AMÉRICAS

EM MOVIMENTO

estudos contemporâneos em história da arte e da música

(organização)
MAYA SUEMI LEMOS,
MARIA BERBARA
e PEDRO ARAGÃO

AMÉRICAS EM *MOVIMENTO*

estudos contemporâneos em história da arte e da música

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (Capes) — Código de Financiamento 001, por meio do Programa Move La América.

(organização)
MAYA SUEMI LEMOS, MARIA BERBARA e PEDRO ARAGÃO

AMÉRICAS EM MOVIMENTO

estudos contemporâneos em história da arte e da música

UERJ Universidade do Estado do Rio de Janeiro
art uerj
PPGHA
UNIRIO PPGM
CAPES

9 APRESENTAÇÃO

21 BÁRBARA LLANES ZERTUCHA
PEDRO ARAGÃO
José *W*hite y la Zamacueca: apropiación, circulación y *v*irtuosismo en torno a un género popular sudamericano

59 GUIDO SAÁ
Las misas latinoamericanas en lengua *v*ernácula: el encuentro entre liturgia y música popular luego del Concilio *V*aticano II

93 JOANA SARAIVA
Discutindo a circulação transatlântica da habanera e a constituição de dispositi*v*os fixadores dealteridade no mercado musical do século XIX

131 MELINA ZEITER
Medeas negras en dos dramaturgias americanas de mediados del siglo XX

153 CAROLINA MARTINEZ
De los márgenes al centro: dislocaciones iconográficas en los mapas de América (S. X*V*I-X*V*III)

187 JEFFERSON MENDES
Representar os astros na América colonial: análises e perspecti*v*as a partir da história da arte global

209 RAFAEL VIEGAS
CAMILA DE MACEDO SOUZA
O No*v*o Mundo no *Saturnus* (1600) de Crispijn de Passe

245 TAMARA QUÍRICO
As representações *v*isuais de São Miguel nas Américas entre a con*v*ersão e a de*v*oção

275 LETÍCIA ROBERTO DOS SANTOS
EDUARDA FERRARI SOLETTI
Trânsito artístico entre Carabuco e Huaro: um estudo sobre o *Inferno* de Joseph Lopes de Los Ríos e o de Tadeo Escalante

303 VERA BEATRIZ SIQUEIRA
PATRICIA CORRÊA
Joias antigas e modernas: arte pré-colombiana e Roberto Burle Marx na *V*II Bienal de São Paulo (1963)

343 MOEMA ALVES
Entre acordos e e*v*entos: as relações culturais Brasil-Argentina no início dos anos 1960

365 FERNANDA PEQUENO
ALEXANDRE FENERICH
Colaborações entre Anna Maria Maiolino e *V*ania Dantas Leite: *X, Y* e *+&-*, suas *v*isualidades e sonoridades

393 SOBRE OS AUTORES

Apresentação

A América Latina continua sendo mais estudada do que escutada. Salvo exceções pontuais, até o assim-chamado *global turn* — isso é, a inflexão metodológica que, nas últimas décadas, levou as ciências humanas e sociais a privilegiarem perspectivas transnacionais, conectadas e críticas aos enquadramentos eurocentrados ou estritamente nacionais —, o potencial intelectual dos intercâmbios acadêmicos realizados na América Latina e Caribe foi frequentemente invisibilizado ou relegado a segundo plano.

Embora esse cenário tenha se transformado ao longo das últimas décadas, é ainda crucial priorizar a criação de condições para que pesquisadores, artistas e intelectuais latino-americanos e caribenhos estabeleçam diálogos capazes de transformar agendas de pesquisa, ampliar redes de colaboração e produzir novas formas de compreender problemas compartilhados. A partir dessa premissa, organizamos o livro aqui apresentado.

Américas em movimento: estudos contemporâneos em história da arte e da música reúne textos inéditos de pesquisadores dos campos da história da arte, da música, da teoria e da crítica artística, dedicados a fenômenos artísticos de trânsito, conexão e transculturação que atravessaram e continuam a atravessar o continente americano. A coletânea confere especial atenção, embora não exclusiva, aos trânsitos internos à América Latina e ao Caribe.

Resultado de uma parceria entre o Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Uerj (PPGHA/Uerj) e o Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio (PPGM/Unirio), a publicação foi financiada com recursos do programa Move La América, lançado em 2024 pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). A iniciativa da Capes busca fomentar a internacionalização das Instituições de Ensino Superior brasileiras por meio da concessão de bolsas a pós-graduandos da América Latina e do Caribe, para períodos de estudo e pesquisa no Brasil. Os dois programas de pós-graduação parceiros acolheram, no âmbito do Move La América, pós-graduandos

da Argentina e de Cuba, que participam desta publicação com textos resultantes direta ou indiretamente das pesquisas realizadas durante sua permanência no Brasil.

O presente livro expressa a compreensão da importância estratégica da integração no Sul Global, mais especificamente no espaço latino-americano e caribenho. Seu tema e seu título reverberam a atenção dada pelo programa fomentado pela Capes à mobilidade interamericana, valorizando e dirigindo seu foco às dinâmicas de interação que, no campo da arte e da música jamais cessaram de ocorrer no interior do continente e a partir dele, produzindo importantes efeitos emergentes — históricos, estéticos e epistemológicos.

A chamada para contribuições dirigiu-se a estudos e pesquisas que interrogassem, sem limites temporais, as modalidades dessas dinâmicas, seu impacto na paisagem artística — do local ao transcontinental —, seus agentes e mediadores, sua recepção e reverberação no tempo, bem como as ferramentas intelectuais que podem ser mobilizadas para a observação e a inteligibilidade desses fenômenos em sua complexidade. Buscou-se, assim, suscitar reflexões sobre temas como: circulação de imagens, sons e artistas; processos de tradução no campo da música e das artes visuais; trânsito de linguagens artísticas, com especial interesse pelas trocas entre zonas consideradas "periféricas", isto é, não apenas entre metrópoles e colônias; negociações transculturais; relações entre arte, música e epistemologias ameríndias; ecocrítica e humanidades ambientais, além de reflexões sobre o conceito de história da arte global a partir de estudos de caso geograficamente centrados nas Américas ou voltados às relações entre as Américas e outras regiões do globo.

As contribuições que compõem este volume respondem a esse chamado por meio de um conjunto amplo e diversificado de estudos que, em diferentes recortes temporais, geográficos e disciplinares, evidenciam a potência das dinâmicas de interação no campo da arte e da música. Ao acompanharem a circulação de imagens, sons, repertórios, artistas, objetos, mitos, práticas devocionais, modelos iconográficos e dispositivos de mediação cultural, os capítulos aqui reunidos evidenciam que as Américas não constituem apenas um espaço de recepção ou adaptação de formas vindas de outros centros, mas sim um território ativo de reelaboração, tradução, conflito e invenção. Seja

nas apropriações latino-americanas de gêneros musicais e mitos de outros continentes, nas reconfigurações coloniais de repertórios visuais europeus, nas trocas artísticas entre países do continente, nas mediações editoriais, diplomáticas e institucionais ou nas fricções entre som, imagem e corpo, os textos evidenciam que esses trânsitos produzem efeitos formais, simbólicos, políticos e epistemológicos decisivos para a compreensão da história da arte e da música nas Américas.

