

Efeito desse mesmo processo é a considerável ampliação por que tem passado o campo da história da arte. O arcabouço teórico — tão estreitamente eurocêntrico — sobre o qual se fundou a disciplina tem visto seus cânones seguidamente confrontados por uma compreensão mais alargada de objeto artístico, que vem desafiando os contornos criados pela contraposição de conceitos como erudito versus popular ou centro versus periferia, para citar apenas alguns. Novos métodos têm sido pensados para o enfrentamento de novas questões, no intuito de responder à incorporação de tradições diversas a esse campo de conhecimento. Nesse sentido, os ensaios contidos no presente volume são uma contribuição preciosa, especialmente em nosso país, onde faltam manuais de história da arte publicados por brasileiros. Os textos, escritos por historiadores nacionais e estrangeiros, estão agrupados em três capítulos e apresentam reflexões sobre arte ameríndia e pré-colombiana, arte africana e afro-brasileira e arte japonesa. Seguramente se abrem, a partir desta publicação, importantes vias para novas pesquisas sobre tradições artísticas não europeias, contribuindo ainda para que possamos pensar o contexto brasileiro em suas interfaces com a cultura global.

— Valéria Piccoli

Pesquisadora e historiadora da arte, curadora-chefe na Pinacoteca do Estado de São Paulo

Ao trazer a primeira coletânea de textos dedicados a temas de história da arte não europeia para o público brasileiro, este livro apresenta um fascinante universo de pesquisas que buscam ir além das narrativas tradicionais da disciplina e tratam seus objetos de estudo como parte de uma complexa rede de interações espaçotemporais. Abordando as artes pré-colombiana, ameríndia, japonesa e africana, os textos apresentam importantes debates que acompanham a expansão do campo de estudos na atualidade. Nesse sentido, este volume pretende ser uma introdução às possibilidades postas por uma nova história da arte, crítica e mais inclusiva e, acima de tudo, oferecer ferramentas teórico-metodológicas para pesquisadores interessados em explorar essa área de conhecimento.

Getty
Foundation

ISBN 978-85-7448-313-9



9 788574 483139

ARTE NÃO EUROPEIA
conexões historiográficas a partir do Brasil

ORGANIZADO POR
CLAUDIA MATTOS AVOLESE e PATRÍCIA D. MENESES

VASTO



ARTE conexões
historiográficas a
partir do Brasil

NÃO EUROPEIA

ORGANIZADO POR
CLAUDIA MATTOS AVOLESE
PATRÍCIA D. MENESES



VASTO

Os efeitos do processo acelerado de globalização das últimas décadas se fizeram sentir em todos os domínios do sistema de arte: da criação propriamente dita à circulação e comercialização de objetos artísticos, dos seus modos de exposição à invenção de novos modelos institucionais. Desde o final dos anos 1980, a noção de "arte global" vem redefinindo não apenas os modos como os museus colecionam e comunicam seus acervos e o recorte temático das grandes exposições internacionais ao redor do mundo, mas igualmente a abrangência geográfica no que diz respeito à origem dos artistas participantes. O fato de ser possível nos dias atuais ver em coleções como as do MoMA em Nova York obras de artistas provenientes da Ásia, Europa do Leste e das Américas Central e do Sul — incluindo aí a brasileira Tarsila do Amaral — é um índice importante a demonstrar o impacto da revisão que está em curso, e que, neste caso, reconfigura a narrativa canônica da arte ocidental sobre a qual se assentou a própria ideia da criação do museu nova-iorquino. A reestruturação pela qual passou o MoMA é significativa devido à posição que esse museu ocupa ainda hoje no sistema das artes, mas ela vem na esteira de importantes desenvolvimentos anteriores, como a criação dos departamentos de arte indígena em diversos museus nos Estados Unidos, Canadá e Austrália, assim como também a contratação massiva de curadores especialistas em arte asiática, africana e latino-americana por instituições europeias, norte-americanas e em outras partes do mundo. →

conexões
historiográficas a
partir do Brasil

ARTE NÃO EUROPEIA

ORGANIZADO POR
CLAUDIA MATTOS AVOLESE
PATRICIA D. MENESES

PDF do autor



VASTO



SUMÁRIO

	Introdução	7
	Claudia Mattos Avolese, Patricia Dalcanale Meneses	
I		
Arte ameríndia	Anatomia de uma falsificação	17
	Adam Sellen	
	Historicidade, acronia e a materialidade nas culturas do Brasil colonial	29
	Amy Buono	
	A figa e o <i>tlachialoni</i>: culturas materiais do olhar no mundo mediterrâneo-atlântico	43
	Byron Hamann	
	Itinerários, usos e ressignificações: a história do Rei Tigre de Le Plongeon	59
	Daniel Grecco Pacheco	
	Iconografia e materialidade: caminhos metodológicos para a arte da Mesoamérica	67
	Fernando Pesce	
	O trançado tupinambá contemporâneo: história da arte em expansão	71
	Virginia Abreu Borges	

II		
Arte japonesa	<i>Genji</i> monocromático: a tradição de <i>hakubyō</i> e a cultura de comentário feminina	79
	Melissa McCormick	
	<i>Tawaraya Sōtatsu</i> e a poética aquosa do <i>suibokuga</i>	95
	Yukio Lippit	
	Gravados na pele e no papel: tatuagem e gravura no período Edo	113
	Juliana Maués	
III		
Arte africana	Dançando para o rei do Congo: da África Central, no início da Era Moderna, ao Brasil, no período da escravidão	125
	Cécile Fromont	
	Iconoclastia por procuração	139
	Z. S. Strother	
	Índices afro na arte no Brasil nas décadas de 1960 e 1970	143
	Roberto Conduru	
	Um campo em construção: as coleções de arte africana em museus brasileiros	153
	Juliana R. da Silva Bevilacqua	
	Narrativas do “moderno” na historiografia da arte africana	165
	Sandra Salles	
	Arte contemporânea africana e os paradoxos da “virada global”	177
	Sabrina Moura	
	Imagens	186
	Bibliografia geral	208

