historiador da arte Ramon Mujica Pinilla, o grupo pode aludir ao que ficou conhecido como *Taki Oncoy*, movimento de resistência que se desenvolveu ainda no século XVI, através de que os nativos se opuseram tanto à Conquista espanhola como à expansão do cristianismo na região (Pinilla, 2012, p. 195).

Esses detalhes iconográficos não foram inseridos por acaso: eles podem ser interpretados como instrumentos visuais que reforçariam a ideia de que a região e seus nativos eram suscetíveis à presença do Maligno. Antigas práticas religiosas, como visto, foram interpretadas pelos conquistadores como “idólatras”, portanto heréticas, e sua persistência um evidente sinal da influência demoníaca; o mesmo se poderia afirmar sobre quaisquer atos de insurgência contra a Igreja e a Coroa Espanhola, claramente resultado do Mal que grassava nos territórios hispano-americanos – e os demônios, usando trajes nativos, indicariam de forma inequívoca a origem desse Maligno.

O uso de significantes indígenas nesta pintura implicaria, assim, que as práticas consideradas idólatras e rebeldes no nível superior resultariam nas punições presentes no nível intermediário do painel, o que seria um conselho – e uma admoestação – para o público que ainda mantinha esses usos. A possibilidade de o pregador na extrema esquerda do painel ser José de Arellano reforçaria a importância da identificação dos autóctones com sua própria realidade, além de enfatizar o papel primordial da Igreja – não de qualquer Igreja, mas daquela que tinha em Arellano seu representante privilegiado em Carabuco – na busca pela salvação.

José López de Los Ríos teria exposto em suas *Postrimerías* a estrutura temporal em que a existência humana se dá pela lógica cristã de condenação do indivíduo, adaptando o conhecimento escatológico ao contexto local. Reiteramos, assim, que a associação visual entre a cultura originária e o Inferno, conforme vemos no ciclo de Carabuco, foi uma

estratégia de conversão dos nativos que remete a modelos medievais. Windus e Baumgarten recorrem à teoria da substituição, proposta pelos historiadores da arte estadunidenses Nagel e Wood, para demonstrar como o deslocamento entre as temporalidades presentes na pintura são um indício de consciência do arcabouço que a vivência histórica dos agentes da obra (comitente e pintor) possuíam (Windus, Baumgarten, 2013, p. 52). O recurso do discurso visual para alcançar os iletrados ou aqueles que desconheciam a doutrina não era uma novidade para o catolicismo, já que no Medievo a Igreja Católica debateu de forma veemente o uso das imagens para auxiliar a educação religiosa dos cristãos. Quando os religiosos se depararam, na América, com grupos que sequer entendiam a língua deles, a utilização das imagens para reforçar os discursos orais foi essencial.

Portanto, a associação entre os indígenas e o Inferno, evidente nas *Postrimerías* de Carabuco, possuía dois propósitos. O primeiro era instigar o medo nos nativos de realizar os antigos cultos, cujas práticas os levariam à condenação eterna. No Inferno de Carabuco, assim como em muitos modelos medievais, evocam-se as palavras do Eclesiástico: *Homo, memento finis, et in aeternum non peccabis*. O segundo propósito, alicerçado no primeiro, era justificar a dificuldade de José de Arellano em cristianizar os indígenas, já que mantinham estreitas relações com o Diabo, reforçando a necessidade de uma ação mais incisiva da Igreja. Assim, esta grande pintura dialoga com um passado medieval espanhol, enquanto encara os desafios propostos pela Modernidade andina.

Referências

- AYALA, Felipe Guamán Poma de. **Nueva coronica y buen gobierno**. Transcrição, prólogo, notas e cronologia de Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Tomo II, 1980.
- BACCI, Michele. **Investimenti per l'aldilà**. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo. Roma e Bari: Laterza, 2003.
- BAGLIANI, A. P. (org.). **Le mouvement confraternel au Moyen Âge**: France, Italie, Suisse. Roma: École Française de Rome, 1987.

- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**. Tradução de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006.
- BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**: a América Latina colonial – vol. II. São Paulo/Brasília: Editora da Universidade de São Paulo/Fundação Alexandre de Gusmão, 1999.
- CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. **Doctrina christiana y catecismo para instrucción de indios**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- CONDORI, Pablo Luís Quisbert. *Idolatría y extirpación de idolatrías en la Villa Imperial de Potosí (1545-1602)*. Trabalho de conclusão de curso (licenciatura em História). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. **Universidad Mayor de San Andrés**. La Paz, Bolívia, 2023.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2004.
- CAMPBELL, Aida Balta. *El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña*. **Cultura**, n. 23, Lima, 2009, p. 1-100.
- FACULTAD PONTIFICIA Y CIVIL DE TEOLOGIA DE LIMA. **Tercer Concilio Limense, 1582-1583**: versión castellana original de los decretos con el sumario del Segundo Concilio Limense (Ed. conmemorativa del IV centenario de su celebración). Lima: Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima, 1982.
- CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira. **Tomé, o apóstolo da América**. Índios e jesuítas em uma história de apropriações e ressignificações. Dourados: UFGD, 2009.
- CHAZELLE, Celia M. *Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles*. **Word and Image**, v. 6, n. 2, 1990.
- CORDIVIOLLA, Alfredo. *A admonição perpétua*. **Revista Investigações**, v. 27, n. 1, Recife, janeiro/2014, p. 1-22.
- DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo**, v. 1. Bauru: EDUSC, 2003.
- DE MESA, José. *La influencia de Flandes en la pintura del Area Andina*. **Revista de História de América**, n. 117, jan.-jun., 1994, p. 61-82.
- DUGGAN, Lawrence G. *Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?*. **Word and Image**, v. 5, n. 3, 1989.
- FARAGO, Claire. *New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias*. In: AVOLESE, Claudia Mattos; CONDURU, Roberto (org.) **Proceedings of the International Congress for the History of Art**. São Paulo: Comitê

- Brasileiro de História da Arte (CBHA)/Comité International de l'Histoire de l'Art and Vasto, 2017.
- FERRARI PUERTA, Alberto José. El concepto de guerra justa a través de los tiempos. **Novum Jus**, Bogotá, v. 15, n. 1, Jan./June 2021, p. 91-115. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2500-86922021000100091&lng=en&nrm=iso. Acesso em 30 mar. 2023.
- FERRERO, Sebastián. Las escrituras y los procesos de occidentalización del mito de las imágenes y Las Postrimerías de Carabuco. **Revista de Indias**, v. 75, n. 265, 2015.
- FLOYD, Emily. Privileging the Local: Prints and the New World in Early Modern Lima. In: ANGEL, Emily (org.). **A Companion to Early Modern Lima**. Brill: Boston, 2019.
- GAMARRA, Milton Rojas et al. Inka's Cosmvision, Space, Time, and Cosmos: A Western Perspective. **Astronomische Nachrichten**, v. 342, n. 1-2, 2021, p. 31-38.
- GAREIS, Iris. Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII). **Boletín de Antropología**, v. 18, n. 35, 2004.
- GEISLER, Norman. **Baker Encyclopedia of Christian Apologetics**. Grand Rapids: Baker Press, 1999.
- GISBERT, Teresa. **Catastro evaluación y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina**. La Paz: Organización de los Estados Americanos/Viceministerio de Culturas/Dirección Nacional de Patrimonio Artístico y Monumental, 1998.
- GISBERT, Teresa. **Iconografía y mitos indígenas en la arte**. La Paz: Libreros y Editores, 1980.
- GISBERT, Teresa; DE MESA, Andrés. Los grabados, el Juicio Final y la idolatría indígena en el mundo andino. **Entre cielos e infiernos: memorias del V Encuentro Internacional sobre Barroco**. La Paz: Fundación Visión Cultura, 2010.
- GUZMAN, Fernando; CORTI, Paola; PEREIRA, Magdalena. Política eclesiástica y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo xviii en las iglesias de la Ruta de la Plata. **Historia**, n. 50, v. II, julio-diciembre, 2017.

- KLEIN, Cecelia; QUILTER, Jeffrey. **Gender in Pre-Hispanic America: A Symposium at Dumbarton Oaks**. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2021.
- KUBIAK, Ewa. Alegoria da eucaristia: modelos gráficos comuns na pintura dos séculos XVII e XVIII na Polônia e no Peru. **Coletânea – Revista de Filosofia e Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro**, ano XII, fascículo 24, jul.-dez. 2013.
- LE GOFF, Jacques. **La naissance du Purgatoire**. Paris: Gallimard, 1996.
- PEREIRA, Maria Cristina. Algumas considerações sobre arte e imagens no Ocidente medieval. **Atas da VIII Semana de Estudos medievais**. Rio de Janeiro: PEM, 2009.
- PEREIRA, Maria Cristina. *Exposition des ymages des figures qui sunt*: discursos sobre as imagens no Ocidente Medieval. **Antíteses**, v. 9, n. 17, 2016.
- PICHER, Mercedes Lópes. La función de las Visitas de Idolatrías en el contexto histórico-cultural peruano de los siglos XVI y XVII. In: CAMPOS, F. Javier. **España y la evangelización de América y Filipinas (siglos XV-XVII)**. Estudios Superiores del Escorial. Madrid: RCU María Cristina, 2021.
- PINILLA, Ramón Mujica. Hell in the Andes: The Last Judgment in the Art of Viceregal Peru. **Contested Visions in the Spanish Colonial World**. New Haven: Yale University Press, 2012.
- PISA, Giordano da. **Quaresimale fiorentino 1305-1306**. Organização de Carlo Delcorno. Florença: Sansoni, 1974.
- QUÍRICO, Tamara. Devoção por imagens: pinturas e culto privado na Itália entre os séculos XIII e XV. **Figura – Studies on the Classical Tradition**, v. 3, 2015a.
- QUÍRICO, Tamara. *In ipsa legunt qui litteras nesciunt*: notas sobre as funções das imagens cristãs no período medieval. **Brathair**, v. 21, 2021.
- QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso**. As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. Campinas: Unicamp, 2014.
- QUÍRICO, Tamara. A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, Juízo Final e Triunfo da Morte no fim da Idade Média. **Nava**, v. 1, 2015b.
- QUÍRICO, Tamara. A psicostasia nas representações visuais do Juízo Final. **Atas da VII Semana de Estudos Medievais**. Rio de Janeiro: PEM/UFRJ, 2007.

- QUÍRICO, Tamara. Visual Representations of the Last Judgment in Spanish America and their Interrelations with Europe. In: DAZHEN, Shao; DI'AN, Fan; LAOZHU (org.). **Proceedings of the 34th World Congress of Art History**. Beijing: Commercial Press, 2019.
- SHEINGORN, Pamela. "Who can open the doors of his face?" The iconography of Hell Mouth. In: DAVIDSON, Clifford; SEILER, Thomas H. (org.). **The Iconography of Hell**. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Tradução de J. R. Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.
- STASTNY, Francisco. **Sintomas medievales en el "barroco americano"** (Documento de trabajo n. 63. Serie Historia del Arte n. 1). Lima: IEP, 1993.

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque
Marina Cavalcante Vieira
Julian M. Baldemira

Modernidade, nação e zoológicos humanos: arquivos do exótico em comparação

Introdução

Os zoológicos humanos se desenvolveram, ao longo do século XIX, como entretenimentos de massa voltados para o público branco europeu, diante do qual se faziam exhibir grupos de pessoas de culturas supostamente "primitivas" e exóticas – com reconstrução de cenografia e habitat, muitas vezes elaborados em meio à fauna e flora de zoológicos. Exibições do poder colonial, essas formas de entretenimento tinham características liminares: eram mostras ao mesmo tempo científicas e de sensacionalismo popular. De caráter pedagógico em sentido lato, ofereciam ao seu público a oportunidade de conhecer o mundo sem sair de casa, ao mesmo tempo em que construía e "ensinavam" hierarquias raciais.

Os zoológicos humanos foram extensivamente utilizados por antropólogos, físicos, etnólogos, artistas e linguistas, servindo como campos transpostos para a Europa. A pesquisa investiga as extensas relações entre as exposições de pessoas ao longo do século XIX e a formação das ciências humanas e das artes diante das modalidades discursivas da modernidade e seus outros. O tema dos zoológicos humanos aponta para uma revisão crítica da história da arte, da antropologia, da teoria social e da modernidade, a partir de uma teoria que reflete sobre alteridade

e diferença. Os zoológicos humanos recontam não apenas uma história sombria ou que se queria esquecer, mas também guardam uma arqueologia da modernidade e, portanto, esclarecem as interligações e fronteiras estabelecidas entre arte e ciência no século XIX, bem como a divisão colonial entre os campos de saberes.

A modernidade funda a si mesma ao instituir-se em relação de diferença com seus “outros”, ditos “primitivos”. Seguindo a trilha de Foucault – que afirma que, para estudar os discursos sobre a normatividade, devemos olhar para a loucura e o desvio –, para fazer uma arqueologia da modernidade propomos olhar para o exótico, investigar os discursos modernos de exotização em zoológicos humanos, deixando claro que noções como moderno/primitivo e selvagem/civilizado nunca existiram em separado (Derrida, 1991). As imagens dos outros circulam nas grandes cidades europeias do século XIX, em museus, feiras, cinemas, exposições universais, literatura, pintura, teatro e descrições etnográficas. As imagens passam a fazer parte de uma modalidade de imaginação (Didi-Huberman, 2013) sobre o outro. O trabalho apresenta uma discussão sobre modernidade e alteridade, e faz tensionar as relações entre arte, ciência e entretenimento.

Este artigo é fruto de um esforço colaborativo que aproxima três pesquisadores em torno do tema da exibição de pessoas, com o intuito de comparar casos brasileiros, chilenos, argentinos e espanhóis, demonstrando as relações estabelecidas entre os zoológicos humanos e a formação de identidades nacionais. Ao aproximar essas perspectivas, os autores pretendem lançar reflexões iniciais, encontrando especificidades em cada caso e, principalmente, formulando questões de pesquisa. Mais do que trazer respostas, nos preocupamos neste momento em apresentar ao leitor quadros que demonstrem e estabeleçam as relações entre zoológicos humanos, museus e os processos de estabelecimento de identidades nacionais.

A lógica colonial e colecionista de categorizar, hierarquizar e exibir a alteridade ordena a prática tanto dos museus etnográficos quanto dos zoológicos humanos. O conhecimento organizado como um atlas, no qual todas as culturas não ocidentais deveriam ser conhecidas, colecionadas e geopoliticamente ordenadas, marca essa prática. Pelos

museus etnográficos e zoológicos europeus do século XIX circularam objetos e pessoas das mais diversas culturas. O discurso sobre o outro, que fundamenta essas visões primitivistas e exotizantes, é ocidental e moderno, apesar de esse caráter permanecer obliterado, como uma sombra que não interessa trazer à luz. O precursor sombrio (Deleuze, 2018) que atravessa as narrativas construídas sobre o dito “primitivo” nos museus etnográficos e shows de zoológicos humanos é justamente o homem moderno e seus valores. Ele está sempre presente, embora nas sombras. Como afirma Lagrou (2008, p. 211) sobre os museus etnográficos, “O homem do Ocidente vem ver, mas não é exposto”.

As pesquisas sobre zoológicos humanos fazem parte de um interesse relativamente recente, por parte de historiadores, antropólogos, sociólogos, artistas e historiadores de mídia, em dar ênfase à exibição de pessoas nos contextos de exposições universais e coloniais, feiras, parques, circos e zoológicos europeus e norte-americanos ao longo do século XIX. Em uma virada pós-colonial e crítica, começou a surgir uma série de pesquisas após a publicação, no ano de 2002, de *Zoos humains: de la Vénus hottentote aux reality shows*, livro organizado pelos pesquisadores franceses Pascal Blanchard, Nicolas Bancel e Gilles Boëtsch. O conceito de zoológicos humanos habilita um novo olhar sobre as construções racialistas, colonialistas e as assimetrias de poder no quadro dos espetáculos de massa do século XIX – como as exposições universais, por exemplo, muitas vezes descritas por certa historiografia, de forma acrítica, como espetáculos da modernidade e da técnica, relegando aspectos de gênero, coloniais, violências e silenciamentos.

Nos últimos anos, surgiram pesquisas no contexto acadêmico brasileiro que passaram a fazer circular literatura em português, bem como análises de casos de zoológicos humanos no Brasil e de indígenas brasileiros ao redor do mundo. Em 2019, foi defendida a tese “Figurações primitivistas: trânsitos do exótico entre museus, cinema e zoológicos humanos” (Vieira, 2019), e, em 2020, foi publicado o livro *Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo*, de Sandra Sofia Koutsoukos (2020). As pesquisas têm levantado discussões e debates sobre as relações entre Brasil, América Latina e Europa no trânsito entre ideais sobre raça, representações raciais, constituição da identidade nacional, colonialismo,

desenvolvimento e pensamento social. Além das discussões suscitadas no âmbito nacional, as pesquisas sobre zoológicos humanos na América Latina têm a contribuir de forma mais ampla com as investigações sobre a exibição de pessoas, justamente pelas especificidades dos casos de zoológicos humanos latino-americanos, que, paradoxalmente, tentavam construir uma ideia de modernidade exibindo um outro interno, enquanto que, no caso europeu, esse outro vinha sempre de ultramar.

A seguir, apresentamos de forma sintética o caso da exibição de indígenas Botocudos durante a Exposição Antropológica Brasileira de 1882, no Museu Nacional; os “gigantes canibais” na Argentina e Chile; e um caso espanhol, a construção da identidade modernista da cidade de Barcelona. As comparações entre imagens e fragmentos exotizantes fazem vazar as ambiguidades de um projeto moderno, que, para estabelecer-se como epítome do progresso, foi construído a partir de uma diferença e alteridade radicais em relação a outras formas de vida, exibidas em zoológicos humanos. A nossa intenção é apresentar essas imagens como montagens comparativas, experimentos lacunares que possam ampliar a discussão sobre a exibição de pessoas, abrindo a possibilidade de amadurecermos ideias e questões de pesquisa.

Exposição Antropológica Brasileira no Rio de Janeiro, 1882

A Exposição Antropológica Brasileira do Museu Nacional foi um dos eventos científicos mais importantes do Segundo Império. Inaugurada com a presença de Dom Pedro II e da Família Imperial, movimentou a vida científica do país antes mesmo de sua abertura, com a doação de objetos por ilustres e o empréstimo de coleções a outras instituições. De repercussão internacional, a exposição oportunizou a modernização das formas de expografia com a confecção de esculturas de grupos vivos (manequins museais) de indígenas, ambientados em cenografias realistas, e a aquisição de novos objetos (Vieira, 2019).

Sete indígenas Botocudos da província do Espírito Santo foram levados para a corte, no Rio de Janeiro, a fim de serem estudados pelos pesquisadores do museu e apresentarem-se diante do público (Vieira,

2019). A *performance* dos Botocudos, ou a falta dela, as tensões entre o museu e o público, e principalmente as contradições de um país que almejava modernizar-se exibindo indígenas como representação de um passado arcaico fazem parte de um arquivo não oficial, contra-histórico, da modernidade brasileira. Selecionamos cenas esquecidas, fragmentos, piscares de olhos, imagens, crônicas incidentais que nos fazem refletir sobre os significados da presença de indígenas Botocudos durante a Exposição Antropológica Brasileira.

Exposição composta por oito salas que compreendiam a exibição de coleções arqueológicas, antropológicas (crânios), etnológicas, pinturas, fotografias e manequins, os Botocudos não eram oficialmente a principal atração do evento, mas ao desembarcarem no Rio de Janeiro tornaram-se o foco daquela exposição, antes mesmo de sua inauguração. Os indígenas foram levados do Espírito Santo contrariamente às suas vontades. Chegando ao Rio de Janeiro, repetidas vezes negaram-se a apresentar-se diante do público, com jornais relatando que fugiam dos visitantes do museu. Exerceram agência, transformando a intenção que o museu tinha com suas apresentações. A negação de *performance* foi lida pelo público como uma espécie de “*performance* de primeiro contato”, em que os indígenas seriam tão bravios e desajeitados à civilização que estariam fugindo dela. A dificuldade em vê-los fez com que se tornassem um verdadeiro frenesi entre os visitantes da exposição (Vieira, 2019).

Os Botocudos reclamavam, recusavam-se a comer, e dessa forma conseguiram encurtar a sua estadia, que inicialmente deveria abranger os três meses da exposição, ficando o grupo no Rio de Janeiro, ao fim, por apenas um mês. Se por um lado conseguiram sensibilizar o diretor do museu, Ladislau Netto, tendo em vista que retornaram a seu aldeamento antes do que a instituição planejava, as violências por que passaram, as reclamações direcionadas aos presentes e suas lamentações foram sempre amenizadas nas matérias de jornais da época, sendo vistas como uma espécie de “sacrifício que faziam diante da ciência” (Vieira, 2019).

As condições em que foram levados para o Rio de Janeiro permanecem obscuras. Mas a partir de carta de Joaquim Ayres, fotógrafo que participou da expedição para levá-los até a corte, infere-se as circunstâncias de violência em que foram enviados.

[...] levamos 27 dias nesta espinhosa arriscada viagem, trazendo 7 botocudos, sendo três mulheres e 4 homens, das mulheres 2 tem tábuas no beíço, duas são moças e uma velha, dos homens um é velho, feio e desconfiado, dois são moços e uma criança de oito anos, grande quantidade de artefatos de usos deles, três ossadas completas, fazendo nós a exumação, com grande risco de vida nas floresta do Rio-Doce do lado Norte, um cráneo e três ossos do selvagem que assassinou o intérprete de Fr. Bento de Bubbio e finalmente uma coleção de fotografias constando de 18 retratos em cartões imperiais e 16 vistas em ponto grande de objetos que dizem respeito à vida selvagem. [...] Das ossadas, também fui eu com o Sr. Cassiano e os nossos dois camaradas que fizemos a exumação; os botocudos que vieram, quem os convenceu a isso fui eu com o Sr. Cassiano, prometendo-lhes tudo, [...] não sendo muito fácil convencê-los a virem, porque duas vezes nos fugiram e a terceira vez, é que podemos trazê-los¹.

É apenas porque Joaquim Ayres não foi pago e reclamava publicamente, que ficamos sabendo das circunstâncias de captura dos indígenas. A grande maioria dos zoológicos humanos europeus, em seu modelo empresarial, mantinha contrato com as pessoas recrutadas, sendo a situação que envolveu os Botocudos no Museu Nacional mais um rapto do que um recrutamento, propriamente.

Ao chegarem ao Espírito Santo, há indícios de que devem ter protestado e exigido retorno imediato. No entanto, entram em pacote com direção ao Rio de Janeiro, acreditando que estavam retornando ao Rio Doce, como atesta carta do presidente da província do Espírito Santo, na qual afirma que, enquanto estivessem no Museu Nacional, deveriam ser bem tratados e presenteados, a fim de “entretel-os na idéa”, uma vez que “os meus botocudos [...] vão ficar furiosos commigo, porq. lhes fis suppor que o vapor os levava para o Rio Dôce²”.

1 Ver carta pública ao diretor do Museu Nacional em 31 de julho de 1882, publicada no jornal *Espírito-Santense* de 3 de agosto de 1882.

2 Ofício de Inglês de Souza. Museu Nacional, Seção de Memória e Arquivo (Semear). Pasta 21, Documento 121.

Todas as violências a que foram submetidos durante a estadia no Rio de Janeiro foram eufemizadas pelos jornais da época. Mas uma verve supostamente humanitária é inflada quando surgem notícias, em novembro de 1882, de que um grupo de Botocudos, alguns dos quais seriam os mesmos expostos no Rio de Janeiro, teriam sido enviados para exposições na Europa. Cinco indígenas Botocudos seriam de fato exibidos nos anos seguintes em Londres e nos Estados Unidos, mas, no momento, o que nos chama a atenção é que a notícia do acontecimento em Londres causa uma grande comoção popular no Brasil, tomando os jornais em torno da questão dos Botocudos. São os desenvolvimentos subsequentes à notícia, as consequências, o desenrolar, os sintomas e as contradições que nos interessam. A questão dos Botocudos e as discussões de jornais já foram tratadas alhures (Vieira, 2019). Nos interessa agora indagar sobre os significados múltiplos dessa experiência, como rapidamente se torna uma questão nacional, com potencialidades de fazer deslizar os significados de um projeto de modernidade brasileira. Em certa medida, a exibição em Londres subverte as pretensões, os significados e mesmo os frutos desejados pelo Museu Nacional com a Exposição Antropológica Brasileira.

A fundação de instituições de pesquisa no país ao longo do século XIX foi acompanhada por um projeto político e identitário de nação (Schwarcz, 2005). Museus de história natural e etnográficos replicavam no Brasil o desejo de modernização e urbanidade. Ao serem tomados involuntariamente como atração da Exposição Antropológica Brasileira, os Botocudos passam ao centro da questão nacional. Desde o início do século XIX, eram povos perseguidos e exterminados em nome do progresso, tidos como incivilizáveis. Ao serem expostos no Brasil, representavam fósseis vivos, imagens de um passado, daquilo que o Brasil logo deixaria de ser. Ao serem expostos em Londres, tornam-se uma ameaça ao projeto e ideal de Brasil moderno.

A rachadura na identidade nacional começa a aparecer, travestida de questão humanitária. As preocupações que se iniciam, indagando se os indígenas sentiriam frio ou saudades de casa, terminam sempre argumentando que “o Brasil não poderia ser representado lá fora por Botocudos”. Um exemplo, no trecho abaixo:

que conceito farão de nós, quando nos theatros, talvez em exhibição forem apresentados os nossos incolas? Que somos todos botocudos [...]. E os pobres indios morrendo, porque a estação na Europa é fria, ainda seus ossos serão vendidos para estudos nas academias e em gabinetes particulares!...³

As cenas descritas trazem o Museu Nacional e as exhibições de zoológicos humanos para o centro das ambiguidades do projeto de modernidade brasileiro. É apenas através de um anseio moderno que se torna possível exibir o exótico, e que se torna possível que no Museu Nacional houvesse a pretensão de colecionar objetos, crânios, traços da presença indígena em distinção temporal com a modernidade expositiva da própria instituição museal. É esse anseio de distinguir-se enquanto moderno que torna possível a existência dos regimes de exhibição da alteridade em zoológicos humanos.

A imagem dos Botocudos como um outro interno, no bojo da Exposição Antropológica Brasileira, é constituída como um passado do qual o país, ao se modernizar, estaria paulatinamente se afastando. Essa imagem vaza e transborda significados múltiplos, que escapam às intenções iniciais do Museu Nacional, no momento em que os indígenas são exibidos em Londres. Ao imaginarem como seriam vistos pelos ingleses, os jornais brasileiros se veem confrontados, fazendo proliferar as ambiguidades de uma identidade nacional construída a partir de um outro interno, os Botocudos, e um outro externo, a Europa.

“Gigantes canibais”: a retórica dos zoológicos humanos no Chile e na Argentina

Junto com esses eventos no Brasil, vários zoológicos humanos também se desenvolveram na América Latina de língua espanhola no final do século XIX. Nesses casos, a atenção foi direcionada aos indígenas da Terra do Fogo e da Patagônia, enfatizando o monstruoso de duas maneiras:

3 *Diário do Brazil*, 16 de novembro de 1882.

por meio de sua aparência, o gigantismo, e, por meio de seus costumes, o canibalismo. A seguir apresentamos dois desses casos, estabelecidos com patrocínio institucional: a Exposição Colonial do Chile, de 1873, e a Exposição Nacional de Buenos Aires, de 1898. A intenção aqui é identificar tendências dentro da narrativa circundante dessas exposições e como essas tendências reiteraram a imaginação renascentista do monstruoso sobre esses grupos indígenas.

Realizada em 1873 pelo prefeito de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, a Exposição Colonial foi uma das primeiras experiências de proteção e exposição do patrimônio histórico e cultural do Chile. Foi inaugurada durante as comemorações das festas nacionais no antigo Palácio dos Governadores, e exibiu peças representativas da cultura material da época colonial. No entanto, a principal atração deste evento foi um grupo de indígenas da Terra do Fogo e da Patagônia, constantemente citados na imprensa por suas práticas antropofágicas. Segundo jornais da época, o grupo em exhibição era formado por dois homens e uma mulher; um deles, José Esti, teria comido cinco tripulantes de uma escuna:

A partir de amanhã, quarta-feira, será exibido o fueguino José Esti, um pequeno índio que foi capturado há dois meses pelo governador da colônia de Magalhães, a bordo de uma escuna cujo capitão, contramestre e três marinheiros tinham sido comidos por Esti e dois dos seus companheiros. Estes dois últimos morreram na luta que travaram com a guarnição de Magalhães⁴.

Precedido por essa reputação sangrenta, a narrativa continua a enfatizar como Esti comeu “a no pocos bípedos que se le han atravesado en el camino”⁵. Além disso, nos dias seguintes, os jornais ecoariam a saúde dos fueguinos e sua voracidade mesmo quando doentes: “Esti adoecia, inchava, e quando lhe ofereciam um remédio de boticário dizia não, acrescentando que o que lhe faria bom seria uma criança crua

4 *El Independiente*, 23 de setembro de 1873.

5 *El Independiente*, 23 de setembro de 1873.

ou assada”⁶. Esse canibalismo, atribuído aos indígenas da América do Sul, estava enraizado no imaginário popular, junto com outra característica considerada monstruosa desde os primeiros anos da conquista: o gigantismo⁷.

No caso argentino, a retórica em torno da Exposição Nacional de Buenos Aires de 1898 destaca o fascínio que a altura dos povos originários do Sul exercia sobre a sociedade nacional. Realizada na mesma estrutura projetada para o pavilhão argentino da Exposição Universal de Paris, em 1889, no dia de sua inauguração teve reunido em seus pavilhões “todo lo más encumbrado de la banca, las artes, las ciencias, el comercio y la industria argentina” (Notas de la Exposición, 1898). Assim como na mostra chilena, a mostra argentina teve como principal atração indígenas Selk’nam expostos ao olhar da multidão.

Habitantes da grande ilha da Terra do Fogo, os Selk’nam – caçadores e coletores – baseavam sua subsistência na caça de guanacos. Em pequenos grupos familiares, deslocavam-se de um lugar para outro, fazendo casas rústicas com galhos e peles (Báez Allende, 2018, p. 14). Na Exposição Nacional de Buenos Aires (1898) foram exibidas duas famílias de indígenas; elas eram constituídas por um jovem, Tchoskiái ou Manuel, sua esposa Kosanch, de dezesseis anos, que mais tarde daria à luz uma menina em plena exposição, e Kiótemen ou Kioltemene, sua esposa Altcheck, seu filho Kello, de sete anos, e outra menina de sete meses (Báez Allende, 2018, p. 102). Desde os primeiros momentos, “los diarios aludían a la estatura y robustez de ambas familias: ‘A juzgar por la muestra, estos indios son de una raza vigorosa, casi gigantesca por su estatura y corpulencia’”⁸. Indo além, Eduardo Castro, diretor do gabinete antropométrico do Clube de Ginástica e Esgrima, encarregou-se de medir os homens:

6 *El Mercurio*, 23 de setembro de 1873.

7 Esse imaginário dos habitantes da Patagônia como gigantes data dos primeiros contatos entre os tehuelches e os europeus do Renascimento. Aparentemente, os homens Tehuelche mediam aproximadamente 1,83 metros, enquanto os marinheiros espanhóis desnutridos que compunham as tripulações mediriam 1,60 metros. Para mais informações sobre este tema, consulte Pero (2002).

8 *La Nación*, 4 de novembro de 1898.

Com base nas várias observações detalhadas, chega-se à conclusão de que são indivíduos de desenvolvimento vigoroso e capazes de resistir a grandes fadigas devido à sua constituição torácica robusta e musculatura forte. O índio Kioltemene tinha 1,80 metros de altura⁹.

Fascinados com a altura e a força do Selk’nam em exibição, os jornais corroboraram para o público argentino e chileno as narrativas pré-existentes do monstruoso desde os tempos coloniais. Embora essas exposições e a imprensa da época não tenham criado o estereótipo dos Selk’nam como canibais ferozes e/ou gigantescos, elas reforçavam essas ideias por meio da reiteração da retórica colonial que enfatizava práticas canibais e gigantismos. Ao selecionar e organizar *tropos*, artefatos indígenas e imagens de determinadas maneiras, jornais e organizadores de exposições não apenas articularam uma retórica dos povos indígenas sul-americanos que refletia os escritos de Hans Staden, André Thevet, Jean de Léry e Ferdinand Magellan, mas também os constituíram de novas maneiras. Uma análise cuidadosa de jornais, fotografias, cartões-postais e revistas do século XIX socializados durante esses eventos revela como era esperado que os visitantes interpretassem as narrativas elaboradas para as exposições em relação às ideias pré-concebidas que tinham sobre os indígenas expostos.

De certa forma, essas exposições e suas narrativas circundantes criaram uma comunidade nativa imaginada na América do Sul marcada pelo gigantismo e canibalismo. A partir da antropologia, Benedict Anderson (2021, p. 23) define a nação como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”, e relaciona o conceito com a observação do antropólogo social Ernest Gellner quando diz que o nacionalismo “is not the awakening of nations to self-consciousness: it invents nations where they do not exist” (Anderson, 2021, p. 168). Neste sentido, poderíamos falar também de “comunidades nativas” criadas no imaginário de populações nacionais. As exposições sul-americanas reforçaram essa construção de “comunidades nativas”

9 *La Nación*, 12 de novembro de 1898.

de gigantes e canibais (com particularidades que variavam conforme o país que as organizava), localizadas em espaços geográficos-chave e de grande interesse para as novas nações latino-americanas – o território de Magalhães –, e a relacionaram com grupos étnicos específicos, rearticulando um personagem: o gigante canibal.