Os três primeiros capítulos se debruçam sobre dinâmicas de trânsito e transculturação no campo da música. Bárbara Llanes Zertucha e Pedro Aragão tomam como eixo a trajetória transnacional do violinista e compositor cubano José White, examinada a partir de sua *Zamacueca*, obra em que se articulam circulação musical, virtuosismo instrumental, racialidade, consagração artística e apropriação de gêneros populares latino-americanos no século XIX. O percurso de White — filho de uma mulher afro-cubana com um europeu estabelecido em Matanzas, de sua formação à projeção internacional alcançada após os estudos no Conservatório de Paris — permite acompanhar sua atuação em Cuba, Estados Unidos, América do Sul, Brasil e França, bem como o papel desempenhado pelas redes de mediação artística, pela crítica musical, pelos espaços de sociabilidade de elite e pelos circuitos editoriais na construção de sua reputação como intérprete virtuoso. Sua passagem pelo Rio de Janeiro imperial recebe especial atenção: ali, White consolidou vínculos com a corte, com Arthur Napoleão, Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, além de participar ativamente da vida musical carioca e da difusão de repertórios de concerto. No centro da análise dos pesquisadores está o modo como White transformou uma dança sul-americana de forte matriz popular em peça de salão e de concerto, inscrevendo-a no repertório romântico para violino sem apagar inteiramente sua vitalidade rítmica. O capítulo discute as hipóteses sobre a origem e a circulação da zamacueca/cueca, suas tensões com as elites letradas e seus processos de estilização e legitimação estética. Zertucha e Aragão propõem, assim, uma leitura que ultrapassa a ideia de simples exotização do popular: a *Zamacueca* aparece como lugar de encontro entre a memória rítmica afro-caribenha, a experiência americana, a escrita violinística virtuosística e a circulação editorial internacional.

Explorando dinâmicas de reconfiguração musical em âmbito latino-americano, Guido Saá examina duas missas em língua vernácula compostas no contexto posterior ao Concílio Vaticano II — a *Misa Criolla*, de Ariel Ramírez, e a *Misa Criolla de Bodas*, de Chabuca Granda —, compreendendo-as como expressões singulares do encontro entre liturgia católica, música popular e discursos culturais, nacionais e políticos. Nas décadas de 1960 e 1970, mostra o autor, a missa converteu-se em um espaço privilegiado de experimentação estética e simbólica. Ao identificar, nessas obras, marcas do folclore argentino e da canção romântica peruana, Saá evidencia a pluralidade de sentidos assumidos pela liturgia no continente: da construção de identidades nacionais à codificação sentimental do amor matrimonial. As missas são, desse modo, compreendidas como objetos híbridos e multifacetados, nos quais escolhas musicais, textuais e afetivas se articulam dinamicamente, revelando a potência da música popular latino-americana na reinvenção moderna da experiência religiosa.

Joana Martins Saraiva, por sua vez, investiga a circulação transatlântica da habanera no século XIX, a partir da análise de partituras preservadas em acervos da América Latina e da Europa. Saraiva propõe uma reflexão original sobre os modos pelos quais o mercado musical oitocentista produziu e estabilizou representações de alteridade. Em vez de compreender a habanera como gênero fixo ou entidade musical estável, a pesquisadora a examina como resultado de processos históricos de mediação, deslocamento e reconfiguração cultural, articulando referenciais da sociologia da música, da teoria da mediação e da Teoria Ator-Rede. O estudo demonstra que o próprio termo "habanera" emerge menos como categoria nativa do repertório cubano do que como construção editorial e classificatória produzida no circuito transatlântico de circulação musical, especialmente a partir de centros como Paris e Madri. A autora busca identificar os "dispositivos fixadores de alteridade" que vincularam a habanera a imaginários tropicais, racializados e exotizantes. A partir de exemplos que envolvem a sensualização da mulher crioula, a estilização da negritude e a associação entre música, dança e natureza tropical, o texto evidencia como a habanera funcionou simultaneamente como espaço de encontro transcultural e como mecanismo de produção de diferenças simbólicas no contexto colonial e pós-colonial das Américas.

Os quatro capítulos subsequentes se voltam à recepção da tradição clássica nas Américas. Melina Zeiter analisa duas reapropriações dramatúrgicas latino-americanas do mito de Medeia em meados do século XX: *Além do rio*, do dramaturgo brasileiro Agostinho Olavo, escrita em 1957 no âmbito do Teatro Experimental do Negro, e *Medea en el espejo*, de José Triana, apresentada em Cuba em 1960. Em ambas, a princesa cólquida da tradição greco-romana é transposta para contextos marcados por colonialismo, racismo, desigualdade social e religiosidades afro-diaspóricas. A Medeia de Olavo é reelaborada como Jinga, rainha africana associada à memória histórica da rainha Njinga, mas que, na versão dramatúrgica ambientada no Brasil colonial, trai seu povo por amor a um homem branco comerciante de escravizados e vem com ele para o Brasil; a de Triana torna-se María, mulher pobre e racializada, habitante de um solar cubano. Como mostra a pesquisadora, em lugar da oposição clássica entre grego e estrangeira, essas dramaturgias enfatizam formas internas de alteridade, exclusão e violência racial. Zeiter argumenta que, nessas peças, o mito antigo se torna instrumento crítico para pensar as relações entre raça, gênero, marginalização social e identidade nas Américas. Mais do que um ato de vingança contra Jasão/Julián, o filicídio, núcleo trágico herdado da tradição antiga, é reinterpretado como gesto extremo de ruptura com uma ordem que pretende assimilar, apagar ou subalternizar as protagonistas. Em *Além do rio*, Jinga retorna ao nome, à ancestralidade e à condição de "rainha" e "orixá"; em *Medea en el espejo*, María encontra no espelho a imagem recusada de si mesma e transforma sua autopercepção em ato trágico. Assim, as duas Medeias latino-americanas, em seu movimento transatlântico de transfiguração, deixam de ser simples adaptações locais de Eurípides para se afirmarem como figuras dramáticas capazes de expor as fraturas raciais e políticas do Brasil e de Cuba no século XX.

Com Carolina Martinez, a atenção se volta às cartelas de mapas da América produzidos entre os séculos XVI e XVIII. O capítulo investiga como imagens originadas em experiências de contato situadas em regiões consideradas marginais da expansão transoceânica europeia passaram a ocupar posições centrais na representação visual do continente. Cenas de elaboração do cauim, figuras indígenas, episódios de canibalismo, patagões e pinguins são analisados como motivos

vinculados a contextos específicos — como a costa brasileira, a região magalhânico-fueguina ou a Patagônia — que foram recontextualizados para sintetizar, de modo metonímico, uma ideia geral de América. Essas recorrências iconográficas são compreendidas por Martinez como processos de circulação e deslocamento de imagens. Ao discutir a função das cartelas como *pictura loquens* dos mapas — isto é, como dispositivos visuais compósitos capazes de condensar discursos sobre o território —, a autora dá atenção ao trânsito material das imagens e ao papel das oficinas, dos impressores, desenhistas e gravadores, cujas práticas de cópia, adaptação e recombinação contribuíram para a fixação e a difusão de determinados motivos iconográficos.

A reflexão sobre circulação, tradução e reconfiguração visual da tradição europeia prossegue, em outro registro, no capítulo de Jefferson Mendes, dedicado à representação dos astros na América colonial. A partir da análise de uma pintura cusquenha do século XVIII, a *Alegoría del firmamento con la representación de los 7 cielos de los planetas, más el círculo de estrellas fijas donde está el zodiaco, más el "cristalino", el "primer móvil" y el "empíreo"*, Mendes discute as possibilidades metodológicas da história da arte global para compreender a produção visual vice-reinal andina como campo de circulação, tradução e reconfiguração de saberes cosmológicos, teológicos, místicos e científicos. A pintura é examinada como um complexo diagrama do cosmos, no qual a cosmologia aristotélico-ptolomaica, a tradição cristã medieval, a mística monástica e a iconografia planetária se articulam em uma composição de forte densidade intelectual e espiritual. O capítulo evidencia como as imagens celestes participaram de um universo cultural atravessado pelo encontro e pelo conflito entre concepções ameríndias, *criollas* e ibéricas do cosmos. A representação das esferas, dos planetas, das divindades antigas, do zodíaco e da escada mística traduzia uma visão hierarquizada do universo e, ao mesmo tempo, funcionava como instrumento visual de meditação, memória e ascese espiritual. Com base em autores como Claire Farago, Piotr Piotrowski, Sanjay Subrahmanyam e Joaquín Barriendos, o autor propõe uma abordagem da arte colonial ameríndia atenta à materialidade, às conexões transatlânticas, às assimetrias coloniais e à multiplicidade de regimes visuais em jogo.