Historicidade, acronia e materialidade nas culturas do Brasil colonial*

AMY BUONO

* Este artigo teve início em duas conferências: um painel na Latin American Studies Association (Lasa) de 2012, em San Francisco, e um workshop para o projeto “New Art Histories”, na Universidade Federal da São Paulo (Unifesp), financiado pelo Instituto Getty. Sou grata pelas valiosas contribuições fornecidas por muitos colegas ao longo do processo: Maite Alvarez, Jens Baumgarten, Charlene Villaseñor Black, Roberto Conduru, Tatiana Flores, Pablo Gómez, Charles Hatfield, Harper Montgomery, Lisa Pon e Elena Shtromberg. Gostaria de agradecer especialmente a Jeanette Favrot Peterson, Aleca Le Blanc e aos revisores anônimos do *Getty Research Journal*, por seus comentários incisivos. Por último, quero agradecer imensamente a Cyro Advincula, diretor do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, e a generosidade do fotógrafo e inspetor de polícia Wilson da Costa Vieira Jr. O texto foi originalmente publicado em inglês sob o título *Historicity, Achronicity, and the Materiality of Cultures in Colonial Brazil*, *Getty Research Journal*, n. 7, p. 19-34, 2015.

Em sua disciplina, historiadores da arte gravitam em torno de um espectro normativo de artefatos — como arquitetura, escultura, pintura e artes decorativas — que se enquadram nas categorias tradicionais das “belas-artes” e para os quais já existem metodologias analíticas estabelecidas. De forma similar, o desenvolvimento histórico e institucional da disciplina vem encorajando estudiosos a focar em escolas de arte definidas por limites territoriais políticos e linguísticos e por períodos estilísticos (igualmente normativos). Tais tendências disciplinares com frequência enviesam as histórias da arte colonial, resultando na valorização de objetos de arte que se encaixem confortavelmente nessas esferas culturais e temporais e, por conseguinte, na marginalização de outros tipos de artefatos que não o fazem.

A arte do Brasil colonial, por exemplo, é mais frequentemente representada pela arquitetura e escultura de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho, 1730/38-1814), como a fachada da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais.¹ Fachadas de igrejas e esculturas de

1 M. A. R. de Oliveira, *O Aleijadinho e sua oficina*, São Paulo, Capivara, 2002.



madeira e pedra-sabão de Aleijadinho são rotineiramente representadas em levantamentos históricos de arte colonial brasileira. Tais objetos servem como exemplos bem conhecidos do esplendor das cidades coloniais de mineração, em larga medida graças à atenção dada pelos modernistas brasileiros à arte barroca e à sua valorização da herança cultural afro-brasileira.² Entretanto, por incluírem diversos povos indígenas, variadas culturas europeias e africanas, e um grande número de culturas artísticas e religiosas, as complexas interações entre os muitos participantes da intercultura colonial do Brasil geraram um *corpus* de objetos de arte muito mais variado do que os exemplificados pela escultura barroca e pelas igrejas de Minas Gerais. O que significaria, então, construir uma história da arte colonial brasileira que leve a sério o espectro da cultura material do período colonial como um todo?

No contexto brasileiro, encontramos um *corpus* de objetos de arte que é desconfortável para a disciplina por ser fora do padrão em termos de material, forma e função. Tais artefatos não podem ser facilmente interpretados em termos formais, estilísticos ou sociais convencionais. Como objetos coloniais, não são inextricavelmente transculturais, nem estritamente indígenas, europeus, africanos ou asiáticos, e incorporam elementos de múltiplos sistemas de crenças. Além disso, o historiador deve lembrar que muitos desses objetos permanecem ativos em culturas brasileiras vivas. Desse modo, eles pertencem ao que Dipesh Chakrabarty chama de *ontological now* [presente ontológico], o que enfatiza a contínua relação entre práticas do passado e do presente, entre a modernidade e tudo que a antecedeu.³ Ao usar o termo *achronicity* no título deste artigo, refiro-me ao fato de que tais objetos vivos não podem ser facilmente contidos em uma cronologia histórica tradicional. Se abordados como potencialmente espirituais, muitos objetos de arte brasileiros precisariam ser vistos como ontologicamente autossuficientes e não apenas

- 2 A. Bosi, *Colony, Cult and Culture*, org. Pedro Meira Monteiro, trad. Robert P. Newcomb, Dartmouth, University of Massachusetts Dartmouth, 2008; S. Bald, In Aleijadinho's Shadow: Writing National Origins in Brazilian Architecture, *Thresholds*, n. 23, p. 74-81, 2002.
- 3 D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 113. Essas questões também são debatidas por J. Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nova York, Columbia University Press, 1983; N. G. Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, 2. ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005; e Bosi, *Colony, Cult and Culture*, op. cit.





como artefatos historicamente contingentes.⁴

Neste ensaio, abordo três formas não tradicionais da cultura visual do Brasil colonial — arte plumária tupinambá, bolsas de mandinga do Atlântico português e azulejos — para refletir sobre a materialidade e a temporalidade como problemas metodológicos com os quais nossa disciplina deveria engajar-se. Cada uma dessas formas de arte possui trajetórias históricas que abrangem múltiplas culturas, continentes e séculos; uma circunstância que traz à tona questões sobre como gêneros tão diversos e obstinadamente não passíveis de se historicizar podem compor uma narrativa histórica coerente das culturas visuais e materiais específicas ao “Brasil”, em especial quando duas delas — as bolsas de mandinga e os azulejos — não são intrinsecamente brasileiras.