Se situarmos as narrativas destas exposições e diários no contexto da poética retórica (Phelan, 2017), verifica-se como configuraram esta personagem recorrendo às componentes miméticas, temáticas e sintéticas. Para Phelan, o termo “personagem” engloba três componentes que existem simultaneamente dentro de uma narrativa: o mimético, ou seja, o personagem como uma pessoa possível, real; o temático, referindo-se ao personagem como representante de um grupo/categoria de identidade ou de uma ideia; e o sintético, digamos o personagem como uma construção que desempenha um papel dentro da construção mais ampla da narrativa (Phelan, 2017, p. 11).

No caso desses zoológicos humanos do sul, os povos indígenas da Terra do Fogo e da Patagônia foram articulados como hipotéticos praticantes de canibalismo e possuidores de estatura monstruosa, apesar da falta de evidências para apoiar essas afirmações. Exposições e jornais os retratavam como selvagens, usando características físicas como sua altura e comportamentos considerados “exóticos” para reforçar essa caracterização. Ao apresentá-los como canibais gigantes, as exposições buscavam criar uma sensação de alteridade e apelavam ao “exotismo” dos Selk’nam para atrair mais visitantes.

Dentro dessas narrativas, eles também foram apresentados como representantes paradigmáticos de uma categoria social distinta, os povos indígenas. Ao retratá-los como canibais gigantes, reforçou-se o estereótipo dos indígenas como primitivos e incivilizados, muito comum na época. Este componente também foi usado para justificar vários projetos no Território de Magalhães e reforçou a ideia de superioridade europeia sobre as culturas indígenas. Por fim, o personagem do gigante canibal desempenhou um papel importante na construção mais ampla das narrativas das exposições. Estas pretendiam apresentar, como indicado acima, um olhar científico e antropológico sobre os povos indígenas do sul, mas na realidade acabaram se tornando um espetáculo que atraiu a curiosidade

e o fascínio dos visitantes, pois puderam corroborar a veracidade das ideias preconcebidas que eles tinham desses povos. Ao apresentá-los como canibais gigantes, criou-se uma narrativa sensacionalista que atraiu visitantes e reforçou a ideia dos indígenas como seres exóticos e primitivos.

Como vimos acima, a retórica em torno da *Exposición del Coloniaje del Chile*, de 1873, e da *Exposición Nacional de Buenos Aires*, de 1898, mostra como essas exposições e a imprensa da época reforçaram a narrativa colonial enfatizando práticas antropofágicas e o “gigantismo” dos povos do sul. Essas exposições e suas narrativas circundantes – principalmente aquelas socializadas em jornais – criaram uma “comunidade nativa” imaginada na América do Sul, marcada pelo gigantismo e canibalismo, por meio de *tropos* e ideias preconcebidas do público sobre os indígenas em exibição.

Os “zoológicos humanos” em Barcelona: o exótico modernista

Realizamos agora uma aproximação com eventos semelhantes que ocorriam na Europa. Para tornar o enquadramento mais preciso, situamos o campo de análise ao conjunto de zoológicos humanos realizados em uma grande cidade europeia entre fins do século XIX e início do século XX, a cidade de Barcelona, na Espanha. A intenção aqui é perseguir uma possível arqueologia das *performances* indígenas pensando nesses espaços como um arquivo do exótico, momento em que Barcelona se constrói como uma cidade modernista. Em Barcelona, entre o séc. XIX e a segunda metade do séc. XX, foram realizadas 18 exibições de povos “exóticos”. Dentre as mais significativas, destaco algumas.

O início dessas exibições está situado na primeira metade do séc. XIX. Em 1825, indígenas da Flórida, um casal com uma filha em uma cabana, foram exibidos em um museu de cera, na Carrer del Pi, n. 13, onde funcionava um gabinete de *figures de cera al natural*, El Museu Fortuny (March, 2021, p. 192-453). Em 1831, no Saló del Palau Reial Menor atuou a companhia Los Indios, do equilibrista Peters, junto com um grupo de acrobatas procedente da região de Malabar, sudoeste da Índia (March, 2021, p. 193). Em 1856, entre a coleção de animais que Juan Cornaria

tinha instalado na loja de número 11, da 7 Rambla dels Estudis, havia um homem procedente da Guiné (March, 2021). Em 1862 se apresenta no Teatre Circ Barcelones a “tribo de acrobatas Beni Zoug-Zoug”, cujo número principal era uma pirâmide humana. Eram 26 pessoas procedentes do “deserto do Saara”, na verdade, da Tunísia. Depois retornam em 1876, apresentando-se na Praça de Touros e no Teatro del Liceu, e, em 1886, no Circ Equestre de la Praça Catalunha (March, 2021).

Em 1888, acontece um dos principais eventos da história da cidade de Barcelona, o qual marca definitivamente a entrada da cidade em seu período modernista. Trata-se da Exposição Universal. Para essa exposição foram trazidos indígenas Igorrot. Eram filipinos trabalhadores de “la nipa”, o barracão de trabalho, a “casa rural filipina”, da empresa Tabacos de Filipinas, instalada no Parque de la Ciudadela. O público visitava o espaço enquanto os filipinos trabalhavam na fabricação de charutos e cigarros (March, 2021, p. 196).

Em Madri, esses mesmos filipinos foram exibidos em dois espaços: um, reproduzindo casas e modos de vida tradicionais; outro, o processo de “civilização dos filipinos”, com os filipinos trabalhando em uma fábrica têxtil e de tabaco. O dono da fábrica de tabaco também era o dono do Banco Colonial Espanhol (March, 2021). Existia um intermediário “mestiço” entre os nativos e o empresário; esse intermediário teria sido posteriormente assassinado por esses mesmos nativos nas Filipinas (Miranda, 2008, p. 360). Os jornais anunciavam o evento como algo insólito, “dónde se podían ver negros desnudos de las colonias occidentales, caníbales australianos, gigantes de la *Patagonia*, entre otros muchos ejemplares de singulares personas”.

Em Barcelona, paralelamente à Exposição Universal, os irmãos Belio irão organizar na Praça de Catalunha a barraca La Universal de Figuras de Cera, com “tipos filipinos en numero de 300 figuras” (March, 2021, p. 198) que reproduzem Moros, Igorrotes e Chamorros como representantes indígenas filipinos. Também no Gran Museu d’Historia Natural, Antropologia, Anatomia Comparada Normal e Patológica (inaugurado oficialmente em 1889), no Passeig de Gràcia, haviam sido expostos crânios humanos, 34 peças de indígenas de todo o mundo, incluindo “el famos boixima dissecat”, *la Negre de Banyoles* (Botsuana)

(March, 2021, p. 196-200). Esse corpo dissecado foi exposto no Museu Darden (Banyoles, Espanha) de 1916 a 1992 (ano das Olimpíadas em Barcelona), e os restos mortais foram repatriados a Botsuana em 2000 (March, 2021).

Outro evento importante na época eram as apresentações de Buffalo Bill Wild West, o original norte-americano, sendo a mais significativa a de 1889 (Figura 13). Em 1928-1929 o Circ Captain Bufalo Bill roda a Catalunha, sendo que esta companhia não era a original, e sim de uma família francesa, a Bouglione (March, 2021).

Em 1897, 150 pessoas da “Tribu aixantis”, Aschantis, procedentes de Gana, na época colônia britânica, são alojadas na Ronda de la Universitat, próximo à Rambla de Catalunya. Eles viveram, ali, em uma reprodução de seu povoado africano, ao ar livre, sem proteção vegetal para o sol e calor da época [verão]. O êxito dessa exibição vai ser garantido pela nudez dos africanos, “um sinal de incivilidade”, que vai contrastar com a moral da época. Várias entidades e instituições utilizaram, então, os africanos para a promoção de eventos e atividades educativas e beneficentes, com ampla participação da prefeitura de Barcelona – inclusive com a *performance* do *castellers* Xiquets de Valls. Cerca de dez mil crianças vão assistir ao espetáculo. Os jornalistas da época narram o cotidiano desse grupo e enfatizam a atenção à questão da nudez e dos corpos expostos (March, 2021, p. 209). Esse mesmo grupo foi filmado pelos Lumière em Lyon, antes de irem para Barcelona, Madri e Valência (Miranda, 2008, p. 364). Uma escola “nativa” foi construída e exibida, e também existia a venda de artesanato pelos nativos. O empresário responsável era um empreendedor privado. A nudez era tema controverso, inclusive a edição de *La Espana Cristiana* de 9 de outubro de 1897 fez uma crítica muito enfática (Miranda, 2008, p. 361).

A eles não era permitido saírem sozinhos da Ronda de la Universitat, embora tenham sido convidados para participar de vários eventos na cidade, como o aniversário da Cruz Vermelha, uma tourada e uma peça de teatro. Ao mesmo tempo em que as pessoas eram exibidas na Ronda de la Universitat, era exibido o filme dos Lumière sobre eles no Studio Napoleón on the Rarnblas (*head office* da Lumière Company na cidade), e encenado o *The Geographical Session Between*

Vasco da Gama and an Ashanti Woman no Jardín Espanyol, ou seja, eles eram uma *performance* permanente em Barcelona, que mobilizou toda a cidade (Miranda, 2008, p. 364).

Em 1898, a exibição intitulada *Sudaneses no Jardí del Teatre Espanyol*, no Passeig de Gràcia, era também descrita como uma exposição etnográfica, e feita pelo mesmo empresário da exposição anterior dos Aschanti. Havia o sorteio diário de um objeto fabricado pelos artistas da mostra. Na época, o Sudão era colônia francesa (March, 2021, p. 217).

No início do séc. XX, em 1900, os “esquimós”, ou seja, os Inuit, foram exibidos nos Jardins del nou Retiro. Eram 27 pessoas oriundas do norte do Canadá. A imprensa na época fez muita polêmica com a alimentação dos indígenas, uma vez que os eles costumavam consumir carne crua e dividir suas refeições com os seus cães. Assim, esse era um dos pontos altos da exibição, momento em que eram percebidos como mais “selvagens” (Miranda, 2008, p. 357; March, 2021, p. 219).

Em 1913, houve uma importante exibição dos Laobe, do Senegal, no Parque Tibidabo, com cem membros da comunidade e a presença de um mascote que chamou a atenção do público e da imprensa, um chimpanzé de nome Pipo. Esse foi o único membro do grupo nomeado pela imprensa, que, além disso, nota sua “singular inteligência”, e que “si carece de palabra, sabe agradecer y tener buena memoria” (March, 2021, p. 223). Para essa exibição, existiu um contrato com o “chefe tribal”, que, junto com um empresário branco, gerenciava a exposição. Segundo N. Miranda, os nativos se exibiam fazendo diversos artefatos, que eram postos à venda. Havia um artista que pintava e vendia cartões postais originais – assinava como Abdulayé Samb. Aqui também um dos principais espetáculos era o momento em que os indígenas faziam suas refeições. Além disso, uma das pessoas do grupo era albina (Miranda, 2008, p. 363) (Figura 14).

Naquele mesmo ano, 1913, um grupo intitulado “Tribo Oriental Muçulmana” foi exibido no Turo Park. Chama a atenção da imprensa a existência de um harém, com nomeação de algumas mulheres e eunucos, lembrando o livro *As mil e uma noites*. Houve também celebrações diárias na mesquita, além da celebração, ao final da exposição, de um casamento. Em 1915, no mesmo parque, aconteceu a exibição de uma

suposta tribo do Himalaia. A imprensa diz que “se trata de seres animais que son como una especie intermediaria entre el hombre y el mono”. Na verdade, se tratava de uma trupe de pessoas com nanismo ou microcefalia. Também seriam apresentados em algumas ocasiões com “Os últimos Astecas” (March, 2021, p. 226-227).

Em 1925, após o sucesso da primeira exposição no Parque Tibidabo, foi exibida a “Tribo Fula da África ocidental”. O desenho do povoado ficará a cargo do famoso arquiteto e urbanista Nicolau Rubio i Tuduri (March, 2021, p. 227). Também existia um empresário privado (Miranda, 2008, p. 358).

Da mesma forma, após o sucesso da primeira exposição Universal, Barcelona sediou, em 1929, a Exposição Internacional, um megavento que mobilizou toda a cidade. Foi construído para essa exposição, na Montanha de Montjuic, região central da cidade, o Pobre Oriental, uma imitação do Pobre Espanyol da primeira exposição. Reproduzia ruas e edificações de diversos países do norte da África e asiáticos, como Palestina, Turquia, Índia, Ceilão, Pérsia, Birmânia e Hong Kong. Pessoas nativas encenavam nesses espaços (Figura 15).

Um espaço importante nesta ocasião foi o Palau de les Missions de L'Exposició Internacional. Nele foram expostos objetos relacionados às atividades missionárias católicas de diferentes países. Em sua inauguração foi organizada a Cabalgada de las razas, onde crianças das escolas religiosas desfilaram pelas ruas vestidas com trajes dos países representados [colônias]. Uma parte era formada por indígenas negros e oceânicos, assim como animais (March, 2021, p. 227-234).

Outra exposição realizada neste momento durante a Exposição Internacional, mas fora do programa oficial da exposição, foi a dos Senegaleses no Parc de la Foixarda. Eram 80 pessoas. Havia a possibilidade de adquirir artesanato dos nativos. Em um artigo da época, o jornalista faz uma entrevista com o chefe da tribo e o nomeia Abdon Karim Gueye. Esse chefe realizava uma visita guiada e portava um dicionário francês-espanhol. O diálogo do jornalista com essa liderança, reproduzido nesse artigo, mostra que o grupo senegalês tinha pleno domínio da natureza do empreendimento e estavam muito acostumados a circular entre Europa a África, com total domínio de línguas e de questões modernas

“civilizadas”. A comunidade foi chamada pelo jornalista de uma “tribo civilizada” (March, 2021, p. 235).

Nesses exemplos de zoológicos humanos que aconteceram em Barcelona, é possível identificar elementos presentes na análise anterior sobre as exposições brasileira, chilena e argentina. Todos os exemplos são eventos de *performances* como traduções interculturais realizadas no contexto de grandes cidades que estão reivindicando o ingresso na modernidade. Em todos os casos, podemos identificar uma mesma “demanda” pelo exótico, uma aproximação com o outro que é fundamentalmente um afastamento. Segundo informações em uma exposição no Museu do Designer (BCN, 2022),

Modernismo é sinônimo de vontade de modernizar uma cultura e de integrar-se na Europa. A Exposição Universal de 1888, primeiro evento internacional organizado pela cidade de Barcelona, considera-se a porta de entrada na Europa e na modernidade, e data do início do movimento.

Como escreveu a historiadora da arte primitiva E. Ocampo (2011, p. 27),

Os primeiros quarenta anos do século XX, período que vai até ao início da Segunda Guerra Mundial, foi o momento mais importante de valorização por parte dos artistas europeus da arte primitiva e de uma certa familiarização da população europeia com as culturas exóticas, a Europa vive o auge do colonialismo

Assim, as exposições de povos exóticos na Europa nos chamados zoológicos humanos não era um retrocesso primitivista em si mesmo, mas um uso moderno do primitivismo. Não era mais o tempo da escravidão e guerra contra esses povos, mas o momento da antropologia, da arte e da administração colonial, um momento de controle e conhecimento.

A produção modernista nas artes, ciências e cultura popular promovia um encontro intercultural ambíguo e cheio de dilemas, momento

em que o primitivo é não somente projeto colonial, mas também projeto primitivista nas artes e ciências, fonte de conhecimento e inspiração.

Arqueologia e arquivos da exotização

Arnaut (2012, p. 344) escreveu que os zoológicos humanos não foram somente eticamente ruins, mas também esteticamente ruins. Uma vez que os zoológicos humanos estavam situados no nexo entre alteridade e subalternidade, as *performances* interculturais realizadas aí colapsaram sobre o peso da subalternidade colonialista. Por conta disso, a maior vítima dessas exposições foi a intersubjetividade. Assim, a análise das *performances* artísticas relacionadas à subalternidade mostra que a falta de intersubjetividade permite refutar os zoológicos humanos desde qualquer qualidade estética. Esse autor lembra que as tentativas de revisão e reformulação dessas exposições não foram bem-sucedidas, além de terem sido contraproduativas. Assim, segundo ele, uma questão central seria essa: como *performances* culturais ou artísticas envolvendo grupos subalternos podem oferecer formas mais inteligentes de voyeurismo, por um lado, e por outro, noções simples de solidariedade e empatia entre artistas e público, sujeitos e atores envolvidos no projeto?

Como esse autor lembra, Fabian (1983) havia dito que, se for permitido, as pessoas irão deixar que saibamos que eles estão performando (parte de) sua cultura. Esse conhecimento – performativo – demanda participação e um reconhecimento mútuo (Arnaut, 2012, p. 357). Segundo Arnaut (2012, p. 357), os zoológicos humanos existiram meramente pelo fato de negarem essa intersubjetividade, com o duplo efeito de aumentar a distância e reforçar a desigualdade entre atores e público. Assim, continua esse autor, os zoológicos humanos podem ser minimamente definidos como *performances* interculturais nas quais a subalternidade histórica e social dos atores é reproduzida pelo truncamento da intersubjetividade da *performance* em si mesma. E, por fim, escreve que, optando pelo exotismo radical e pela objetificação do outro, os zoológicos humanos optaram por fornecer um encontro intercultural estável e seguro, e, que, agora, precisamos de coragem

e imaginação para nos reconhecer nesses encontros, como atores na *performance* da alteridade.

O projeto moderno, em seu afã colecionista, sua febre arquivica, abarca também os zoológicos humanos, incluídos nessa *arkhê* da ordem (Derrida, 2001) e do conhecimento. Mas como toda ordem arquivica tem sua economia política e violências próprias, pois ordenar e selecionar significa também esquecer, os zoológicos humanos fazem parte hoje da história lacunar da modernidade.

O esforço de aproximar exotismo e colonialidade (Quijano, 2005) da noção de modernidade abre o tema dos zoológicos humanos como arquivos anarquívicos (Derrida, 2001), como elementos que atuam no sentido da desordem, que desestabilizam o poder arcôntico moderno. Se todo arquivo pressupõe uma política consignatária que tanto reúne como exclui, os zoológicos humanos fazem parte de uma *arkhê* esquecida, cheia de fissuras e lacunas. A atividade de relacionar as exposições e *performances* supostamente primitivas à noção de urbanidade e modernidade tem o potencial de fazer explodir experiências e eventos uma vez suprimidos da história moderna, primitivismos que são igualmente constituintes e formadores da própria modernidade.

Referências

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- ARNAUT, Karel. The Human Zoo as [Bad] Intercultural Performance. In: BLANCHARD, Paul; BOETSCH, Gilles; SNOEP, Nanette Jacomijn (ed.). **Human Zoos**: the Invention of the Savage. Paris: Actes Sud/Musée du Quai Branly, 2012.
- BÁEZ ALLENDE, Christian. **Cautivos**: fueguinos y patagones en zoológicos humanos. Santiago: Pehuén, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 3ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2018.
- DERRIDA, Jacques. A diferença. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FABIAN, Johannes. **The Time and the Other**: How Anthropology Makes its Object. 1ª ed. New York: Columbia University Press, 1983.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GELLNER, Ernest. **Thought and Change**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1964.
- HALL, Stuart. **A modernidade e seus outros**. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Lisboa, 2009.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Zoológicos humanos**: gente em exibição na era do imperialismo. Campinas: Unicamp, 2020.
- LAGROU, Els. A arte do outro no surrealismo e hoje. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.
- MARCH, Enric H. **Barcelona Freak Show**: història de les barraques de fira i els espectacles ambulants, del segle XVIII al 1939. Barcelona: Viena Edicions, 2021.
- MIRANDA, N. M. Exhibiting People in Spain: Colonialism and Mass Culture. In: BLANCHARD, P. *et al.* **Human Zoos Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires**. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.
- NOTAS DE LA EXPOSICIÓN. **Caras y caretas**. 22 octubre, 1898: 1.
- OCAMPO, Estela. **El fetiche en el museo**: aproximación al arte primitivo. Madri: Alianza Editorial, 2011.
- PERO, Alejandra. The Tehueche of Patagonia as Chronicled by Travelers and Explorers in the Nineteenth Century. In: BRIONES, Claudia & LANATA, José Luis. **Archeological and Anthropological Perspectives on the Native Peoples of Pampa, Patagonia and Tierra del Fuego to the Nineteenth Century**. Westport: Praeger, 2002.
- PHELAN, James. **Somedy Telling Somebody Else**: A Rhetorical Poetics of Narrative. Columbus: The Ohio State University, 2017.

- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do século XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia; VIDAL, Diana (org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades ao museu moderno**. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.
- VIEIRA, Marina Cavalcanti. Figurações primitivistas: trânsitos do exótico entre museus, cinema e zoológicos humanos. 263 f. Tese (doutorado em Ciências Sociais). **Universidade do Estado do Rio de Janeiro**, 2019.

Maurício Barros de Castro
Stefania Paiva

Retrato do artista quando jovem: Cildo Meireles e a *Série africana*

Cildo Meireles passou parte da infância e adolescência vivendo em várias cidades do Brasil por conta do trabalho de seu pai, também Cildo Meireles, um indigenista brasileiro, funcionário do antigo Sistema de Proteção aos Índios (SPI), hoje Funai. O crítico e curador Paulo Herkenhoff, em texto no catálogo da exposição *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*, afirma que o deslocamento de Cildo Meireles pelo Brasil não teria se dado enquanto turista, tampouco teria sido necessário que o olhar estrangeiro lhe indicasse a necessidade de percorrer seu país e constatar suas raízes. Precocemente, a própria vida do artista, desde a infância, o teria impactado a partir do convívio com a realidade de resistência indígena .

Segundo depoimento de Cildo Meireles à revista *Cahiers d'Art*, publicada em 2022, quando ele tinha por volta de sete anos, e morava com a família na casa de sua avó materna, no cerrado do Estado de Goiás, viveu uma experiência que o teria influenciado, em sua formação como artista:

Certa vez, num final de tarde, passou por lá um andarilho que encontrou uma clareira, um canto para ficar, próximo à casa da minha avó, e ali acendeu uma fogueira. Na manhã seguinte, acordei bem cedo, antes de todos, e fui até o lugar onde o

andarilho passou a noite, lugar que nós crianças conhecemos muito bem. O insólito visitante já havia ido embora, mas deixou lá uma casa em miniatura, perfeita: paredes, telhado, janelas que abriam, tudo feito de gravetos. Aquele ato me deixou extremamente emocionado. Alguém havia passado a noite toda trabalhando e deixou aquilo lá, para pessoas que não conhecia¹.

Alguns anos depois, segundo conta o artista, seu pai, após voltar de uma viagem, o presenteou com dois livros: um do pintor Francisco Goya, que apresentava sua obra gráfica, e outro do artista brasileiro Oswaldo Goeldi. Influenciado inicialmente pela obra desses artistas, Cildo realiza seus primeiros desenhos, repetindo as obras de Goya e de Goeldi de memória, como que num infinito exercício.

Em 1958 Cildo chega a Brasília com a sua família, e em 1963 começa a frequentar o curso de arte da Fundação Cultural do Distrito Federal, dirigido, à época, pelo ceramista e pintor peruano Felix Alejandro Barrenechea Avilez. No mesmo período, Cildo inicia aulas de cinema no CIEM, escola experimental vinculada à Universidade de Brasília, tornando-se aluno de Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Sales Gomes.

O país, naquele momento, passava por um plebiscito que decidia o regime de governo do país; chegava ao fim a breve experiência parlamentarista do Brasil republicano e era restaurado o presidencialismo. Brasília era uma cidade de oportunidades, um ambiente em construção, urbanística e arquitetonicamente único. Neste contexto, o Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília trouxe ao Brasil uma exposição do acervo da Universidade de Dakar, e Cildo, impactado pela mostra, começou a elaborar desenhos inspirados em máscaras e esculturas africanas.

Dessa forma, em 1963, sob a influência da mostra vinda de Senegal, Cildo Meireles inicia uma série de desenhos que chama de *Série africana* (Figura 16). São trabalhos em nanquim, Merthiolate, clara de ovo com pigmento sobre papel, lâmina de barbear sobre folha de pagamento do Ministério da Guerra. Compostos de manchas, linhas, muitas vezes

1 Revista *Cahiers d'Art*, 2021, "Ever Goya", standard edition.

colagens, apresentam formas esguias. Dentes à mostra, cabeças definidas, corpos cadavéricos, com membros que parecem ter partes articuladas, como que separadas de si mesmas. O golpe militar principiava a vir, e à medida que a censura, a vigilância e a repressão aumentavam, esses desenhos com figuras que carregavam crânios marcados foram, aos poucos, tomando forma de capacetes militares² (Figura 17).

Essa série de desenhos estão diretamente relacionados com as máscaras africanas que vi na exposição de Dakar no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília. São trabalhos que me levaram à minha primeira individual, no MAM da Bahia. São basicamente figurativos, sendo possível notar a influência direta de Goeldi e Goya. Acredito também que essa série se relaciona com aqueles campos, áreas, de um pintor que era muito conhecido, muito visível na cena brasileira, Samson Flexor³.

Na biblioteca da faculdade, onde havia uma seção de periódicos, Cildo tinha acesso às principais revistas de arte; no entanto, em 1964 o curso da Fundação Cultural encerrou suas atividades. Mesmo assim, Barrenechea convidou Cildo para continuar trabalhando em seu ateliê. Neste período, Cildo se dedicou intensamente à produção de desenhos.

Segundo o artista, em depoimento para Frederico Moraes, no catálogo de sua exposição *Algum desenho*, de 2005, "naquele ano, em 1967, produzi mais de mil desenhos". Foi no início deste ano que Cildo Meireles realiza sua primeira individual no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador. Nessa exposição, Cildo apresenta pela primeira vez os desenhos da *Série africana*.

A intenção inicial do artista era expor seus trabalhos e seguir para o Rio de Janeiro; no entanto, a convite de Mario Cravo Júnior, então diretor do MAM-BA, Cildo passou dois meses na cidade. Lá, ele dormia

2 Neste artigo não vamos nos deter numa análise aprofundada dos desenhos; buscamos, aqui, fazer uma reflexão mais panorâmica e preliminar da *Série africana*. Sobre alguns destes trabalhos, ver o caderno de imagens deste livro.

3 Conversa com os autores em seu ateliê, no dia 25 de abril de 2023.

em um quarto dentro do museu, mas, com o dinheiro findando, procurou galerias onde pudesse vender seus trabalhos e cumprir sua trajetória inicial. Depois de algum tempo tentando vender os desenhos, encontrou um marchand que pagou a ele por todos os desenhos o equivalente a uma passagem para o Rio de Janeiro.

Carregava consigo três cartas para críticos de arte e três cartas para artistas, pois em Salvador, encontrando Rubem Valentim, esse se prontificou a ajudá-lo, escrevendo para seis amigos, entre artistas e curadores, que poderiam acolhê-lo no Rio. Segundo Cildo, ele deveria procurar Frederico Moraes, Clarival do Prado Valadares e Antonio Bento ou José Roberto Teixeira Leite. Cildo nunca entregou as cartas, mas procurou os três artistas: Carlos Vergara, Milton Sá e José Maria.

No Rio de Janeiro, a intensa produção de desenhos toma um novo rumo. Cildo se afasta do conteúdo figurativo, parecendo se aproximar de confrontos formais. Nos trabalhos seguintes, investe nas retas e linhas:

O que eu chamo de *Série africana* funcionava assim: eu percebi que as máscaras se dividiam em territórios, dessa forma eu criava as figuras cujo interesse principal eram algum tipo de beleza, uma harmonia. Essa fase da minha produção de desenhos representa sim, uma produção formalista. Se você observar bem, dificilmente vai ver uma figura interrompida, tinha uma preocupação com o espaço, foram mais de 2500 desenhos eu escolhi cerca de 30 para fazer a exposição na Bahia⁴.

Uma parte dos desenhos posteriores a essa fase pode ser vista em perspectiva no catálogo da exposição *Algum desenho*, de 2005. Partindo de uma observação cronológica da produção de desenhos do artista, é possível notar que Cildo passa a se interessar por metalinguagem. O braço já não sai do tronco, o corpo é desconstruído, Cildo cria vazios dentro do próprio corpo da figura. A ideia de virtualidade começa a aparecer, os desenhos deixam de ser narrativos e passam a constituir uma

4 Conversa com os autores em seu ateliê, no dia 25 de abril de 2023.

interrupção dos quadros, criando, por consequência, uma interrupção dos objetos. Sobre essa passagem, o artista comenta:

Acho que aconteceu uma mudança em mim quando comprei o primeiro livrinho do Rimbaud. Era o mais barato que tinha na livraria Dom Bosco e eu não tinha quase nada de dinheiro, “Uma temporada no Inferno”, eu li um poema, “Uma noite, senti a beleza no meu colo. - E a achei amarga. - E a xinguei”, acho que essa atitude de negar a beleza está, seguramente, relacionada com essa minha fase de trabalho. De repente eu queria a coisa feia, deliberadamente feia, sintética, e claro, Goya e Goeldi estavam lá, antes de Barrenechea⁵.

Dos desenhos iniciais, que tratavam sobretudo de cenas urbanas, da rua, Cildo passa ao ambiente interno, iniciando a série *Espaços virtuais: cantos*, e transita dos desenhos em papel milimetrado à construção de obras tridimensionais, onde o artista reproduz o cenário real, um canto de casa. No entanto, altera os limites entre o chão, as paredes e o teto, provocando desconforto e estranheza. Cildo chamou as primeiras três versões de *Nowhere is My Home I, II e III* (Nenhum lugar é minha casa). A frase permitia ainda outras duas leituras: “No, where is my home?” (Não, onde está minha casa?) e “Now, here is my home” (Agora, aqui é minha casa). Questões sobre territorialidade e pertencimento, sejam empregadas em seu sentido literal ou abstrato, estiveram, por vezes, no ambiente reflexivo do artista, como podemos observar no texto “Cruzeiro do Sul”, quando, aos 22 dois anos de idade, Cildo escreve:

Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e 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 Sul⁶.

5 Conversa com os autores em seu ateliê, no dia 25 de abril de 2023.

6 “Cruzeiro do Sul”, texto publicado no catálogo da mostra *Information*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, abril de 1970.

Com o início dos *Espaços virtuais: cantos*, o artista declara: “che-gou um momento em que resolvi colocar ordem na cabeça”⁷. A *Série africana* – que se iniciou a partir de desenhos que tinham a máscara como ponto focal, estabelecidos a partir da construção de cenários que priorizavam uma figura isolada – aos poucos dá lugar a desenhos que passam a ser mais povoados, até que finalmente o artista chega a dese-nhos que refletem o cruzamento de ruas.

A esquina é por excelência na pólis, na urbe, um lugar de en-contro. Eu continuava com os desenhos figurativos, só que compreendi que na verdade eu tinha chegado aparentemente a dois caminhos diferentes sobre a mesma questão. Em uma determinada situação eu estava trabalhando com o lado de fora dessa esquina, da construção do perímetro, e em outra situação eu dialogava com o espaço interior, da casa, de dentro. Passo então a um desenho ríspido, rápido, esquemático. Eu acho que os desenhos que compõem a *Série africana* foram desenhos em que eu estava mais interessado na figura, depois eu queria os cruzamentos, essa perspectiva de trabalhar o lado de dentro dessa construção que são os cantos⁸.

Então, em junho/julho de 1968, Cildo Meireles decide encerrar a produção dos desenhos que conhecemos como africanos. Destacando o aspecto circular de sua produção, sem se afastar do fundamento, o artista retorna ao tema em 2003, quando apresenta, na 8a Bienal de Istambul, o trabalho *Homeless Home*. O projeto original do artista consistia em alugar quatro quartos ou ambientes em prédios localizados em quatro cantos dos cruzamentos da cidade. Porém, em função da inviabilidade do projeto, a equipe da Bienal decidiu construir os espa-ços. Os quatro ambientes edificadas e decorados ficavam abertos ao uso e apropriação dos passantes. Assim como, anos antes, o andarilho comoveu o artista ao construir uma casa e partir, em *Homeless Home*

7 Conversa com os autores em seu ateliê, no dia 25 de abril de 2023

8 Conversa com os autores em seu ateliê, no dia 25 de abril de 2023.

o próprio artista nos leva novamente à discussão sobre espaço público e privado, interno e externo.

A *Série africana*: afinidades antropológicas

Em 2005, dois anos depois de ter criado *Homeless Home* para a Bienal de Istambul, o artista se dedicou a uma ampla exposição de seus desenhos, a já citada *Algum desenho*, que aconteceu no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro e teve a curadoria de Frederico Morais. Além da primeira vez que expôs os seus desenhos no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1967, Cildo havia exposto estes trabalhos uma segunda vez, em 1998, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro.