Camila Macedo e Rafael Viegas, por sua vez, analisam a gravura *Saturnus* (1600), do gravador, desenhista e editor neerlandês Crispijn de Passe, elaborada a partir de uma concepção iconográfica do pintor e desenhista flamengo Maarten de Vos, situando-a no interior da tradição iconográfica dos *Planetenkinder* — ou Filhos Planetários. Os autores investigam de que maneira a tópica saturnina, historicamente associada ao trabalho árduo, à marginalidade, à melancolia e às forças maléficas, passa a incorporar repertórios visuais associados ao Novo Mundo. A comparação entre as versões de Jan Sadeler I e De Passe permite reconstruir operações compositivas e editoriais que evidenciam a elasticidade da *inventio* de De Vos e sua capacidade de adaptação a diferentes programas discursivos, geográficos e políticos. O capítulo demonstra como a representação americana é integrada ao repertório saturnino por meio da reorganização de motivos já disponíveis na cultura visual europeia do século XVI. Com isso, os processos de circulação, recombinação e ressignificação de imagens na cultura impressa moderna ganham centralidade, oferecendo uma contribuição original para os estudos sobre iconografia e representação visual da alteridade na Primeira Modernidade.

Os dois capítulos subsequentes investigam as transformações das tradições iconográficas relacionadas à escatologia cristã no contexto da arte iberoamericana produzida no período colonial. Tamara Quírico examina as representações visuais de São Miguel nas Américas entre os séculos XVI e XVIII, se concentrando particularmente nas relações entre o Arcanjo, o Juízo Final e o Purgatório. A partir de uma reconstrução histórica da devoção a São Miguel e de sua tradição iconográfica na Europa medieval e moderna, Quírico compara os modos pelos quais essas imagens foram apropriadas em âmbito hispano-americano e luso-brasileiro. Embora ambas as regiões compartilhassem referências doutrinais comuns, especialmente após a reafirmação do Purgatório pelo Concílio de Trento em 1563, o estudo demonstra que se conformaram soluções visuais e devocionais distintas. Na América espanhola, predominam composições narrativas do Juízo Final integradas aos ciclos das *Postrimerías* — os quatro últimos ciclos da existência humana em perspectiva católica, que são a morte, o juízo, o inferno e a glória. Já na América portuguesa, destaca-se sobretudo a difusão de imagens

devocionais de “São Miguel e as Almas”, associadas às confrarias dedicadas ao sufrágio das almas do Purgatório. A partir de pinturas, esculturas, retábulos e gravuras provenientes de diferentes territórios americanos e ibéricos, a pesquisadora ressalta como as figurações de São Miguel participaram ativamente dos processos de catequese, conversão e organização da vida devocional no Novo Mundo, funcionando simultaneamente como instrumentos doutrinais, dispositivos de meditação sobre a salvação e formas de materialização visual da economia espiritual do Purgatório.

Letícia Roberto dos Santos e Eduarda Ferrari Soletti investigam, por sua vez, a circulação e a reelaboração da iconografia do Inferno no contexto colonial andino. As autoras partem da análise comparativa de duas pinturas preservadas em igrejas do antigo Vice-Reino do Peru: o *Inferno* de Joseph López de los Ríos, realizado em Carabuco em 1684, e o mural de Tadeo Escalante, executado em Huaro em 1802. Considerando a tradição escatológica cristã e sua consolidação visual entre a Idade Média e a Primeira Modernidade, trata-se de examinar como modelos europeus, difundidos sobretudo por meio de gravuras, foram apropriados, reinterpretados e articulados a experiências históricas específicas do mundo andino colonial. As pinturas analisadas revelam processos complexos de adaptação iconográfica, nos quais temas como os Novíssimos, a Boca do Inferno e as punições dos pecadores passam a dialogar com questões locais ligadas à evangelização, à repressão das idolatrias e às tensões políticas da colonização espanhola. A aproximação dos dois conjuntos pictóricos é operacional e evidencia como a visualidade do Inferno operou simultaneamente como instrumento catequético, mecanismo de disciplinamento moral e espaço de elaboração simbólica de conflitos históricos. Em Carabuco, a ênfase recai sobre o combate às práticas consideradas idolátricas, articulando a imagem do inferno à política de extirpação religiosa; em Huaro, por outro lado, o mural é interpretado à luz das memórias da Rebelião de Túpac Amaru II e das violências que marcaram o final do século XVIII andino. A análise demonstra, assim, que a circulação transatlântica de imagens cristãs deu origem a formulações locais capazes de inscrever, no interior do repertório escatológico católico, experiências coloniais específicas, memórias coletivas e disputas em torno do poder e da ordem social.

Os três capítulos finais se direcionam ao sistema de arte e às relações culturais no século XX. Vera Beatriz Siqueira e Patricia Corrêa analisam a presença da arte pré-colombiana na VII Bienal de São Paulo, em 1963, situando a sala especial dedicada a peças oriundas da Argentina, da Colômbia e do Peru como momento-chave de um processo de aproximação do meio artístico brasileiro ao colecionismo da arte antiga andina. O capítulo reconstrói as negociações que, desde o final dos anos 1950, buscaram trazer ao Brasil uma mostra de "tesouros" peruanos, inicialmente associada sobretudo à ourivesaria pré-hispânica, mas depois ampliada para um conjunto mais diverso de cerâmicas, tecidos, objetos de pedra, madeira e metais. Ao acompanhar o papel de agentes e colecionadores, as autoras mostram como a exposição de 1963 articulou interesses pan-americanistas, diplomacia cultural, mercado, colecionismo e revalorização estética das antigas culturas andinas. A partir desse quadro, Siqueira e Corrêa se voltam para Roberto Burle Marx, cuja coleção de arte pré-colombiana e cuja produção joalheira permitem observar os modos pelos quais essas referências passaram a integrar, no Brasil, um campo mais amplo de relações entre arte antiga, arte popular, pintura cusquenha, imaginária colonial e modernidade artística. As joias criadas por Burle Marx em parceria com seu irmão Haroldo, apresentadas e premiadas na mesma Bienal, são analisadas em diálogo com esse universo de formas, materiais e valores estéticos, marcado pela lapidação livre, pela rudeza formal, pela organicidade e pela "vontade de beleza" que o artista reconhecia em objetos de diferentes tradições. Recusando a noção de uma relação de influência direta, o capítulo compreende essas aproximações como reverberações plástico-simbólicas da arte pré-colombiana na linguagem moderna de Burle Marx, ao mesmo tempo em que chama atenção para a ambiguidade desses processos: a valorização estética das culturas materiais andinas ampliou os horizontes da arte moderna no Brasil, mas também se inscreveu em circuitos de colecionismo, distinção social e circulação desigual de objetos arqueológicos.

Com foco na articulação entre diplomacia, circulação artística e estratégias de aproximação política, Moema Alves examina a intensificação das relações culturais entre Brasil e Argentina no início dos anos 1960, tomando o ano de 1961 como momento privilegiado de observação.

A partir do contexto do Convênio de Amizade e Consulta firmado em Uruguaiana por Jânio Quadros e Arturo Frondizi, a autora mostra como a extensa programação de arte argentina no Rio de Janeiro — exposições no MAM Rio, apresentações teatrais, concertos, mostras de imprensa, cerimônias oficiais e eventos em galerias — integrou uma política mais ampla de cooperação bilateral. Como demonstra Alves, a cultura funcionou como instrumento de prestígio, mediação e afirmação internacional, em um momento marcado por discursos desenvolvimentistas, projetos de modernização e reconfigurações da política externa latino-americana. A análise das mostras de arte argentina no MAM Rio, da atuação da Embaixada da Argentina e da expansão de galerias como a Bonino permite compreender a circulação artística como uma forma de diplomacia cultural e de *soft power*, capaz de produzir vínculos institucionais, projetar imagens nacionais modernas e ativar mercados e alianças regionais. Assim, o caso Brasil-Argentina aparece como exemplo significativo dos modos pelos quais os mundos da arte latino-americanos se estruturaram, no pós-guerra, em estreita relação com interesses políticos, econômicos e simbólicos.