Essa questão revela ainda outra pergunta que permanece sem resposta para a história da arte: o que entendemos por “Brasil” antes do Estado-nação moderno e dos movimentos artísticos a ele concomitantes? Principalmente por causa das suas notórias diferenças em relação à América Hispânica no que tange idioma, cultura e instituições políticas, o Brasil sempre esteve à margem dos debates históricos acerca do conceito de “América Latina”.⁵ Uma das diferenças mais significativas da América Portuguesa em relação à América Colonial Hispânica e sua matriz ibérica era a ausência de oficinas e de um sistema de guildas para a regulamentação dos ofícios.⁶ Não obstante, o Brasil colonial produziu uma cultura material vibrante que os estudiosos precisam abordar ao escrever suas histórias.

Nosso aparato acadêmico e teórico é fundamental para essas histórias, tema inclusive já debatido por Carolyn Dean, Dana Leibsohn e Barbara E. Mundy na sua relação com a cultura visual colonial latino-americana e sua vertente pós-colonial.⁷ A ideia de *histoire croisée* [história cruzada], como proposta por Michael Werner e Bénédicte Zim-

- 4 Na verdade, o mesmo pode ser dito de muitos tipos de objetos de arte, incluindo (embora certamente não apenas) a arte religiosa europeia dos antigos mestres, que para muitos observadores mantém sua potência religiosa. Contudo, salvo raríssimas exceções, historiadores da arte tendem a ignorar esse tipo de acronia ao discutir objetos de arte canônicos.
- 5 L. Bethell, Brazil and “Latin America”, *Journal of Latin American Studies*, v. 42, n. 3, p. 457, 461, ago. 2010.
- 6 B. W. Diffie, *A History of Colonial Brazil, 1500-1792*, ed. Edwin J. Perkins, Malabar, Robert E. Krieger Publishing, 1987, p. 85.
- 7 C. Dean e D. Leibsohn, Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America, *Colonial Latin American Review*, v. 12, n. 1, p. 5-35, jun. 2003; B. E. Mundy e D. Leibsohn, History from Things: Indigenous Objects and Colonial Latin America, *World History Connected*, v. 9, n. 2, jun. 2012.



mermann, oferece um modelo convincente para pensar e abordar uma multiplicidade de discursos e perspectivas, entre os quais aqueles provenientes dos próprios estudiosos, e os processos por meio dos quais eles interagem.⁸ Dessa maneira, resta aos historiadores da arte que desejam explorar essa temática considerar suas metodologias como consubstanciais aos seus objetos de estudo, abordando também processos diacrônicos de transferência e transformação. Considero que a noção de “consubstancialidade” traz importantes implicações aos historiadores da arte, já que somos tão ligados à materialidade de nossos objetos.

ARTE PLUMÁRIA TUPINAMBÁ

Desde o contato europeu, talvez nenhuma forma de arte tenha sido mais emblemática do Brasil do que a arte plumária tupinambá produzida no litoral, no início da Idade Moderna.⁹ Originalmente concebido no século XVI para referir-se, em termos geográficos, ao “país onde cresce o pau-brasil”, o nome “Brasil” acabou se adaptando para servir de referência genérica aos tupis residentes da costa e outros habitantes nativos.¹⁰ Desde o século XIX, estudiosos têm considerado suas vestimentas emplumadas vestígios etnológicos de culturas brasileiras pré-contato. Entretanto, toda a arte plumária tupinambá remanescente foi produzida ao longo dos séculos XVI e XVII no âmbito das missões jesuítas e mercados coloniais, sendo assim produto de uma intercultura colonial brasileira. Diferentemente das culturas indígenas da Mesoamérica e dos Andes, os tupis, na condição de seminômades, não possuíam arquitetura permanente de larga escala ou língua escrita.¹¹ A preferência na disciplina da história da arte

- 8 M. Werner e B. Zimmermann, *Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity*, *Religion and History*, v. 45, p. 30-50, 2006. A tradutora optou neste artigo pela tradução já cunhada “história cruzada” para o termo “*histoire croisée*”. Sobre os desafios em traduzir esse termo, cf. J. Marjanen, “Undermining Methodological Nationalism: Histoire Croisée of Concepts as Transnational History”, in: M. Albert et al. (Orgs.), *Transnational Political Spaces: Agents, Structures, Encounters*, Frankfurt s/ Meno, Campus, 2009, p. 244.
- 9 A. Buono, “‘Their Treasures are the Feathers of Birds’: Tupinambá Featherwork and the Image of America”, in: A. Russo, G. Wolf e D. Fane (Orgs.), *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe (1400-1700)*, Munique, Hirmer, 2015, p. 179-189.
- 10 “Brasil” era originalmente uma palavra celta para o mineral denominado “*breazail*” [estanho] (que significa “vermelho”). Confira o primeiro capítulo de E. Bueno e A. Roquero, *Pau-Brasil*, São Paulo, Axis Mundi, 2002, p. 29.
- 11 J. M. Monteiro, “The Crisis and Transformations of Invaded Societies: Coastal Brazil in the Sixteenth Century”, in: F. Salomon e S. B. Schwartz (Orgs.), *Cambridge History of Native Peoples of the Americas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 973-1024.



por culturas urbanas, arquitetura, pintura e escultura a predispôs, em sua produção sobre as Américas, ao estudo de tradições artísticas imperialistas e à negligência de culturas menos monumentais.¹² No início da Idade Moderna, contudo, mantos de arte plumária e cocares tupis estavam entre os artefatos mais famosos do Novo Mundo. Sua importância para a conceitualização das Américas em contextos científicos e religiosos europeus do início da Idade Moderna era tamanha que o historiador William Sturtevant se referiu a esse processo como “tupinambização” do mundo Atlântico.¹³ Esses objetos permanecem até hoje como referências fundamentais à identidade nacional e indígena brasileira.