Algum desenho foi a terceira e última vez que o artista apre-sentou uma mostra apenas com seus desenhos, reunindo uma produ-ção realizada entre 1963 e 2005. A exposição contou com mais de 200 trabalhos, entre cerca de 800 desenhos que foram encontrados e recuperados, muitos deles dispersos e esquecidos em coleções e ar-quivos. A ideia era mostrar a força e a contundência de uma vertente importante e pouco explorada de seu trabalho, que representa uma intensa produção que atravessa cinco décadas (Figura 18). Uma das séries apresentadas na mostra do Centro Cultural Banco do Brasil foi a que Cildo produziu impactado pela observação de estátuas e máscaras senegalesas do acervo da Universidade de Dakar. Conforme explicou Frederico Morais,

Sob o impacto de uma exposição do acervo da Universidade de Dakar, realizada no Instituto Central de Artes da Uni-versidade de Brasília, em 1963, Cildo começou a produzir desenhos inspirados em máscaras e escultura africanas. Nas suas próprias palavras, queria captar e expressar a elegância, o refinamento e a dignidade da estatutária negro-africana. Aos poucos, entretanto, o clima opressivo criado pela ditadu-ra militar de 1964 foi envolvendo essa temática africana. A testa larga, formando quase uma plataforma na arquitetura

craniana, tal como figurada na máscara, é substituída pelo capacete militar (Morais, 2005, p. 21).

Frederico Moraes reitera o impacto da ditadura militar nos desenhos africanos produzidos por Cildo. O artista tinha 15 anos em 1963, quando viu os objetos de arte africana, ou seja, um ano antes do golpe de 1964. Naquele momento, havia acabado de se tornar aluno de Barrenechea e as questões formais e históricas da arte o interessavam fortemente, pois ainda não estavam impregnadas pela ditadura que viria a se instaurar no país. Na entrevista que concedeu para Frederico de Moraes para o catálogo da exposição *Algum desenho*, Cildo deixa claro esses interesses:

Nesse mesmo ano passou por Brasília uma exposição do acervo de arte africana da Universidade de Dakar, no Senegal, reunindo principalmente esculturas e máscaras. Fiquei profundamente tocado pela mostra, que exerceu uma influência fundamental na minha formação, redirecionando meu desenho. Eu estava diante da arte africana sem passar pela mediação do Cubismo. O que me atraiu na arte africana foi o modo forte e elegante como a questão formal era resolvida. E, também, o fato de que ela falava de coisas imateriais, mas de modo muito vital (Meireles, 2005, p. 55-71).

Na fala de Cildo há aspectos importantes para pensarmos as afinidades com a antropologia que existem nos seus desenhos africanos. Um ponto fundamental é a sua consciência, embora muito jovem, de que estava diante da arte escultórica africana sem que essa experiência fosse mediada pelo cubismo, ou seja, por uma história da arte europeia.

Pablo Picasso se inspirou nas máscaras africanas que encontrou no Museu do Trocadero, em Paris, para produzir a sua famosa pintura *Les Femmes d'Alger*, em 1907, marco da criação do cubismo. Havia nesse gesto do artista a busca por uma alteridade radical que não encontrava na sociedade pós-iluminista e cartesiana europeia.

Considerados objetos etnográficos, as máscaras africanas chegaram ao Trocadero por meio do saque de diversos trabalhos de arte

não ocidentais promovido pela empreitada colonial. Embora não fosse a favor do colonialismo, não havia por parte de Picasso um interesse nas sociedades africanas. O artista estava mais vinculado às noções de primitivismo que permeavam tanto os antropólogos da época quanto as vanguardas modernistas das quais fazia parte.

Conforme Hal Foster argumentou (Foster, 2014), no início do século XX, na Europa, artistas da vanguarda modernista e antropólogos experimentavam um forte diálogo impulsionado pela busca de outras culturas que poderiam apresentar pulsões de vida que não eram encontradas nas cidades europeias. Por esse motivo, artistas como Picasso enxergavam a antropologia como uma disciplina amplamente vanguardista, assim como a psicanálise freudiana, que demonstrava o impacto dos sonhos na formulação da subjetividade dos indivíduos, revelando a fragilidade do racionalismo e do seu lema cartesiano: “Penso, logo existo”.

Cildo Meireles, enquanto um jovem artista brasileiro, que iniciava sua produção de desenhos nos anos 1960 na recém-instaurada capital do país, entendia perfeitamente a distância histórica e de contexto que o afastava da influência do cubismo. Tratava-se de um artista impregnado por uma experiência do Brasil, apesar da pouca idade, o que, para ele, era fundamental – razão que fez com que se sentisse praticamente privilegiado por ter tido contato com a arte africana sem a mediação da arte europeia.

Outro ponto importante, embora não tenha sido mencionado por Cildo, é que a coleção de arte africana que o tocou profundamente e redirecionou seu desenho pertencia à Universidade de Dakar. Portanto, não foi uma coleção forjada por meio do saque da empreitada colonial, mas sim constituída por uma universidade localizada num país africano, o Senegal. Aparentemente destituídas das marcas do colonialismo na formulação desta coleção, as esculturas e máscaras que vieram da capital senegalesa traçaram uma circulação peculiar. Ao invés das obras terem sido sequestradas de seus locais de origem para fazer parte do acervo dos museus etnográficos ocidentais, foram emprestadas por uma universidade africana para fazer parte de uma exposição que aconteceria numa universidade brasileira.

Certamente, neste texto, não teremos condições de esmiuçar a “vida social” dessas máscaras e esculturas africanas, assim como não

poderemos descrevê-las e identificá-las com mais precisão. Por este motivo também, não nos detemos em uma discussão mais aprofundada sobre a chamada “arte africana”, obviamente marcada por uma diversidade de estilos e produções, assim como acontece na produção artística e cultural da própria África enquanto um continente, e não um país. No momento, o único acesso que temos às obras da coleção é a representação figurativa que Cildo produziu sobre elas por meio de seus desenhos.

O que nos interessa destacar é que o fato das máscaras e esculturas africanas terem sido vistas pelo artista numa universidade brasileira nos conturbados anos 1960 no país, trazidas de uma universidade em África, promoveu uma “agência” – conceito amplamente discutido pelo antropólogo Alfred Gell – no trabalho de Cildo completamente distinta daquela que poderia ter sido efetivada caso ele tivesse visto a coleção num museu europeu.

De acordo com Gell (2020), os objetos de arte, principalmente aqueles vindos de sociedades às quais são atribuídas sentido ritual e significados advindos de uma cosmogonia, não são inertes e meramente manipulados pelos seres humanos; ao contrário, possuem agência sobre os indivíduos e uma vida social que marca momentos distintos de sua circulação e trajetória. Talvez essa agência possa explicar o impacto crucial desses desenhos na carreira de Cildo, a ponto de o artista buscar rever essa produção e sua importância em exposições e livros, entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

Mais ainda, acreditamos que os próprios desenhos ganharam a condição de agentes da trajetória artística de Cildo, o que o aproxima definitivamente das afinidades antropológicas aqui discutidas. Conforme ele afirmou para Frederico Morais, em entrevista para a exposição no Centro Cultural Banco do Brasil: “Meu desenho, como disse, é premonitório, em relação à minha própria obra” (Figura 19). O artista se refere à “sua capacidade de revelar ou antecipar aspectos que somente irão se concretizar em obras futuras, porém não mais como desenhos” (Meireles, 2005, p. 68). Cildo se refere a diversos desenhos que anteciparam instalações que ele executaria anos depois, como é o caso de *Desvio para o vermelho*.

Os desenhos africanos, no entanto – que o artista parou de produzir em 1968, porque não considerava “honesto” (Meireles *apud* Scovino, 2009, p. 147)⁹ continuar a série em meio às diversas vinculações que trazia naquele momento, incluindo o advento da ditadura militar –, permaneceram como desenhos que continuam a promover uma agência no trabalho de Cildo. Trata-se de um “retrato do artista quando jovem” que continua a marcar sua trajetória. Talvez por esse motivo o artista sempre busque que eles estejam ao seu redor, fazendo parte da sua coleção particular, e que sejam revistos. Um exemplo disso foi a sua participação na edição comemorativa da prestigiada revista *Serrote*, lançada em 2022: quando perguntado pelos editores da revista sobre qual trabalho gostaria de apresentar na edição, Cildo não teve dúvidas em escolher a *Série africana*.

Referências

- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- MEIRELES, Cildo. Southern Cross. In: MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Information** [1970] (catálogo de exposição, edição fac-símile, reimpressão). New York: The Museum of Modern Art, 2019.
- MEIRELES, Cildo. Pano-de-roda (entrevista por Glória Ferreira, Luís Andrade, Paulo Venancio Filho, Ronald Duarte e Ricardo Maurício) [1995]. In: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles** (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 2009a, p. 136-163.
- MEIRELES, Cildo. Entrevista: Cildo Meireles (entrevista por Frederico Morais). In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Cildo Meireles: algum desenho [1963- 2005]** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 55-71.

9 Conforme o artista afirmou: “Em 1968 eu parei: ‘Não é honesto continuar fazendo esse desenho que chamo de afro-desenho’” (Meireles *apud* Scovino, 2009, p. 147).

HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles, Geografia do Brasil** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

MORAIS, Frederico. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Cildo Meireles: algum desenho [1963-2005]** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. p. 5-71.

REVUE CAHIERS D'ART, 2021, Ever Goya, Standard Edition.

Vera Beatriz Siqueira
Gabriela Caspary

Arte norte-americana na Galeria Oxumarê: fluxos culturais entre EUA e Brasil

Nos anos 1950, instituições culturais norte-americanas produzem uma série de mostras para circular em espaços brasileiros. Entre esses espaços está a galeria Oxumarê¹, que funciona de 1951 a 1960, em local cedido pelo conglomerado de mídia Diários Associados, no Passeio Público, em Salvador. Idealizada por uma elite que desejava ver a capital baiana inserida no projeto de modernização brasileiro, incrementado com o fim da Segunda Guerra Mundial, torna-se o principal espaço de arte moderna da cidade até a inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1959 (Figura 1). Odorico Tavares², José Valladares³, Vasconcelos Maia⁴ e

- 1 Optamos por utilizar a grafia Oxumarê, tal como aparecia nas publicações da galeria.
- 2 Odorico Tavares (1912-1980) foi jornalista, escritor e colecionador. Formou-se em direito em Recife. A partir de 1942 se estabelece em Salvador, dirigindo os Diários Associados na Bahia.
- 3 José Valladares (1917-1959) – também formado em direito em Recife – recebeu bolsa da Fundação Rockefeller em 1943 para estudar história da arte na Universidade de Nova York, com orientação de Robert Smith. Foi professor de estética na Universidade da Bahia, crítico de arte e diretor do Museu de Arte da Bahia entre 1939 e 1959.
- 4 Carlos Vasconcelos Maia (1923-1988) foi escritor, membro fundador da revista e da editora Cadernos da Bahia (1948-1951) e colecionador de carrancas. Ocupou o cargo de diretor do Departamento Municipal de Turismo e Diversões Públicas da Bahia entre 1959 e 1964.

Mario Cravo Júnior⁵ estão entre os nomes dos idealizadores da galeria e Carlos Eduardo da Rocha⁶ se destaca como principal sócio. Importantes artistas brasileiros têm mostras individuais na Oxumarê, tais como Di Cavalcanti, Portinari, Samson Flexor, José Pancetti e Oswaldo Goeldi. Também diversos pintores e escultores que integram a chamada primeira geração moderna da Bahia têm sua obra divulgada local e nacionalmente a partir da atuação da galeria, aí incluídos Mario Cravo Júnior, Genaro de Carvalho⁷, Jenner Augusto⁸ e Carlos Bastos⁹.

O presente artigo pretende compreender, através do estudo de caso de mostras de arte norte-americana na Oxumarê, como se forjou essa rede de agentes (instituições, marchands, colecionadores, artistas) brasileiros e estadunidenses, responsável, em grande medida, pela formulação de um certo discurso de modernidade artística. Tal discurso fundia o postulado internacionalista da arte moderna com a valorização de uma certa cor local, transitando entre o estabelecimento de modelos e a originalidade dos modos de sua incorporação, interpretação ou mesmo antecipação.

Para dar conta dessa tarefa, vamos dividir o artigo em três partes: a primeira vai falar da galeria Oxumarê, procurando destacar o seu papel nas transformações da esfera pública da arte moderna no país. A segunda vai tratar dos fluxos culturais entre EUA e Brasil a partir dos anos 1940, enfatizando a atuação de Nelson Rockefeller e do

5 Mario Cravo Júnior (1923-2018) foi o principal artista moderno baiano na década de 1940. Filho de comerciante e fazendeiro, estudou nos EUA, dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia entre 1964 e 1967 e foi professor de gravura e escultura na Escola de Belas Artes da Bahia.

6 Carlos Eduardo da Rocha (1918-1999) foi advogado, poeta, professor de história da arte na Escola de Belas Artes da Bahia e sócio fundador da Galeria Oxumarê. Dirigiu o Museu de Arte da Bahia entre 1960 e 1974. Foi Inspetor de Museus e Monumentos, Diretor da Divisão de Museus e Patrimônio e Diretor da Fundação de Museus do Estado da Bahia. Participou da fundação de três museus públicos na Bahia – Museu do Recôncavo Wanderley Pinho, em Candeias; Museu das Portas do Carmo, em Salvador; e Museu dos Descobrimientos, em Porto Seguro.

7 Genaro de Carvalho (1926-1971) foi pintor e tapeceiro. Na década de 1940 estudou no Rio de Janeiro e ganhou bolsa do governo francês para estudar em Paris. Participou na I Bienal de São Paulo e expôs nas principais capitais do Brasil.

8 Jenner Augusto (1924-2003) foi pintor, gravador, ilustrador e desenhista. Nascido em Sergipe, chegou a Salvador em 1949. Participou na I Bienal de São Paulo. Fez viagem de estudo pela Europa e expôs nos EUA.

9 Carlos Bastos (1925-2004) foi pintor, desenhista e cenógrafo. Na década de 1940 estudou nas Escolas de Belas Artes de Salvador e do Rio de Janeiro. Em 1947 passou um ano em Nova York estudando na Art Student League. Na década de 1950 aprofundou os estudos em Paris.



Figura 1. Marca da galeria Oxumarê publicada no catálogo da exposição *Artistas modernos da Bahia*, de 1956. Autor não identificado.

Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A última vai falar mais especificamente de exposições norte-americanas para circulação no país, que incluíram a Oxumarê em seu circuito.

Oxumarê e a modernidade na Bahia

O fim do ano de 1951 é marcado pela abertura da primeira Bienal de São Paulo. Nesse ambiente de conquistas institucionais para a arte moderna, a cidade de Salvador também tem seus motivos para comemorar. Em novembro, é inaugurada a galeria Oxumarê, dedicada à difusão da modernidade artística e das tradições locais. Até aquele momento, a cidade não contava com um espaço expositivo direcionado para a arte moderna. Locais como a sala Conde dos Arcos, na Biblioteca Pública, o bar Anjo Azul, os saguões do Hotel da Bahia e do edifício Oceania funcionavam como alternativas.

Desde meados da década de 1940 percebem-se iniciativas de estímulo à presença da modernidade artística nesta cidade. Estas iniciativas integram o processo desenvolvimentista de modernização e metropolização vivido na Bahia, norteadas por fluxos migratórios e grande

expansão da capital, especialmente a partir da descoberta da primeira jazida de petróleo no Brasil (1939), em Lobato, bairro de Salvador, com grande impacto sobre a economia regional e a expansão dos serviços, incluindo o setor turístico e cultural.

Em 1944, acontecem as primeiras exposições coletivas de arte moderna em Salvador, dentre as quais se destacam o 1º Salão de Arte Americana da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (ACBEU) – do qual participam Genaro de Carvalho e Carlos Bastos, representantes do modernismo baiano – e uma mostra organizada na Biblioteca Pública por Jorge Amado, Odorico Tavares e pelo artista paulista Manoel Martins presente em Salvador para ilustrar o livro *Bahia de Todos os Santos*, de Amado. Ambas geram polêmica pela reação da plateia conservadora.

Em 1947, é montada a primeira exposição individual de Carlos Bastos na capital baiana, além de uma mostra sua em parceria com Mario Cravo Júnior na ACBEU, precedendo a viagem de estudos dos dois aos EUA. Dois anos depois, é realizado o 1º Salão Baiano de Belas Artes, no Hotel da Bahia, ainda em obras, contando com uma divisão moderna. O fato do Salão acontecer no primeiro pavimento de um edifício de arquitetura moderna em construção diz muito sobre o momento de transformação por que passava Salvador. A sede do Hotel da Bahia (Figura 2), projetada por Diógenes Rebouças¹⁰, faz parte de uma série de construções modernas que dava espaço à florescente tendência muralista, oferecendo oportunidades de trabalho para muitos artistas locais.

Também cabe menção à criação da Universidade Federal da Bahia, em 1946, incorporando a antiga Escola de Belas Artes (EBA) e criando, posteriormente, as escolas de Teatro, Música e Dança. Para essas três últimas escolas, é contratado um elenco considerável de artistas de vanguarda, e suas atividades marcam a vida cultural da capital baiana.

O fim da década de 1940 na Bahia é igualmente marcado pela fundação da revista (e editora) *Cadernos da Bahia*. Em torno dessas iniciativas gira o mesmo grupo de pessoas empenhadas no desenvolvimento da arte moderna em Salvador. O corpo editorial dos *Cadernos da Bahia* conta

10 Diógenes Rebouças (1914-1994) foi arquiteto, urbanista, professor, pintor e agrônomo baiano. Personagem marcante na história da arquitetura e urbanismo modernos na Bahia.



Figura 2. Vista do Hotel da Bahia a partir do Passeio Público, Salvador, c. 1950
Fotógrafo não identificado.

com Cláudio Tuiuti Tavares (irmão de Odorico Tavares), Wilson Rocha (irmão de Carlos Eduardo da Rocha), Darwin Brandão e Vasconcelos Maia; na equipe de arte estavam Mario Cravo Júnior, Lygia Sampaio¹¹, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Rubem Valentim¹² e outros. O grupo, além de publicar a revista, edita livros e organiza exposições.

A revista *Cadernos da Bahia* tem cinco edições entre 1948 e 1951, com periodicidade irregular. Caracteriza-se pela cobertura da programação cultural da cidade, incluindo ensaios críticos sobre artes em geral, editoriais de cunho político e produção literária local, além da publicação de ilustrações. A editora publica livros de autores locais, como *Descobrimentos* (1949), de Carlos Eduardo da Rocha, *À margem das páginas*, primeiro ensaio literário de Adalmir da Cunha Miranda (1952) e o primeiro livro de contos de José Pedreira, intitulado *A rosa da noite* (1953) (Figura 20).

11 Lygia Sampaio (1928) foi pintora e desenhista. Estudou na Escola de Belas Artes de Salvador. Participou da exposição coletiva *Novos artistas baianos* em 1950, e do 1º Salão de Arte da Bahia em 1949. Compôs a equipe de Vasconcelos Maia no Departamento Municipal de Turismo e Diversões Públicas da Bahia.

12 Rubem Valentim (1922-1991) foi pintor, escultor, gravador e professor. Além de artista, foi dentista e jornalista. Em 1966 participou do Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, Senegal. Ao retornar ao Brasil, residiu em Brasília e lecionou pintura no Ateliê Livre do Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UnB.

Em 1949, o grupo Cadernos da Bahia patrocina exposições de Carlos Bastos e Liber Fridman na Biblioteca Pública de Salvador e de Genaro de Carvalho no bar Anjo Azul. No ano seguinte, organiza a exposição coletiva *Novos artistas baianos*, no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (Artes Plásticas, 1950, p. 19). Em 1951, em parceria com o Anjo Azul, realiza um leilão de arte, para financiar o que veio a ser o último número da revista, para o qual oferecem obras Carlos Bastos, Mario Cravo Júnior, Inimá de Paula, Aldemir Martins, Renina Katz, Edira Carneiro, Genaro de Carvalho, Aldo Bonadei, Carybé, entre outros (Leilão, 1950, p. 19).

O bar Anjo Azul é aberto, em julho de 1949, pelo antiquário José de Souza Pedreira¹³. Localiza-se no número 34 da Rua do Cabeça, na entrada do Largo Dois de Julho. José Valladares escreve artigo sobre o bar e restaurante quando este ainda aguardava licença para abrir. Explica a origem de seu nome mencionando que, acima de sua porta de entrada havia “um azulejo setecentista com bochechudo querubim – naturalmente azul”. Ao descrever o bar, destaca uma pintura mural (Figura 3) de Carlos Bastos e uma escultura em metal de Mario Cravo Júnior. O mural lembra, segundo Valladares, um Botticelli, com toques de barroco colonial. A escultura – “uma abstração das madonas de nossos santos coloniais” – também revela “sentimento barroco”, ainda que “vasada [sic] no mais moderno vocabulário”. Por tudo isso Valladares conclui que o Anjo Azul “nasceu como centro de criação artística”, vindo a cumprir a importante missão de “ser um recanto onde o rastaquerismo decorativo jamais encontre agasalho” (Valladares, 1949, p. 1). Após sua abertura, o bar rapidamente se torna um destacado ponto de encontro da intelectualidade soteropolitana e uma referência turística importante na cidade, realizando mostras de artistas modernos brasileiros, com especial destaque para os baianos.

O ano de fundação da Oxumarê coincide com o último número da revista Cadernos da Bahia e com a ida de Carlos Bastos e José Pedreira

13 José Pedreira (1923-1981) foi decorador de interiores, sendo precursor na combinação entre peças de arte popular, barroca e moderna. Era especialista em santos e mobiliário antigo, crítico de arte e escritor. Dirigiu o Museu de Arte da Bahia entre 1979 e 1981.



Figura 3. Carlos Bastos sentado à mesa de refeição no bar Anjo Azul, diante de seu painel. Fotografia não identificado. Acervo do Museu de Arte da Bahia.

para uma temporada no Rio de Janeiro. Tais circunstâncias tornam a criação da galeria ainda mais significativa. O espaço é instalado na casa¹⁴ onde havia funcionado a Rádio Sociedade da Bahia. O sucesso do Anjo Azul serve de inspiração para que a galeria Oxumarê também inclua um bar, igualmente com decoração de José Pedreira e agora com mural

14 Nesta casa funciona, desde 1964, o Teatro Vila Velha. O imóvel passou por muitas reformas e hoje não guarda características da Galeria Oxumarê.

de Carybé¹⁵. A sua ornamentação vale-se de elementos de arte popular, como cestas, cerâmicas e artefatos de chifres, juntamente com mobiliário colonial e moderno. A galeria conta com áreas distintas, que possibilitam a montagem de três exposições diferentes simultaneamente. De acordo com levantamento realizado nos jornais da época, a galeria realiza uma média de sete exposições por ano entre 1951 e 1959. A primeira exposição apresenta trabalhos de Mario Cravo Junior (Figura 4).

José Valladares anuncia o aparecimento da galeria no *Diário de Notícias*, delimitando os contornos do que pretendia ser o espaço. O texto faz questão de mencionar seu propósito essencial: a “intenção de criar uma casa de arte, onde se possa encontrar, e adquirir, tudo que a Bahia oferece de interessante”. Acompanhando o artigo, vemos uma pintura representando o orixá Oxumarê (Figura 5), de autoria de Rafael Borjes de Oliveira¹⁶, descrito como “artista e ‘pai de santo’”. Segundo Valladares, o nome da galeria é um “achado precioso” ao unir o dialeto iorubá – a partir da palavra que quer dizer arco-íris – ao conceito bíblico de união do céu e da terra presente no Velho Testamento. Ainda segundo o autor, em nenhuma outra cidade do Brasil é possível aproximar a arte do “genuíno sabor local”, “sem resvalar no artificial e pernóstico” (Valladares, 1951a, p. 1).

A reivindicação de um espaço institucional moderno esteve em pauta por muitos anos nas colunas de José Valladares no jornal soteropolitano *Diário de Notícias*. A Oxumarê surge para cumprir esse papel, mesmo sendo um estabelecimento comercial privado. Passa a abrigar exposições de caráter cultural e educativo, como foi o caso da mostra itinerante *Um século de pintura brasileira*, organizada pelo Museu Nacional de Belas Artes e patrocinada pelo Ministério da Educação e Saúde, que passou pelas principais capitais brasileiras, em 1952.

Em artigo publicado nesse mesmo ano por Valladares, a galeria é incluída na lista de instituições onde “se cuida da aquisição, conservação, classificação e exposição de objetos de arte”, ao lado do Museu do Estado,

15 Carybé (1911-1997) foi pintor, gravador, desenhista, ilustrador, mosaicista, ceramista, entalhador e muralista. Argentino, em 1950 fixou moradia definitiva em Salvador a partir de convite de Anísio Teixeira para trabalhar em painel da Escola Parque.

16 Rafael Borjes de Oliveira (1912-?) foi marceneiro, pai de santo e pintor. Expôs na Oxumarê em 1951 e no MASP em 1952. Tem trabalhos na coleção de Odorico Tavares, no MASP e na Fundação Joaquim Nabuco de Recife.



Figura 4. Vista da exposição inaugural da galeria Oxumarê, com o artista Mario Cravo Junior sentado ao fundo. Fotografia publicada no *Diário de Notícias* de Salvador em 25 nov. 1951. Fotógrafo não identificado.

Figura 5. Artigo de José Valladares sobre a Galeria, reproduzindo a pintura Oxumarê, de Rafael Borjes de Oliveira. *Diário de Notícias* de Salvador, 14 ago. 1951.

do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Instituto Feminino e da Escola de Belas Artes. O texto analisa possibilidades para um suposto novo museu na cidade, entendendo que seria impossível um museu nos moldes do MASP. Deixa em aberto a questão: “dentro deste panorama [o] que se poderia fazer de efetivamente novo, para as artes da Bahia, no terreno dos Museus?” (Valladares, 1951b, p. 1). A valorização do cruzamento entre a cultura local e a produção contemporânea está no horizonte daquela elite como um diferencial desejável em relação às instituições do sudeste do Brasil.

Em setembro de 1953, a galeria abriga a mesa redonda intitulada “Melhoria do padrão de vida através do artesanato”, com o objetivo de discutir as possibilidades da industrialização do artesanato baiano e seu impacto sobre a população do estado (*A arte popular*, 1951, p. 4). René d’Harnoncourt, então diretor do MoMA, participa desse evento, indicando o protagonismo da Oxumarê como espaço da arte moderna e popular na Bahia, bem como revelando o peculiar interesse da instituição novaiorquina na articulação de modernidade e tradições populares. A estada de Harnoncourt em Salvador inclui ainda visitas ao ateliê de Mario Cravo Júnior e à exposição de arte popular na Oxumarê. Assim, conforme qualifica a revista *Habitat*, em 1956, a galeria segue desempenhando uma “função vicariante” (*A galeria*, 1956, p. 17), como um espaço de institucionalização da arte moderna.

A galeria é parte ativa na formulação desse discurso que entende a arte moderna como simultaneamente cosmopolita e nativa, no qual as tradições locais são valorizadas e, ao mesmo tempo, atualizadas, posicionando a Bahia e seus artistas no quadro mais amplo da modernidade. Para isso, um interessante aspecto a destacar é sua ligação com o turismo, transformando o modernismo baiano e sua arte de recorte popular em foco de interesse nacional e internacional. Em *Almanaque 1957* – revista do jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro –, é publicado um roteiro turístico de Salvador. O sugestivo título “Você já foi à Bahia?” repete a pergunta da canção de Dorival Caymmi (1940), transformada em título de uma das partes do desenho animado de Walt Disney, *The Three Caballeros* (Figura 21), de 1944. Segundo análise de Janio Roque Barros de Castro, a letra de Caymmi “destaca o fascínio que a Bahia desperta e

o endemismo comportamental e sociocultural do povo baiano” (Castro, 2014, p. 122).

Fascínio semelhante perpassa a animação, na qual Zé Carioca – personagem-símbolo da política da boa vizinhança, criado para acompanhar o Pato Donald em sua viagem ao Rio em *Saludos Amigos*, 1942 – volta a atuar como guia, agora pela capital baiana. A Bahia de Disney é sintetizada por um espetáculo musical hollywoodiano, no qual a canção “Os quindins de Iaiá”, de Ary Barroso, com sua sonoridade rítmica e linguagem popular, é interpretada pela bela Aurora Miranda, acompanhada de homens de camisa listrada e chapéu de palha, que interagem em *live-action* com o pato e o papagaio, tendo as ruas e a arquitetura tradicional da capital baiana como cenário.

O *Almanaque* carioca preserva, em seu roteiro, um tanto da imagem recorrente da Bahia como fonte viva de tradições culturais populares endêmicas. A Oxumarê comparece como espaço onde “os melhores artistas do país vão expor suas obras” (*Almanaque*, 1957, p. 16), acrescentando interesse ao Passeio Público, um dos parques recomendados. Na mesma revista, a galeria volta a aparecer em matéria sobre novas ideias – “bem brasileiras e originais” – para a decoração de interiores. Ao destacar as qualidades decorativas do berimbau, informa que quem passar pela Bahia “não deve deixar de adquirir um”, “seja no Mercado Modelo, seja na Galeria Oxumarê” (1957, p. 28).

A relação da galeria com o circuito turístico baiano aparece em outros artigos e notas de jornais. Valdemar Cavalcanti, do *Diário do Paraná*, ao retornar de uma viagem de quatro dias à Bahia – na qual lança uma publicação de caráter informativo sobre Salvador, produzida para o III Congresso Nacional de Turismo –, agrega a exposição de tapeçaria de Genaro de Carvalho na galeria Oxumarê à lista das suas “boas lembranças”, que também inclui o “passeio pelo Pelourinho de madrugada”, a “peregrinação pelas igrejas e conventos”, a “visão da Lagoa do Abaeté”, o “almocinho sem turismo na praia de Itapoã”, entre outras (Cavalcanti, 1955, p. 8). Jacinto de Thormes, que assinava a coluna Sociedade do *Diário Carioca*, lança em fevereiro de 1956 o programa de uma excursão a Salvador. Para a noite do primeiro dia, sugere um passeio à galeria Oxumarê, por sua “criteriosa seleção de antiguidades” e por

ficar ao lado do bar Anjo Azul, “original cave baiana” (Thormes, 1956, p. 6) com linda vista para a cidade. Na tarde do terceiro dia, a visita à galeria tem outro fim: a aquisição de antiguidades.

Artigo dedicado à Oxumarê, publicado no *Correio da Manhã* (Oxumaré, 1953, p. 8), destaca com simpatia a sociabilidade envolvida na galeria, especialmente nos fins de tarde, quando Carlos Eduardo da Rocha, seu diretor, recebe pessoalmente os convidados para rodadas de uísque, frequentemente organizando apresentações de capoeira ou inusitados desfiles de moda com modelos trajadas de orixás¹⁷ (Figura 6). A ênfase nesse comportamento típico e pitoresco contribui de modo direto para a construção da reputação pública da Oxumarê. Vera Pacheco Jordão, em artigo de 1954, qualifica a galeria como “instituição *sui-generis*”, que “reúne aos elementos tradicionais (móveis antigos, santos, peças raras) o que há de mais moderno entre os artistas baianos e de mais pitoresco no artesanato da terra” (Jordão, 1954, p. 8).

Vários jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo destacam esse caráter único da galeria baiana: a fusão da modernidade artística com as tradições locais – aí incluídas não apenas as manifestações da cultura popular, como a arte moderna produzida na Bahia e com restrita circulação fora de Salvador. Conciliação que fica explícita na exposição *Nós e as artes populares*, realizada como atividade paralela ao III Congresso Brasileiro de Folclore (Salvador, 2 a 7 de junho de 1957). Nesta mostra, apresentam-se artistas baianos com trabalhos de “inspiração folclórica” (Cavalcanti, 1957, p. 1). O catálogo da mostra faz questão de frisar: “O povo, a vida do povo, seus costumes, seu gênio criador participam [...] do melhor que se fez em arte na Bahia da presente década” (*apud* Moraes, 1957, p. 8).

Por certo, essa associação entre moderno e popular não é uma prerrogativa baiana. Na realidade, desde os anos 1920, o modernismo brasileiro havia compreendido que a aproximação com as tradições locais seria um caminho promissor para questionar a influência da cultura

17 Um desfile foi organizado na Oxumarê, em 1952, quando da visita a Salvador do costureiro francês Jacques Fath, no qual “senhorinhas da alta sociedade”, vestidas de orixás de candomblé, “fizeram uma exibição das vestimentas e das danças religiosas dos negros” (MÁRIO, 1952, p. 90). O espetáculo foi muito apreciado pelo estilista.



Figura 6. O costureiro francês Jacques Fath e sua esposa na Galeria Oxumarê, assistindo a desfile de moças com trajes de orixás. Foto publicada no jornal *Diário de Notícias* de Salvador em 01 out. 1952. Fotógrafo não identificado.

européia colonizadora. A partir dos anos 1930, com a chegada ao poder de Getúlio Vargas e seu interesse em enfrentar as elites tradicionais, a cultura popular alcançou especial importância, recebendo suporte oficial e sendo celebrada no quadro da chamada alta cultura. É certo que tudo isso se relaciona, de algum modo, ao interesse europeu pelo primitivismo a partir dos anos 1910 e também ao próprio gosto norte-americano, que destacava as tradições locais e os chamados “artistas primitivos” como fonte de sua originalidade.

Na década de 1940, importantes colecionadores de arte moderna no Brasil passam a adquirir peças como ex-votos, carrancas, santos e outros objetos de arte sacra colonial, mobiliário colonial ou neocolonial, cerâmica popular de Caruaru ou do Vale do Jequitinhonha, arte indígena brasileira, além de objetos de arte pré-colombiana e pintura cusquenha, configurando um panteão de tradições culturais nativas

latino-americanas. No mesmo processo, pintores e escultores de recorte popular passam a ser valorizados como artistas modernos, dentro do que a pesquisadora Juliana Bevilacqua bem caracterizou como “modernidade consentida” (Bevilacqua, 2021).