Por fim, Fernanda Pequeno e Alexandre Fenerich dão centralidade às relações entre som, imagem e corpo, dedicando o capítulo às colaborações entre a artista plástica italiana radicada no Brasil Anna Maria Maiolino e a compositora brasileira Vania Dantas Leite. Os autores examinam três trabalhos audiovisuais: os filmes em Super 8 *X* e *Y*, realizados por Maiolino em 1974 e sonorizados por Dantas Leite em 2000, e o vídeo +&-, de 1999, também com composição musical da artista, mostrando como nessas obras são exploradas relações de contato, fricção e ressonância entre imagem, corpo, voz, ruído, respiração e gesto. Nos filmes *X* e *Y*, marcados por closes do rosto, do olho, da boca, do véu, da tesoura e de sinais de violência ou censura, a sonoridade composta por Dantas Leite intensifica a dimensão dramática das imagens, produzindo tensões entre olhar, escuta e dor. Em +&-, por sua vez, o foco nas mãos de Maiolino se articula a uma escrita sonora feita de inflexões vocais, fricções, sopros e microgestos, aproximando textura da pele, movimento e matéria acústica. Situando essas obras nas trajetórias de Maiolino e Dantas Leite — artistas de linguagem experimental, marcadas por deslocamentos, invenções formais e pela recusa

de fronteiras rígidas entre suportes —, Pequeno e Fenerich pensam a colaboração entre ambas como processo de tradução sensível entre campos perceptivos, no qual som e visualidade se contaminam, entram em choque e produzem novos sentidos.

Em seu conjunto, os trabalhos aqui reunidos reafirmam a fecundidade do tema que orienta esta coletânea: pensar as Américas em movimento significa reconhecer que imagens, sons, objetos, artistas, repertórios, saberes e práticas culturais circularam entre territórios, épocas e regimes de sentido, mas foram sobretudo continuamente transformados por esses deslocamentos. O volume convida, portanto, a compreender a história da arte e da música nas Américas como campo relacional, atravessado por mediações, conflitos, apropriações e invenções que seguem produzindo novas formas de fazer arte e lhe conferir inteligibilidade.

Desejamos uma ótima leitura!

MAYA SUEMI LEMOS, MARIA BERBARA e PEDRO ARAGÃO

Bárbara Llanes Zertucha
Pedro Aragão

José *W*hite y la Zamacueca: apropiación, circulación y *v*irtuosismo en torno a un género popular sudamericano

El presente artículo analiza la trayectoria del violinista y compositor afrocubano José White (1835–1918), con el propósito de comprender de qué manera su intensa actividad internacional permite arrojar nuevas luces sobre los procesos de circulación de géneros, prácticas musicales y agentes culturales entre América Latina, Estados Unidos y Europa a lo largo del siglo XIX. Hijo de una mujer negra y de un comerciante europeo, White inició sus estudios de violín durante la infancia y destacó tempranamente como virtuoso del instrumento. A los diecinueve años ofreció en Cuba un concierto junto al reconocido pianista y compositor estadounidense Louis Moreau Gottschalk, quien, impresionado por su talento, lo alentó a presentarse a los exámenes de ingreso del Conservatorio de París. Admitido en la clase del violinista

francés Jean-Delphin Alard, White se consolidó rápidamente como uno de los violinistas más destacados de su generación, desarrollando una extensa carrera internacional que combinó actividades de concierto, composición y enseñanza musical en diversos países de América Latina, Estados Unidos y Europa.

Entre 1879 y 1890 residió en Río de Janeiro, donde se desempeñó en la corte de D. Pedro II como tutor musical de las princesas imperiales. Durante ese período estableció estrechos vínculos con músicos brasileños de distintas tradiciones estéticas, manteniendo intercambios con representantes de la música popular urbana, como Chiquinha Gonzaga y Joaquim Callado, así como con compositores vinculados a la música de concierto, como Arthur Napoleão y Alberto Nepomuceno. Asimismo, participó regularmente en los principales circuitos musicales de la entonces capital del Imperio.

A pesar del reconocimiento que alcanzó en su época como intérprete internacional y compositor, y aunque su trayectoria revela un papel relevante en la construcción de redes musicales transatlánticas, José White continúa ocupando un lugar relativamente marginal en la historiografía musical latinoamericana. Esta situación puede comprenderse a la luz de los procesos de consolidación de la musicología en la región a lo largo del siglo XX. Como han señalado diversos autores[1], muchos de los proyectos intelectuales que dieron origen a las tradiciones musicológicas nacionales estuvieron estrechamente vinculados a la construcción y legitimación de identidades musicales asociadas a los nuevos Estados nacionales. En este contexto, intelectuales como Mário de Andrade, en Brasil, Carlos Vega, en Argentina, y Alejo Carpentier, en Cuba, se dedicaron a la valorización de repertorios, géneros y compositores considerados representativos de sus respectivas culturas nacionales.

En el ámbito de la música de concierto, ese movimiento favoreció la valoración de compositores que procuraban articular elementos de las tradiciones musicales locales — particularmente las diversas músicas campesinas de transmisión oral — con procedimientos compositivos asociados a las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. Esa estética nacional-popular se convirtió en un importante eje de

[1] Travassos, 1999; Aragão, 2017.

legitimación para compositores como Heitor Villa-Lobos y Camargo Guarnieri, en Brasil; Alberto Ginastera, en Argentina; y Amadeo Roldán y Alejandro Caturla, en Cuba. Paralelamente, se desarrolló un intenso esfuerzo por investigar los "orígenes" de los géneros populares urbanos que, a lo largo del siglo XX, serían progresivamente consagrados tanto por la industria fonográfica como por las políticas culturales estatales como símbolos de nacionalidad, como ocurrió con el samba brasileño, el tango argentino, la habanera cubana y el bambuco colombiano.

Si bien estos proyectos contribuyeron decisivamente a la consolidación de los estudios musicales en América Latina, tendieron en muchos casos a privilegiar enfoques centrados en los límites del Estado-nación. Como consecuencia, los procesos de circulación transnacional, los intercambios culturales y las trayectorias marcadas por la movilidad internacional quedaron frecuentemente relegados a un segundo plano. Músicos como José White, cuya carrera se desarrolló a través de sucesivos desplazamientos entre distintos centros musicales de América y Europa, difícilmente encajaban en las narrativas nacionales que estructuraron buena parte de la historiografía producida durante la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, a partir de las últimas décadas del siglo XX ese panorama comenzó a modificarse. La expansión de la industria fonográfica global, la institucionalización de la etnomusicología en las universidades latinoamericanas y el crecimiento de los estudios dedicados a las músicas mediatizadas favorecieron la aparición de nuevas perspectivas analíticas. Como observa Travassos[2], ese proceso contribuyó al debilitamiento de la "hegemonía estética de lo nacional-popular", abriendo espacio para investigaciones orientadas a los flujos transnacionales de músicos, repertorios, empresas de entretenimiento, circuitos de espectáculos y medios de difusión sonora. En ese nuevo escenario comenzaron a recibir una atención creciente los mecanismos de circulación musical que conectaban distintos países y continentes mucho más allá de las fronteras nacionales.

Es en ese contexto historiográfico donde la trayectoria de José White adquiere una relevancia particular. Sus desplazamientos entre el

[2] Travassos, 2003.

Caribe, Estados Unidos, América Latina y Europa ponen de manifiesto no solo la existencia de intensas redes musicales transatlánticas durante el siglo XIX, sino también la posibilidad de examinar cómo dichas redes estaban atravesadas por cuestiones de raza, clase y pertenencia cultural. Como músico afrodescendiente que alcanzó reconocimiento internacional en un mundo atlántico marcado por la persistencia de jerarquías raciales, White ocupó una posición singular que permite problematizar las relaciones entre movilidad, prestigio artístico y racialización.