Os responsáveis pela arte plumária tupi empregavam técnicas sofisticadas para mimetizar a aparência de aves em estágios específicos da vida, como em um gorro de penugem que capta a aparência suave e macia de um pássaro recém-nascido (FIGURA 4). Produzido com penugem de papagaio para ser vestido rente à cabeça como um gorro apertado, sua aparência lembra uma galinha recém-nascida, dado que aos pássaros muito novos faltam penas de contorno definido. Em contrapartida, elaborados mantos tupinambás de corpo inteiro capturavam o elegante e delineado perfil de um íbis vermelho adulto. Na confecção do gorro foi feita uma escolha estética evidente pelo uso exclusivo de penugem em vez de plumas exteriores que podiam ser adquiridas com mais facilidade, cujo resultado é um efeito de textura extraordinariamente delicado que imita a forma de um pintinho. A técnica de costura demonstra como, no caso do gorro, o artista atingiu tal efeito: porções de penugem foram atadas a pequenos gravetos, que, por sua vez, eram conectados perpendicularmente à matriz subjacente em forma de teia.¹⁴ Assim como o gorro tupi ajudava a transfigurar aquele que o vestia para que adquirisse o aspecto espiritual de um pássaro recém-nascido, outras vestes de plumária eram também, muito provavelmente, transformativas. Plumas, na verdade, eram sinais de divindade: materiais raros, nobres e prestigiosos, acessíveis a indivíduos

12 J. Rappaport e T. Cummins, *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*, Durham, N. C., Duke University Press, 2012.

13 O termo “tupinambização” foi aplicado primeiramente no artigo de William C. Sturtevant, “Le Tupinambisation des indiens d’Amérique du Nord”, in: G. Thérien (Org.), *Les Figures de l’indien*, Montreal, Université du Québec à Montréal, 1988, p. 293-303. Cf. também W. C. Sturtevant, “First Visual Images of Native America”, in: F. Chiappelli, M. J. B. Allen e R. Benson (Orgs.), *First Images of America: the Impact of the New World on the Old*, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 417-454.

14 K. S. Peterson e A. Sommer-Larsen, Techniques Applied to Some Feather Garments from the Tupinamba Indians, Brazil, *Folk*, n. 21/22, p. 263-270, 1979/1980.





que ocupavam posições de poder, que, em contextos funerários, ajudavam os falecidos em sua jornada para outras dimensões, servindo também como adornos em rituais de sacrifício ou em ritos pós-batalha.¹⁵

Mas como podem os estudiosos, na ausência de fontes tupis escritas, confirmar tais dimensões imitativas de sua arte plumária? Alguns antropólogos recorrem a culturas amazônicas ainda vivas que produzem arte plumária como evidência de práticas históricas na região.¹⁶ Entre os bororos, no Mato Grosso, por exemplo, os bebês são revestidos de uma substância pegajosa para depois ser cobertos com penugem de tucano, o que resulta em um efeito na textura comparável ao do gorro de penugem. Ainda que essa veste seja parte de um ritual de renascimento que acontece no mundo contemporâneo — e, portanto, distante não apenas temporalmente, mas também cultural e geograficamente do Brasil ameríndio do século XVI —, ela ecoa, não obstante, práticas cerimoniais e materiais da arte plumária discutidas em documentos etno-históricos do século XVI. No meu próprio trabalho como historiadora da arte, procuro combinar a análise técnica dos materiais, tradicional à disciplina, com uma epistemologia histórica, aliada ainda, quando apropriado, a uma abordagem antropológica comparativa, para compreender as funções das práticas artísticas tupis e sua significância cultural.

As peças de arte plumária tupi sobrevivem hoje em museus europeus apenas como fragmentos de coleções do início da Idade Moderna que cruzaram o Atlântico pela ação de missionários, mercadores e naturalistas.¹⁷ Uma vez na Europa, a arte plumária tupi ganhava uma nova vida de usos rituais em procissões da corte, funerais e espetáculos que ajudavam a imprimir valor suficiente a esses objetos no contexto europeu. Lidar com tais objetos na história da arte demanda, portanto, que eles sejam contextualizados no âmbito de suas distintas localidades de prática social e cultural, tanto no Brasil como na Europa. Tais objetos eram produzidos no Brasil colonial, usados em contextos religiosos e seculares jesuíticos e tupis ao longo da costa sul-americana e depois reempregados em contex-

- 15 A. Métraux, *La Civilisation matérielle des tribus tupí-guaraní*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928.
- 16 S. A. Diouf, “African Muslims in Bondage: Realities, Memories, and Legacies”, in: J. Braxton e M. I. Dietrich (Orgs.), *Monuments of the Black Atlantic: Slavery and Memory*, Münster, LIT, 2004, p. 77-89.
- 17 E. Bujok, “Neue Welten”, in: *Europaischen Sammlungen: Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Stuttgart: Dietrich Reimer, 2004; A. J. Buono, *Feathered Identities and Plumed Performances: Tupinambá Interculture in Early Modern Brazil and Europe*, tese de doutorado, University of California, Santa Barbara, 2007.



tos pedagógicos, ritualísticos e diplomáticos em universidades e cidades europeias do início da Idade Moderna. Além disso, eles servem hoje como sinais de agência indígena para os tupinambás de Olivença, na Bahia, que enxergam nesses objetos um elo com sua linhagem ancestral capaz de promover legitimidade política perante o governo brasileiro. Portanto, a arte plumária situa-se em uma história cruzada, demandando um quadro analítico mais rico do que o que pode ser alcançado quando percebemos seus objetos apenas como traços historicamente circunscritos de uma herança autóctone perdida e como restos curiosos das *Kunst- und Wunderkammern* [gabinetes de arte e curiosidades].