A atuação da galeria Oxumarê é decisiva nesse sentido – o que pode ser visto na série de artigos de jornais de outras partes do Brasil, nos quais a galeria é mencionada. Em 1952, Ibiapaba Martins publica no Suplemento do *Correio Paulistano* matéria sobre Carybé, que estava em exposição no MAM de São Paulo. Nesse artigo, o crítico destaca a relevância da Oxumarê como “ponto de reunião da intelectualidade moça da Bahia” (MARTINS, 1952, p. 14). Em 1956, Quirino Campofiorito noticia, n’*O Jornal*, que Sylvia Chalreo¹⁸ – conhecida “artista ingênua” (Campofiorito, 1956, p. 7), original do morro do Barro Vermelho, no Rio – havia exposto na galeria de Salvador, ocasião em que recebe a visita de Yolanda Penteado. A colecionadora adquire um trabalho de Chalreo que vai a São Paulo para entregar a obra.

O mesmo veículo, em 1958, faz uma longa matéria sobre a pintora Edelweiss Dias¹⁹ – original de Feira de Santana, na Bahia, sempre dedicada a temas do universo popular, como as lendas católicas e afro-brasileiras. Destaca as suas próximas exposições na galeria Ambiente²⁰, em São Paulo, e na Oxumarê (Cavalcanti, 1958, p. 4). Notícia igualmente o lançamento, com exposição, do livro *Três mulheres de Xangô*, de Zora Selfan, com ilustrações de Carybé, na galeria GEA, no Rio, em abril de

18 Sylvia Chalreo (1905-1991) nascida no Rio de Janeiro, foi jornalista, crítica de artes e teatro, escritora, tradutora, pintora, gravadora e ilustradora.

19 Edelweiss de Almeida Dias (1917-1995), atriz e pintora, fez exposições em São Paulo, Florianópolis, Rio de Janeiro e Salvador.

20 É possível identificar um intercâmbio entre algumas galerias de arte do Rio de Janeiro e São Paulo e a galeria baiana. A Galeria Ambiente teve destaque na capital paulista a partir de 1952, assumindo o posto da Galeria Domus, que marcou história entre 1947 e 1951. A Galeria GEA, no Rio de Janeiro, pertenceu à família do artista Sérgio Camargo. A Petite Galerie (PG), na década de 1950, era dirigida por Franco Terranova. Entre os artistas que circularam entre essas galerias podemos citar: Agnaldo Manoel dos Santos (Petite Galerie em 1956, Ambiente, GEA e Oxumarê em 1958); Hansen Bahia (Oxumarê em 1955, Ambiente e Petite Galerie em 1957); Trindade Leal (Ambiente em 1954 e Oxumarê em 1953); Raimundo Oliveira (Oxumarê em 1953 e Ambiente em 1959). Como esses exemplos, poderiam ser citados outros que indicam a formação de um circuito expositivo específico entre as galerias, em conexão com instituições museológicas de arte moderna, especialmente no Rio e em São Paulo.

1958, de onde segue para São Paulo e para a Oxumarê no mês seguinte (Três mulheres, 1958, p. 2).

Muitos dos artistas divulgados pela galeria soteropolitana estão presentes na mostra *Artistas da Bahia*, realizada no MAM de São Paulo em 1957, com trabalhos de Antônio Rebouças²¹, Carybé, Genaro de Carvalho, Hansen Bahia²², Jenner Augusto, Mario Cravo Júnior, Raimundo de Oliveira²³, Quaglia²⁴, Mirabeau Sampaio²⁵, Rubem Valentim, Ubirajara Ribeiro²⁶ e Willys Tales de Araujo Porto²⁷. Em realidade, essa exposição é uma versão da mostra comemorativa dos cinco anos da Oxumarê, chamada *Artistas modernos da Bahia*, que acontece em setembro de 1956, com texto de Rubem Valentim. A mostra em Salvador conta com a participação de 29 artistas²⁸. Em sua curta introdução, Valentim fala sobre o motivo celebratório da mostra, salientando a reunião de artistas experientes e jovens (Valentim, 1956). Cada artista exibe em média três trabalhos. Seguindo o padrão da produção baiana, prevalece a arte figurativa com temática regional e religiosa, tanto católica quanto de matriz afro-brasileira. Rubem Valentim, que mantinha seu ateliê em um espaço alugado no sótão da casa onde funcionava a Oxumarê, é o único artista a apresentar obras conciliando certa leitura da linguagem abstrata com o ambiente natural e cultural local. Na mostra ainda estavam representados os seguintes

21 Antônio Rebouças (1922-2013), baiano, irmão de Diógenes Rebouças, foi escultor, decorador, desenhista de móveis e arquiteto.

22 Hansen Bahia (1915-1978) foi gravador, escultor, pintor, ilustrador, poeta, escritor, cineasta e professor. Alemão de origem, emigrou para São Paulo em 1950 e em 1955 fixou-se na Bahia.

23 Raimundo de Oliveira (1930-1966), baiano, foi gravador, pintor e desenhista. Frequentou a Escola de Belas Artes da UFBA.

24 João Garboggini Quaglia (1928-2014) foi pintor, desenhista, gravador, ilustrador e professor.

25 Mirabeau Sampaio (1911-1993), nascido na Bahia, foi pintor, escultor, desenhista, professor e colecionador de arte sacra. Coursou a Escola de Belas Artes da UFBA em 1927, tornando-se professor de escultura em pedra e madeira.

26 Ubirajara Ribeiro (1930-2002), paulista, foi aquarelista, gravador, pintor, professor e arquiteto. Em 1956 fez aprendizado de gravura com Mario Cravo Júnior na Escola de Belas Artes da UFBA.

27 Willys Tales de Araujo (1893-?), pintor baiano, teve exposição individual na Oxumarê em 1953 e trabalhos na coleção de Odorico Tavares e Jorge Amado.

28 É possível observar uma peculiaridade no que se entendia por “artistas da Bahia” ou “artistas modernos da Bahia”; não necessariamente eram baianos, mas deveriam trabalhar na Bahia e/ou usar a temática baiana. Dos 29 artistas participantes da mostra da Oxumarê, 10 não eram baianos.

artistas: Agnaldo dos Santos²⁹, Antônio Rebouças³⁰, Calazans Neto³¹, Hélio Bastos³², Hélio Vaz³³, João Alves³⁴ (Figura 22), João José Rescala³⁵, José Bahia³⁶, José de Dome³⁷, Leda Lucia³⁸, Lenio Braga³⁹, Lygia Sampaio, Maria Célia⁴⁰, Pancetti⁴¹, Richard de Menocal⁴², Roberto Mendez⁴³ e Udo Knoff⁴⁴.

Quando de sua montagem no museu paulista, José Roberto Teixeira Leite escreve artigo crítico, no qual conversa com um dos artistas da mostra, João Garboggini Quaglia, que abandonara a educação formal na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, retornando à Bahia, sua terra natal, para desenvolver uma obra livre, que retomava a figuração

29 Agnaldo dos Santos (1926-1962), escultor baiano, teve a primeira exposição individual na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1956. Ganhou o segundo prêmio de escultura na IV Bienal de São Paulo, em 1957.

30 Antônio Rebouças (1922-2013), irmão de Diógenes Rebouças, foi escultor, decorador, desenhista de móveis e arquiteto.

31 Calazans Neto (1932-2006), pintor, gravador, ilustrador, desenhista, entalhador e cenógrafo baiano, estudou pintura com Genaro de Carvalho e teve aulas de gravura com Mario Cravo Júnior na Escola de Belas Artes da UFBA.

32 Hélio Bastos (1931-1991), pintor, gravador e desenhista baiano, frequentou curso livre na Escola de Belas Artes da UFBA, além de aulas de pintura com Walter Lévy e de gravura com Berto Udler, em São Paulo.

33 Hélio Vaz (datas não identificadas) foi advogado, escritor e pintor.

34 João Alves (1906-1970), engraxate, pintor e desenhista baiano, foi incentivado por Pierre Verger a se dedicar à carreira artística. Tem trabalhos nas coleções de Jorge Amado e Odorico Tavares.

35 João José Rescala (1910-1986), pintor, ilustrador, desenhista, restaurador e professor nascido no Rio de Janeiro, foi um dos fundadores do Núcleo Bernardelli. Ganhou prêmios de viagem e estudou nos EUA e na Europa. Em 1956 foi aprovado no concurso para professor catedrático de teoria, conservação e restauração de pinturas na Escola de Belas Artes da UFBA.

36 José Bahia (1932), artista baiano, apresentou apenas uma pintura com indicação de *Marinha* na mostra *Artistas modernos da Bahia*.

37 José de Dome (1921-1982), pintor sergipano, realizou mais de cem mostras individuais e coletivas em vários estados e países tais como: Bahia, São Paulo, Sergipe, Brasília, Paraná, Pernambuco, Espanha, Peru, Portugal, Inglaterra, México, França e Nigéria.

38 Leda Lucia (1939) é atriz, produtora, diretora e autora teatral, poeta e ceramista, natural do Rio de Janeiro.

39 Lenio Braga (1931-1973), paranaense, foi pintor, desenhista, artista gráfico, escultor e publicitário. Residiu em Salvador entre 1955 e 1968.

40 Maria Célia Amado Calmon (1921-1988), pintora e desenhista baiana, formada pela Escola de Belas Artes da UFBA. Foi professora de desenhos de croquis na mesma instituição, onde colaborou na renovação da estrutura conservadora da escola.

41 José Pancetti (1902-1958), pintor conhecido por suas marinhas, participou do Grupo Bernardelli no Rio de Janeiro. Paulista de origem, viveu na Bahia entre 1950 e 1954.

42 Richard de Menocal (1919-1995) foi formado pela escola de arte do Boston Museum of Fine Arts, norte-americano. Viveu em Salvador na década de 1950.

43 Roberto Mendez (dados não identificados) participou da exposição com uma pintura a óleo denominada *Interior*.

44 Udo Knoff (1912-1994), ceramista, azulejista e pintor alemão, foi para Salvador a convite de Anísio Teixeira para trabalhar em painel na Escola Parque.

e recusava o concretismo. Leite menciona exposições de Quaglia no Rio e na Oxumarê (Leite, 1957, p. 2). Jayme Maurício também escreve sobre a mostra, enfatizando o quanto a nova geração de modernos da Bahia volta “sua atenção de maneira apaixonada para nosso folclore”, aí colhendo “abundante material de inspiração” (Maurício, 1957, p. 14).

Nesse mesmo ano, as tapeçarias de Genaro de Carvalho, artista vinculado à Oxumarê, são expostas no MAM do Rio, com grande interesse de público. Essa mostra de certo modo se enquadra na política institucional do museu carioca que, desde os primórdios de sua atuação pública, em 1949, dedica-se a exibir obras de artistas populares, como o pintor José Antonio da Silva ou Vitalino e outros ceramistas populares nordestinos. Revela, também, como a galeria Oxumarê é especialmente relevante no papel de difusão de artistas baianos de recorte popular que dialogavam com a arte moderna.

América, America⁴⁵

A pesquisadora Adele Nelson inicia seu livro sobre o abstracionismo no Brasil com a fotografia de Getúlio Vargas presidindo as cerimônias de inauguração da segunda edição da Bienal de São Paulo, em 1953. Para ela, interessa analisar como se processou a “reinvenção do ex-autocrata como benevolente patrono da arte de vanguarda” (Nelson, 2022, p. 2). Na realidade, apesar da transformação do estatuto político de Vargas, anteriormente chefe de um governo ditatorial e agora reconduzido democraticamente à presidência, as divergências em suas políticas culturais são menores do que aparentam. Durante o Estado Novo (1937-45), desenvolve um ambicioso projeto de ampliação do apoio governamental à cultura, com a criação do órgão de proteção do patrimônio cultural, a promoção de artistas e arquitetos modernos, a formação de uma nova moldura pública positiva para as manifestações da cultura popular,

45 Parte da nossa pesquisa sobre a atuação da CIAA no Brasil, com destaque para a obra de Genevieve Naylor, foi publicada no artigo “Olhar dobrado: Genevieve Naylor, o carnaval e a política da boa vizinhança no Brasil (1940-1942)”, de Maurício Barros de Castro e Vera Beatriz Siqueira (CASTRO e SIQUEIRA, 2019, p. 191-203).

inclusive aquelas anteriormente proibidas, como o samba, o carnaval ou as práticas religiosas afro-brasileiras. Tudo isso integra o discurso sobre a modernização no Brasil, que se desdobra, com todas as suas ambiguidades, sob o guarda-chuva do pensamento autoritário.

Os próprios norte-americanos – cujo presidente Franklin Roosevelt, em 1939, no discurso de inauguração do MoMA, explicitamente relaciona o florescimento da arte moderna com a democracia (Roosevelt, 1939, s.p.) – não têm qualquer constrangimento em se associar ao governo ditatorial do Estado Novo no reconhecimento da modernidade da cultura brasileira. Após sua eleição em 1951, talvez tenha sido mais fácil para Vargas, como supõe Nelson, estabelecer uma ligação com os artistas modernos, atendendo às exigências internacionais de relação entre liberdade artística e política. Mas o que parece ter efetivamente ocorrido é a continuidade de sua relação ambígua com a arte moderna, da qual se aproxima quando lhe parece conveniente e quando estão em jogo interesses políticos e institucionais maiores. Em ambos os momentos, o diálogo com os EUA está marcado por esses interesses comuns.

Em agosto de 1940, cerca de um ano antes dos Estados Unidos entrarem oficialmente na Segunda Guerra Mundial, o presidente Franklin D. Roosevelt nomeia o jovem multimilionário Nelson A. Rockefeller para liderar o escritório da Coordenação dos Negócios Interamericanos (CIAA). A indicação de Rockefeller é polêmica. Sem experiência política ou de serviços públicos, esse republicano de família rica é um homem de negócios de sucesso, com interesse em arte e na própria América Latina. Como homem de cultura, admira especialmente os muralistas mexicanos e coleciona arte pré-colombiana e popular latino-americana. Como homem de negócios, gere uma afiliada da Standard Oil na Venezuela, mantida por sua família.

Em junho de 1940, Rockefeller apresenta a Harry Hopkins, consultor da presidência, um plano para incrementar a presença dos EUA na América Latina através de um programa de intercâmbio cultural, educacional e científico. Nessa época, a chamada política da boa vizinhança norte-americana completava sete anos. A necessidade de solidariedade continental parece especialmente premente nesse momento em que tropas

nazistas avançam sobre a cidade de Paris. Nesse contexto de guerra real e psicológica, a administração do presidente norte-americano deslança uma campanha massiva para angariar simpatias e a cooperação dos latino-americanos. A CIAA trata de construir uma rede de relações culturais entre intelectuais dos Estados Unidos e demais países do continente. Junto às divisões comerciais, Rockefeller cria, em seu Departamento de Comunicações, as de Motion Picture (Filmes) e Radio, Press and Publications (Imprensa e Publicações). Além disso, atua de modo destacado na organização de exposições e na tradução de obras literárias, compreendidas como parte integrante desse amplo projeto de diplomacia cultural.

Para a divisão de filmes, em Los Angeles, Rockefeller nomeia o também multimilionário John Hay (Jock) Whitney, vice-presidente do MoMA e muito bem relacionado na indústria do cinema norte-americano. Foi Whitney quem negocia com Walt Disney a realização de uma série de desenhos animados sobre as relações entre os países americanos, que deu origem ao grande sucesso *Saludos Amigos* (Figura 23), com *première* mundial no Rio de Janeiro em 1942, significativamente poucos dias após o Brasil ter se juntado ao esforço aliado contra o poder do Eixo.

Em fevereiro do mesmo ano, Jock convida Orson Welles, cineasta que ficou conhecido após o retumbante sucesso de *Cidadão Kane* (1941), a visitar a América Latina para fazer um documentário que recebe o título de *It's all true*. Mesmo sem terminar seu ambicioso projeto, Welles, assim como Disney, é bem-sucedido como “bom vizinho”. Enquanto o criador do Zé Carioca frequenta churrascos e banquetes, assiste a apresentações de danças folclóricas e desenha caricaturas para seus anfitriões, Welles viaja pelo país, dá palestras sobre os EUA e apresenta dois shows para rádios norte-americanas com sambas brasileiros a partir do Casino da Urca, no Rio. Mais tarde, quando se torna, ainda sob os auspícios da CIAA, apresentador e produtor da série de programas da rádio CBS *Hello Americans*, dedica um dos episódios à música brasileira, contando com a participação especialíssima de Carmem Miranda, com quem canta, em português, o samba-batuque de Ary Barroso “No Tabuleiro da Baiana”.

Um contraponto a essas produções hollywoodianas são as realizações de outra vertente de ação da divisão de Filmes da CIAA: a associação

com a Film Library, do MoMA de Nova York, que se encarrega de criar vários filmes a partir do registro de viagens à América Latina. Entre eles, fica especialmente conhecido o primeiro documentário feito em 16mm para a CIAA, chamado *Americans All*, de Julien Bryan (1941)⁴⁶. Embora sem a exuberância visual dos desenhos de Disney, o filme busca criar a imagem da solidariedade continental a partir da história comum a todos os países americanos: a submissão a uma metrópole europeia, a escravidão, os movimentos pela liberdade. Metáfora da própria guerra contra o nazismo, a trajetória comum de luta contra a opressão e independência configura uma ideia de aliança pan-americana, sob a liderança, é claro, dos EUA com seu potencial tecnológico, econômico e militar.

Outra importante realização cinematográfica no Brasil é a da Missão John Ford, que traz uma equipe de notáveis diretores e técnicos, com patrocínio da CIAA e aprovação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e Ministério da Guerra brasileiros. Os planos da missão incluem a realização de curtas sobre a contribuição do Brasil para a causa das Nações Unidas. Devem filmar as Forças Armadas brasileiras, além de retratar as grandes cidades do país, com ênfase na arquitetura moderna, nos monumentos históricos, escolas, igrejas e cenas cotidianas.

Um dos grandes momentos da Missão é a exibição do documentário *São Paulo*⁴⁷, em maio de 1944, primeiro no Rio de Janeiro e, poucos dias depois, no Palácio Campos Elíseos na capital paulista. O documentário é muito bem recebido pelo governo brasileiro. Fernando Costa, interventor federal para o governo de São Paulo, trata logo de enviar um telegrama a Rockefeller agradecendo pelas palavras amigas e generosas com que foi descrito “o progresso da capital paulista” (Sadler, 2012, loc. 1336). É claro que alguns deslizes foram necessários na construção dessa utopia urbana, como apresentar as mansões dos Jardins como casas “típicas”, mostrar apenas escolas e bibliotecas bem equipadas ou

46 *Americans All*, documentário de Julien Bryan, produzido por Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, 1941. Disponível em <https://bitly.com/NpoLcLOPW>. Acesso em 02 jun. 2018.

47 *São Paulo*, documentário produzido por Office of the Coordinator of Inter-American Affairs e Office of Strategic Services. Disponível em <https://bitly.com/BNdfnzWTD>. Acesso em 04 jun. 2018.

parques bem cuidados e não exibir, nos 14 minutos do curta, qualquer pessoa preta ou registro de pobreza.

Após o fim da guerra, ganha destaque outra importante linha de ação da política de boa vizinhança: o apoio da CIAA, e mais particularmente de Nelson Rockefeller, para a criação de instituições de arte moderna no Brasil. Rockefeller capitaneou, de 1942 a 1946, no Rio e em São Paulo, várias reuniões com membros da elite brasileira ligados ao mundo das artes, geralmente colecionadores de arte moderna, em uma época em que esta ainda não era reconhecida como um valor de mercado. Liderados por Raymundo de Castro Maya no Rio e por Francisco Matarazzo Sobrinho em São Paulo, esses indivíduos assumem a tarefa de apoiar a criação de instituições capazes de fomentar a arte moderna no Brasil, numa extensão da sua atuação privada para a esfera pública, sob a liderança dos Estados Unidos.

Quando, em 1946, o senador norte-americano agradece a recepção na residência do industrial e colecionador Castro Maya – realizada com o intuito de discutir sobre a possibilidade de formação de um museu de arte moderna no Brasil, reunindo personalidades da área cultural como Rubens Borba de Moraes, Oscar Niemeyer, Alcides da Rocha Miranda, Rodrigo de Mello Franco, Aníbal Machado –, adverte:

Certamente não é fácil organizar pessoas em benefício da arte moderna seja aonde for, entretanto, lembrando que o seu nome está entre aqueles do comitê para estudar as possibilidades de desenvolvimento de alguma coisa nesta linha, acredito que estará apto a emprestar ao movimento a sua assistência e apoio (Rockefeller [carta], 1946, s.p.).

Ainda em novembro de 1946, o então presidente do MoMA se reúne em São Paulo com outro grupo de intelectuais, manifestando sua intenção de fundar um museu de arte moderna nesta capital. À frente deste grupo está Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, também colecionador de arte moderna junto à sua esposa, Yolanda Penteadó. Como qualifica Marcos Mantoan, esses encontros, realizados em pleno contexto da Guerra Fria, integram “discursos relacionados à política

internacional e às lutas nacionais pelo poder”. Em termos internacionais, os EUA necessitam afirmar sua influência na América Latina, empenhados que estão na propaganda do modo de vida capitalista”. Do ponto de vista nacional, participam do embate “entre os membros de uma sociedade tradicional, conservadora e rural *versus* os que representam uma sociedade urbana, progressista e industrial” (Montoan, 2018, s.p.).

Rockefeller havia sido precedido em seu *tour* latino-americano por René d’Harnoncourt, à época membro do Conselho do MoMA, que realiza viagem de observação entre 1944 e 1946. Entre seus objetivos está o estabelecimento de um circuito de distribuição de exposições itinerantes e filmes do MoMA. Tudo isso mostra como o museu nova-iorquino está empenhado em cooptar a elite latino-americana para a defesa da modernidade. Para Mantoan:

O apelo político vinculado à arte moderna, no fim da década de 1940, relaciona-se não só à modernidade, ao progresso, à liberdade e à individualidade, mas também à oposição ao temido realismo social, considerado como arte orientada à propaganda e à manipulação imposta por dois regimes autoritários que deveriam ser superados: o nazismo e o comunismo. O nazismo, com o fim da II Guerra, já teria sido derrotado. Resta a ameaça comunista. No embate entre arte moderna e realismo social, Rockefeller [...] está convencido de que o Brasil deve se abrir para os valores modernos e desenvolver uma democracia liberal, eliminando os sindicatos de esquerda e os partidos de tendência comunista. A arte moderna é convocada, por ele, como instrumental relevante nessa “guerra” (Montoan, 2018, s.p.).

Os museus de arte moderna que resultam desse encontro de Rockefeller, Castro Maya, Cicillo e Yolanda Penteado revelam a criação de uma rede de mecenas da arte moderna, formada por membros da elite brasileira que, através das relações artístico-culturais, se aliam ao capital internacional e às grandes corporações na luta pela afirmação dos ideais democráticos e contra o comunismo. Como admite Yolanda, há no debate sobre a nova esfera pública da arte moderna o impulso de

afastar os artistas de tendências de esquerda: “era evidente que havendo um museu aqui implantado, que traria exposições internacionais da mais alta e diversa qualidade”, “os artistas locais naturalmente se distanciariam de ideais políticos que somente os faziam conglomerar-se em debates prejudiciais” (Amaral, 2002, p. 20).

Ainda como parte dessas relações culturais Brasil-EUA, assistimos, desde o início dos anos 1940, ao interesse do MoMA, e de Rockefeller em particular, na aquisição e exibição da arte moderna brasileira. Em 1940, o museu realiza em seus espaços a mostra *Portinari of Brazil* (1940), uma retrospectiva da obra de Candido Portinari (Figura 7). O crítico Robert Smith, no texto do catálogo, faz questão de frisar a relação do pintor com a tradição de representação dos homens pretos escravizados, iniciada com Franz Post e Albert Eckhout (SMITH, 1940, p. 12). Essa mostra é acompanhada de uma série de concertos de música brasileira, regidos por Walter Burle Marx, com composições de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Heckel Tavares, Humberto Porto, Vadico, Frutuoso Vianna e João Chagas, além de canções folclóricas, padrões rítmicos brasileiros (samba, marcha, embolada) e as chamadas *voodoo songs*, cantadas pela soprano Elsie Houston.

Em 1943, o MoMA volta a abrir suas portas para a arte brasileira com a celebrada exposição *Brazil Builds* (Figura 8), organizada pessoalmente pelo diretor do Departamento de Arquitetura do museu, Philip L. Goodwin, que viaja ao Brasil com o fotógrafo G. E. Kidder-Smith, para registrar exemplares da arquitetura tradicional e moderna brasileira. Após temporada no MoMA, *Brazil Builds* roda, em versão reduzida, por universidades e escolas dos EUA. A itinerância acaba no Rio, no atual Palácio Gustavo Capanema (então sede do Ministério da Educação e Saúde), edifício-marco do modernismo arquitetônico no país. A CIAA ainda patrocina a impressão de dois mil catálogos em português e inglês. Como justificativa para todo esse apoio, estava a necessidade de compreender a América Latina em sua modernidade, uma vez que os países do Eixo usavam o fato de os norte-americanos preferirem os aspectos pitorescos e tradicionais da vida do continente como evidência de sua acusação de que os EUA não consideravam essas



Figura 7. Página de rosto do catálogo da exposição *Portinari of Brazil*, realizada no MoMA em 1940.

Figura 8. Capa do catálogo da exposição *Brazil Builds*, realizada no MoMa em 1943.

nações como iguais. O projeto da publicação reconhece, então, que “[a] arquitetura moderna do Brasil é uma conquista em termos do pensamento mais avançado do século XX, sem paralelo neste hemisfério” (Sadler, 2013, loc. 2773)⁴⁸.

Concomitantemente, é montada *Faces and Places in Brazil*, exibida no MoMA entre janeiro e fevereiro de 1943, reunindo fotografias feitas por Genevieve Naylor em sua estada no Brasil, entre 1940 e 1942, acompanhada do marido, o pintor ucraniano Misha Reznikoff, com suporte e financiamento da CIAA. É sugerido à fotógrafa que se dedique a retratar edifícios, praias da Zona Sul, lojas do Centro, clubes de golfe e iate. Naylor consegue escapar dessas restrições, mostrando de forma afetuosa a vida da população mais pobre, dos homens e mulheres pretos e pretas, dos moradores de favelas, dos trabalhadores, dos artistas de rua, da gente envolvida no carnaval. Alfred Barr Jr., o diretor do MoMA à época, elogia o “excepcional” trabalho de Naylor:

48 “Project Authorization: Purchase of 2000 copies of *Brazil Builds: A volume on modern architecture of Brazil*”. The Museum of Modern Art Archives, New York.

“Suas fotografias do Brasil parecem o trabalho de um nativo familiarizado com as mais finas nuances da cultura e do povo” (Barr, 1943, s.p.) do Brasil⁴⁹.

Em 1942, a doação de Rockefeller ao MoMA da obra *Cristo*, de Maria Martins, é celebrada com mostra do acervo latino-americano do museu, incluindo pinturas e desenhos de Siqueiros, Portinari, Orozco, Lam e Rivera. O release da aquisição da peça destaca o fato de ser esculpida em jacarandá, madeira típica do Brasil. Barr comenta:

O *Cristo*, da escultora brasileira Maria, é uma figura imponente, de escala e humor heróicos. Ao invés da figura gentil de mansidão e humildade retratado com tanta frequência por artistas religiosos convencionais, a escultora fez um *Cristo* imponente com ira, seus punhos cerrados se encontrando acima de sua cabeça em um gesto de justiça furiosa (Museum of Modern Art, 1942, p. 2)⁵⁰.

Importa notar que a questão da presença de elementos característicos, como o material empregado ou o modo de representação, é central na valorização da arte brasileira nos EUA. Em 1942, Lincoln Kirstein, enviado de Rockefeller à América Latina com a missão de adquirir obras de arte para o acervo do MoMA, escreve a Barr:

A academia no Rio é pior que a Escola de Bonn. Há pouco na tradição da cultura portuguesa que inspire as artes plásticas ou visuais. A exceção são, é claro, as magníficas igrejas barrocas na Bahia e a escultura de Minas Gerais. Mas isso não é nada local. O Palácio de Belas Artes [sic] é uma desgraça. Há algumas pequenas pinturas francesas documentais bem

49 Apresentação de Alfred Barr Jr. para Genevieve Naylor: *Faces and Places in Brazil*. Catálogo da mostra realizada em janeiro-fevereiro de 1943, Museum of Modern Art, New York.

50 “The Christ, by the Brazilian sculptress Maria, is an imposing figure of heroic size and heroic mood. Rather than the gentle figure of meekness and humility so frequently portrayed by religious artists the sculptress has carved a Christ towering with wrath, his clenched fists meeting above his head in a gesture of furious righteousness.”

bonitas de um homem chamado Taunay, que veio em uma missão francesa em cerca de 1820. Mas elas estão em condição terrível e ninguém cuida delas. O resto do que está exposto, que todo mundo olha, são prêmios de salão, axilas marrons e partes íntimas femininas abandonadas. Me pergunto quem costumava comprar pinturas de salão. Brasileiros. Não sou uma boa pessoa para julgar pois odiei tudo, então – mas me parece que há de pouca a nenhuma esperança para o país⁵¹ (Kirstein *apud* Nastari, 2016, p. 177).

Kirstein critica a pintura acadêmica pela ausência de elementos locais, os mesmos que busca nas obras modernas que adquire, muitas delas realizadas sob encomenda para atender a esse gosto especial pelo nativo do Brasil, como vemos em carta que escreve a Barr:

Até agora comprei o seguinte. 1. Veiga Guignard: Ouro Preto. Esse é uma encomenda. Paisagem muito encantadora, uma vista muito detalhada das 47 igrejas barrocas de Minas Gerais – delicadamente pintada em um bom painel de madeira, com armação – ao crepúsculo com balões iluminados nas fantásticas montanhas de granito locais. Eu pedi a ele que fizesse um desenho detalhado que também estamos comprando. Ele é um camarada encantador e essa será uma obra popular, eu sei. 2. Heitor Preiseres [sic]: A noite de São João. Um musicista de samba negro: ingênuo, de cor escura, mas bem organizado. 3. J. B. Cardoso: Uma vista da Baía do Rio com borboletas, maçãs

51 “The academy in Rio is worse than the Bom School. There is little in the tradition of Portuguese culture that inspires the plastic or visual arts. The exceptions are of course the magnificent corrupt Baroque churches in Bahia and the sculpture at Minas Gerais. But it is nothing local. The Palace of Fine Arts is a disgrace. There are some quite nice little documentary French pictures by a man called Taunay who came over on a French mission ca. 1820. But they are in awful condition and no one looks after them. The rest of the shelf which everyone looks at are salon prizes, auburn armpits and lorn private lady parts. I wonder who used to buy salon pictures. Brazilians. I am not a good one to judge because I hated it all so – but it does seem to me there is little to no hope for the county. [...] There are no private collectors.” (Kirstein, [carta], 1942a, s.p.)

etc. Uma pintura primitiva muito adorável: grande delicadeza e detalhe⁵² (Kirstein *apud* Nastari, 2016, p. 183).

Essas e outras obras de um total de 15 artistas brasileiros são exibidas na grande mostra *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (Figura 24), em 1943, com representações de Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, México, Peru e Uruguai. Kirstein escreve o texto do catálogo, buscando retrazar as origens da arte latino-americana, do período colonial ao século XX. Na apresentação, Alfred Barr Jr. – que por vezes discordava dos critérios estéticos de Kirstein – reforça o sentido maior dessa coleção:

p. 237

Graças à Segunda Guerra Mundial e a alguns homens de boa vontade no nosso Hemisfério Ocidental, estamos deixando cair os antolhos na compreensão cultural que mantiveram os olhos de todas as repúblicas americanas fixos na Europa, com apenas um olhar lateral um para o outro durante o último século e meio⁵³ (Barr, 1943, p. 3).

Deixa claro, assim, o propósito político que fundamenta a formação desse acervo, planejado e financiado por Rockefeller. Outras mostras voltadas para o continente americano no MoMA nesse período foram: *Twenty Centuries of Mexican Art*, acompanhada de festival de música mexicana, em 1940, *The Industrial Design Competition for the 21 American Republics*, em 1941, e *The United Hemisphere Poster Competition*, em 1942.

52 “So far have bought the following. 1. Veiga Guignard: Ouro Preto. This is a commission. Very charming landscape, very detailed of a view of the 47 baroque churches of Minas Gerais – delicately painted on a good wood panel, cradled – at dusk with illuminated balloons in the local fantastic granite mountains. I had him do a detailed drawing which we are also getting. He is a charming fellow and this will be a popular picture I know. 2. Heitor Preiseres [sic]: The night of São João. A negro samba musician: naive, dark in color but nicely organized. 3. J.B. Cardoso A view of the Bay of Rio with butterflies, apples, etc. A very lovely primitive picture: great delicacy and detail.” (KIRSTEIN, [carta], 1942b, s.p.)

53 “Thanks to the second World War and to certain men of good will throughout our Western Hemisphere, we are dropping those blinders in cultural understanding which have kept the eyes of all the American republics fixed on Europe with scarcely a side glance at each other during the past century and a half”.