Al mismo tiempo, su producción musical testimonia la complejidad de una formación construida en múltiples espacios culturales. Sus composiciones y su actividad como intérprete articulan referencias provenientes de las tradiciones campesinas cubanas — y latinoamericanas en un sentido más amplio —, de los géneros populares urbanos ampliamente difundidos durante el siglo XIX — como polcas, valses y habaneras — y de la música de concierto europea, de la cual participó activamente como virtuoso formado en el Conservatorio de París. Lejos de constituir universos musicales aislados, estos repertorios coexisten y se entrecruzan en su trayectoria, evidenciando dinámicas de intercambio cultural que desafían clasificaciones rígidas entre lo popular y lo erudito, lo nacional y lo cosmopolita.

Partiendo de estas cuestiones, el presente artículo procura, mediante la revisión de fuentes biográficas y la investigación documental en archivos brasileños y cubanos, examinar de qué manera el análisis de la trayectoria de José White puede contribuir a la comprensión de procesos de circulación musical que permanecieron parcialmente oscurecidos por las narrativas nacionalistas predominantes en la musicología latinoamericana del siglo XX. Asimismo, se busca comprender cómo su legado artístico puede interpretarse como una síntesis singular de tradiciones campesinas, géneros populares urbanos y prácticas de la música de concierto, ofreciendo una perspectiva privilegiada para repensar los propios fundamentos de los discursos de nacionalismo musical que se consolidarían en el continente a lo largo del siglo XX.

Para alcanzar estos objetivos, el artículo se divide en dos partes. La primera examina la trayectoria transnacional de José White, enfatizando su inserción en redes musicales internacionales y su papel en la circulación de repertorios latinoamericanos a través de distintos continentes.

La segunda consiste en un estudio de caso centrado en su composición titulada *Zamacueca*. Escrita para violín y piano, la obra se convirtió en uno de sus mayores éxitos internacionales, siendo ampliamente elogiada por la crítica musical de la época y publicada en diversas ediciones en Chile, Brasil y Francia. A partir de un análisis musicológico comparativo de estas ediciones, se procura demostrar cómo la pieza articula elementos provenientes de danzas chilenas, peruanas y cubanas con procedimientos formales y recursos virtuosísticos característicos de la tradición romántica europea, constituyéndose en un ejemplo particularmente expresivo de los procesos de circulación e hibridación musical que marcaron el espacio atlántico durante el siglo XIX.

José White: trayectorias internacionales y flujos musicales transatlánticos

José Silvestre White Laffita nació el 31 de diciembre de 1835 en Matanzas, una ciudad en el interior de la isla de Cuba, situada a unos cien kilómetros de La Habana. Bautizado como mulato (pardo) el 17 de enero de 1836, fue el primer hijo de María Escolástica, una joven negra de 15 años de edad, libre y natural de Baracoa, y de Carlos White, comerciante de origen europeo de 49 años, aficionado a la música y al violín. La pareja mantuvo una relación estable de la que nacieron posteriormente tres niñas. Su decisión de establecerse en Matanzas podría haber obedecido quizá a una estrategia para mejorar su posición social, afectada ya por las diferencias raciales. No obstante, nunca se casaron[3].

La infancia de José coincidió con el período en que el territorio matancero se consolidó como primer productor de azúcar y café y su puerto se convirtió en el principal exportador del país. Este esplendor económico hizo florecer la arquitectura urbana del enclave, bendecido ya por la impresionante naturaleza que custodian la bahía, los ríos, el valle del Yumurí y el pan de Matanzas. El campo cultural encontró entonces un terreno fértil para su desarrollo al contar con la infraestructura necesaria

[3] Boyadjiev, 2015, pp. 4-11.

para el sostenimiento de prácticas artísticas y la circulación de sus agentes. Desde 1822 aparecieron en la ciudad las primeras publicaciones periódicas y, en 1835, el diario *La aurora de Matanzas* (1828-1899) materializó la iniciativa de incluir partituras musicales en algunos de sus números (Lapique Becali, 1979). Por otra parte, tras la construcción del nuevo Teatro Principal, en 1828, Matanzas se convirtió en uno de los centros culturales más importantes de la isla, y su teatro acogió, durante tres décadas y hasta la construcción del Teatro Esteban, a artistas de renombre y espectáculos de todo tipo (*ecured*, "Teatro Principal").

Fue Carlos White quien por primera vez puso un violín en las manos de José, en una época en la que la profesión de músico en el Caribe colonial estaba mayoritariamente asociada a la población negra y, por tanto, socialmente deslegitimada. Consciente del talento de su hijo, pronto delegó la responsabilidad de su formación en un maestro profesional: el mulato Miguel Román, asesinado en 1844 durante la masacre que precedió a la Conspiración de La Escalera. El último maestro que tuvo White en Cuba fue el violinista belga Pedro Leserf.

Su educación musical, se forjó en paralelo a una serie de tareas utilitarias que su padre describió en un diario. Además de tocar el violín y componer, debía dar clases, afinar pianos, copiar música, ejercer de contratista y arreglar piezas para orquestas de baile en las que también participaba como violinista, con el fin de aumentar sus ingresos. La lista de obras que su padre organizó y plasmó en el diario revelaba la amplitud de sus competencias e intereses. Su catálogo incluía temas con variaciones y fantasías con acompañamiento de piano o cuarteto de cuerdas, un primer concierto de violín, misas, y marchas fúnebres, así como piezas populares, danzas, schottisch y zapateos. No es de extrañar que fuera elegido para compartir escenario con el pianista estadounidense Louis Moreau Gottschalk el 21 de marzo de 1854 en el Teatro Principal, ni que sus interpretaciones de la *Fantasía de Guillermo Tell*, de Rossini, las *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia* y las *Melodías sobre aires cubanos*, de su autoría, incitaran al famoso pianista a promover su viaje a París para rendir los exámenes de ingreso al prestigioso conservatorio de esta ciudad[4].

[4] Toledo, 1990, pp. 6-7.

La visión de Gottschalk era clara y su gestión dio buenos frutos. White ganó una plaza para estudiar en la clase de Jean-Delphin Alard, quien había sido alumno de François Antoine Habeneck y sucesor de Pierre Baillot en el Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation en 1855. Alard se convertiría más tarde en mentor de algunos de los violinistas más reconocidos del siglo XIX. El conservatorio era ya un centro de producción de capital cultural, legitimado por una poderosa red de mecenas, profesores, críticos, editores y lutieres que orbitaban alrededor de sus operaciones, clases, concursos y actos públicos, y fue la gran puerta que dio entrada al músico matancero a un nuevo escenario, muy distante de su geografía física y simbólica[5].

La sucesión de acontecimientos documentados por sus biógrafos habla de una relación entre discípulo y maestro que superó el acto de transmisión de recursos técnicos, estética interpretativa o modos de comportamiento social. Alard había percibido en White las virtudes necesarias para prolongar su legado. Desde que, en 1856, a sólo un año de haber iniciado el curso de perfeccionamiento, lograra el primer premio del conservatorio, la reputación del cubano no dejó de crecer, siendo objeto de atención de la crítica especializada — que lo seguía a través de sus presentaciones en las principales salas de concierto del país. El artículo de Escudier para *La France Musicale* del 7 de diciembre de 1856 le describe como un joven mulato, recordado por haber sido su actuación en el tradicional concurso una de las más brillantes en la historia de la institución. En el concierto su maestro fue también reconocido con una gran ovación[6].