MANDINGAS

Originárias da costa da Guiné e de Mina, território da etnia Mandinga, as *bolsas de mandinga* podem ser descritas como recipientes de tecido ou couro que continham originalmente símbolos e números cabalísticos, além de passagens do Alcorão.¹⁸ Como já debatido por James Sweet, essas bolsas entraram em circulação no início da Idade Moderna em contextos tanto islâmicos quanto cristãos — na África Ocidental, no Brasil e no sul da Europa —, carregadas com uma notável gama de artefatos dotados de significado ativo em suas culturas, naturais e confeccionados, provenientes de ambos os lados do Atlântico.¹⁹ As bolsas de mandinga frequentemente carregavam em seu interior desenhos diagramáticos de símbolos cristãos, tais como o Sagrado Coração, assim como “orações”, textos cristãos escritos em pedaços de papel dobrados (FIGURA 5). Uma dessas orações, produzida em torno de 1700 no Brasil, foi levada a Lisboa por um ex-escravo do Rio de Janeiro. Esse desenho teria sido mantido originalmente em uma pequena bolsa. Muito poucas dessas bolsas sobreviveram até hoje fora dos registros dos arquivos coloniais da Inquisição. Alguns escassos vestígios pictóricos foram também preservados, entre eles uma impressionante imagem em aquarela retratando uma mulher afro-brasileira da metade do século XVIII, de autoria do engenheiro Carlos Julião (1740-1811), que a produziu durante sua estada no Rio de Janeiro e Minas Gerais.²⁰

18 Diouf, “African Muslims in Bondage”, op. cit., p. 77-89.

19 J. H. Sweet, “Slaves, Convicts, and Exiles: African Travelers in the Portuguese Atlantic World, 1720-1750”, in: C. Williams (Org.), *Bridging the Early Modern Atlantic World: People, Products, and Practices on the Move*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 196-197.

20 Esse caso foi detalhado e ilustrado em D. B. Calainho, *Metrópole das mandingas: religiosidade negra e Inquisição portuguesa no Antigo Regime*, Rio de Janeiro, Garamond, 2008.



As bolsas de mandinga funcionavam como relíquias portáteis, garantindo a seus portadores riqueza, sucesso e poder.²¹ Mesmo tendo se tornado uma *commodity* cultural usada por africanos livres ou escravizados, assim como por homens brancos portugueses, tais relíquias portáteis, por serem vistas como uma forma de feitiçaria, foram criminalizadas em todo o Império Português pela Inquisição. Enquanto africanos e pessoas de descendência africana, em ambos os lados do Atlântico, as usavam como proteção contra a escravização e danos físicos, homens portugueses brancos, por sua vez, as empregavam como contraceptivo e para obter boa sorte no jogo.²² É significativo, portanto, que, apesar de serem parte integral da história cultural e material brasileira, as bolsas de mandinga em muito transcendem categorias nacionais, étnicas e religiosas. Esses objetos culturalmente entrecruzados revelam que a “brasileiridade” da arte e da história material é uma questão não apenas de onde os objetos são produzidos ou inventados, mas igualmente de onde ocorrem as práticas sociais. Isso, por sua vez, traz implicações para nossa abordagem da arte plumária tupi: visto que ela foi ativamente empregada em rituais e performances políticas europeias, somos chamados a ampliar nossa compreensão do espaço da intercultural colonial brasileira para que este inclua também a Europa.

Enquanto historiadores da arte têm amplamente ignorado as bolsas de mandinga, nas quais os elementos artísticos permanecem escondidos dentro delas, as mais ostensivas pencas de balangandãs, correntes de amuletos belamente trabalhadas em ouro e prata, com funcionalidade semelhante à das bolsas, têm presença frequente em exposições de arte.²³ Em uma fotografia de Marc Ferrez (1843-1923), por exemplo, vemos uma mulher afro-brasileira adornada com joias e pencas que, assim como as bolsas de mandinga, eram proeminentemente exibidas ao redor da cintura, do pescoço ou dos pulsos, para fins apotropaicos muito semelhantes aos destas. Amuletos individuais assumiam a forma de animais, frutas, figuras sagradas cristãs e africanas e rebuscados símbolos da vida cotidiana.²⁴

- 21 L. de M. Souza, *The Devil and the Land of the Holy Cross: Witchcraft, Slavery, and Popular Religion in Colonial Brazil*, trad. Diane Grosklaus Whitty, Austin, University of Texas Press, 2003; Diouf, “African Muslims in Bondage”, op. cit.; Sweet, “Slaves, Convicts, and Exiles”, op. cit.; e Calainho, *Metrópole das mandingas*, op. cit.
- 22 Sweet, “Slaves, Convicts, and Exiles”, op. cit., p.198-199.
- 23 Conferir especialmente E. J. Sullivan (Org.), *Brazil: Body and Soul*, Nova York, Guggenheim Museum, 2001.
- 24 L. Cunha e T. Milz, *Joias de crioula*, São Paulo, Terceiro Nome, 2011; R. Lody, *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras*, Rio de Janeiro, Pallas, 2006.



Confeccionados pelas mesmas oficinas religiosas que produziam os ostensórios e relicários de prata que ornamentam as igrejas barrocas brasileiras e museus do século XXI, muitos desses amuletos — em especial aqueles em forma de partes do corpo — funcionavam como *ex-votos* miniaturizados.²⁵ A diferença no tratamento conferido às bolsas e às pencas pela nossa disciplina pode em larga medida ser atribuída à materialidade do objeto, mais do que a alguma diferença inerente à sua significância sociocultural (aquelas são feitas de tecidos ou couro de pouco valor, ao passo que estas são de metais preciosos minuciosamente trabalhados).

AZULEJOS

Pode-se dizer que os ladrilhos decorativos conhecidos como azulejos foram ubíquos durante todo o início da Idade Moderna, tanto no Brasil quanto em Portugal. Sendo simultaneamente um tipo de cerâmica, uma forma de mural e um meio para a pintura, os azulejos são como a “pele” exterior e interior de edifícios, constituindo um elemento visual dominante na vivência da existência urbana dessas regiões. No entanto, independentemente de sua proeminência visual, os azulejos apresentam desafios para a disciplina, uma vez que levam ao colapso alguns dos parâmetros subdisciplinares dentro da história da arte, desafiando as distinções entre formas de arte “maior” e “menor” e sintetizando o conceito de história cruzada discutido neste artigo.