Exposições circulantes: valores em fluxo

Na outra direção desse fluxo cultural, instituições norte-americanas, entre elas o próprio MoMA, encarregam-se de enviar mostras ao Brasil com intuito de divulgar a sua arte. Analisaremos apenas as exposições cujo trânsito incluiu a galeria Oxumarê, notadamente a exposição didática com reproduções de quadros célebres da pintura norte-americana, a mostra de xilogravadores do acervo do MoMA e a de trabalhos de estudantes universitários dos EUA.

Em 27 de março de 1955, ao escrever para o *Diário de Notícias* de Salvador, José Valladares faz uma crítica à mostra *Evolução da pintura norte-americana: exposição didática*, montada na galeria de Salvador, com apoio da ACBEU e do consulado dos Estados Unidos. O articulista explica ao leitor que a exibição integra as programações oficiais da Semana de Arte Norte-Americana, que também inclui duas conferências da escultora brasileira Celita Vaccani sobre a história da arte dos Estados Unidos e uma mostra de curtas-metragens sobre artistas vivos. Valladares desconfia da eficácia dessa estratégia oficial de “familiarizar o público brasileiro com as realizações dos Estados Unidos em matéria de criação artística”. Para ele, os norte-americanos não apenas “não carecem disso para inspirar o respeito de que precisam para seus planos de hegemonia mundial”, como talvez fizessem melhor em “não incursionar muito no terreno da arte”, ainda que elogie a pintura realista da virada dos séculos XIX e XX, a que considera “a melhor do continente”. Os outros artistas elogiados “nada, ou muito pouco, têm a ver com a potência econômica, bélica e política” norte-americana (Valladares, 1955, p. 1).

Quando a mesma mostra chega ao Rio de Janeiro, sendo exibida na sala do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, o escritor e crítico H. Pereira da Silva, renova esses argumentos em sua coluna no *Diário da Noite*. O texto começa igualmente com o reconhecimento de que a mostra proporcionaria à crítica brasileira a oportunidade de “formular um juízo sobre o meio artístico daquele país amigo”, apenas para, logo a seguir, levantar suspeitas sobre tal estratégia. Para ele, a arte norte-americana é o exato oposto da ideia de vanguarda: no lugar de, como em outros países, ser “mais avançada que as demais preocupações

nacionais, por ser fruto de espíritos independentes”, evolui de modo lento e contraditório ao “dinamismo ianque” (Silva, 1955, p. 5). É, portanto, menos moderna que seus arranha-céus; menos valiosa que a cotação do dólar.

A mostra chega à capital paulista dois anos depois. O jornal *O Estado de São Paulo* de 14 de abril de 1957 e, novamente, em 16 de maio do mesmo ano, menciona que *Evolução da pintura norte-americana: exposição didática* estava montada na “sala grande” do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Provavelmente circula em outros espaços culturais brasileiros nesse período, como era comum no caso desse tipo de exposição itinerante.

Além das reproduções fotográficas das pinturas, slides coloridos das obras foram providenciados para as conferências de Celita Vaccani em Salvador, uma das quais versa sobre o panorama retrospectivo da arte norte-americana. A qualidade dessas reproduções é colocada em suspeita por José Valladares. De todo o evento, o crítico baiano elogia com certo entusiasmo apenas o curta-metragem *Vovó Moses – primitivista*, sobre a obra da artista Anne Marie Robertson Moses, que passa a se dedicar à pintura após os 70 anos, quando seus dedos já não tinham habilidade para a costura ou o bordado (Figura 9). Suas paisagens rurais do estado de Nova York eram muito apreciadas nos Estados Unidos e no Brasil, onde foram objeto de diversos artigos de jornais e revistas, incluindo o artigo de John Forster, publicado no *O Jornal do Rio de Janeiro*, que a qualifica como “o donanier (sic) Rousseau dos E.E.U.U.”:

Vovó Moses ignora todas as regras acadêmicas. As leis da perspectiva e do movimento são mistérios que não a inquietam. O problema das sombras é outro de não a preocupar. Ela se limita a revestir a natureza de cores radiosas e evocadoras” (Forster, 1950, p. 1).

Valladares ainda fala bem da presença dos artistas Albert Pinkham Ryder e Andrew Wyeth – os tais elogiados por sua distância com relação ao padrão artístico norte-americano. Do primeiro, destaca a tela *Moonlit Cove* (Enseada ao luar, 1880), com sua visão romântica da paisagem marinha. Do segundo, pintor realista e regionalista, menciona sua obra mais conhecida,



Figura 9. Fotografia da artista “Vovó” Moses, publicada no *Correio da Manhã* em 30 mar. 1958. Fotógrafo não identificado.

Christina's World (O mundo de Cristina, 1945) – do acervo do MoMA –, na qual a figura de uma mulher que sofre de paralisia muscular aparece sentada de costas sobre a relva, avistando-se ao longe duas construções típicas do mundo rural do Maine. Para Valladares, tais artistas falam mais “a favor do talento americano para a pintura que todos os abstracionistas estilo Escola de Paris, que o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque selecionou para a II Bienal de São Paulo” (Valladares, 1955, p.1). O seu apreço – como o de Kirstein em relação à arte brasileira – requisita a cor local, o sabor nativo, o dado particular e pitoresco.

Dias antes da crítica de Valladares, o *Diário de Notícias* traz a reprodução da tela *Vale de Manchester* (*Manchester Valley*, 1914-18?), de Joseph Pickett, também do acervo do MoMA (Figura 10). O texto que acompanha a imagem faz questão de destacar a origem popular do artista, carpinteiro e construtor de barcos, e seu autodidatismo. Anota ainda que se trata da paisagem de uma pequena comunidade rural às margens de uma ferrovia na Pensilvânia, pintada de memória. A rigidez da pintura e a ausência de perspectiva ou qualidades atmosféricas são compensadas pela “nota de jovialidade” acrescentada pelo “trenzinho, movendo-se sobre os trilhos, com rodas vermelhas e brilhantes” (O vale, 1955, p. 3). Nota-se, assim, como a simpatia pela arte norte-americana ancora-se na valorização desse sabor local e popular.



Figura 10. *Manchester Valley*, pintura de Joseph Pickett. Reprodução publicada no *Diário de Notícias de Salvador* em 17 mar. 1955.

É especialmente significativo que a galeria baiana tenha sido o primeiro lugar de exibição dessa mostra, antes mesmo de outros espaços em centros como Rio e São Paulo. Desde 1941, com a fundação da ACBEU, os fluxos culturais entre os dois países passaram a constituir relevante aspecto da modernidade local. A ACBEU é uma instituição privada, criada por representantes de vários segmentos da comunidade baiana, que desde a sua fundação manteve “um ativo programa acadêmico e cultural cujas ações proporcionaram-lhe o reconhecimento de Utilidade Pública pela municipalidade e como Centro de excelência pelo governo dos Estados Unidos da América” (Midlej, 2014, s.p.). Nos anos 1940 e 1950, há notícia de mostras de gravuras de artistas brasileiros e norte-americanos. Também foi a sede, em vários anos, do Salão de Arte Americana.

A recepção pouco calorosa à mostra de reproduções de pinturas norte-americanas foi compensada, um ano depois, pelo entusiasmo de vários críticos com a mostra de xilogravuras de artistas dos Estados

Unidos. No Rio de Janeiro, a exposição *The American Woodcut Today* foi inaugurada em 11 de outubro de 1956, na Sala de Exposições da sede da Embaixada dos Estados Unidos, reunindo 43 obras de 30 artistas do acervo do MoMA, selecionadas por William Lieberman, conservador de gravuras da instituição que havia sido assistente pessoal de Alfred Barr por vários anos⁵⁴. Integrava, na então capital federal, evento mais amplo intitulado Campanha Internacional de Museus, comemorativo do aniversário de dez anos da Unesco. Depois do Rio, circula em Porto Alegre, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e Recife.

A mostra era uma das exposições circulantes no Brasil, organizadas pelo International Program do MoMA⁵⁵. Em 1941, em colaboração com outros quatro museus de Nova York (Metropolitan Museum of Art, Whitney Museum, Brooklyn Museum e The Museum of Natural History), o MoMA envia a mostra *Contemporary painting of North America* (Pintura contemporânea norte-americana) para dez países da América Latina, de maio a dezembro de 1941. A exposição é acompanhada de catálogo em cores com tiragem de 30 mil volumes em espanhol e português. A comissão organizadora incluía Alfred Barr e Dorothy Miller, curadora de arte norte-americana, responsável pela organização de dezenas de mostras no MoMA, dos anos 1940 a 1960. Para alcançar o maior número de lugares ao mesmo tempo, foi dividida em três seções. A que chega ao Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, em novembro de 1941, reúne 68 pinturas e 55 aquarelas. Recebe elogios críticos de Manuel Bandeira e José Lins do Rego⁵⁶, mas não chega a alcançar muito sucesso de público, especialmente se comparado com a quantidade de espectadores que as demais versões desta mostra alcança em outros lugares.

- 54 Na mostra estavam representados os artistas: Antonio Frasconi, Adja Yunkers, Bernard Reider, Carol Summers, Charles Quest, Danny Pierce, Fiske Boyd, Frank Wallace, Gertrude Quastler, Harold Paris, Hildegard Haas, Irving Amen, Jim Forsberg, Josef Albers, Karl Zerbe, Leona Pierce, Leonard Baskin, Louis Schanker, Louise Kruger, Max Kahn, Milton Hirsch, Misch Kohn, Paul Peter Piech, R. Maxil Ballinger, Robert E. Marx, Seong Moy, Vera Torkanowsky, Vincent John Longo, Walter Barker e Walter Feldman.
- 55 Além das mostras mencionadas neste artigo, cabe destaque, neste período, para *Built in U.S.A.: Postwar Architecture*, com 48 reproduções fotográficas e textos em português, sendo exibida em São Paulo, dentro da representação norte-americana na II Bienal, e no Rio de Janeiro, na sede da embaixada dos Estados Unidos em 1954.
- 56 Manuel Bandeira escreveu sobre a exposição no jornal *A Manhã*, em 11 nov. 1941. No dia seguinte, no mesmo jornal, José Lins do Rego renova os elogios à mostra e à estratégia de compreensão mútua entre os países norte-americanos.

A exposição de xilogravuras de 1956 ligava-se ao crescente prestígio que as artes gráficas experimentavam em Nova York na década anterior, a partir da atuação de coletivos de artistas e, mais especificamente, do Studio 17, responsável pela valorização de procedimentos tradicionais (como a xilo) dentro de um quadro de inovações plásticas (incluindo a experiência com a abstração, o uso de cores e a ampliação da escala). Além disso, a gravura permite ao museu montar mostras de baixo custo para circular em países ao redor do mundo, popularizando a arte norte-americana internacionalmente. Segundo Carolina Rossetti de Toledo:

Com financiamentos módicos, foi possível montar sucessivas exposições itinerantes de gravuristas modernos em várias cidades da América Latina. Em 1944, o departamento realizou a exposição *Silk screen prints* [Serigrafias] e, no ano seguinte, *New directions in gravure* [Novas direções na gravura], sobre o trabalho desenvolvido pelo Atelier 17. Apenas no ano de 1954, foram organizadas cinco exposições de gravura moderna: *The American woodcut today* [Xilogravuras norte-americanas hoje], *Contemporary printmaking in U.S.A* [Gravura contemporânea nos EUA], *Thirty American printmakers* [Trinta gravadores norte-americanos], *Twenty five American prints* [Vinte e cinco gravuras norte-americanas] e *Young American printmakers* [Jovens gravadores norteamericanos]. Essas mostras eram facilitadoras de uma aproximação política e cultural com os países pelos quais passavam (Toledo, 2015, p. 234).

Mário Barata não poupa elogios à “excelente exposição de xilogravuras norte-americanas” (Barata, 1956, p. 2). Jayme Maurício também se encanta com a mostra que “demonstra (bem) o recente progresso da xilogravura nos EEUU”, revelando qualidades plásticas comuns à experiência da gravura contemporânea naquele país: “emprego de cores e texturas”, “ênfase na larga escala” e “inovações técnicas” (Maurício, 1956, p. 14). Essas mesmas qualidades são repetidas na coluna Belas Artes do *Jornal do Brasil* de 17 de outubro de 1956. Algumas das gravuras expostas são reproduzidas nos jornais, tais como *Counterpoint*, de Gertrude Quastler

(*Contraponto*, 1951)⁵⁷ ou *Owls in a Tree*, de Max Kahn (Corujas na árvore, c. 1950)⁵⁸, artistas nascidos na Áustria e na Bielorrússia, respectivamente, formados na tradição ampla da gravura expressiva (Figura 11).



Figura 11. *Owls in a tree*, xilogravura de Max Kahn. Reprodução publicada no Suplemento Literário do *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1956.

A mostra parecia se encaixar bem nos padrões da percepção crítica corrente que, de um lado, elogia as qualidades modernas da cena artística norte-americana e, de outro, mantém nítidos vínculos com a tradição expressiva da arte. O próprio curador William Lieberman qualifica a obra de Gertrude Quastler – que pode ser vista no site do MoMA – como continuação da tradição da moderna xilogravura, inaugurada por Gauguin e Munch e desenvolvida pelos artistas expressionistas alemães (Gravuras, 1957, p. 3).

57 Para ver a obra *Counterpoint*, de Gertrude Quastler, acesse: www.moma.org/collection/works/61782.

58 Para ver a obra *Owls in a tree*, de Max Kahn, acesse: <https://corbettvsdempsey.com/artists/max-kahn/>.

A exposição de artistas jovens de cursos universitários dos Estados Unidos, por sua vez, não chega a produzir tanto interesse crítico. Em livro publicado pelo IBEU em 2013, na lista de mostras realizadas, aparece apenas a indicação da inauguração de “Trabalhos de estudantes de Belas Artes norte-americanos” em 16 de maio de 1957, sem dados adicionais (IBEU, 2013, p. 38). Nos jornais cariocas, em duas edições da coluna de Jayme Maurício, de maio de 1957, há menção à mostra com obras selecionadas pela College Art Association e American Federation of Arts, montada na galeria do IBEU, no Rio. O sumário do volume XXVII da revista cultural *Anhembi*, reproduzido em alguns dias de agosto de 1957 no jornal *O Estado de São Paulo*, refere-se à presença, no MAM da capital paulista, da exposição *Arte americana universitária*. Quando montada na Oxumarê, junto à exposição de xilogravuras, recebe críticas mais entusiasmadas.

O entusiasmo pela mostra começava pelo fato de ter inaugurado a itinerância da mostra pelo país, repetindo o que acontece com a mostra didática de 400 anos de pintura dos EUA. O *Diário de Notícias* de Salvador fala sobre a inauguração das mostras, no dia 5 de abril de 1957, destacando que a parte dos 45 trabalhos “das mais famosas escolas de arte” dos Estados Unidos tem sua circulação inaugurada na Bahia. Dedicava menos atenção à parte das xilogravuras que “já funcionou em outros rincões do Brasil”, mesmo que admita o grande interesse da crítica (Exposição, 1957, p. 1). No dia da abertura, a notícia do mesmo jornal é mais favorável à mostra de xilogravuras. Começa destacando que, no Rio, a inauguração da exposição teria contado com a presença do presidente Juscelino Kubitschek. Sublinha o fato de as gravuras pertencerem ao acervo do MoMA e reproduz a “palavra abalizada” do organizador da mostra, William Lieberman, citando longo trecho do seu texto sobre a mostra (Gravuras, 1957, p. 3).

Alguns dias depois, José Valladares, em sua resenha do evento, volta a destacar o ineditismo da mostra dos estudantes. Anima-se, sobretudo, com a presença do ensino das artes plásticas em cursos universitários norte-americanos – o que parece ter especial interesse em uma cidade que passa, pouco tempo antes, a abrigar várias escolas superiores de arte. Elogia a seleção rigorosa das obras e as fotografias que acompanham os

trabalhos, apresentando as atividades propriamente didáticas. Por fim, embora reconheça que a organização destaca com mais representatividade as obras inspiradas pelo expressionismo abstrato, em detrimento de outras vertentes, admite o seu “alto padrão de qualidade pictórica”, comparando-as com as telas de artistas abstratos brasileiros presentes nas bienais de São Paulo. Já as xilogravuras do acervo do MoMA, ainda que muito bem realizadas do ponto de vista técnico, não suportam, segundo ele, a comparação com a gravura brasileira presente nas mesmas bienais – especialmente Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo –, tampouco com a gravura popular pernambucana da literatura de cordel (Valladares, 1957, p. 1).

A análise da recepção crítica dessas mostras realizadas na galeria de Salvador aponta para duas conclusões centrais. De um lado, é preciso reavaliar o papel desse espaço e de outras galerias na construção da nova esfera pública da arte moderna no Brasil, frequentemente analisada tão somente a partir do eixo Rio-São Paulo e de suas instituições museológicas. A contribuição específica da Oxumarê nesse processo revela-se pela difusão dos artistas modernos locais, muitos dos quais ligados à arte e à cultura populares, participando da construção do discurso mais amplo sobre a modernidade no Brasil.

De outro lado, é necessário compreender a importância da conexão com a arte norte-americana, se não como modelo estético a seguir (o que ainda leva algum tempo para acontecer), como estratégia para a afirmação de um discurso de modernidade e modernização, no qual se associam e disputam termos como moderno e popular, internacional e local, arte e artesanato. Tais termos aparecem na formulação da política de atuação norte-americana. Estão presentes nos fundamentos de seu mais destacado museu de arte moderna, o MoMA, inspirando a atuação do MAM do Rio de Janeiro e de São Paulo. E encontra na Oxumarê, em sua valorização do endemismo cultural baiano como fonte de modernidade, um importante interlocutor.

Referências

- A ARTE popular bahiana é a mais forte desde o Panamá até a Terra do Fogo. **Diário de Notícias**, Cidade de Salvador, 12 set. 1951.
- A GALERIA Oxumarê, do Salvador. **Habitat** 29, abril de 1956.
- ALMANAQUE 1957. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1957.
- AMADO, Jorge. Primeira exposição coletiva de arte moderna – 1944. In: **Núcleo de Artes: primórdios da arte moderna na Bahia**. Salvador, 1982.
- AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, dez./fev. 2001-2002.
- ARTES plásticas na Bahia em 1949. **Cadernos da Bahia**, n. 5, p. 19, abril de 1950.
- BARATA, Mário. Vida das artes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1 nov. 1956.
- BARR, Alfred. Presentation. **Genevieve Naylor: Faces and Places in Brazil**. New York: Museum of Modern Art, 1943.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Agnaldo Manoel dos Santos ou la subversion de la modernité consentie. **Brésil(s) – Sciences Humaines et Sociales**, 19 | 2021; Dossier – Le populaire et le moderne: l’art brésilien, 1950-1980. Traduction de Stéphane Chao.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Arte Plásticas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1956.
- CASTRO, Janio Roque Barros de. As questões identitárias e as especificidades culturais da Bahia expressas na literatura e na musicalidade: um olhar geográfico. **GeoTextos**, [s. l.], v. 10, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/9332>. Acesso em 15 out. 2022.
- CASTRO, Maurício Barros de; SIQUEIRA, Vera Beatriz. Olhar dobrado: Genevieve Naylor, o carnaval e a política da boa vizinhança no Brasil (1940-1942). In: CASTRO, Maurício Barros de (org.). **Arte e cultura: ensaios**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CAVALCANTI, Valdemar. Jornal Literário. **Diário do Paraná**, Curitiba, 20 nov. 1955.
- CAVALCANTI, Valdemar. Bahia: fonte viva de folclore – à margem de um congresso. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 14 jul. 1957.
- CAVALCANTI, Valdemar. “Sinto-me feliz pintando”. **O Jornal**, Rio de

- Janeiro, 24 ago. 1958.
- EXPOSIÇÃO de pintura e xilogravura na Oxumarê. **Diário de Notícias**, Salvador, 3 abr. 1957.
- FORSTER, John. Pinta aos 89 anos. Vovó Moses, o ‘donanier’ (sic) Rousseau dos E.E.U.U, descobriu o encanto de viver. **O Jornal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 05 fev. 1950.
- GRAVURAS de 30 artistas do Museum of Modern Art. **Diário de Notícias**, Salvador, 5/04/1957.
- Instituto Brasil–Estados Unidos, 1937-2012**. Uma instituição e suas histórias de dedicação às artes. Rio de Janeiro: IBEU, 2013.
- JORDÃO, Vera Pacheco. Vadiações. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 mar. 1954.
- KIRSTEIN, Lincoln. [carta] 20 jul. 1942, Buenos Aires [para] Alfred Barr Jr., Nova York. 3f. 1942a.
- KIRSTEIN, Lincoln. [carta] 01 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] Alfred Barr Jr., Nova York. 3f. 1942b.
- KIRSTEIN, Lincoln. **The Latin American Collection of the Museum of Modern Art**. Catálogo da exposição. New York: MoMA, 1943. Disponível em: <https://bitly.com/xfXTenFEY>. Acesso em 31 out. de 2022.
- LEILÃO. **Cadernos da Bahia**, n. 5, abril de 1950.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Vida das Artes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 09 mar. 1957.
- MÁRIO, Luiz. Jacques Fath foi à Bahia. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 5, 15 nov. 1952.
- MARTINS, Ibiapaba. Carybé. Suplemento do **Correio Paulistano**, São Paulo, 05 out. 1952.
- MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das artes plásticas: artistas da Bahia em São Paulo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 jan. 1957.
- MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das artes plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 out. 1956.
- MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. A Galeria ACBEU e as artes plásticas na Bahia. Verbete. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (org.). **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>. Acesso em 6 nov. 2022.

- www.dicionario.belasartes.ufba.br. Acesso em 6 nov. 2022.
- MONTOAN, Marcos. Uma aventura moderna na América do Sul: arte e cultura no contexto da Guerra Fria. **Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina**. São Paulo: Publicações PROLAM/USP, 2018, s.p. Disponível em: <https://bitly.com/IGdHIGZsF>. Acesso em 3 out. 2022.
- MORAES, Eneida. Salvador (3). **Diário de Notícias**, Primeira Seção, Rio de Janeiro, 12 jul. 1957.
- MUSEUM OF MODERN ART. **Museum of Modern Art Opens New Series of Galleries with Ten New Acquisitions of Modern Primitives**. Press Release, Museum of Modern Art, 1941. Disponível em: <https://bitly.com/EtCaeYXk>. Acesso em 25 nov. 2022.
- MUSEUM OF MODERN ART. Museum of Modern Art Acquires Heroic Statue of Christ Sculptured in Wood by Brazilian Artist. **Press release**. New York: Museum of Modern Art, 1946. Disponível em: <https://bitly.com/ziGnROfHk>. Acesso em 26 out. 2022.
- NASTARI, Danielle Misura. A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, **Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2016.
- NELSON, Adele. **Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil**. Oakland, California: University of California Press, 2022.
- O VALE de Manchester. **Diário de Notícias**, Salvador, 17 mar. 1955.
- OXUMARÉ. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1953.
- ROCKEFELLER, Nelson. [carta]. Rio de Janeiro, 26 nov. 1946, para Raymundo de Castro Maya. Arquivo dos Museus Castro Maya, pasta 69.
- ROOSEVELT’S MESSAGE to the Art Museum. **The New York Times**, May 11, 1939, p. 29; **RASM**: Revista Annual do Salão de Maio, n. 1, 1939, s.p.
- SADLER, Darlene J. **Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II**. Austin: University of Texas Press, 2013. E-book, loc. 1336.
- SILVA, H. Pereira da. Formas e cores. Primeiro Caderno, **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 09 jun. 1955, p. 5.
- SMITH, Robert. The Art of Candido Portinari. **Portinari of Brazil**. Catálogo da exposição. Nova York: Museum of Modern Art, 1940.

- Disponível em: <https://bityli.com/KINgIhrLs>. Acesso em 25 nov, 2022.
- THORMES, Jacinto de (1956). Coluna Sociedad. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 04 e 05 fev. 1956.
- TOLEDO, Carolina Rossetti de. As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, **Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://bityli.com/zCOfD>. Acesso em 25 nov. 2022.
- TRÊS MULHERES de Xangô. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1958.
- VALENTIM, Rubem. Setembro de 1956. **Artistas Modernos da Bahia**. Salvador: Oxumarê, 1956.
- VALLADARES, José do Prado. A Semana de Arte Norte-Americana. Suplemento do **Diário de Notícias**, Salvador, 27 mar. 1955.
- VALLADARES, José do Prado. Artistas americanos na Oxumarê. Suplemento do **Diário de Notícias**, Salvador, 14 abr. 1957.
- VALLADARES, José do Prado. O Anjo Azul. Suplemento do **Diário de Notícias**, Salvador, 19 jun. 1949.
- VALLADARES, José do Prado. Galeria Oxumarê, Suplemento do **Diário de Notícias**, Salvador, 14 ago. 1951a.
- VALLADARES, José do Prado. O museu de arte da Bahia. Suplemento do **Diário de Notícias**, Salvador, 08 jun. 1951b.

Maya Suemi Lemos
Pedro Aragão
Cristiano Tsope

Fluxos transoceânicos em música: sons e sentidos em torno dos fonogramas brasileiros de 78 rpm do arquivo do Rádio Clube de Moçambique (1932-1974)

Preâmbulo

Apresentamos neste capítulo um estudo em curso, atinente ao projeto de pesquisa desenvolvido por uma equipe de pesquisadores brasileiros, moçambicanos, portugueses e indianos no Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) da Universidade de Aveiro, intitulado Liber|Sound: práticas inovadoras de arquivamento para libertação da memória sonora¹. Partindo de acervos de discos de 78 rpm pertencentes a arquivos localizados em Portugal, Brasil, Moçambique e Índia (Goa) – espaços linguística e historicamente vinculados entre si –, busca-se identificar, por meio desse projeto, as dinâmicas de trânsito

1 O projeto Liber|Sound: Práticas inovadoras de arquivamento para a libertação da memória sonora (PTDC/ART-PER/4405/2020) é financiado pela Fundação para Ciência e Tecnologia (Portugal) por meio de fundos nacionais. Os autores agradecem ainda à FCT/MCTES pelo apoio financeiro do INET-md (UIDB/00472/2020). A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ financiou parcialmente a participação de Maya Suemi Lemos no projeto, por meio de diárias de pesquisador (processo 210.734/2019). Todos os autores participaram das diversas fases da pesquisa e da preparação do artigo, a saber: levantamento de dados, pesquisa bibliográfica, pesquisa teórica e redação.

transoceânicas que permearam a história da fonografia no mundo lusófono na primeira metade do século XX².

Os processos de dominação que interligaram de forma complexa e assimétrica a Península Ibérica e os continentes sul-americano e africano deram lugar a trânsitos culturais cujos efeitos sobre as artes e a música produzidas e vivenciadas nesses diferentes espaços geográficos foram determinantes. Ao focalizar a pesquisa nos aspectos transnacionais ligados à indústria do disco, o projeto dá uma atenção especial ao papel desempenhado pela música na vinculação política e cultural desses territórios, procurando responder a questões como: Qual foi o papel da indústria fonográfica na construção de imaginários musicais nestes países e territórios? Como a música gravada foi mobilizada para construir, evocar ou enfatizar identidades e alteridades? De que forma o universo sonoro-musical foi instrumentalizado para reforçar dinâmicas de dominação colonial?

Uma das frentes de pesquisa do projeto concerne o arquivo sonoro da Rádio Moçambique, emissora sediada em Maputo (antiga Lourenço Marques), anteriormente chamada Rádio Clube de Moçambique (1932-1974), estatizada logo após a independência de Moçambique, em 1975, quando recebeu o nome atual de Rádio Moçambique. Estudos recentes mostram que o Rádio Clube de Moçambique foi uma das mais significantes emissoras de rádio comerciais da África Oriental na primeira metade do século XX (Ribeiro, 2017; Freitas, 2021).

Quando nos debruçamos, em 2021, sobre o inventário manuscrito dos discos de 78 rpm que constituíam a discoteca do Rádio Clube, chamou-nos a atenção a quantidade significativa de discos de música brasileira – cerca de 730 discos –, volume mais ou menos equivalente ao de discos de música portuguesa presentes no inventário. Interessou-nos assim, naquele momento, interrogar quais teriam sido as determinantes

2 O disco de 78 rpm (ou “disco de goma-laca”, ou “disco de gramofone”) foi o formato por excelência dos discos produzidos pela indústria fonográfica a partir de 1900, cuja duração de produção teve limites diferentes em função dos meios de produção dos diferentes países ou regiões do mundo, tendo, no entanto, sido produzido até meados da década de 1970. O projeto busca dar visibilidade ao repertório consignado nos discos de 78 rpm que circularam no mundo lusófono, silenciado em função da obsolescência tecnológica.

para uma presença tão marcante de música gravada no Brasil naquele arquivo, bem como quem seriam seus agentes e mediadores; levantar a cartografia do fluxo transatlântico desses discos e, sobretudo, analisar as dinâmicas de troca simbólica aí implicadas: as imagens, representações e conotações veiculadas.

No entanto, ao explorar as fontes às quais tivemos acesso – o próprio inventário manuscrito dos fonogramas em 78 rpm e as edições da revista Rádio Moçambique, publicada mensalmente pelo Rádio Clube de Moçambique entre 1935 e 1973, revelou-se com clareza que a presença dos discos de música brasileira naquele arquivo integrava uma trama de discursos, de trocas materiais e simbólicas que sofriam o impacto das dinâmicas coloniais e, ao mesmo tempo, produziam impacto sobre elas. Não fazia sentido, assim, considerar o acervo de discos separadamente do sistema radiofônico ao qual estava ligado, do duplo textual do Rádio Clube de Moçambique (a revista Rádio Moçambique), da música ao vivo então produzida e transmitida pelo Rádio Clube, das relações entre a emissora (então de cunho associativo) e o Estado português, das relações entre as colônias, a metrópole e o Brasil e suas assimetrias, da circulação de ideias e de projetos nacionais, para assinalar apenas alguns aspectos.

Isto significa, em nosso entendimento, hoje, adotar uma perspectiva sobre o arquivo do Rádio Clube de Moçambique que o entenda em sua *ecologia*, na multiplicidade sempre dinâmica de processos que o constituem e o atravessam³. Uma tal abordagem *ecológica* do arquivo converge, nos parece, para um dos pontos centrais da agenda da chamada “virada global”, que motiva a organização do presente volume: a atenção aos processos de trânsito, transferência, assimilação e transculturação como elemento fulcral para a intelecção dos objetos e fenômenos artísticos. Se esta estratégia responde a inquietações internas à disciplina, dirigidas aos fundamentos eurocêntricos e universalizantes que

3 O arquivo é, assim, tomado como algo vivo, em permanente alteração, cuja realidade se conforma na relação/interação. Neste sentido, busca-se afinidade com a proposta que o antropólogo britânico Tim Ingold designa como *antropologia ecológica*: uma antropologia que, nos seus termos, restitua aos objetos (“coisas”, como prefere Ingold) sua “vida”, sua dinâmica de transformação permanente, sua realidade como processo de relação/interação (Ingold, 2012). A proposta se situa, de alguma forma, no espectro das epistemologias da complexidade (Morin, 2005; Morin, Le Moigne, 1999).

presidiram à constituição da história da arte, ela não deixa de constituir igualmente uma guinada coerente com tendências epistemológicas em curso nas ciências humanas e além delas, que vêm buscando pensar as coisas⁴ menos por sua fixidez do que por suas metamorfoses, menos por sua contenção e recorte do que por seu vazamento e sua porosidade, borrando distinções entre sujeito e objeto, entre natureza e cultura. Pois essa estratégia da história da arte global não permite somente o descentramento de perspectiva que, dentre outros efeitos, vem abrindo espaço para um reposicionamento de objetos ou processos artísticos anteriormente invisibilizados ou consignados nas periferias da disciplina história da arte: ela dá lugar também, e sobretudo, a uma abordagem dos fenômenos artísticos de maneira não essencializante, o que significa atentar para sua realidade empírica sempre em movimento, buscando seguir suas dinâmicas de fluxo e transformação. Em outras palavras, trata-se de observá-los na ecologia complexa de sua conformação e de sua transformação, problematizando categorias reificantes e homogeneizadoras. O estudo em curso aqui relatado, nos parece, convoca naturalmente este tipo de abordagem por motivos intrínsecos ao seu corpus, como dissemos, mas igualmente por motivos que dizem respeito, como veremos, às dimensões nele envolvidas: o *arquivo* e a *fonografia*.

O arquivo do Rádio Clube de Moçambique como arquivo colonial

A criação de uma emissora de rádio em Moçambique tem origem na publicação da Lei da Liberdade de Imprensa em Portugal, de 1914, que deu lugar às primeiras experiências de radiodifusão (Barbosa, 2000). Como resultado, assistiu-se ao surgimento de diversas emissoras de rádio por iniciativas de particulares, inicialmente em Portugal e depois nos territórios ultramarinos (Silva, 2021; Freitas, 2021). Contribuíram para esse movimento o interesse pelos avanços tecnológicos e por novas formas de comunicação; o desejo de divulgar a música e cultura portuguesas; e,

4 Empregamos aqui o termo utilizado por Tim Ingold em substituição ao termo *objeto* (Ingold, 2012).

posteriormente, bem entendido, o interesse na nova mídia como veículo de promoção da política colonial portuguesa. Assim, em 23 de julho de 1932 foram aprovados os estatutos do Grêmio dos Radiófilos da Colônia de Moçambique, pela Portaria nº 1.723, dando lugar à primeira estação de rádio no território. As emissões do Grêmio tiveram início oficial em 18 de março de 1933 em seus primeiros estúdios, instalados no edifício Já Assam, na Avenida da República (atual Avenida 25 de Setembro), em Lourenço Marques (hoje Maputo). O Grêmio era financiado pelas contribuições de seus associados e, sobretudo, pela veiculação de anúncios pagos (Ribeiro, 2017, p. 181). Segundo a matéria que em 1936 seu então diretor, Caetano Campo, publicou na revista *Rádio Moçambique*, sua missão era:

[...] levar o convívio da Capital, as suas distrações e as suas notícias, a todos os cantos da colônia. Levar a todos os portugueses que, privados muitas vezes da mínima parcela de conforto, tão confinada e heroicamente lutam pelo engrandecimento de Portugal, a certeza de que a capital da Colônia não os abandonou, antes lhes recorda os descantes, as modinhas, os usos e costumes da terra que lhes foi berço e os encoraja a prosseguirem⁵.