La prensa vaticinó muy pronto su puesto entre los mejores violinistas del momento, y sus habituales actuaciones en espacios privados frecuentados por las élites artísticas y la alta sociedad sirvieron de caldo de cultivo para establecer nuevos vínculos en el exclusivo mundo de la música clásica. Fue en uno de esos espacios, en la casa de Félicien-César David, donde conoció a Gioachino Rossini. El compositor de la *Fantasía de Guillermo Tell,* obra que había tocado White desde su adolescencia, se emocionó tanto con sus interpretaciones en la velada que, al enterarse

[5] *Idem,* pp. 13-14.

[6] Boyadjiev 2015, p. 23.

de su inminente viaje a Cuba por motivo de la enfermedad de su padre, le envió una carta fechada el 12 de noviembre de 1858, en la que elogiaba la calidez de su sonido, su sentimiento y su elegancia, y destacaba cuán orgullosa debía sentirse la escuela francesa por haber contribuido a la formación de cualidades tan brillantes. Le deseaba, además, un feliz viaje, salud para su padre, bendiciones y un pronto regreso[7].

Durante su estancia en Cuba, White pudo acompañar a su padre hasta su fallecimiento. Fue una etapa muy prolífica de creación en la que, entre otras piezas, compuso su célebre habanera intitulada "La bella cubana", aunque también ofreció conciertos en las principales ciudades del país[8].

En febrero de 1860, Gottschalk regresó a La Habana, esta vez acompañado por el pianista Arthur Napoleão, de 17 años, para ofrecer un concierto en el Teatro Tacón. El violinista cubano y el joven luso se conocieron en un encuentro que sería el origen de una futura amistad y fructífera colaboración musical[9].

Al regresar a París el estatus de White en el ámbito musical francés y, en consecuencia, su prestigio internacional, experimentaron un desarrollo significativo. Las muestras de admiración de reconocidas personalidades de la música como Rossini, Charles Gounod, Daniel-François Auber y Ambroise Thomas y las excelentes críticas publicadas en revistas especializadas como *La Revue et Gazette Musicale de Paris* y *La France Musicale* respaldaron su autoridad y ejercieron una gran influencia en su posterior acogida en Cuba, Estados Unidos y Centro y Sudamérica. Su matrimonio con la violinista Marie Vivien le permitió insertarse en la sociedad parisina y acceder a la prestigiosa Société des Concerts. Asimismo, al obtener la nacionalidad francesa, ganó una condición legal que atenuaba las barreras impuestas por su origen y su raza. En este sentido, su movilidad internacional no puede entenderse sin la plataforma de legitimidad, protección jurídica y reconocimiento artístico que le otorgó París.

White visitó Cuba por última vez a finales de diciembre de 1874, seis años después del inicio de la primera contienda bélica librada por

[7] *Idem*, p. 25

[8] Toledo, 1990, p. 15.

[9] *Revista Musical e de Bellas Artes*, 1880.

los cubanos contra la metrópolis española. Nada más llegar, se puso en contacto con Ignacio Cervantes — que había estudiado en el Conservatorio de París entre 1866 y 1870, también animado por Gottschalk — con la intención de ofrecer varios conciertos en teatros y salones de algunas ciudades del país. La gira comenzó en el Teatro Esteban de Matanzas, donde interpretó su concierto para violín de 1864 y, como número especial, un arreglo de "La Bayamesa" de Céspedes y Fornaris, con Juan Torroella en el segundo violín y Cervantes al piano. Esta pieza se había convertido en un himno de gran carga simbólica, ya que evocaba la decisión de los patriotas cubanos de destruir la ciudad de Bayamo en 1869, antes de que fuera capturada por las tropas españolas. En un contexto de intensificación de la represión colonial, en el que cualquier gesto de simpatía hacia la causa insurrecta se consideraba un acto subversivo, interpretarla públicamente suponía mostrar apoyo al proyecto anticolonial, antiesclavista e independentista que inspiraba a los revolucionarios cubanos.

"La Bayamesa" volvió a sonar en el *Teatro Tacón* el 17 de abril, y con ella se escucharon gritos de "¡Cuba libre!" y "¡Traición!", terminando en desalojo lo que había comenzado con una vehemente acogida. En medio del último concierto de la temporada, las fuerzas del orden cercaron el teatro y detuvieron a Cervantes, acusado de fomentar la revuelta y de usar el dinero recaudado en beneficio de los insurrectos. Los dos artistas fueron expulsados del país.

Tras una breve estancia en México, White viajó a París con la esperanza de obtener la plaza docente en el conservatorio luego del retiro de su maestro Jean-Delphin Alard. Sin embargo, el nombramiento esperado no se concretó y fue entonces que decidió trasladarse a Estados Unidos para reunirse con Cervantes y emprender una serie de conciertos que resultaron ser el espacio para la definitiva consolidación internacional de su carrera[10].

Según la interpretación de Yavet Boyadjiev, la personalidad artística de White fue percibida en Estados Unidos como exótica, por la singular combinación de su origen afrodescendiente con su extraordinario talento y su formación europea. Además de favorecerle la condición de extranjero, el virtuosismo técnico que ostentaba, el refinamiento

[10] Boyadjiev, 2015, pp. 55-57.

interpretativo y la reputación adquirida en Europa contribuyeron a su admisión en los principales espacios musicales del país.

Fue así que entre 1875 y 1876 White realizó aproximadamente treinta y tres conciertos en diferentes ciudades estadounidenses. La crítica especializada elogió su arte, llegando incluso a situarlo por encima de violinistas célebres de la época como Henri Vieuxtemps, Henryk Wieniawski y Ole Bull.

Una crítica publicada en la revista *Music in New York* explicaba ampliamente las razones por las cuales el violinista cubano fue invitado a regresar a los escenarios estadounidenses después de sus primeras presentaciones realizadas meses antes junto a Ignacio Cervantes. Estas virtudes excepcionales le permitieron repetir temporada, pero esta vez acompañado por algunas de las mejores orquestas del país.

Durante esta gira, José White combinó piezas fundamentales del repertorio violinístico europeo con composiciones propias, una práctica que mantuvo a lo largo de su carrera y también trasladó a sus alumnos. Junto a sus presentaciones sinfónicas ofreció además conciertos privados, muchas veces con fines benéficos y en concordancia con su firme compromiso con la causa antiesclavista.

La fase final de la gira tuvo lugar en Filadelfia, en el contexto de la exposición que conmemoraba el centenario de la independencia de Estados Unidos. Este gran evento internacional reunió delegaciones oficiales de numerosos países y generó un intenso programa cultural paralelo. Entre los dignatarios extranjeros que participaron en los actos oficiales se encontraba el emperador de Brasil, acompañado de su esposa. La joven arpista Esmeralda Cervantes, quien también formaba parte de la delegación brasileña, compartió escenario con José White, interpretando el "Gran Dúo" para violín y arpa de Charles-Auguste de Bériot y Théodore Labarre.

En realidad, esta serie de conciertos en Estados Unidos marcó un punto de giro en la trayectoria de José White. Incluso se ha interpretado que la extensa gira que realizó posteriormente por Venezuela, Panamá, Perú, Chile, Argentina y Uruguay, así como su establecimiento en Brasil por diez años, pudo haber estado vinculada a los contactos y visibilidad internacional que alcanzó en esta etapa. Dicha tournée continental se realizó entre el 15 de marzo de 1877 y el 25 de julio de 1879.

La llegada del violinista cubano a Río de Janeiro a mediados de 1879 coincidió con un momento de intensa vitalidad cultural y social en la capital del Imperio del Brasil. La ciudad, abierta al mar y atravesada por un clima de contrastes, ejercía una poderosa atracción sobre viajeros y artistas. La naturaleza exuberante, el ambiente tropical y la vida urbana en expansión convivían con un imaginario de civilización cosmopolita que había sido captado en diversas representaciones visuales de la época, como las acuarelas del ilustrador alemán Henrique Fleiuss. En ese escenario, Río aparecía como una ciudad donde la vida pública se manifestaba con intensidad: procesiones religiosas, conmemoraciones cívicas, fiestas populares y ceremonias dedicadas a la familia imperial transformaban las calles en espacios colectivos donde las multitudes participaban de celebraciones cuidadosamente ritualizadas.