O termo azulejo é derivado da palavra árabe *az-zulayi*, que significa “pedra polida”. Inicialmente introduzidos na Espanha medieval por habitantes muçulmanos para fazer a fachada de paredes e a cobertura de pisos, os ladrilhos decorativos espanhóis começaram a ser importados por Portugal nos séculos XV e XVI para uso em construções de edifícios religiosos e privados. No século XVII, os ladrilhos holandeses azuis e brancos — eles mesmos uma resposta estilística à porcelana da dinastia Ming — tornaram-se um componente-padrão nas práticas ibéricas de construção. Os portugueses, por sua vez, passaram então a exportar no século XVII azulejos para os Açores, o arquipélago da Madeira e o Brasil. Tanto no Brasil como em Portugal, não houve nenhuma outra forma de arte que tenha desempenhado um papel tão complexo na transformação dos espaços urbanos. No caso brasileiro, toda a azulejaria era importada, visto que não havia em seu território nenhum tipo de indústria de manufatura no início da Idade Moderna e, portanto, nenhuma oficina para produção de azulejos. Essa situação é oposta à da arte plumária, que era produzida em al-

25 Cunha e Milz, *Joias de crioula*, op. cit.



deias (missões) tupi-jesuítas e exportada para a Europa. Comercialmente, Portugal obtinha grandes lucros importando recursos naturais do Brasil, como o pau-brasil e o açúcar, para então exportar materiais como o azulejo, destinados a remodelar o tecido urbano em sua “própria” imagem.

Na época, os azulejos chegavam ao Brasil não como bens de consumo cuidadosamente transportados, mas, sim, como lastro nas embarcações. Eles eram empregados na fachada de edifícios, fornecendo uma forma durável de decoração em um clima quente e úmido. Um dos exemplos mais significativos está localizado no claustro do Convento da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, na Bahia, que empregou quase 35 mil azulejos europeus importados para dar vida a seus espaços interiores.²⁶ Como detalhado por Thijs Weststeijn, o trabalho em azulejaria desse claustro data de 1746-1750 (*circa*) e foi baseado na *Emblemata Horatiana*, do artista flamengo Otto van Veen, em correlação temática com os espaços funcionais situados atrás e para além dos muros do claustro (FIGURA 6).²⁷ À diferença dos afrescos e ladrilhos de muitos claustros coloniais espalhados pela América Latina, o motivo pictórico desse claustro em Salvador era mais alegórico do que explicitamente religioso, inspirado em uma literatura emblemática que, da mesma forma que o estilo azul e branco dos próprios azulejos, foi importada dos Países Baixos para o mundo lusófono. Somente no térreo encontram-se 37 painéis de azulejos com cenas representando deuses antigos, soldados e outras iconografias emblemáticas tomadas de empéstimio da obra de Van Veen.²⁸ O claustro de azulejos é, portanto, não apenas transcultural, mas também transmidiático, pois nos fala sobre o modo como imagens se movem através do tempo, do espaço e das formas artísticas.

O trabalho em azulejos no claustro de Salvador exemplifica bem as complexidades da cultura visual e material encontrada em contextos coloniais entrecruzados. Os azulejos do claustro podem ter sido manufa-

- 26 J. M. S. Simões, *Azulejaria portuguesa no Brasil (1580-1822)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, é um dos trabalhos que fundaram esse assunto. Para uma análise mais recente, ver T. Weststeijn, Otto Vaenius' *Emblemata Horatiana* and the *Azulejos* in the Monastery of Sao Francisco in Salvador de Bahia, *De Zeventiende Eeuw*, n. 21, p. 128-145, 2005; M. A. T. G. da Câmara, "Portuguese Baroque Art in Colonial Brazil: the Heritage of 18th-Century *Azulejos*", in: C. Lévai (Org.), *Europe and the World in European Historiography*, Pisa, Edizioni Plus/Pisa University Press, 2006, p. 267-280; e S. B. G. Borges, Questões em torno de autorias na arte azulejar: o caso da igreja do convento franciscano de Salvador, *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, Anpuh, São Paulo, p. 1-9, jul. 2011.
- 27 Westjein, Otto Vaenius' *Emblemata Horatiana* and the *Azulejos* in the Monastery of Sao Francisco in Salvador de Bahia, op. cit., 129-310.
- 28 Ibidem, p. 128-129.





turados em oficinas portuguesas ou holandesas, mas está claro que não foram produzidos no Brasil, uma vez que não se havia estabelecido aí nenhuma oficina de cerâmica ou azulejaria.²⁹ O próprio estilo azul e branco dos azulejos já é uma adaptação holandesa em cerâmica de uma forma chinesa de porcelana aplicada a um material de construção que tem sua origem na arquitetura medieval islâmica. No que tange à sua temática, o ambiente meditativo criado pelos azulejos para os frades franciscanos deriva, em termos pictóricos, da produção visual de um artista flamengo a partir de escritos de um filósofo da Roma Antiga. Nada disso, contudo, ofusca a centralidade dos azulejos no tecido artístico do Brasil, tanto no período colonial quanto posteriormente.