Tratava-se visivelmente, portanto, naquele momento inicial, de uma emissora de portugueses, voltada para ouvintes portugueses. Em 29 de julho de 1937, o Grêmio passou a chamar-se Rádio Clube de Moçambique (RCM). Junto com a mudança, se intensificaram as relações entre a emissora e o Estado metropolitano, que passou a conceder subsídios ao RCM e a isentá-lo de taxas aduaneiras na importação de equipamentos. Em contrapartida, o RCM se colocava de maneira mais manifesta como um instrumento de propaganda política da colonização portuguesa na África⁶. Como avalia Ribeiro (2017), ao contrário do que seria de se esperar de um regime que tinha na missão colonial o centro

5 *Rádio Moçambique*, n. 13, 1936, p. 3.

6 O propósito inicial de prover conforto afetivo aos portugueses apartados da metrópole, residentes e em missão nas colônias, não deixava de beneficiar, bem entendido, a política colonial.

de sua ideologia, o Estado Novo português foi, naqueles anos 1930, uma das nações colonialistas que menos investiu na difusão radiofônica para suas colônias. Essa parcimônia de investimento era compensada pela ação de emissoras privadas como o Rádio Clube de Moçambique, que, apoiadas pelas autoridades coloniais (Ribeiro, 2017, p. 179-180), desempenhavam um papel significativo na costura simbólica e afetiva das colônias à metrópole portuguesa. A hesitação do governo de Salazar em investir na radiofonia resultava, na verdade, de discordâncias ideológicas entre setores internos ao regime quanto à organização da propaganda de Estado e à política cultural a ser adotada no contexto colonial, inclusive no que concerne ao emprego das novas tecnologias de comunicação de massa (Deniz, 2021). Um termômetro dessa hesitação é o fato de que somente em 1933 foi criada na metrópole a Emissora Nacional⁷, cuja missão seria, nos termos do decreto-lei que a instituiu, “levar a palavra lusíada a todos os portugueses espalhados pelo nosso vasto Império, pelo Brasil e pela América do Norte” (citado por Deniz, 2021, p. 159). Assim, partindo do entendimento de que a noção de um império português não estava dada de antemão na mentalidade dos cidadãos portugueses, Henrique Galvão, diretor da Emissora Nacional desde sua criação até 1941, buscou promover, ainda que sem apoio suficiente por parte do Estado, uma política radiofônica que fosse capaz de, junto a outras iniciativas de cunho cultural e comunicacional, “fazer Império”, ou seja, de produzir o imaginário de um império tão vasto e rico quanto coeso, próximo, alcançável pela escuta (Deniz, 2021, p. 157-167).

Tratava-se claramente de uma política que visava aproximar *portugueses* dispersos geograficamente por meio da escuta: os da metrópole, os das colônias e, ainda, os emigrados para o Brasil e para os Estados Unidos. Assim, não se tratava em absoluto de um abrandamento de uma política colonial fundamentalmente discriminatória, como deixa claro, no caso do RCM, uma matéria de 1938: “O Rádio Club [sic] emprega hoje nos seus serviços onze indivíduos *portugueses* de cor branca. Todos trabalham e todos têm largamente que fazer”⁸. A essa altura, porém,

7 Sua inauguração oficial teve que esperar ainda até 1935.

8 “O que é o Rádio Clube Moçambique”, matéria assinada por Ypsolon. *Rádio Moçambique*, n. 32, 1938, p. 2, grifos no original.

em 1938, o RCM parecia também mirar outros horizontes, como mostra a sequência da matéria:

[...] agora, por essa África toda, de Norte a Sul de oriente a ocidente, a música portuguesa é tida, graças a nós, por *the very nice portuguese music*, por *la belle chanson portugaise* de Lourenço Marques, *die schöne portuguese musick*. Frases ouvidas com espanto por todos os portugueses que saem daqui desdenhosos do pequeno e antigo Grêmio dos Radiófilos, e que voltam alvoroçados pelo que ouviram na África do Sul, em Madagascar, no Congo Belga, na África Central, no antigo Sudoeste alemão, de amável para o nosso brio de *portugueses*, para a nossa *música portuguesa*⁹.

O RCM mostrava-se capaz, assim, de direcionar conteúdo português não somente para colonos residentes ou em missão nos confins dos territórios coloniais, mas também de veiculá-lo para além das fronteiras do império. O potencial de difusão da emissora foi devidamente ressaltado, assim como sua capacidade de atender aos interesses da política da metrópole:

A obra é grande e de grande alcance. Os resultados de propaganda nacional são importantes, e têm tido um significado muito marcante nesta hora de indecisões coloniais. Ninguém ignora agora, por essa África fora, de que aqui em Lourenço Marques estão *portugueses*, a dar música *portuguesa*. Os que nunca cá vieram têm ouvido isso pelo ar, todos os dias¹⁰.

De fato, na qualidade ambivalente de uma emissora apoiada pelo governo colonial mas de cunho privado, o RCM precisava conciliar as diretivas da política metropolitana às suas necessidades comerciais (Ribeiro, 2017). Assim, a expansão de suas emissões para territórios que

9 *Idem*.

10 *Idem*, grifos no original.

eram colônias de outras potências europeias significava tanto a afirmação política do império português quanto um crescimento do número de ouvintes e, conseqüentemente, de sua capacidade de atrair anunciantes. Conforme explica Freitas (2021, p. 442), o alto custo da publicidade nas rádios sul-africanas abriu uma janela de oportunidades para o RCM, que percebeu a possibilidade de captar recursos significativos com publicidade nas colônias vizinhas.

A revista Rádio Moçambique havia sido criada em 1935 e, uma vez que as emissões radiofônicas do RCM não tinham ainda como chegar a Portugal, a publicação permitia fazer chegar em papel informações sobre a radiodifusão em Moçambique, chamando a atenção da administração metropolitana para o potencial da radiofonia como aglutinadora de seus territórios dispersos (Freitas, 2021, p. 102). A aquisição de um novo emissor de 10 kw, em 1939, permitiu a expansão do sinal do Rádio Clube de Moçambique além-fronteiras¹¹, e ele tornou-se a mais poderosa estação de onda curta de todo o território português. A expansão do sinal permitiu, ainda, que o RCM inaugurasse mais tarde, em 1947, uma nova emissão, a chamada “emissão B”, irradiada em inglês para outras colônias à sua volta (Rodésia do Norte e Rodésia do Sul, atuais Zâmbia e Zimbábue, e África do Sul), que se somava à emissão irradiada em português e voltada para os colonos, “emissão A” (Freitas, 2021, p. 9). A veiculação de música anglo-saxônica era um chamariz eficaz para aumentar o número de ouvintes nas colônias anglófonas.

Em paralelo à extensão do sinal, registrou-se uma mudança na política musical da emissora: houve redução de verbas destinadas à música ao vivo (orquestras, coros e outros), passando-se a investir prioritariamente na música gravada. Foi nesse contexto que a discoteca da emissora começou a crescer significativamente, com um acervo cada vez maior de discos de música internacional e de música popular portuguesa (Freitas, 2021; Barbosa, 2000) e brasileira¹². Pouco tempo depois dessa guinada na direção da música gravada, uma matéria novamente assinada

11 “Relatório da gerência 1939”. *Rádio Moçambique* n. 60, junho de 1940, p. 1.
12 Até o momento não temos informações documentais acerca dos trâmites de entrada/aquisição dos discos brasileiros no arquivo do RCM.

pelo diretor Caetano Campo, de 1940, exaltava a importância estratégica de uma aliança política entre Portugal e Brasil, que, na sua construção discursiva, se forjava quase naturalmente, em virtude de um passado comum, de vínculos genéticos, culturais e afetivos.

O Brasil tem para nós portugueses um profundo significado histórico e representa no presente e no futuro uma certeza afetiva e política. O Brasil, nação irmã, por cujas veias circula o sangue português generoso e leal, acaba, ainda há bem pouco de tornar pública uma declaração de neutralidade que nos enche de orgulho e de satisfação por representar uma afirmação de completa aliança. Mourejam no Brasil milhares e milhares de portugueses, não somente em tarefas humildes mas também em portos de primeira linha. No Brasil fala-se a nossa língua, usam-se os nossos costumes, vive-se a mesma vida do coração que nós vivemos. Ao Brasil devem os portugueses além de muitos benefícios materiais, um acolhimento generoso¹³.

E à música brasileira era atribuída importância estratégica análoga, porém no âmbito da missão do Rádio Clube. Segundo Campo, ela era em grande medida responsável pelo sucesso dos programas da emissora.

O Brasil, império opulento em riqueza natural e inesgotável, orgulha-se de possuir nas artes e ciências nomes que percorrem o mundo culto. Tem poetas e tem músicos de altíssimo valor. O Rádio Club [sic] de Moçambique, desde quase a sua origem, procurou popularizar a música brasileira e em toda a África do Sul Inglesa, e, também nesse ponto, uma grande parte do sucesso dos nossos programas, tão apreciados pelos nossos vizinhos, é devido à música brasileira que temos radiodisperso¹⁴.

13 “O Brasil”, por Caetano Campo. *Rádio Moçambique* n. 56, 1940, p. 1.
14 *Idem*.

No ano seguinte, Campo expressa de maneira manifesta o papel ambicionado por ele para a emissora no sistema colonial, projeto no qual o Brasil é novamente implicado, e que consiste em estabelecer uma ligação completa entre todo o “mundo português”.

Através de todas as dificuldades do momento, o Rádio Clube continua na sua marcha para uma completa ligação entre todo o Mundo Português. Foi primeiro o intensivo esforço em prol da instalação da emissora de 10 quilowatts a fim de se poder falar para Angola e Metrópole. Em boa hora chegou. A guerra complicando as comunicações entre Portugal e as suas Colônias, veio trazer a muita gente, a muita família a angústia do silêncio. [...] Já estão instaladas antenas para o Brasil e já de lá chegam notícias animadoras. Queremos também chegar ao Brasil pelo ar como os primeiros dos nossos chegaram por mar¹⁵.

“Chegar ao Brasil pelo ar” assim como “os primeiros dos nossos chegaram por mar”: a formulação fortemente evocativa e retórica mostra que o projeto de Campo para o RCM condizia com a política então promovida por Henrique Galvão de aglutinar, por meio das ondas do rádio, um “mundo português” do qual fazia parte também a ex-colônia, em virtude da forte presença de portugueses imigrados.

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, emergem movimentos internacionais pelo fim dos impérios coloniais na África e na Ásia. Tentando conter possíveis revoltas internas pró-independência, o governo português instituiu, em 1951, uma nova política de divisão administrativa e de denominação dos territórios do ultramar, que buscava dissimular ou atenuar as relações de dominação coloniais: as antes “colônias” portuguesas passaram a ser denominadas “territórios ultramarinos”, constituindo “províncias ultramarinas”¹⁶. Tal política conduziu a um redimensionamento do papel do Rádio Clube em Moçambique

15 “Para as cinco partidas do mundo”, por Caetano Campo. *Rádio Moçambique*, n. 72, 1941, p. 1.

16 Retomava-se uma denominação para os territórios do ultramar adotada entre 1834 e 1930. Exceção feita para Goa, Damão e Diu que sempre foram designadas coletivamente como “Estado Português da Índia”.

(Power, 2000, p. 607), notadamente através da criação, em 1958, do primeiro programa radiofônico destinado aos nativos negros, em línguas locais: a Hora Nativa, rebatizada como A Voz de Moçambique no ano de 1962 (Freitas, 2021, p. 455-456; Ribeiro, 2017, p. 187-192).

É fundamental salientar que a proposta do luso-tropicalismo do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre teve um impacto decisivo na implantação destas novas diretrizes políticas. Em 1951, haviam sido iniciadas tratativas para que Freyre visitasse, a convite do governo português, os “territórios ultramarinos” na África e na Ásia. A visita lhe daria elementos para uma reflexão sobre a realidade observada no ultramar português, ressaltando o que seria seu caráter excepcional: uma dominação mais empática se comparada a políticas coloniais conduzidas por outras potências europeias. O luso-tropicalismo sustentava a tese da

excepcionalidade portuguesa: que a presença de Portugal além-mar era marcada pelo amor e não pelo interesse material e a exploração predatória dos recursos e mão de obra local; que Portugal não tinha colônias sob o seu domínio, antes constituía uma nação multicontinental e multirracial; que «novos Brasis» estavam em construção em Angola e Moçambique. Teses veiculadas a partir dos anos 50 por figuras cimeiras do Estado Novo, pela diplomacia, pelo instituto que formava os quadros para a administração ultramarina, pela propaganda e pela censura (Castelo, 2021, p. 44).

Em que pesem estas tentativas de conter os movimentos revolucionários, a criação da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), em 1962, aliada ao contexto das guerras coloniais em Angola (iniciadas em 1961) e Guiné (iniciadas em 1963), fez eclodir a guerra em Moçambique no ano de 1964, que culminou com a independência em 1975. Em setembro de 1974, no rescaldo da Revolução de 25 de Abril, em Portugal, são assinados os acordos de Lusaka, na Zâmbia, que consumam o reconhecimento da independência de Moçambique por parte do governo de Portugal e a instituição de um governo de transição. A transferência total do poder para a FRELIMO só aconteceria no ano seguinte, sendo proclamada a

independência de Moçambique em 25 de junho de 1975. A partir desse mesmo ano a rádio seria rebatizada como Rádio Moçambique, nome que mantém até hoje, tendo desempenhado um papel fundamental no processo de consolidação do novo estado independente. O grande desafio para o novo governo era a unificação do país, composto por diversos grupos étnicos: neste sentido, a música e a rádio mais uma vez teriam um papel político na construção sonora da nova nação. Em um primeiro momento, a rádio veiculava essencialmente os hinos revolucionários compostos durante a luta de libertação, mas logo houve necessidade de promover uma “nova música moçambicana”, representativa do período de independência: foi para atender a esta necessidade que foi criado o primeiro selo fonográfico moçambicano, o Ngoma, que inaugura as atividades fonográficas regulares no país (Freitas, 2020).

Os poucos elementos do percurso histórico do RCM destacados acima já indicam: 1) a que ponto o arquivo do Rádio Clube de Moçambique foi atravessado e marcado por operações discursivas e por dinâmicas de poder que o conformaram (e ainda o conformam) e que foram (e são), no mesmo movimento, replicadas por ele; 2) que nessas operações discursivas foram frequentemente arrolados o Brasil e sua música.

Operações discursivas e dinâmicas de poder são aspectos que vêm justamente ocupando o campo dos estudos sobre o arquivo que, nas últimas décadas, foi fortemente impactado por uma outra “virada”, que se convencionou designar “virada arquivística” (archival turn). Já desde os anos 1970 se fez sentir nas ciências humanas uma expansão da noção de arquivo, que passava a referir metaforicamente e em sentido amplo – não sem provocar alguma exasperação por parte de alguns profissionais atuantes no campo arquivístico propriamente dito¹⁷ – qualquer dispositivo de conservação e ordenação do saber. A partir dos textos críticos seminais de Foucault (1969) e de Derrida (1995)¹⁸, emergiam,

17 Schwartz e Cook chamam atenção para o fato de que a maior parte dos teóricos que escrevem sobre arquivos a partir de uma perspectiva filosófica ou metafórica jamais teria tido qualquer tipo de contato com arquivos como “instituições reais” e como disciplina que teria seu próprio conjunto de teorias, metodologias e práticas (Schwarz, Cook, 2002, p. 2).

18 *Arqueologia do saber*, de Michel Foucault (Gallimard, 1969); *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, de Jacques Derrida (Galilée, 1995).

em diversas áreas do conhecimento, novas indagações acerca das forças constituintes, instituintes¹⁹ e legisladoras²⁰ do arquivo e operadas pelo arquivo, que reverberavam problemáticas referentes às dinâmicas de poder e dominação, notadamente coloniais. Em outras palavras, as interrogações passavam a incidir não somente sobre aquilo que é contido no arquivo, mas também e sobretudo sobre o dispositivo arquivístico em si: as maneiras pelas quais produz e reproduz conhecimento e ideologia, suas dinâmicas intrínsecas, complexas e polifônicas, os imperativos e determinações que presidem à sua constituição e manutenção. Verificou-se, de fato, uma “inflação” de novos significados atribuídos ao termo arquivo em diversas áreas das ciências humanas: “imperial”, “pós-colonial”, “social”, “étnico”, “etnográfico”, “poético”, “liberal”, são alguns exemplos apenas de qualificativos associados ao termo, que demonstram uma pluralidade de abordagens e de perspectivas epistemológicas que transcende o campo da arquivística (Manoff, 2004). Toda esta profusão de novos significados tinha como eixo comum a desconstrução de uma acepção tradicional de arquivo, em que pese o ainda forte imaginário coletivo que tende a identificá-lo como repositório neutro e inerte de objetos e documentos, a partir do qual são extraídas verdades históricas e científicas²¹. Esse processo de desconstrução afetou igualmente o próprio campo arquivístico que, na década de 1990, foi revolucionado pela adoção de abordagens pós-modernistas, que passavam a conceber

19 Derrida chama atenção para a dimensão da *consignação* no arquivo: “a consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal”. O arquivo pressuporia, assim, um princípio de unidade que estaria na base da ideia de sua institucionalização: “uma ciência do arquivo deve incluir a teoria desta institucionalização” (Derrida, 2001 [1995], p. 14).

20 Para Derrida, a palavra grega *arkhé* designaria ao mesmo tempo a ideia de início, começo, origem, como remeteria também ao conceito de mandato, ordem e lei. A palavra latina *archivum*, por sua vez, viria do grego *arkheion* e significaria “uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que mandavam”. Em outras palavras, o domicílio dos mandatários era também o lugar onde se guardavam as leis (Derrida, 2001 [1995], p. 13). O conceito de arquivo teria, assim, uma dupla dimensão: remeteria ao topológico e ao conceitual, ao lugar e à lei, ao suporte e à autoridade.

21 Schwartz e Cook (2002, p. 1) assinalam a resiliência de uma percepção positivista sobre os arquivos, que, nas palavras dos autores, “são normalmente vistos por acadêmicos e pela sociedade em geral como fontes passivas a serem exploradas para fins históricos e culturais diversos. Historiadores desde meados do século XIX, na busca de um novo paradigma científico para a história, precisavam de um arquivo que fosse um repositório neutro de fatos”.

o arquivo fundamentalmente como um construto social dinâmico, sujeito a uma série de determinações políticas, econômicas, sociais e históricas que contrariavam o princípio de neutralidade do sujeito-arquivista. Colocava-se em xeque, assim, uma série de pressupostos epistemológicos coerentes com o positivismo científico que havia marcado o estabelecimento de um cânone para o campo²² no final do século XIX: a fronteira entre texto e contexto de cada registro arquivístico seria sempre rígida e estável; o contexto de um registro seria sempre limitado e imediatamente reconhecível; a intervenção arquivística seria isolada dos processos de criação de registros e de contextos sociais mais amplos, de maneira que o arquivista ou tomador de registro seria imparcial e neutro (Duff, Verne, 2002, p. 264).

Pesquisas sobre arquivos musicais²³ são hoje comumente perpassadas por indagações que emergiram a partir da virada arquivística: o que mostram e o que obliteram os arquivos? Como se constituem, se organizam e se mantêm? Por meio de que injunções e agenciamentos? Quais sentidos produzem? Quais memórias permitem ou convidam a elaborar? Nosso estudo de caso atenta para a premissa apontada por Stoler (2002), de que os arquivos constituem uma das mais sofisticadas formas de instituição de poder por parte dos impérios europeus no século XIX. Nesse sentido, a autora advoga por um olhar etnográfico para estes arquivos que, em linha com o *archival turn*, permita substituir a noção de “arquivo como fonte” pela noção de “arquivo como sujeito”. Em outras palavras, o arquivo é tomado não como um lugar de armazenamento, mas como um lugar de produção de conhecimento: ouvir a multiplicidade de vozes emanadas do arquivo implica situar as circunstâncias políticas que participaram de sua construção e identificar as violências e silenciamentos implícitos na constituição de um arquivo colonial. Aplicada ao nosso estudo de caso, essa premissa convida a identificar as dinâmicas e mecanismos de silenciamento colonial das práticas musicais moçambicanas, praticamente ausentes no arquivo da principal emissora de rádio atuante em seu território.

22 A obra fundamental, neste sentido, foi o *Manual for the Arrangement and Description of Archives*, de 1898, de autoria de Samuel Muller, Johan Adriaan Feith, Robert Fruin.

23 Utilizamos aqui o termo arquivo no sentido lato, conforme o exposto acima, abrangendo, assim, tanto arquivos no sentido estrito quanto acervos, coleções.

A fonografia e seus fluxos transnacionais

Muito embora as pesquisas sobre arquivos musicais e/ou sonoros busquem se municiar hoje do aparato teórico acumulado sobre o tema a partir da virada arquivística, salta aos olhos o fato de que as pesquisas se enquadrem ou se restrinjam majoritariamente a uma dimensão nacional, territorial ou a recortes de gênero musical representativos de identidades. Frequentemente referidos e valorizados do ponto de vista simbólico como depositários de uma memória nacional e identitária a ser preservada – ou seja, fixados e reificados como um patrimônio local estável –, pouco se tem interessado sobre as condições essencialmente dinâmicas e vicissitudinárias que presidem a criação dos arquivos sonoros, sua ampliação e conservação, assim como à criação de seus conteúdos.

Isto parece decorrer de um vínculo fundamental, ao mesmo tempo histórico e genético: acervos, coleções, arquivos são dispositivos, assim como o Estado nacional, tipicamente modernos. Eles se constituíram e se afirmaram paulatinamente como ferramentas mentais a partir do albor da modernidade, concomitantemente, portanto, à emergência e posterior afirmação dos estados nacionais. Ademais, foi justamente por meio da elaboração de memórias coletivas, de uma identidade cultural forjada a partir de coleções, de acervos, arquivos, ou seja, por meio de um conjunto assumido como patrimonial e representativo de uma sociedade, de uma cultura, que esses estados nacionais se lastrearam (Yale, 2015). Contudo, notadamente naquilo que tange aos arquivos de fonogramas produzidos pela indústria do disco, essa perspectiva centrada no nacional – ainda que compreensível em função de uma marca genética comum – nos aparece como problemática, pois a fonografia foi, desde seu início, caracterizada por uma dimensão transnacional.

Já de início é preciso considerar que a própria tecnologia do fonógrafo resultou de dinâmicas de trânsito de pessoas e de técnicas (Millard, 2005, p. 67). Mas, sobretudo, uma vez constituída a fonografia em sua dimensão industrial, na virada do século XX, rapidamente configuraram-se características básicas que permaneceriam vigentes por todo o seu século de glória: uma concentração de caráter oligopólico por um lado, e uma economia de produção e distribuição multissituada

e transnacional por outro, estruturada na forma de uma rede de subsidiárias e de agências espalhadas em escala global (Gronow, 1983, p. 55-58). Assim como em outras áreas da grande indústria estadunidense à época, as três maiores multinacionais da fonografia – Victor, Columbia e Edison – operavam de forma “integrada e vertical” (Millard, 2005, p. 66-67), controlando todo o vasto espectro de atividades envolvidas, que iam da obtenção de matérias primas à distribuição e venda, passando pelo desenvolvimento tecnológico, pela produção industrial tanto das *talk machines* quanto dos discos, pela seleção musical e gravação, entre outras múltiplas atividades desempenhadas por um sem-número de agentes multilocalizados, distribuídos nos distintos continentes (Gronow, 1983, p. 56-58).

Fica evidente, assim, que a compreensão da complexa dinâmica dos fluxos produtivos e criativos dessa indústria se conjuga mal a uma abordagem confinada às fronteiras territoriais, políticas, culturais e identitárias, solicitando naturalmente uma leitura que leve em consideração os processos de transferência, de trânsito, de transculturação, de influência, de contaminação recíproca (simétrica ou não), assim como as múltiplas agências em operação num fenômeno fundamentalmente transnacional (Malm, 1992, p. 351). É importante salientar que esses fluxos produtivos transnacionais envolvem assimetrias no que diz respeito à divisão do trabalho em escala global, cuja consideração é fundamental, inclusive, para dimensionar e compreender os processos de implementação e desenvolvimento da fonografia em perspectiva local. No caso brasileiro, por exemplo, se há alguns bons estudos realizados sobre a indústria fonográfica que se desenvolveu no Brasil a partir de 1902, faltam estudos que busquem estudá-la de maneira aprofundada em seu imbricamento na trama internacional, de maneira a compreender melhor como essa indústria se situou ao longo do tempo nos fluxos transnacionais de produção e de distribuição, a que imperativos extrínsecos à dinâmica interna responderam escolhas estéticas, tecnológicas, ideológicas e mercadológicas, como se deu a relação entre as empresas subsidiárias localmente instaladas e a relação entre elas e suas matrizes, que efeitos sobre a produção local tiveram essas relações, como se deram os fluxos econômicos entre periferias e centros, qual o impacto da música

brasileira na dinâmica global, considerando ao mesmo tempo a posição periférica desempenhada pela fonografia brasileira no sistema global e o reconhecimento internacional dessa música etc.

Malgrado sua importância histórica como o maior sistema do entretenimento musical da primeira metade do século XX, só recentemente a indústria fonográfica despertou o interesse das pesquisas acadêmicas em países como Brasil, Portugal e Moçambique. A produção de discos de 78 rpm desses países jamais foi alvo, tampouco, de políticas públicas de preservação e arquivamento (Aragão, 2016, p. 4). Foi somente a partir da década de 1990 que os primeiros estudos acadêmicos sobre ela começaram a surgir. Trabalhos como o de Franceschi (2002), Losa (2014), Sopa (2014) e Freitas (2021) narram parte da história da implementação das indústrias fonográficas no Brasil, em Portugal e em Moçambique, respectivamente, e são pioneiros no estudo da importância destas indústrias na conformação de identidades nacionais, principalmente através da promoção de gêneros musicais como o samba, o fado e a marrabenta, alçados à condição de símbolos de nacionalidade pela ação mediadora de intelectuais e de agentes públicos em seus respectivos países. Porém, ao dar ênfase às dinâmicas nacionais da indústria fonográfica, esses trabalhos tangenciaram somente os seus fluxos produtivos e musicais transnacionais.

Sentidos do nacional

Se advogamos aqui por uma perspectiva problematizadora dos recortes nacionais ou territoriais, e por abordagens que transbordem esses recortes a bem da inteligibilidade dos processos envolvidos, isto não significa em absoluto desconsiderar a importância discursiva das reivindicações nacionalistas e identitárias expressas nas fontes de pesquisa. Pelo contrário, trata-se aqui de levar a sério essas formulações como elementos integrantes dos complexos processos de transferência cultural, de contaminação e transculturação que estão na base de todas as materialidades artísticas, e que envolvem sucessivas reconfigurações de sentido, elaborações e reelaborações discursivas.

No caso do conteúdo da revista Rádio Moçambique, chama a atenção a plasticidade da noção de nacional e nacionalidade, atribuída a pessoas e a materialidades artísticas com critérios elásticos o bastante para abrigar sob as etiquetas identitárias índices ora mais, ora menos afirmados de pertencimento nacional, em função da necessidade e das circunstâncias. “O melhor intérprete da música Brasileira é um Português”: afirma, por exemplo, o autor da matéria da revista Rádio Moçambique que, em 1961, descrevia a trajetória do cantor Albertinho Fortuna (1922-1995), cujas canções gravadas no Brasil eram então tocadas na rádio moçambicana. Fortuna, relatava a matéria, nascera na cidade do Porto, para onde seu pai português, “há muito residente no Brasil”, e sua mãe brasileira teriam ido propositalmente para dar à luz e registrar este quinto filho²⁴. Com seis meses de idade, porém, Fortuna se mudou definitivamente para o Brasil, onde teve uma carreira de sucesso na rádio e gravou numerosos fonogramas entre 1944 e 1963.

Décadas antes, na mesma revista, em 1942, reportou-se que António Emílio de Campos, orador na cerimônia de despedida do renomado maestro português José Belo Marques, após três anos de serviços na rádio moçambicana, durante os quais buscara incorporar elementos da música local em composições orquestrais e corais, laudara “a notável contribuição para a ação imperial portuguesa dos nossos dias que é a obra de Belo Marques sobre motivos negros de Moçambique”. Afirmando pensar unicamente “sob a categoria do nacional”, o orador teria discorrido assim sobre o que entendia por nacional:

Pela nacionalidade para a universalidade é o melhor, o verdadeiro caminho para a arte, pois que determina variedade, e portanto riqueza. São conhecidas as influências do mar, da África e do Oriente no mobiliário, na arquitetura, na pintura, na escultura, na armaria tradicionais portuguesas, que nem por isso se tornaram menos nacionais, menos nossas. Quanto à música são igualmente patentes a influência da África e do Brasil no folclore de Portugal, mas não houve ainda, que eu

24 *Rádio Moçambique* n. 301, agosto de 1961, p. 5.

saiba, quem as estudasse à luz do mesmo critério histórico. Pelo contrário, tenta-se às vezes denegrir o fado de Lisboa chamando-lhe negroide ou brasileiro. Nada mais falso²⁵.

Se no primeiro artigo citado acima a nacionalidade concerne aspectos prevalentemente burocráticos e circunstanciais, nesse discurso – proferido à medida da veleidade imperial do Estado Novo português – o nacional é pensado em perspectiva cultural, e passível de incorporar continuamente, em benefício de sua *variedade* e *riqueza*, expressões as mais múltiplas, sem prejuízo de sua identidade própria, que permaneceria perceptível e sentida como tal, ainda que plasmada sobre *motivos* ou *influências* exóticos, oriundos dos mais distintos continentes.

Assim, Albertinho Fortuna é, para o articulista anônimo da primeira matéria, um cantor português, embora fosse filho de brasileira e tenha vivido e desenvolvido toda a sua carreira no Brasil, cantando música brasileira. O fado, por sua vez, para António Emílio de Campos, embora por vezes referido como “negroide ou brasileiro”, identificava-se como português por ter-se desenvolvido em terras lusas, assim como o mobiliário, a arquitetura, a pintura, a escultura, a armaria, a despeito das influências africanas e brasileiras referidas no discurso, ou, ainda, como as “portuguesíssimas” composições “Lhanlhaláti” e a “Fantasia sobre uma maceça”, de Belo Marques, citadas mais adiante, elaboradas a partir de motivos tradicionais moçambicanos:

O certo é que são dos negros americanos as canções para as quais eles aproveitaram os hinos dos “Quakers”, que é francesa a “Carmen” de Bizet, que são alemãs as variações de Beethoven sobre uma valsa de Diabelli, que são polacas as escocesas de Chopin, que são portuguesíssimas a “Lhanlhaláti” e a “Fantasia sobre uma maceça” de Belo Marques²⁶.

25 “Despedida de Belo Marques”, *Rádio Moçambique*, n. 78, janeiro de 1942, p. 3, grifos no original.

26 *Idem*.

Não cabe, como dissemos, desqualificar nem muito menos avaliar a justeza ou não das designações identitárias e nacionais feitas pelos dois autores, mas sim levá-las a sério como vozes significativas na economia simbólica do arquivo e suas transformações.

A música brasileira no Rádio Clube de Moçambique

O arquivo sonoro da Rádio Moçambique é composto por mais de 100 mil discos Long Play, (em formato de 33 ½ e 45 rpm), ao menos 22.977 discos de gramofone (em formato de 78 rpm), milhares de bobinas e cassetes de áudio com música de diversas partes do mundo. Seu estudo ajuda a revelar parte da história de dominação colonial portuguesa sobre o território moçambicano, suas políticas de silenciamento, de violência simbólica, de esquecimento e destruição de memória, cujos efeitos se fazem sentir, inclusive, na condição precária dos acervos sonoros em contexto africano. Anette Hoffmann (2015) detalha algumas destas condições, afirmando que: 1) o acesso limitado a coleções sonoras gravadas no continente africano é resultado direto de políticas imperiais e coloniais; 2) portais digitais para audição destes materiais permanecem praticamente inexistentes; 3) em grande parte dos casos não existem metadados sobre os arquivos sonoros e, quando existem, revelam abordagens colonialistas que exacerbam visões redutoras e preconceituosas sobre as práticas musicais gravadas e seus intérpretes. Essas condições são em grande medida verificáveis no arquivo da Rádio Moçambique e constituem parte dos desafios diários enfrentados na realização do projeto de pesquisa Liber|Sound. A maior parte do material sonoro não foi digitalizado e as condições de acesso a ele são limitadas. Ainda que existam metadados sobre a coleção, eles são bastante sumários e incompletos. O presente estudo sobre a Rádio Moçambique só se tornou viável pelo fato de um dos autores, Cristiano Tsope, membro da equipe do projeto e doutorando na Universidade de Aveiro, com pesquisa em curso sobre a discoteca da Rádio Moçambique, ter acesso ao arquivo.