Sin embargo, tras ese espectáculo de sociabilidad festiva persistían las profundas desigualdades de una sociedad esclavista y jerarquizada. Las celebraciones de las élites blancas tenían lugar, en su mayoría, en palacios y teatros, donde se organizaban bailes y veladas siguiendo los modelos europeos. Por el contrario, las fiestas de la población negra se desarrollaban en las calles o en los barrios vinculados a las haciendas y espacios de trabajo esclavo. Mientras la corte se vestía a la europea y convertía la esclavitud en una presencia casi invisible dentro de los salones aristocráticos, en las fiestas populares predominaban otros códigos simbólicos, colores y formas de sociabilidad. No obstante, en las festividades religiosas se producía una singular convergencia social: diversos grupos compartían un mismo espacio litúrgico, participando de rituales católicos que trascendían la dimensión estrictamente religiosa y funcionaban como escenario de encuentro entre mundos sociales distintos[11].

Dentro de este contexto urbano y cultural, Río de Janeiro contaba con instituciones musicales relativamente estructuradas. El Conservatorio de Música de Río de Janeiro, establecido oficialmente en 1848, aunque vinculado desde 1833 a la Academia de Bellas Artes, había promulgado su primer reglamento en 1855, con el objetivo de regular la enseñanza musical. Poco antes de la llegada de White, en 1878, la

[11] Schwarcz, 1998.

institución adoptó nuevos estatutos que legislaban el comportamiento de alumnos y profesores. Un rasgo notable de este conservatorio era la amplia presencia femenina en su matrícula, un fenómeno excepcional si se considera que en la educación superior general las mujeres apenas tenían acceso a la formación académica. La enseñanza musical ofrecía así a muchas jóvenes — incluidas algunas de origen humilde — la posibilidad de convertir sus habilidades artísticas en un medio de subsistencia respetable. Hacia 1880, la matrícula femenina duplicaba la masculina[12].

El desarrollo urbano, el crecimiento de una clase media instruida y el aumento del número de trabajadores libres en un contexto de progresiva decadencia del sistema esclavista ampliaron gradualmente los horizontes de inclusión social en la vida cultural de la ciudad. Sin embargo, el conservatorio seguía enfrentando limitaciones importantes. A diferencia del de París, la subvención estatal en Río de Janeiro era modesta y los reglamentos internos resultaban estrictos, con sanciones severas para quienes incumplieran sus normas. Estas condiciones no siempre favorecían la atracción de los mejores profesores e instrumentistas, ni garantizaban la excelencia de los programas de estudio. A pesar de ello, la institución funcionaba como un espacio relevante de formación musical dentro del Imperio.

La consulta de la Biblioteca Nacional de Brasil y de diversos estudios sobre la vida musical del período sugiere que, aunque White ofreció numerosos conciertos en el salón del conservatorio, no formó parte oficialmente de su claustro docente. A pesar de que algunas narraciones posteriores lo presentaron como director de la institución, las fuentes contemporáneas indican que su actividad pedagógica se desarrolló principalmente en el ámbito privado, mediante lecciones particulares. Las condiciones salariales del conservatorio explican en parte esta situación. Un artículo publicado el 22 de septiembre de 1886 en el periódico *O Paiz*, firmado por el crítico Oscar Guanabarino, comentaba irónicamente que aceptar una cátedra en el conservatorio significaba someterse a un salario tan reducido — apenas sesenta mil-réis mensuales — que equivalía prácticamente al de un empleado menor de

[12] Augusto, 2010, p. 85.

la corte. Para muchos músicos formados en Europa, semejante cargo podía representar más una limitación para su prestigio artístico que una verdadera oportunidad profesional[13]. La llegada de White a Río de Janeiro despertó, sin embargo, una considerable expectación en los círculos musicales. A comienzos de 1879 había aparecido la *Revista Musical e de Bellas Artes*, una publicación dedicada a la divulgación de la música clásica y a la crítica de los acontecimientos musicales y teatrales de la ciudad. Sus editores, el pianista portugués Arthur Napoleão y el músico brasileño Leopoldo Miguéz, anunciaron con entusiasmo la llegada del violinista cubano, subrayando que uno de los más grandes virtuosos del violín de su tiempo estaba a punto de presentarse ante el público carioca.

Napoleão recordaba incluso haber conocido a White años antes en La Habana, durante una visita realizada en 1860 cuando el joven pianista portugués fue presentado al público cubano por el célebre compositor y pianista Louis Moreau Gottschalk, el mismo que había contribuido también a la promoción de White en París. En las páginas de la revista, Napoleão evocaba la brillante trayectoria del músico cubano, recordando que había obtenido el primer premio de violín bajo la guía de Jean-Delphin Alard y que desde entonces su carrera había estado marcada por una serie ininterrumpida de triunfos en Europa.

El 30 de diciembre de 1879 White ofreció uno de sus primeros conciertos en Río de Janeiro en el salón de la casa editorial Arthur Napoleão & Miguéz, acompañado al piano por Alfredo Napoleão, hermano de Arthur. La sala se encontraba repleta de espectadores y la crítica describió con entusiasmo la interpretación del movimiento final de la "Partita n.º 2" en re menor de Johann Sebastian Bach, la célebre "Chacona" que White había incorporado a su repertorio desde su etapa parisina y que lo acompañaría durante muchas de sus giras internacionales. Según las crónicas, el público estaba compuesto por ministros de Estado, músicos destacados y numerosas damas de la sociedad carioca, todos atraídos por la presencia del violinista cubano cuya reputación europea había sido muy difundida.

Las reseñas de la prensa local recurrieron con frecuencia a un lenguaje enfático y casi hiperbólico para describir el impacto de sus actuaciones. Un cronista señalaba que, durante sus conciertos, hombres,

[13] Goldberg *et al.*, 2019, p. 91.

mujeres y niños parecían reír y llorar al mismo tiempo, solicitando reiteradamente repeticiones de las piezas interpretadas, todos cautivados por el "milagroso arco" del artista. Más allá de la retórica característica del periodismo cultural del siglo XIX, estas descripciones reflejan el efecto que producía el virtuosismo de White en un público que no siempre tenía la oportunidad de escuchar las obras del gran repertorio europeo interpretadas por solistas de primera línea.

Su prestigio internacional y su formación en París le abrieron rápidamente las puertas de los círculos aristocráticos de la capital imperial. Diversas fuentes indican que recibió el apoyo de la corte desde el momento de su llegada y que incluso fue nombrado profesor de música de la princesa Isabel, hija del emperador Pedro II de Brasil, así como de sus hijos. Este vínculo con la familia imperial consolidó su posición dentro de la vida musical de Río de Janeiro y contribuyó a fortalecer aun más su prestigio social.

Durante su estancia en Brasil, White coincidió nuevamente en varias ocasiones con la arpista española Esmeralda Cervantes. Ambos artistas compartieron al menos cuatro presentaciones durante septiembre y octubre de 1880, lo que sugiere la existencia de una relación artística relativamente estable, tomando en cuenta su encuentro anterior en Estados Unidos.

Sin dudas, el proyecto artístico más ambicioso en la vida del violinista cubano tuvo lugar en la capital brasileña. La fundación de la Sociedad de Conciertos Clásicos en 1883, en Río de Janeiro, bajo su dirección y con el auspicio de la princesa Isabel, constituyó uno de los esfuerzos más significativos por consolidar la práctica sistemática de la música de cámara y sinfónica en la capital del Imperio brasileño durante la década de 1880. Las crónicas de la prensa carioca muestran que la sociedad tenía su sede en la Escola da Glória, donde se ofrecían también matinés y se reunía un conjunto estable de intérpretes. Los programas revelan claramente la orientación del proyecto. Obras de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Rubinstein integraban las veladas, pero más allá del valor artístico de las interpretaciones, la prensa destacaba la función pedagógica de estos conciertos. Se insistía en la necesidad de repetir las obras para que el público pudiera familiarizarse con una música considerada compleja (Magaldi, 2004, pp. 78-82).