De tão onipresente que a azulejaria se tornou no ambiente brasileiro e em sua modernidade, ela acabou apropriada por artistas, incluindo Athos Bulcão (1918-2008) e Candido Portinari (1903-1962), assim como pelo paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994), que colaboraram com Oscar Niemeyer (1907-2012) na elaboração de elementos para a capital modernista do país, Brasília.³⁰ Basta olhar para as exposições de larga escala da artista contemporânea brasileira Adriana Varejão ou as instalações do Instituto Inhotim, em Minas Gerais, para perceber as evidências da potência dessa forma de mídia na cultura visual e institucional brasileira atual.³¹

Nesse sentido, os azulejos tornaram-se representantes do Brasil do final do período colonial e da Era Moderna tão ubíquos e, até mesmo, tão ostensivos quanto a arte plumária tupi havia sido no período inicial da Idade Moderna. Em sentido bastante amplo, ambos serviram como “peles”, uma transformando o corpo tupi ou europeu no interior de contextos ritualísticos, enquanto a outra transfigurava um edifício em um palimpsesto pictórico. Por ter sido fabricada por artesãos indígenas dentro do território que agora abriga a nação moderna, a arte plumária tupi, na opinião de uma gama diversa de interessados, parece deter um direito ontológico à reivindicação de uma “brasilidade” inata que estaria ausente nos azulejos do início da Idade Moderna. No entanto, o fato de que a arte plumária sobrevivente nos dias atuais foi produzida em missões coloniais

- 29 Para uma discussão recente de fontes documentais e possíveis workshops, ver Borges, *Questões em torno de autorias na arte azulejar*, op. cit.
- 30 C. Marcelo, *Os criadores: Athos Bulcão, Burle Marx, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer*, Brasília, Multicultural Arte e Comunicação, 2010; J.-F. Lejeune (Org.), *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes in Latin America*, Nova York, Princeton Architectural Press, 2005.
- 31 L. Neri, “Brave New Worlds: Adriana Varejão’s Baroque Territories”, in: L. Neri e P. Herkenhoff (Orgs.), *Adriana Varejão*, São Paulo: O Autor, 2001, p. 13-15.





implica complicações para a premissa desse julgamento. Diferentemente dos azulejos e da arte plumária, as bolsas de mandinga têm uma aparência exterior vulgar, escondendo em seu interior elaborados diagramas e uma coleção variada de artefatos apotropaicos. Como as bolsas de mandinga, também os azulejos tinham seu ponto de origem fora do território brasileiro, e ambos servem de forma igualmente satisfatória como índices das diversas vertentes étnicas, culturais e religiosas não autóctones que ajudam a compor o tecido da cultura colonial brasileira.

A arte plumária, as bolsas de mandinga e os azulejos são apenas algumas das formas de arte colonial brasileira em que múltiplas culturas, temporalidades e epistemologias se cruzam. Nenhuma delas se encaixa confortavelmente nos períodos históricos tradicionais, nas categorias estilísticas e formais ou nas narrativas históricas da arte determinadas pela nacionalidade. Elas revelam, contudo, muito da complexidade da formação da rica herança cultural e material brasileira — um quadro que não é tão prontamente visível se restringirmos nossos estudos aos objetos disciplinares padrão. Essas formas de arte oferecem um retrato similarmente rico do emaranhamento das diversas culturas visuais e materiais brasileiras, cujo entendimento pode contribuir muito para nosso conhecimento do período colonial e do papel da materialidade na formação da vida cultural, política e social.

PARÁBOLA

Construir uma história da arte e cultura material coloniais brasileiras é, tanto no sentido comum quanto foucaultiano da palavra, uma desafiante empreitada disciplinar. Talvez o Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro possa servir como uma parábola para compreendermos como a cultura material do Brasil se cruza com o poder institucional e a prática disciplinar. Fundado em 1912, na antiga sede da polícia, o museu primeiro funcionou como uma academia para formação de novos policiais. Mais tarde, provavelmente nos anos 1930, foi aberto para visitas ao público em geral.³² O museu desempenhou múltiplas funções desde sua abertura, como celebrar a história institucional da polícia e instruir futuros membros da corporação quanto aos seus procedimentos e à criminalidade na cidade. O museu também buscava mostrar e educar os cidadãos do Rio sobre alguns aspectos das práticas criminosas por meio de objetos associados a crimes (armas, venenos, material de jogatina, parafernália associada

32 A. F. Corrêa, *O museu mefistofélico e a distabuzação da magia: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil*, São Luís, Edufma, 2009.



ao uso de drogas, mapas astrais), comportamento criminoso (romances policiais, recriação de cenas de crimes) e tecnologias para perícia (máquinas de digitais, câmeras, material frenológico), além de retratar a história das relações entre a academia de polícia e o governo (a partir de objetos como uniformes, insígnias, dinheiro e itens variados). Uma seleção particularmente interessante de objetos pode ser encontrada na coleção sobre medicina legal do museu, onde diferentes salas apresentam esculturas de cera representando ferimentos, lacerações e outros traumas corporais visíveis com que um policial poderia eventualmente se deparar em uma cena de crime.

Por volta da década de 1920, o museu também serviu de local para encarceramento de objetos espiritualmente dinâmicos de religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda.³³ Estes eram confiscados de terreiros de candomblé, ou templos, suspeitos de acolher simpatizantes comunistas e outros elementos “perturbadores da ordem”.³⁴ Como sinalizado pelo sociólogo Alexandre Fernandes Corrêa, a polícia era instruída a depositar qualquer material “sinistro, estranho, primitivo [ou] grotesco”, ou que tivesse “dimensões ritualísticas imateriais e intangíveis”, em uma seção especial do museu denominada Coleção Museu de Magia Negra.³⁵ Ainda que relutantemente, oficiais designados para esse posto tornaram-se etnógrafos e historiadores por meio da pesquisa que conduziam a respeito dos artefatos e como os mesmos eram usados. Eles também disciplinaram esses objetos de duas maneiras: buscando conter e restringir seus poderes e sujeitando-os a um estudo cultural e etnográfico. Inadvertidamente, acabaram transformando-os em objetos de estudos acadêmicos. Paradoxalmente, porém, o próprio ato de encarcerar esses objetos teve o efeito de oficialmente confirmar e em certo nível perpetuar a presença real de seus poderes mágicos. Nos termos de Werner e Zimmermann, o museu é a materialização de “histórias cruzadas”.