Partiu-se, assim, do inventário manuscrito dos discos de 78 rpm da discoteca, ao qual Tsope teve acesso. Um dos primeiros passos

no processo de análise foi a criação de uma planilha digital para onde foram parcialmente transcritas as informações manuscritas do inventário. Considerando o escopo do projeto Liber|Sound, optou-se por, ao menos num primeiro momento, transcrever somente os metadados referentes aos fonogramas de música portuguesa, brasileira e moçambicana.

A leitura e transcrição dos metadados presentes no inventário (autor; título do fonograma; classificação; marca do disco (gravadora); número de catálogo original do disco; número no arquivo da própria Rádio Moçambique) permitiu identificar, dentre os 22.954 discos inventariados, 1.472 discos contendo música portuguesa ou brasileira²⁷ e **nenhum** disco contendo música moçambicana²⁸ (Figura 01). Foi possível, no entanto, identificar *in loco*, na discoteca da rádio, 23 discos de 78 rpm contendo música moçambicana, não repertoriados no inventário manuscrito. Não constam no inventário dados como: autoria das músicas; número de matriz; data de gravação; nome dos músicos acompanhadores. A despeito da escassez de informações²⁹, alguns dados preliminares importantes puderam ser extraídos: o primeiro, e mais

27 Entraram nessa categoria (música portuguesa ou brasileira) os discos listados no inventário que atendiam a ao menos um dos seguintes critérios: presença de título em língua portuguesa; presença de autor (compositor ou intérprete, conforme a informação fornecida, que variava entre um e outro) português ou brasileiro. Há forçosamente diversos casos em que este tipo de classificação por nacionalidade se torna problemática, como por exemplo: fonograma cujo título em língua estrangeira remete a gêneros musicais reconhecidos como brasileiros ou portugueses (samba, baião, fado...), gravados por artista estrangeiro por selo estrangeiro; fonograma gravado por artista brasileiro, por selo brasileiro ou estrangeiro, com repertório estrangeiro; títulos que não permitem discernir o idioma ("Amor, amor"; "Perdido", "Gracioso"), gravados por músico estrangeiro, e outras tantas configurações intermediárias. Elas colocam a nu a arbitrariedade, os limites e os problemas que envolvem todo processo classificatório e que, mais uma vez, apontam para a natureza sempre em trânsito e transformação das materializações artísticas, pouco afeitas, em sua realidade empírica, a categorias estanques e reificantes como gênero, estilo e nacionalidade. A classificação muito provisória feita aqui de fonogramas de música "brasileira", "portuguesa" e "moçambicana" é instrumental, nos servindo como parâmetro para avaliar a natureza dos fluxos da música gravada presente no arquivo da Rádio Moçambique. Esta é a razão, inclusive, de darmos um número aproximativo de discos e fonogramas contendo música portuguesa e brasileira.

28 Os demais fonogramas inventariados compreendem música de concerto, música instrumental e canção (cantada em inglês, espanhol, francês, italiano, holandês, alemão e outros idiomas).

29 Até o presente momento não pudemos obter informações acerca da realização desse inventário como por exemplo: quando foi realizado? Com qual finalidade? Quem foram os inventariantes? O quanto cobre do quantitativo real de discos de 78 rpm do acervo?

Figura 1. Exemplo de página do inventário manuscrito de discos de 78 rpm da Rádio Moçambique.

relevante, é o número extremamente reduzido de discos de 78 rpm de música moçambicana no acervo: apenas 23 exemplares em um universo de ao menos 22.977 discos, o que corresponde a cerca de 0,1% do total. Estes números evidenciam o processo de silenciamento e de ofuscamento das práticas musicais locais durante o período colonial, e deixam a nu o paradoxo: o acervo de discos 78 rpm da Rádio Moçambique contém pouquíssima música moçambicana (Figura 25).

O quantitativo de discos de música em língua portuguesa (música portuguesa e brasileira) também é modesto se comparado ao total: apenas 6,4%. Algumas razões para esse quadro podem ser elencadas. Em primeiro lugar, o status da música de concerto europeia (fortemente representada no arquivo), tomada como signo de bom gosto e de civilidade (Stoler, 2002), era priorizada pelas políticas culturais governamentais e coloniais das potências europeias (reverberadas nas rádios estatais e coloniais), em detrimento das músicas populares urbanas, majoritárias nas fonografias portuguesa e brasileira. No caso português, Silva (2021, p. 176) salienta que, especialmente durante a década de 1930, a ditadura de Salazar empreendeu medidas repressivas contra o fado, identificado por muitos intelectuais vinculados ao regime

como música boêmia, signo de lassidão e de baixo valor moral, contrária, portanto, aos ideais éticos do regime estado-novista. A música de concerto europeia, inversamente, servia idealmente à missão civilizatória que a rádio deveria cumprir, em contexto tanto metropolitano quanto colonial. A inauguração em 1947 da “emissão B”, veiculada inteiramente em inglês, voltada para as colônias vizinhas, é outro fator que explica a quantidade elevada de discos de música anglo-saxônica que, como mencionamos, era um atrativo de ouvintes anglófonos e, conseqüentemente, de anunciantes. Um terceiro elemento é o fato de que os anunciantes estrangeiros – fonte principal de recursos do RCM³⁰ – encaminhavam à emissora discos a serem tocados durante seus anúncios publicitários, que eram em seguida incorporados ao acervo sonoro. Num segundo momento, inclusive, foram criados programas inteiros patrocinados por empresas anunciantes, cujo repertório musical era igualmente fornecido pelos anunciantes, e posteriormente incorporado ao acervo. Finalmente, o aspecto mais determinante para o percentual relativamente modesto de discos em português no acervo de 78 rpm do RCM parece ser o volume escasso de música portuguesa gravada disponível até esse período, se comparado ao volume global de gravações da indústria fonográfica internacional³¹. Entretanto, há que se ponderar que o quantitativo de discos, em termos de nacionalidade (inglesa, estadunidense, francesa, italiana, portuguesa e brasileira etc.), não corresponde necessariamente à frequência com que estes discos eram veiculados na programação da rádio, ainda que as proporções

30 Entre 1938, e 1940 por exemplo, a receita derivada de anúncios estrangeiros era de quatro a seis vezes maior do que aquela advinda de anúncios locais. O Relatório da Gerência do RCM de 1940 declara uma receita de 164.367,00 escudos advinda de “anúncios da colônia” em 1938, e uma receita de 753.500,00 escudos advinda de “anúncios no estrangeiro”; os números de 1939 são ainda mais discrepantes: 183.842,50 escudos auferidos com anúncios locais e 1.168.090,00 com anúncios no estrangeiro; em 1940 são contabilizados 193.544,00 escudos de anúncios locais, contra 822.544,00 de anúncios no estrangeiro (Cf. “Relatório da Gerência, ano de 1939”. *Rádio Moçambique* n. 60, junho de 1940, p. 1; “Relatório da Gerência, ano de 1940”. *Rádio Moçambique* n. 72, junho de 1941, p. 15).

31 A instalação da primeira fábrica de discos em Portugal ocorreria somente em 1950 (LOSA, 2014). Até então, a produção de discos de música portuguesa se dava numa dinâmica periferia-centro-periferia, na qual Portugal entrava com as gravações, que eram posteriormente reproduzidas em escala industrial nos centros produtivos (Aragão, 2017).

gerais sejam indiciárias do peso de cada uma dessas nacionalidades no planejamento do que seria tocado³².

Ainda assim, chama atenção o fato de que dos 1.472 discos em língua portuguesa, em torno da metade seja proveniente do Brasil. O número exato de fonogramas brasileiros é difícil de ser precisado pela escassez de metadados (sobre os compositores e locais de gravação, por exemplo). Na maior parte dos casos, entretanto, é possível identificar a origem dos discos pelos intérpretes, pelos gêneros musicais, pelos títulos dos fonogramas e pelas gravadoras. Há um número significativo de discos gravados por cantores e cantoras de grande relevo no Brasil nas décadas de 1930 a 1960, tais como Carmen Miranda, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi. Estão representados gêneros musicais tais como samba, samba-canção, baião, xote, choro e forró. Títulos de fonogramas alusivos a espaços geográficos ou temáticas brasileiras, como “De São Paulo a Rio Grande” ou “Tristeza do Jeca”, por exemplo, são indicativos de proveniência do Brasil. Gravadoras que atuavam somente no Brasil, e não em Portugal, tais como RCA Victor, Continental, Copacabana e Todamerica, são igualmente um índice importante na distinção entre fonogramas brasileiros e portugueses³³.

Uma diferença fundamental precisa ser desde já realçada entre a fonografia desenvolvida no Brasil e em Moçambique, por ter impacto sobre a constituição do arquivo sonoro do Rádio Clube: enquanto o Brasil se tornou independente em 1822, Moçambique permaneceu uma

32 Dados extraídos da revista *Rádio Moçambique* confirmam que a proporção de discos de música em português do acervo não correspondia necessariamente à proporcionalidade em termos de reprodução dos discos nas emissões. Os dados que pudemos identificar até o presente indicam, entre 1939 e 1953, valores que oscilam entre 11 e 16% de presença de música em português na programação, contra 84 a 89% de música estrangeira (“Relatório da Gerência, ano de 1939”. *Rádio Moçambique* n. 60, junho de 1940, p. 7; “Relatório da Gerência Relativo ao ano de 1953”. *Rádio Moçambique* n. 216, julho de 1954, p. 3).

33 As questões apontadas na nota 27 acima, que concernem os problemas e limites classificatórios em termos de nacionalidade ou de gênero musical, são igualmente válidas aqui. Da mesma forma, a distinção entre música brasileira e música portuguesa aqui é provisória e instrumental, buscando levantar, grosso modo, a proporção aproximada entre esses dois conjuntos. O fazemos, assim, conscientes de que as dinâmicas de transferência cultural e de transculturação tornam equívocas as fronteiras entre eles. Embora sejam um tema complexo e do maior interesse no âmbito de uma história da arte global, os casos de classificação ambígua existentes nesse corpus não têm um peso relevante neste estudo, em termos de escala.

colônia portuguesa até 1974. Foi somente a partir da independência do país que puderam surgir gravadoras dedicadas ao registro de expressões musicais locais. No Brasil, a independência propiciou a constituição, ainda no século XIX, de um mercado interno formado pelas classes média e burguesa, ligadas às elites cafeeiras e ao funcionalismo público, viabilizando, já no ano de 1902, o surgimento da primeira gravadora no país, a Casa Edison do Rio de Janeiro, fundada pelo tcheco Frederico Figner. Por meio de acordo firmado com a empresa alemã Zonophone, em 1902 os primeiros discos foram gravados e replicados em sistema industrial na Alemanha. Em 1913, por meio de parceria com o grupo sueco Lindström, Figner inaugurou no Rio de Janeiro a primeira indústria de produção de discos na América do Sul, com capacidade de produção de cerca de 125.000 discos por mês, ou 1.500.000 discos ao ano, segundo Franceschi (2002, p. 88). Em Moçambique, no entanto, a condição colonial impediu a formação deste mercado interno, uma vez que, até 1926, quando foi publicada a primeira versão de um Estatuto dos Indígenas, a população nativa não possuía qualquer direito civil ou cidadania. A situação não melhorou muito, porém, com a promulgação do Estatuto, que se institucionalizou por meio de sucessivos instrumentos legais que instituíam deveres e direitos para a população das colônias³⁴: foram estabelecidas três categorias populacionais: os indígenas, que não possuíam a “ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses”³⁵; os assimilados, indígenas maiores de 18 anos capazes de comprovar “falar corretamente a língua portuguesa, exercer profissão de que aufera rendimento necessário para o sustento próprio, ter bom comportamento e ter adquirido a ilustração e os hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses”, além das obrigações com o serviço militar³⁶; e, finalmente,

34 Estatuto Político, Social e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique, de 1926; Acto Colonial, de 1930; Carta Orgânica do Império Colonial Português e Reforma Administrativa Ultramarina, de 1933; Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, de 1954.

35 Artigo 2º do Estatuto Político, Social e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique, de 1926.

36 Artigo 56 do Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, de 1954.

os brancos, que auferiam imediata nacionalidade portuguesa. Como se vê, a condição colonial permanecia fortemente restritiva, tendo sido mantida até o ano de 1974.

Além do inventário manuscrito, o conteúdo dos números da revista *Rádio Moçambique* traz elementos fundamentais para compreender os sentidos e os efeitos da presença desse conjunto significativo de fonogramas brasileiros no arquivo moçambicano. Já nas informações acerca da programação da emissora percebe-se uma presença marcada da música brasileira. De maneira geral, cada número da revista mensal apresentava a programação do RCM, que mesclava transmissão de concertos ao vivo (realizados no teatro da rádio), programas de variedades, radionovelas e programas de música gravada. Consta-se o cosmopolitismo da oferta musical, com programas dedicados à reprodução de discos e canções portuguesas, brasileiras, alemãs, italianas, francesas, em língua espanhola, dentre outras. A presença da música brasileira era, porém, bastante marcada e havia programas dedicados especificamente às canções brasileiras, como o “Aqui, Brasil”. Um bom indício da presença significativa de fonogramas brasileiros na grade da programação do RCM são os anúncios de um programa de grande popularidade à época, intitulado “O que me agrada ouvir”, baseado nos pedidos dos ouvintes. Num formato bastante comum na época, os assinantes da revista da emissora eram convidados a indicar, por meio de uma ficha publicada na revista, discos de sua preferência (Figura 2).

A frequência de solicitações de discos brasileiros por parte dos assinantes pode ser atestada pelas listagens que a emissora divulgava mensalmente com os discos mais pedidos. Percebe-se que as “canções brasileiras” aparecem, geralmente, como uma categoria autônoma nas listagens. Em novembro de 1954, por exemplo, encontramos, canções interpretadas por Ângela Maria, Hebe Camargo, Luiz Gonzaga, Dalva de Oliveira, Carlos Galhardo, Nora Ney e Ciro Monteiro, em uma seleção musical que inclui gêneros como samba, baião, marcha, canção, toada, maxixe, rancheira e xaxado. É possível verificar, ainda, uma presença significativa de discos brasileiros dentro de outras categorias. Dentro da categoria “programa variado”, que abrange música instrumental, arranjos orquestrais, canções e arranjos vocais, encontramos conjuntos

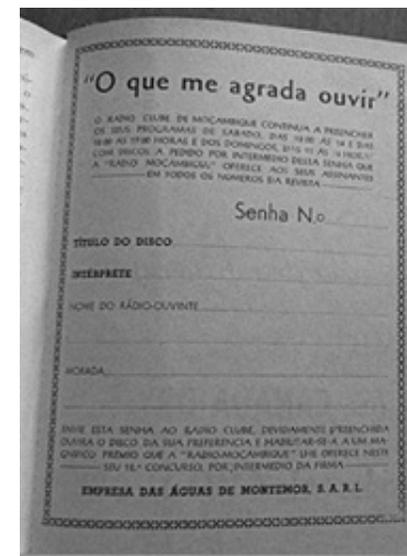


Figura 2. Ficha pedido de execução de disco para o programa “O que me agrada ouvir”, revista Rádio Moçambique, 1954, n. 211.

brasileiros como o Quatro Ases e Um Coringa, solos instrumentais de música brasileira (“O samba do pirilampo” pelo pianista Winifred Atwell). Na categoria “música de dança” encontramos frequentemente sambas, baiões e xaxados. “Meu limão, meu limoeiro”, baião gravado pela Orquestra de Canhoto, “Passo do ginga”, samba gravado pela Orquestra de Fon-Fon, “Samba do ouriço” gravado pela Orquestra Hewitt, são alguns dos exemplos listados nesse número da revista (Figura 26).

Matérias redigidas à guisa de editorial, ou afinadas com a linha editorial, atribuíam importância à música brasileira como um dos fatores do sucesso da programação da emissora, inclusive nas colônias inglesas vizinhas, como vimos. Como mencionamos igualmente, após um período inicial no qual o regime ditatorial salazarista relutou em utilizar a rádio como instrumento de dominação de massa, a ideia de que o império podia se constituir e fortalecer através de um espaço auditivo propiciado pelas ondas radiofônicas ganhou corpo a partir da década de 1940 (Silva, 2021, p. 167). A música popular urbana viria a desempenhar um papel central no rádio a partir daí, por propiciar “um

espaço de intimidade e tocar o fundo inconsciente de seus ouvintes” (Silva, 2021, p. 174). Não por acaso, é a partir deste período que o fado vai ser reabilitado e reconhecido como símbolo identitário da nação, vindo a ser explorado, internacionalmente, como chamariz turístico e comercial. E, como nos mostra o conteúdo da revista *Rádio Moçambique*, a música brasileira foi igualmente instrumentalizada nessa altura como elemento de propaganda do império português, como elemento aglutinador do espaço sonoro e simbólico. O esforço de consolidação de um vasto mundo português por meio do compartilhamento de uma “lusossonia”³⁷, da qual fazia parte a grande “pátria irmã”, é legível na presença muito recorrente de notícias sobre a ida de artistas brasileiros a Moçambique e sobre a atividade profissional de cantores e cantoras do *mainstream* da rádio no Brasil. Um exemplo é a coluna intitulada “Pelo mundo fora”, que noticiava novidades radiofônicas de todo o mundo, inclusive brasileiras: contratações de cantores pelas rádios, os salários pagos, o reconhecimento de artistas brasileiros nos Estados Unidos etc. Em 1941, por exemplo, noticiava-se o contrato da cantora Dircinha Batista com a Rádio Mayrink Veiga, ou a ida do compositor Waldemar Henrique e de sua irmã Mara aos Estados Unidos (Figura 27).

Por meio de um conjunto heteróclito mas bem articulado de notícias sobre circulação de artistas, de cartas de ouvintes, de críticas musicais, de emissões de música gravada, o Brasil é simbolicamente incorporado ao “grande império português”, não na condição de colônia, mas como integrante de um circuito artístico e cultural lusófono e lusóssonio. Esse movimento de constituição de um império auditivo através da rádio é robustecido, na década de 1950, pelo ideário luso-tropicalista de Gilberto Freyre. Como dissemos, o sociólogo havia sido convidado em 1951 pelo governo português a realizar uma viagem (subvencionada

37 Empregamos aqui o léxico proposto por Susana Sardo (2022) que designa, num contexto especificamente pós-colonial, o “repertório musical resultante da presença portuguesa na Ásia”. Nesse contexto, a Lusossonia permite, nos termos de Sardo, “desafiar o conceito de Lusofonia”, estabelecendo “uma outra cartografia”, insubmissa ao recorte geográfico das nações e que, além ou aquém dos “saberes oficiais e objetivos”, concerne “saberes práticos e corporificados”, podendo ocupar “espaços intersticiais”. No presente texto, empregamos o termo num sentido amplo, como designação de um espaço sonoro/musical produzido pela e/ou derivado da presença portuguesa.

pelo Estado português) pelos “territórios ultramarinos”³⁸. É no decorrer desta viagem que o escritor apresentou pela primeira vez a noção de luso-tropicalismo, que viria a ser amplamente instrumentalizada como justificativa prestigiosa e intelectual para a dominação do ultramar pelo Estado Novo português (Castelo, 2021, p. 25). Freyre chega a Lourenço Marques no dia 8 de janeiro de 1952, e sua visita é coberta pela revista do RCM. Comparecem na reportagem relatos de enaltecimento, por Freyre, aos “métodos portugueses de administração ultramarina” e ao “esforço renovador dos homens de governo” que, em conjunto com “o arrojo de espírito de iniciativa de particulares”, redundaram em “vitórias que são o orgulho de todos nós, portugueses ou descendentes de portugueses pelo sangue e pela cultura”. Durante a sua estadia em Moçambique, Freyre visita as instalações do RCM, que lhe teriam despertado “espanto e encanto”, pela “bela e vitoriosa iniciativa” que constituía, em suas palavras, um centro de irradiação “de nossa cultura comum, lusitana e luso-brasileira, em que a técnica moderna se encontra esplendidamente a serviço da expansão dos valores portugueses de sempre”³⁹ (Figura 28).

Significativamente, os cancioneiros populares brasileiro e português se congregam em torno da estadia de Gilberto Freyre em Moçambique: o jantar de despedida do sociólogo, no dia 17 de janeiro, é marcado pela execução de canções portuguesas e brasileiras.

E como o jantar que está a efetuar-se mais não é, afinal, que um modo agradável de confraternização luso-brasileira, anunciamos, a seguir, um programa luso-brasileiro, em que as populares canções de nosso Portugal se apresentam de braços dados com as populares canções do Brasil que é tanto de Gilberto Freyre como dos portugueses que sempre o sentem no coração⁴⁰.

38 Freyre se preocupa em afirmar ter recebido garantias no sentido de poder olhar o ultramar português na qualidade de um “homem de estudo”, “com inteira independência” e até com olho “sociologicamente clínico”, tendo sido convidado a ver “da África, do Oriente, das ilhas, os defeitos, e não apenas as virtudes” (Freyre, 1980 [1953], p. 5-11).

39 “O escritor brasileiro Gilberto Freyre no Rádio Clube de Moçambique”. *Rádio Moçambique*, n. 186, fevereiro de 1952, p. 1-2.

40 *Idem*.

O impacto da visita de Freyre é patente nas edições posteriores da revista, onde passam a ser frequentes anúncios de novidades fonográficas e musicais brasileiras de alguma forma alinhadas ao luso-tropicalismo. A edição de fevereiro de 1955 noticia a composição de um samba, uma parceria formada pelo poeta Manuel Bandeira (amigo de Gilberto Freyre) e pelo compositor Ary Barroso, intitulado “Portugal, meu avozinho”.

Manuel Bandeira, o grande poeta e acadêmico brasileiro, escreveu letra para um samba que Ari Barroso musicou. Embora se diga que a nova melodia vai constituir o grande acontecimento do Carnaval do Rio este ano, não se divulgou ainda o título desse samba. O autor da letra disse que o seu desejo era chamar-lhe Portugal, meu avozinho. A obra é dedicada a Portugal e carinhosamente enaltece a amizade luso-brasileira, mas se o desejo do poeta será respeitado ainda é segredo dos dois autores. Pelo menos Ari Barroso, que dirigiu o convite a Manuel Bandeira, por intermédio do escritor João Condé, para fazer a letra, não se pronunciou sobre o caso. Sabe-se que a música veio depois da letra e, segundo o autor, é dividida em duas partes: uma bem ritmada, bem tropical, para agradar aos brasileiros; a outra carinhosa, saudosa, dolente, bem ao gosto dos lusitanos e portanto para agradar a estes. Mas a letra é bela e enquanto a música não chega, publicamos para nossos leitores os versos deste samba, ou antes “samba-fado”, que todos em breve gostaremos de ouvir cantar e que será uma das grandes novidades latino-americanas de 1955⁴¹.

Embora não tenha sido jamais gravado, e embora não se conheça registro musical desse samba⁴², sua letra basta para deixar clara

41 *Rádio Moçambique*, n. 223, fevereiro de 1955, p. 21.

42 A despeito de uma grande repercussão jornalística no Brasil nos primeiros meses de 1955 e de promessa de gravação por Sílvio Caldas, o samba não foi jamais registrado. A letra de Manoel Bandeira foi musicada na década de 1980 por Moraes Moreira. “Portugal, meu avozinho” é igualmente o título de um livro do compositor e jornalista David Nasser de 1965, por sugestão igualmente do jornalista João Condé, precedido de uma série de reportagens feitas pelo mesmo Nasser para a revista *O Cruzeiro*, em 1956, que receberam título idêntico.

sua qualidade de ode à mestiçagem (“Este gosto misturado / De saudade e carinho”, “De pele branca e trigueira”), de dispositivo de eclipse das violências, assimetrias, usurpações materiais e genocídios produzidos pela lógica colonial, que terminam ocultados por meio do artifício da produção simbólica de uma conciliação afetiva e harmoniosa entre raças e entre continentes (“Grande mundo de ternura / Feito de três continentes”), provida e promovida por um progenitor comum fundamentalmente benevolente (“Portugal meu avozinho / Ai Portugal que ensinaste / Ao Brasil o seu carinho”) (Figura 29).

p. 240

*Como foi que temperaste,
Portugal, meu avozinho
Esse gosto misturado
De saudade e de carinho?*

*Tu de um lado, e do outro lado
Nós no meio o mar profundo...
Mas por mais fundo que seja,
Somos os dois um só mundo.*

*Este gosto misturado
De pele branca e trigueira
Gosto de África e de Europa
Que é o da gente brasileira.*

*Grande mundo de ternura,
Feito de três continentes...
Ai mundo de Portugal,
Mãe de tantas gentes!*

*Gosto de samba e de fado,
Portugal meu avozinho!
Ai Portugal que ensinaste
Ao Brasil o seu carinho.*

*Ai Portugal de Camões,
Do bom trigo e do bom vinho!
Que nos deste, ai avozinho,
Esse gosto misturado,
Que é saudade e que é carinho⁴³.*

A esta materialização poética do sentimentalismo luso-tropical viria se juntar a música de Ary Barroso, operando uma síntese ao mesmo tempo simbólica e sedutora: uma parte bem ritmada, “para agradar aos

43 Transcrevemos aqui o poema tal como publicado na reportagem de Samuel Averbach para o periódico *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, 2 de fev. de 1955, que narra o episódio da composição da canção.



Figura 3. Carmen Miranda e Ary Barroso na noite da primeira audição do samba “Portugal, meu avozinho”, na residência de Ary Barroso, em 15 de janeiro de 1955. Revista *Fon Fon*, 12 fev. 1955, p. 48, coluna “Zero Hora”, por Braga Filho.

brasileiros”, e outra dolente, “ao gosto dos lusitanos”⁴⁴. A mídia brasileira havia reverberado intensamente o episódio da composição do samba e de sua primeira audição na residência de Ary Barroso, em 15 de janeiro de 1955, à qual compareceram personalidades da sociedade carioca, da imprensa, da rádio e da música, dentre elas, Carmen Miranda (Figura 3).

Prometia-se uma gravação por Sílvio Caldas, mas a vocação do samba “destinado a aproximar melhor os dois países”, nas palavras de Ary Barroso⁴⁵, parecia mesmo ser transoceânica, como instrumento diplomático: previa-se uma noite luso-brasileira no auditório da Rádio Tupi, que culminaria no lançamento da canção, a ser transmitida “para Portugal e colônias”, ou mesmo, antes disso, uma estreia em Portugal durante a visita do presidente Café Filho, no mês de março daquele ano⁴⁶. Se o propalado lançamento parece não se ter concretizado nem no Brasil nem em Portugal, o destino transoceânico da composição de sabor luso-tropical – ou ao menos de seu discurso – seguiu seu curso, como vimos, por meio da notícia da revista do RCM publicada na esteira do episódio

44 A matéria da revista do RCM parece repercutir elementos da nota de Mário Cabral, publicada no jornal *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15-16 de janeiro de 1955: “uma parte ritmada, brasileira, animada por uma célula rítmica saborosa” e outra “dolente e arrastada, evocativa do cancionário de Portugal”.

45 *O Mundo Ilustrado*, 2 de fev. de 1955, p. 5, reportagem de Samuel Averbach.

46 *Idem*.

da ida de Freyre a Moçambique. Ela dá visibilidade a todo um ecossistema constituído de fonogramas, notícias, imagens, artistas, músicos, intelectuais, jornalistas, gestores (para lembrar apenas alguns dos elementos) que, perpassado pelos imperativos da política colonial, colocou a música e a indústria fonográfica brasileira em posição de destaque e, ao mesmo tempo, de obliteração – tanto das práticas musicais moçambicanas quanto das dinâmicas assimétricas que presidiram o seu ocultamento. É, assim, interessante observar a maneira pela qual a fonografia brasileira, que ocupava uma posição periférica no capitalismo global da indústria fonográfica, veio a desempenhar, paradoxalmente, um papel de coadjuvante nas práticas de dominação colonial no território moçambicano.

Conclusão

Nesta pesquisa, ainda em curso, nos propomos a abordar o arquivo do então Rádio Clube de Moçambique como uma ecologia atravessada por diversos vetores – arquivísticos, econômicos, políticos, coloniais, buscando identificar as redes de agenciamento que a constituem, nas quais agem indivíduos – intelectuais, jornalistas, músicos, maestros, gestores, programadores, ouvintes, anunciantes, representantes governamentais – e artefatos – discos, fonogramas, equipamentos, documentos, inventários, publicações, discursos, imagens. Assim, não se trata de analisar o arquivo como um objeto fechado e coeso, mas sim de estudá-lo como algo em movimento, procurando escutar as vozes plurais, polifônicas que dele emanam de maneira assimétrica, discernir sua teia de significados em constante transformação. Com uma programação altamente cosmopolita e instalações que rivalizavam com a própria Emissora Nacional de Lisboa (Freitas, 2021, p. 463), o Rádio Clube de Moçambique pode ser entendido como um organismo que, por meio da música e da fonografia (em consolidação, à época, como produto internacional), se afirmou naquele período reiterando as assimetrias da dinâmica colonial e obliterando as práticas musicais moçambicanas.

Mais especificamente, trata-se de estudar a presença da música brasileira no arquivo do Rádio Clube, buscando avaliar o impacto do

fluxo da produção brasileira de discos de 78 rpm em Moçambique, entre décadas de 1930 a 1960. Os elementos que foram aqui apresentados, colhidos no inventário de discos de 78 rpm do arquivo do RCM e nas publicações da emissora no período, mostram usos coloniais e imaginários sonoros criados a partir dessa produção fonográfica. Fica visível que a música brasileira foi, naquele momento e naquele ecossistema da radiofonia colonial, instrumentalizada e posta ao serviço da ambição imperial do regime estado-novista português – inicialmente, como parte constituinte de uma *lusossonia* capaz de aglutinar à metrópole os distintos e distantes territórios sob sua dominação; depois, como veículo de uma ideologia luso-tropicalista incumbida de apaziguar tensões, num contexto de emergência de pressões anticoloniais. Sua qualidade, diversidade e riqueza, referidas nos discursos propagados pelas publicações da emissora como fator importante para o sucesso de suas emissões, terminam sendo agentes coadjuvantes no silenciamento das práticas musicais moçambicanas, praticamente ausentes do acervo da própria rádio e obliteradas pela ampla veiculação de discos brasileiros, portugueses e estrangeiros que impunham modos de escuta, comportamentos, estéticas e ideologias em grande parte dissociadas dos contextos locais moçambicanos.

Sem pretender apresentar um estudo exaustivo ou conclusivo, dada a exiguidade de fontes primárias que pudemos acessar até o momento, nosso objetivo central aqui foi apontar, por meio de um estudo de caso, para a convergência entre as preocupações que resultaram na “virada global” na história da arte e na “virada arquivística”, entendendo que essas abordagens são particularmente adequadas ao estudo de acervos fonográficos. Elas mostram afinidades, ademais, com outras propostas epistemológicas⁴⁷ que buscaram e buscam lidar com a complexidade, com a ecologia dos processos de conformação e transformação de uma realidade jamais autônoma, mas sim fundamentalmente relacional e transitória.

47 Do pensamento complexo de Edgar Morin e da ecologia profunda de Arne Næss, passando por Bruno Latour, até chegar a propostas mais recentes como a antropologia ecológica de Tim Ingold e a antropologia da natureza de Philippe Descola, ou ainda a filosofia de Emanuele Coccia, para citar apenas alguns exemplos.

Referências

- ARAGÃO, Pedro. Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927). **Opus**, v. 22, n. 2, dez. 2016, p. 83-114.
- ARAGÃO, Pedro. Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e arquivos etnográficos. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG, 2017, p. 1-17.
- BARBOSA, Ernesto. **A radiodifusão em Moçambique**: caso do Rádio Clube de Moçambique, 1932-1974. Maputo: Promédia, 2000.
- CASTELO, Cláudia. No encaço de Gilberto Freyre pelo último império português (1951-1952). In: POLÓNIA, Amélia et al (ed.). **Não nos deixemos petrificar**: reflexões no centenário do nascimento de Victor de Sá. Porto: CITCEM, 2021, p. 25-48.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana [1995]. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUFF, Wendy; HARRIS, Verne. “Stories and Names: Archival Description as Narrating Records and Constructing Meanings”. **Archival**, 2, 2002, p. 263-285.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber** [1969]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FREITAS, Marco Roque de. Aqui Portugal, Moçambique: para uma história sonora do Rádio Clube de Moçambique (1932-1974). In: DOMINGOS, Nuno. **Cultura popular e império**: as lutas pela conquista do consumo cultural em Portugal e nas suas colónias. [Maputo: ICS], 2021, p. 425-466.
- FREITAS, Marco Roque de. A construção sonora de Moçambique (1974-1994). Maputo: Kulungwana, 2020.
- FREYRE, Gilberto. **Aventura e rotina**: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e ação [1953]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- GRONOW, Pekka. The Record Industry: The Growth of a Mass Medium. **Popular Music**, v. 3, Producers and Markets, 1983, p. 53-75.

- HOFFMANN, Anette. Introduction: Listening to Sound Archives. **Social Dynamics**, v. 41, n. 1, 2015, p. 73-83.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, jan./jun. 2012, p. 25-44.
- LOSA, Leonor. **Machinas falantes**: a música gravada em Portugal no início do século XX. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- MANOFF, Marlene. Theories of the Archive from Across the Disciplines. **Libraries and the Academy**, v. 4, January 2004, p. 9-25.
- MALM, Kristen. The Music Industry. In: MYERS, H. (org). **Ethnomusicology: An Introduction**. London: Macmillan, 1992. p. 349-364.
- MILLARD, Andre. **America on Record: A History of Recorded Sound**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- MORIN, Edgar. **Introduction à la pensée complexe**. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Jouis. **L'intelligence de la complexité**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- POWER, Marcus. Aqui, Lourenço Marques! Radio Colonization and Cultural Identity in Colonial Mozambique (1932-1974). **Journal of Historical Geography**, v. 26, n. 4, p. 605-628.
- RIBEIRO, Nelson. Colonization Through Broadcasting: Rádio Clube de Moçambique and the Promotion of Portuguese Colonial Policy, 1932-1964. In: GARCIA, José Luís Garcia; SUBTIL, Chandrika Kaul Filipa; SANTOS, Alexandra (ed.). **Media and the Portuguese Empire**. Cham: Palgrave, 2017, p. 179-196.
- SARDO, Susana. Lusossonia: Postcolonial Cartographies of Sounds and Memories. In: NEWMAN, Robert Samuel; SILVA, Delfim Correia da (ed.). **Traces on the Sea: Portuguese Interaction with Asia**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022, p. 157-187.
- SCHWARTZ, Joan; COOK, Terry. Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory. **Archival Science** 2, 2002, p. 1-19.
- SILVA, Manuel Deniz. A rádio enquanto instrumento de política colonial. In: DOMINGOS, Nuno. **Cultura Popular e Império**: as lutas pela conquista do consumo cultural em Portugal e nas suas colónias. [Maputo: ICS], 2021, p. 155-185.

- SOPA, António. **A alegria é uma coisa rara**: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975). Maputo: Marimbique, 2014.
- STOLER, Ann. Colonial Archives and the Arts of Governance. **Archival Science**, v. 2, 2002, p. 87-109.
- VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao iPod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.
- YALE, Elisabeth. The History of Archives: The State of the Discipline. **Book History**, v. 18, 2015, p. 332-359.

Sobre os autores

Alexandre Ragazzi

— UERJ

Especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), é mestre e doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tendo realizado seu doutoramento em um programa de cooperação com a Università degli Studi di Firenze. Foi bolsista da Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies e da Fundación Carolina. Entre 2011 e 2015 foi professor adjunto da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e atualmente é professor do Departamento de Teoria e História da Arte (DTHA/UERJ) e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/ UERJ). É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Seus interesses de pesquisa estão voltados sobretudo para as relações entre pintura e escultura durante o Renascimento e o Maneirismo italianos.

–
Orcid: 0000-0002-4259-5597.
<http://lattes.cnpq.br/7324327996376435>

Aline Siqueira

— MAM Rio

Pesquisadora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), é mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/ UERJ) e bacharel em História da Arte pela mesma instituição.

–
Orcid: 0000-0002-1095-9202.
<http://lattes.cnpq.br/3604846119871336>

André Sheik

— UERJ

Poeta, músico e curador, dedica-se às artes visuais desde 1999 e já expôs seus trabalhos no Brasil e no exterior. Dá aulas no curso de Pós-Graduação em Crítica e Curadoria de Arte das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), onde integra a comissão curatorial. Bacharel, mestre e doutorando em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, foi editor-executivo da revista *Concinnitas* e colaborador em grupo de pesquisa sobre mercado de arte na Universidade Federal do Estado do

Rio de Janeiro (Unirio). É pesquisador associado ao Núcleo de Tecnologia da Imagem da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

–
Orcid: 0000-0001-5962-3243.
<http://lattes.cnpq.br/7756052773142235>

Carolina Nunes

— UERJ

Assistente social e historiadora da arte com licenciatura em história, é mestrandia em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/ UERJ), com experiência em mediação cultural, educação museal, curadoria e produção de exposições. É bolsista Proatec do projeto de pesquisa “O trânsito de obras, artistas e materiais no antigo Mediterrâneo: a produção de arte na antiguidade”, coordenado pela professora Evelyne Azevedo.

–
Orcid: 0009-0005-7235-9463.
<http://lattes.cnpq.br/5501641812042124>

Cristiano Tsope

— Universidade de Aveiro
Natural de Maputo, Moçambique, é Técnico Documentalista na Rádio Moçambique; doutorando em Música (Etnomusicologia) e investigador no Projeto Liber|Sound (INET-MD, Universidade de Aveiro). É licenciado em História pela Universidade Eduardo Mondlane

e mestre em Direitos Humanos, Desenvolvimento Económico e Boa Governação pela Universidade Técnica de Moçambique (UDM).

–
Orcid: 0000-0003-3264-1016.

Evelyne Azevedo

— UERJ

Professora adjunta de História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), realizou seu pós-doutorado em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/ USP). É doutora em Arqueologia pelo Programa de Pós-graduação em Arqueologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGARq/MN/UFRJ), durante o qual realizou estágio PDSE na Universidade La Sapienza, de Roma. Possui mestrado em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em Artes com habilitação em História da Arte pela UERJ.

–
Orcid: 0000-0002-5619-7741.
<http://lattes.cnpq.br/8086494938513835>

Fernanda Pequeno

— UERJ

Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ), com

período sanduíche na University of the Arts, London. É mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e graduada em Educação Artística pela mesma universidade. Atualmente é professora adjunta de História da Arte na UERJ e bolsista do Programa de Incentivo à Produção Científica, Técnica e Artística – Prociência/ UERJ, atuando nas graduações do Instituto de Artes (ART/UERJ) e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA/UERJ). É uma das editoras da revista *Concinnitas* e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Em 2019 e 2020 realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Hamburgo, Alemanha, com financiamento parcial do DAAD. Em 2013 publicou o livro *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Além de pesquisadora, atua também como crítica de arte e curadora independente desde 2009. É autora de textos críticos e de artigos sobre arte contemporânea no Brasil, sistema artístico e mulheres artistas.

–
Orcid: 0000-0001-8187-9077.

<http://lattes.cnpq.br/4186121869977610>

Gabriela Caspary

— UERJ

Doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/

UERJ), é mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição (PPGARTES/UERJ). Membro do Núcleo de Livres Estudos de Arte e Cultura Contemporânea (Nuclear-UERJ- DGP/CNPq), também atua como curadora independente. Sua pesquisa abrange o funcionamento do sistema de arte, o mercado de arte e os processos de institucionalização e profissionalização da arte moderna brasileira.

–

Orcid: 0000-0001-8708-6086.

<http://lattes.cnpq.br/8264347345292304>

Julian M. Baldemira

Natural de Cuba, é aluno de doutorado no Departamento de Espanhol e Português da Ohio State University, com foco em estudos culturais e literários latino-americanos. Em 2022, recebeu uma bolsa Fulbright-Hays para concluir sua tese no Brasil. Sua pesquisa atual se concentra em estudos de monstros, zoológicos humanos, cartografia das Américas e fotografia latino-americana.

–

Orcid: 0009-0008-2218-6367.

Letícia Roberto dos Santos

— UERJ

Pesquisadora visitante pelo Departamento de História da Arte da Cornell University (2022), é doutoranda pelo Programa de Pós-

Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ) e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGHIS/UFOP). Graduada em bacharelado e licenciatura em História pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp), é membro do grupo de pesquisa Studiolo – Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna, da UERJ. Dedicar-se a estudar a presença dos Novíssimos em igrejas andinas do período colonial.

–

Orcid: 0000-0002-2738-592X.

<http://lattes.cnpq.br/8968085662644039>.

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque

— UERJ

Professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) no Programa de Pós-Graduação História da Arte (PPGHA/UERJ) e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS/UERJ), é doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (2011). Atualmente é coordenador do Núcleo de Antropologia da Arte (N.A.d.A./UERJ). Tem experiência na área de

Antropologia e Arte, com ênfase em Etnicidade, Performance, Antropologia da Arte e Audiovisual. Seu tema atual de pesquisa são as relações entre o modernismo, os museus, a arte étnica e os zoológicos humanos.

–

Orcid: 0000-0003-2396-6062.

<http://lattes.cnpq.br/8192926134324071>

Mariana Vidal

— UERJ

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ), é licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição e possui experiência em arte-educação em museus e centros culturais. Seus interesses de pesquisa são sobre arte no mundo grego antigo, especialmente na Magna Grécia.

–

Orcid: 0009-0009-7740-5720.

<http://lattes.cnpq.br/5775094018131940>

Marina Cavalcante Vieira

— UFRJ

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS/UERJ), sua pesquisa tem como foco os zoológicos humanos e a exibição de indígenas brasileiros ao longo do século XIX. Atuou como pesquisadora visitante da Universidade

Humboldt-Berlim, no ano de 2017, é mestre em Ciências Sociais (PPCIS/ UERJ) e especialista em Sociologia Urbana pela mesma instituição (IFCH/ UERJ). É bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e tem experiência na área de Sociologia e Antropologia, com ênfase em Sociologia da Comunicação, Antropologia Visual, História da Antropologia e Antropologia dos Museus. Pesquisadora do Núcleo de Antropologia da Arte (N.A.d.A/ UERJ), foi vencedora do Prêmio Capes de Tese 2020, na área de Sociologia. Atualmente é pesquisadora de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

–
Orcid: 0000-0003-3764-6828.
<http://lattes.cnpq.br/7003537203014351>

Maurício Barros de Castro

— UERJ

Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP) e professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), também é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/ UERJ) e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA/ UERJ). Foi professor visitante na Universidade da Califórnia, Berkeley. É líder do LAPA

– Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade, grupo de pesquisa registrado pelo CNPq, e bolsista de Prociência da FAPERJ-UERJ (2021-2024). Publicou, entre outros, o livro *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos* (Cobogó, 2021), indicado entre os dez finalistas do Prêmio Jabuti 2022, categoria Não-Ficção/Artes. Também é autor de artigos publicados em periódicos internacionais como *Studies in Visual Arts and Communication* (2019), *AM Journal of Art and Media Studies* (2018) e *African and Black Diaspora: An International Journal* (2016). Realizou a curadoria de exposições como *Esqueleto 70* (Paço Imperial, 2019, com Analu Cunha e Marcelo Campos) e *Pixinguinha, um maestro batuta* (Museu de Arte do Rio, 2022, com Julio Ludemir e Marcelo Campos).

–
Orcid: 0000-0002-7899-7782.
<http://lattes.cnpq.br/3089883152078688>

Maya Suemi Lemos

— UERJ

Doutora em História da Música e Musicologia pela Université de Paris IV – Sorbonne (França) e professora associada do Instituto de Formação Humana com Tecnologias da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IFHT/ UERJ), é docente permanente no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ e no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade

Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/ UFRJ).
–
Orcid: 0000-0002-0243-1440.
<http://lattes.cnpq.br/2542978720031770>

Pedro Aragão

— Unirio

Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Investigador Equiparado a Auxiliar da Universidade de Aveiro (Portugal) entre 2018 e 2023; Professor Adjunto do Departamento de Educação Musical, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

–
Orcid: 0000-0003-4236-1616.
<http://lattes.cnpq.br/0219242822995201>

Tamara Quírico

— UERJ

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2009), com estágio doutoral na Università di Pisa, é mestra em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (2003) e formada em pintura pela Escola de Belas-Artes da UFRJ (2000). É professora associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e líder

do Studiolo – Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna (DGP/ CNPq). Dedicase especialmente ao estudo das imagens cristãs e da arte italiana entre os séculos XIII e XV. É autora do livro *Infêrno e Paradiso: as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV* (2014) e uma das organizadoras do livro *Imagens cristãs: história, arte e práticas religiosas* (2023).

–
Orcid: 0000-0003-0024-4737.
<http://lattes.cnpq.br/2136677343472870>

Stefania Paiva

— UERJ

Pesquisadora, curadora e editora de arte. Desde 2018 atua como studio manager do ateliê Cildo Meireles. Coordena o arquivo do crítico de arte Frederico Moraes desde 2015, onde produziu, editou e coordenou diversos projetos voltados à produção do crítico, assim como editou os últimos três livros sobre a artista Wilma Martins. Integra o núcleo de especialistas em exposições da Casa Firjan desde 2023. Foi coordenadora editorial da Francisco Alves Editora e da Barléu. Coordena e administra a produtora e editora Tamanduá desde 2014. Formada em jornalismo, cursou o Programa Aprofundamento: Criação Artística no Parque Lage (EAV) em 2010. É mestre em Acervo e Memória pela Fundação Casa de Rui Barbosa (2019) e doutoranda em História da

Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ).
 Autora do livro *Frederico Morais e Cildo Meireles: sobre arte e crítica*.

–

Orcid: 0000-0002-9880-0051.
<http://lattes.cnpq.br/6480442664973902>

Vera Beatriz Siqueira

– UERJ

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (1999), possui mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) (1993) e graduação em História pela mesma instituição (1983). É professora associada e pró-cientista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e líder do Núcleo de Livres Estudos de Arte e Cultura Contemporânea (Nuclear-UERJ DGP/CNPq). É autora de muitos livros, artigos e capítulos sobre arte moderna no Brasil, com destaque para Arte no Brasil anos 20 a 40, lançado em 2021, sistematizando parcialmente suas pesquisas.

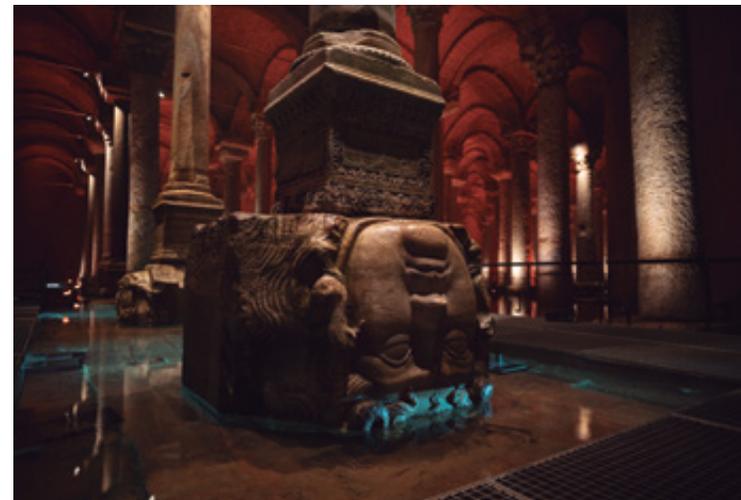
–

Orcid: 0000-0002-7306-4772.
<http://lattes.cnpq.br/1894603811935769>

Itinerários
 entre
 Medusas:
 cabelos,
 espelhos,
 face, olhos e
 sexualidade

Fernanda
 Pequeno
 – Aline
 Siqueira

páginas
 43 – 65



Caderno de imagens



Figura 1. Vista do interior da Cisterna Basílica localizada em Istambul, Turquia, 2022.
 Fotografia: Sahan Nuhoglu. Cortesia de Istanbul Metropolitan Municipality, Kültür AŞ İstanbul, Basilica Cistern Museum.

Figura 2. Merisi Michelangelo detto Caravaggio. *Testa di Medusa*, c. 1598, óleo sobre tela montada em madeira, 55 cm de diâmetro. Acervo Gallerie degli Uffizi. Fotografia: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.

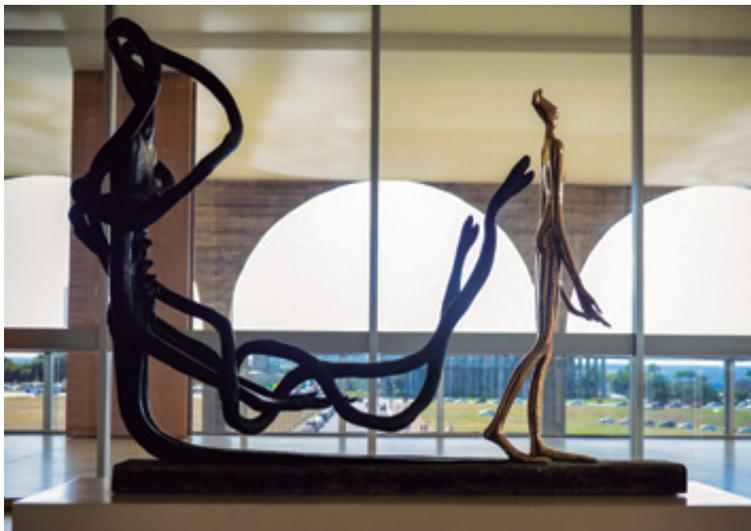


Figura 3. Maria Martins. *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits* [O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais], 1949, bronze sobre base de madeira, 150 x 200 x 48 cm. Acervo Palácio Itamaraty, Brasília. Fotografia: Divulgação/MRE.

Figura 4. Jacek Malczewski. *Medusa*, 1895, óleo sobre tela, 47,2 x 63 cm. Acervo Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery.



Figura 5. Maria Martins. *Cabeça de Medusa*, c. 1946, litografia sobre papel, 75 x 60,5 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Lais Helena Zogbi Porto e Telmo Giolito Porto, 2014. Fotografia: Isabella Matheus.

Teresa Cristina
e a construção
de si: retrato
de uma
personagem

Evelyne
Azevedo
— Carolina
Nunes —
Mariana Vidal

páginas
67 – 82



Figura 6. Lucien Walery. *Brazilian Empress Teresa Cristina*, 1877. Fundação Biblioteca Nacional.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Teresa_cristina_circa_1887.jpg

Figura 7. Édouard Viénot. *Dona Teresa Cristina*, c. 1860. Fazenda do Pinhal

Fonte: http://casadopinhal.jelastic.saveincloud.net/search_iconograficos/view?id=390



Figura 8. Atelier Nadar. *Sa Majesté l'impératrice du Brésil*, s/d, Bibliothèque Nationale de France.
Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53161840c/f1.item.r=Br%C3%A9sil>



Figura 9. José López de los Ríos. *Muerte e Inferno* (da série *Las Postrimerías*), 1684. Óleo sobre tela, 4,21 x 8,34 metros. Iglesia de Puerto Mayor, La Paz (Bolívia).
Figura 10. José López de los Ríos. *Glória* (da série *Las Postrimerías*), 1684. Óleo sobre tela, 4,12 x 5,00 metros. Iglesia de Puerto Mayor, La Paz (Bolívia).

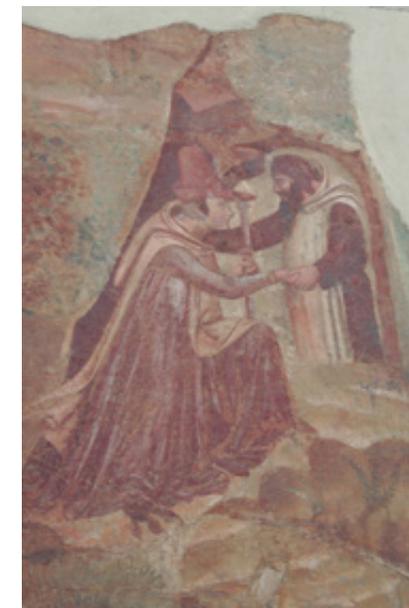


Figura 11. Buonamico Buffalmacco. *Tebaide* (do ciclo do *Trionfo della Morte*), c. 1336-1340. Afresco. Camposanto, Pisa (Itália). Foto original: Saiko. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buonamico_Buffalmacco,_tebaide,_1336-41,_00,0.jpg. Acesso em 27 set. 2023.

Figura 12. Buonamico Buffalmacco. *Tebaide*, detalhe (do ciclo do *Trionfo della Morte*), ca. 1336-1340. Afresco. Camposanto, Pisa (Itália). Foto original: Alicia Millor. Edição: Tamara Quírico. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Faux_ami_extrait_vies_des_anachorettes.jpg. Acesso em 27 set. 2023. Óleo sobre tela, 4,12 x 5,00 metros. Iglesia de Puerto Mayor, La Paz (Bolívia).



Figura 13. *Black Heart y dos barceloneses*, 1889. Arquivo Jordi Palmés.

Figura 14. *Cotxe de cavalls amb senegalesos*, 1913. Fotografia: Josep Salvany i Blanch.

Figura 15. *Poblats orientals aixecat per l'Exposició Universal de 1929, 1929* (Foto. Fons Matas-Ramis).



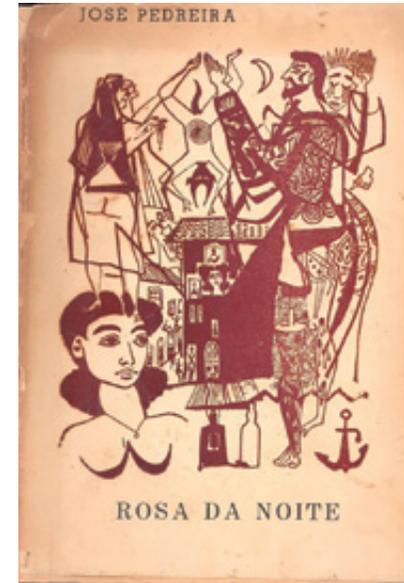
Figura 16. Cildo Meireles, *Sem título - Série africana*, 1965. Nanquim sobre papel, 50 x 62 cm. Fotografia: Stefania Paiva. Coleção do artista.

Figura 17. Cildo Meireles, *Sem título - Série africana*, 1965. Nanquim, merthiolate e clara de ovo com pigmento sobre papel, 50 x 62 cm. Fotografia: Stefania Paiva.



Figura 18. Cildo Meireles, Sem título - *Série africana*, 1965. Nanquim e papel jornal sobre folha de pagamento do Ministério da Guerra, 66 x 50 cm. Fotografia: Stefania Paiva. Coleção do artista.

Figura 19. Cildo Meireles, O Muso I - *Série africana*, 1965. Nanquim, grafite, lâmina de barbear sobre folha de pagamento do Ministério da Guerra, 50 x 66 cm. Fotografia: Stefania Paiva. Coleção do artista. 50 x 62 cm. Fotografia: Stefania Paiva. Col. do artista



Arte norte-americana na Galeria Oxumarê: fluxos culturais entre EUA e Brasil

Vera Beatriz Siqueira
— Gabriela Caspary

páginas
141-180

Figura 20. Capa do livro *Rosa da noite*, de José Pedreira, 1953, editado por Cadernos da Bahia, com ilustração de Carybé.

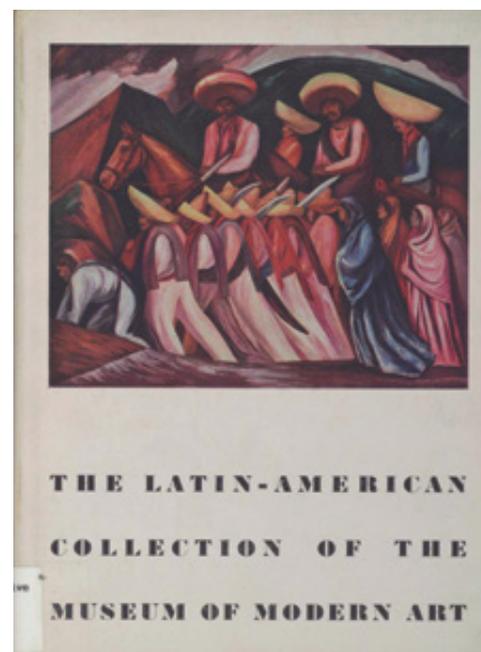
Figura 21. Aurora Miranda e Pato Donald em still original da British RKO, de 1945, do filme *The Three Caballeros*.



Figura 22. João Alves, *Incêndio no Pelourinho*, 1956, óleo sobre tela. Acervo Museu Afro Brasil, São Paulo. Esta obra integrou a mostra *Artistas modernos da Bahia*, na galeria Oxumarê, em 1956.



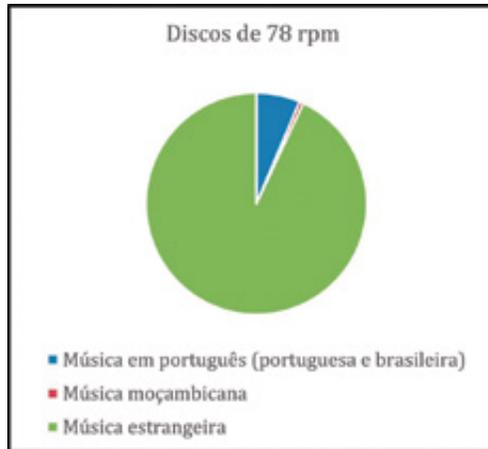
Figura 23. Cartaz do filme *Saludos Amigos*, lançado em 1942. Fonte: Heritage Auctions, HA.com
Figura 24. Capa do catálogo da exposição *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, realizada no MoMA em 1943.



Fluxos transoceânicos em música: sons e sentidos em torno dos fonogramas brasileiros de 78 rpm do arquivo do Rádio Clube de Moçambique (1932-1974)

Maya Suemi Lemos — Pedro Aragão — Cristiano Tsope

páginas 181-217



<p>Melódia Algarvia — Solo de acórdão — Amândio Leal. Estudo em Lá maior — Guiterres — Dr. Aurélio Briljo e António Portugal. Não tenhas pena de mim — Solo de acórdão — João Aleixo e o seu conjunto. Rapsódia Portuguesa — Solo de guitarra — José Nunes.</p> <p>CANÇÕES BRASILEIRAS</p> <p>Sua-valha — Zé e Zilda — Marcha. Não tenha medo — Ângela Maria — Canção. Pastora — Carlos Galhardo — Marcha. Chateiam o piano — Araci d'Almeida — Marcha. Xanduzinha — Luís Gonzaga — Balão. Olha e caca Sisti — Zé e Zilda — Bahucada. Marcha do Triplo — Hebe Camargo — Marcha. Vamos xaxaxar — Luís Gonzaga — Xaxaxo. Caribenha — Dalva de Oliveira — Samba. Desperta amor — Carlos Galhardo — Toada. Não bata nele — Luís Gonzaga — Marcha. Campanosa — Emília Borba — Marcha. Ranchinho de palha — Dick Farney — Canção. Carta esquecida — Araci d'Almeida — Samba. Macapá — Luís Gonzaga — Balão. Eu não sou Deus — Hebe Camargo — Samba. Balda — Luís Gonzaga. De cigano em cigano — Ngra Ney — Canção.</p>	<p>Conversa de Barbéis — Luis Gonzaga — Rancheira. Índia — Hebe Camargo — Canção. Op. op. op — Cyro Monteiro — Marcha. Adous. Rio de Janeiro — Luis Gonzaga — Choto. Onda anda você — Ngra Ney — Canção. Baladeiro — Luis Gonzaga — Toada. O Malatinho — Hebe Camargo — Maxixe. Tremo sem parar — Dircinha Baptista — Marcha. Marcha do solujo — Ângela Maria. Respeita Janeiro — Luis Gonzaga — Balão.</p> <p>PROGRAMA VARIADO</p> <p>Feriado tropical — Orquestra de Percy Faith. South — Solo de viola — Les Paul. O vagabundo alegre (Vai-de aí, vai-de lá) — Canção americana — Alford Drake. O tempo mágico — Orquestra de Hugo Wintherhalter's. Lullaby-Makka — Canção — Yma Sumac. Festa em Sevilha — Orquestra de David Rose. Meia noite em Paris — Canção americana — Richard Hayes. Três moedas na festa — Canção americana — Frank Sinatra. O mar — Solos de harmônica — Larry Adler. Explanação — Solo de piano — Yan August. Douçinha — Orquestra de Les Baxter. Vaya con Dios (em italiano) — Canção — Elsa Peprine.</p>	<p>Martha — Solo de piano sincopado — Yan August. Sh-boom — Conjunto vocal americano — The Crew Cuts. Eu compreendo — Conjunto vocal americano — The Four Tunes. A máquina de escrever — Orquestra de Leroy Anderson. Muro de Santa Teresa — Conjunto vocal brasileiro — 4 Azos e 1 Coringa. Rebelo, rebelo — Horácio Rinaldo. Todo o mundo canta — Horácio Rinaldo. Amor, o teu feitiço está em toda a parte — Carmen Cavallaro. Santa Lucia — Carmen Cavallaro. O cavalo e o carro — Orquestra de Leroy Anderson. Cavi-cavi — Solo de órgão — Ethel Smith. Maceo na corda — Solo de órgão — Ethel Smith. O samba do pitampo — Solo de piano — Winifred Atwell. A volta do Rio — Solo de piano — Winifred Atwell. Soneto ao luar — Orquestra Mantovani. Diz-me Mariana — Orquestra Mantovani. Papaya Mama — Canção americana — Perry Como. Si te — Canção americana — Perry Como. Volto Duas Jaz — Conjunto vocal — Andrews Sisters. Amor-fe (Italia mia) — Canção italiana — Vic Damone.</p>
---	--	---

Figura 25. Proporção de discos com música moçambicana nativa, músicas em português e músicas em outros idiomas no acervo de discos de 78 rpm da Rádio Moçambique.

Figura 26. Pedidos de execução de discos para o programa "O que me agrada ouvir". Revista Rádio Moçambique, n. 220, novembro de 1954, p. 6 (detalhe).

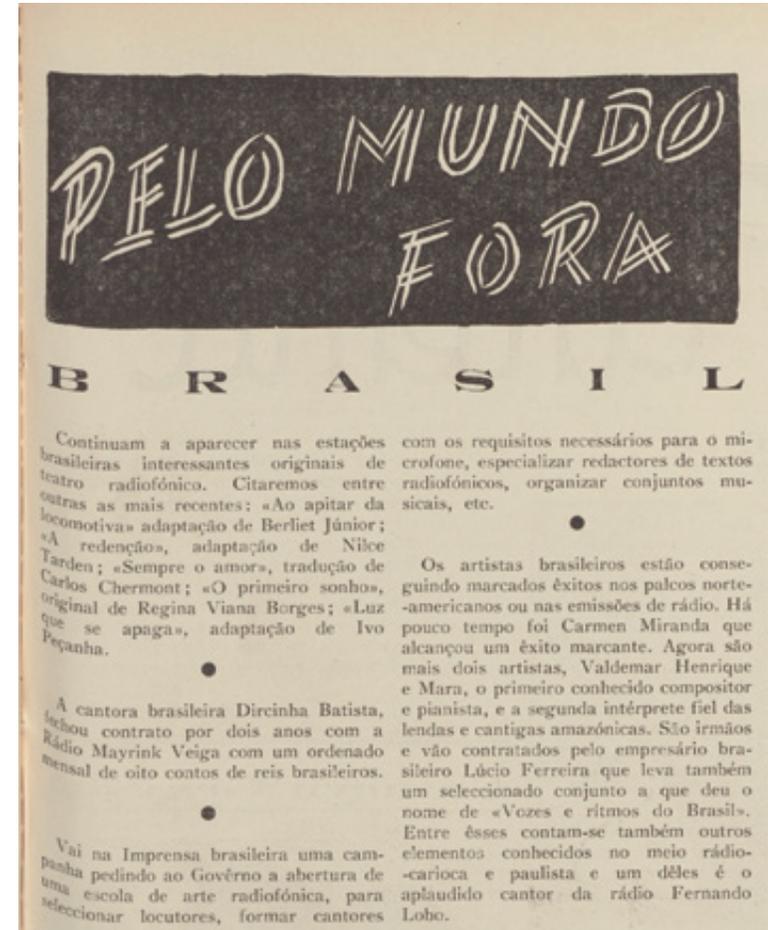


Figura 27. Coluna "Pelo mundo afora", com notícias sobre o universo radiofónico no Brasil. Revista Rádio Moçambique, n. 72, 1941, p. 9 (detalhe).

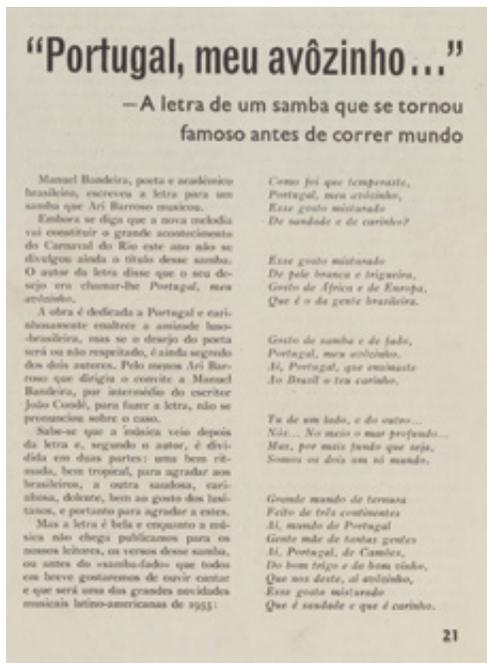


Figura 28. Visita de Gilberto Freyre às instalações do Rádio Clube de Moçambique, em janeiro de 1952. Revista *Rádio Moçambique*, n. 186, 8 fev. 1952, p. 2 (detalhe).

Figura 29. Notícia da criação do samba “Portugal, meu avozinho”, por Manuel Bandeira e Ary Barroso. Revista *Rádio Moçambique*, n. 223, fevereiro de 1955, p. 21 (detalhe).

Os textos aqui reunidos apontam para percepções multicêntricas da produção artística através de reflexões sobre outras histórias da arte, que salientam a diversidade de atores, tempos, geografias e abordagens, provocando olhares mais plurais e complexos. Pensar os fluxos e trânsitos na história da arte global possibilita voos e caminhadas entre territórios, de modo a propor flutuações, transposições e a abertura de passagens.



ISBN 978-65-86974-76-8



9 786586 974768