Em 1938, sob a égide de Mario de Andrade, a Coleção de Magia Negra foi declarada a primeira coleção etnográfica brasileira a ser registrada

- 33 Sobre a materialidade e historicidade dos objetos do candomblé nas coleções de Salvador, Bahia, ver R. Sansi-Roca, *The Hidden Life of Stones: Historicity, Materiality, and the Value of Candomblé Objects in Bahia*, *Journal of Material Culture*, v. 10, n. 2, p. 139-156, 2005.
- 34 Y. Maggie, *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1991; P. C. Johnson, *Secrets, Gossip, and Gods: The Transformation of Brazilian Candomblé*, Nova York, Oxford University Press, 2002.
- 35 Corrêa, *O museu mefistofélico e a distabulação da magia*, op. cit., p. 409.

como patrimônio nacional.³⁶ Esse ato foi sintomático do regime Vargas, que alternadamente suprimia e promovia práticas religiosas afro-brasileiras, dependendo das exigências políticas do momento.³⁷ Assim, a coleção de objetos afro-brasileiros foi inserida dentro da história canônica e documental da Polícia Civil, ao lado de retratos de oficiais do passado, coleções de cassetetes e algemas, e salas temáticas, como a do antigo comissário de polícia. É precisamente isso que torna o museu uma experiência tão fascinante e inquietante. Sua multidimensionalidade cultural e política pode ser largamente explorada tanto por historiadores da arte quanto por museólogos, antropólogos e historiadores políticos.

Historiadores da arte e outros estudiosos do Brasil colonial — por vezes relutantes, como os policiais civis do Rio de Janeiro designados para o museu — convertem mantos emplumados, bolsas de mandinga, azulejos pictóricos e muitos outros objetos em artefatos acadêmicos. Esse ato produz efeitos no mundo real, da mesma maneira que a apreensão e o estudo dos materiais do candomblé; ele pode encorajar sua preservação, afetar seu valor de mercado ou alterar o equilíbrio entre as perspectivas sobre eles como entidades vivas e potentes, ou como parte das realidades mundanas da vida urbana, ou ainda como elementos essenciais de herança e patrimônio nacionais. Esse processo é uma continuação da rica vida entrecruzada desses objetos. Atentar para suas histórias prévias, assim como para a natureza das nossas próprias contribuições, ajudará a garantir que a complexidade do passado brasileiro e de seu presente seja compreendida de maneira mais plena em sua totalidade.

TRADUÇÃO:

VIRGINIA ABREU BORGES, FELIPE VIÉGAS

REVISÃO DA TRADUÇÃO:

GABRIEL VALLADÃO SILVA

36 Essa coleção foi registrada pelo recém-formado Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1946). Corrêa, *O museu mefistofélico e a distabuzação da magia*, op. cit., p. 406, 437.

37 Johnson, *Secrets, Gossip, and Gods*, op. cit., e D. Williams, *Culture Wars in Brazil: the First Vargas Regime, 1930-45*, Durham, Duke University Press, 2001, fornecem discussões sobre a relação dos governos Vargas com os museus.



FIGURA 4.
Boné de penas tupinambá
(séculos XVI ou XVII), penas de
papagaio, altura 29 cm. Copenhague,
Nationalmuseet Etnografisk Samling
(eh5932). Fotografia de Amy Buono.



FIGURA 6.
Azulejos do claustro do Convento da
Terceira Ordem de São Francisco de
Assis (1708-1752), Salvador, Bahia,
Brasil. Fotografia gentilmente cedida
por Kirk L. Peterson, MD.

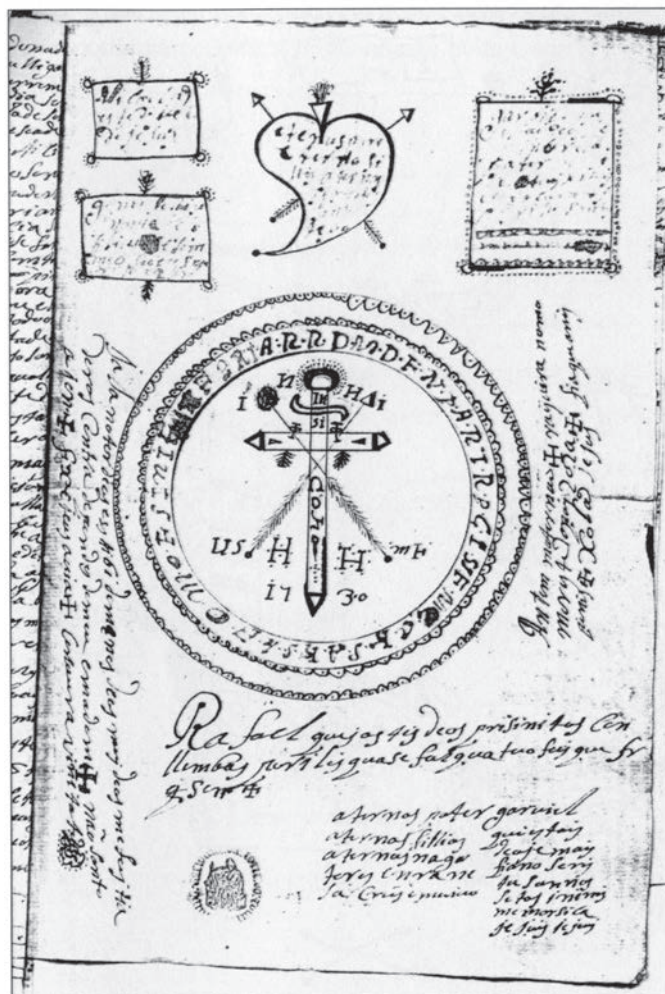


FIGURA 5. Oração de mandinga (antes de 1731), desenho. Arquivo Nacional Torre do Tombo, arquivo da Inquisição de José Francisco Pedroso, nascido em Mina, Inquisição de Lisboa, Processo 1174.