Pero el repertorio de White no se circunscribía, como de costumbre, a la música clásica europea. Entre las composiciones que interpretó con mayor frecuencia en Brasil se encontraba su célebre "Zamacueca", obra inspirada en ritmos sudamericanos, compuesta durante su estancia en Chile y publicada en Río de Janeiro en enero de 1880 por la casa editorial Arthur Napoleão & Miguéz. La pieza, caracterizada por su brillante virtuosismo, se convirtió en uno de los números más celebrados de sus conciertos y solía interpretarse como bis, provocando el entusiasmo del público. Existe además una segunda zamacueca atribuida al compositor, lo que ha generado cierta incertidumbre sobre la relación entre las diferentes versiones conservadas de la obra. La partitura editada posteriormente en París por Ulysse Alexandre Toussaint, presenta una escritura violinística de extrema dificultad técnica, cercana a la desarrollada por Niccolò Paganini o más aún al estilo compositivo de los *Aires Gitanos* que Pablo Sarasate compuso en 1878, lo que sugiere que podría corresponder a la versión interpretada por White en sus presentaciones.

La actividad de la sociedad también revela la intensa red de relaciones que articulaba el medio musical carioca de la época. Junto a White y Napoleão aparecen figuras que posteriormente adquirirían un lugar destacado en la historia musical brasileña, como Leopoldo Miguéz, Carlos de Mesquita y Alberto Nepomuceno. Una crónica de septiembre de 1886 describe la interpretación de la "Fantasía appasionata" de Vieuxtemps, ejecutada por White y acompañada por Nepomuceno, en una colaboración que ilustra la interacción entre artistas extranjeros establecidos en Río de Janeiro y la nueva generación de músicos brasileños que comenzaba a afirmarse en la vida musical del país.

Sin embargo, la relación entre ambos no se limitó al ámbito estrictamente profesional. Diversos indicios permiten afirmar que entre White y Nepomuceno existió una sincera amistad, fundada en la admiración mutua y en intereses artísticos compartidos. Prueba de ello es la carta de José White a Alberto Nepomuceno escrita en París el 22 de noviembre de 1913, que se conserva en el Archivo Sonoro de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

En dicha carta, el violinista elogia con entusiasmo la partitura de su ópera *Abul*. De esta forma se revela que el vínculo entre ambos

se mantuvo en el tiempo, más allá de las colaboraciones musicales en Río de Janeiro.

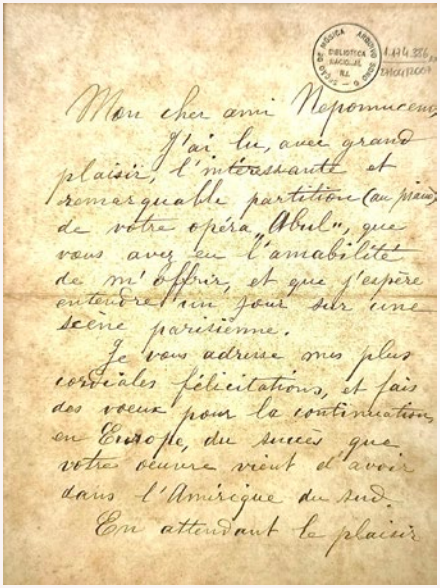
Un episodio particularmente significativo de esta etapa brasileña fue la adquisición de su violín Stradivarius bautizado *El canto del cisne*. El instrumento, construido en 1737 por Antonio Stradivari, había sido adquirido en París el 15 de mayo de 1886 en una subasta celebrada en el Hotel Drouot, uno de los centros más importantes del mercado europeo de arte y objetos de colección. Tras su compra, el violín fue enviado a Brasil y llegó a Río de Janeiro el 10 de mayo de 1887, incorporándose desde entonces al quehacer artístico del violinista.

La salida de José White de Brasil se produce en un momento de profundas transformaciones políticas: tras la abdicación de la monarquía en 1889, la familia imperial brasileña se trasladó primero a Portugal y luego a Francia, lo que generó un clima de incertidumbre para los artistas vinculados al antiguo régimen.

White, que había disfrutado del reconocimiento y el apoyo de la corte, decidió regresar a París en 1890, marcando el fin de su etapa brasileña, donde había consolidado su reputación como violinista virtuoso, intérprete de obras clásicas y modernas, y compositor de piezas propias como la "Zamacueca" y la "Grande fantasía".

De regreso a París, reanudó su carrera como intérprete con un calendario intenso y de alto perfil. Su reaparición en la capital francesa tuvo lugar en el Théâtre des Champs-Élysées, interpretando el *Concierto para violín no. 2* de Wieniawski con la Orquesta Lamoureux, recital que la crítica elogió por su precisión técnica y sensibilidad expresiva, pese a un leve nerviosismo inicial. Durante los primeros años, realizó giras por el sur de Francia, Montecarlo e Inglaterra, presentándose en recitales privados ante la Reina Victoria en Osborne House y ante el Príncipe de Gales, reflejo de las recomendaciones personales que hizo la princesa Isabel en cartas a la Reina Victoria y, sin dudas, de su reputación internacional y sus relaciones con la élite musical europea.

En París, White mantuvo una intensa actividad de música de cámara en la Salle Érard junto a Diémer, Delsart, Trombetta, Tracol y otros músicos de renombre. Los programas incluían cuartetos de Beethoven y Brahms, tríos de Raff y Mozart, la Chaconne de Bach, y

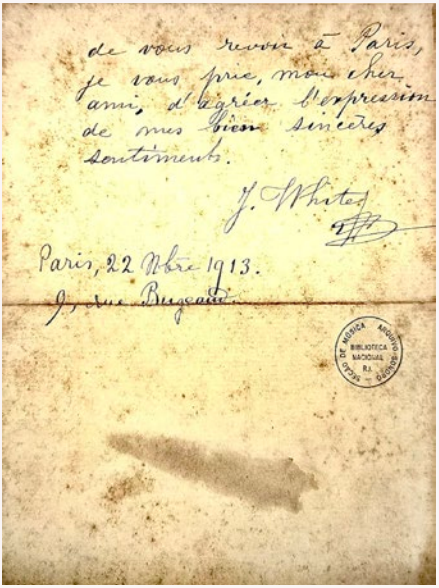


Mon cher ami Nepomuceno,

J'ai lu, avec grand plaisir, l'intéressante et remarquable partition (au piano) de votre opéra "Abul", que vous avez eu l'amabilité de m'offrir, et que j'espère entendre un jour sur une scène parisienne.

Je vous adresse mes plus cordiales félicitations, et fais des voeux pour la continuation en Europe, du succès que votre oeuvre vient d'avoir dans l'Amérique du Sud.

En attendant le plaisir



de vous revoir à Paris, je vous prie, mon cher ami, d'agréer l'expression de mes bien sincères sentiments.

J. Whites

Paris, 22 Nbre 1913.

9, rue Bugeaud.

[Figura 1] Carta de White a Alberto Nepomuceno. Fuente: Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

obras contemporáneas de Chaminade, además de sus propias composiciones. Su técnica depurada y la claridad de sus interpretaciones fueron destacadas por la crítica, que valoró tanto su desempeño en el repertorio clásico como en obras modernas. Paralelamente, consolidó su prestigio como profesor, siendo invitado a formar parte de jurados de concursos de violín en los conservatorios de París y Bruselas, donde coincidió con figuras como Ambroise Thomas, Jules Massenet y Ernst Altès.

Entre 1895 y 1897, mientras su actividad en conciertos se hacía cada vez más escasa, intensificó su labor pedagógica, reemplazando temporalmente a Martin Pierre Marsick en el conservatorio, al tiempo que impartía clases privadas en residencias y escuelas parisinas de prestigio.

La muerte de su madre en 1897 marcó un momento de duelo que obligó a White a posponer compromisos, pero pronto volvió al escenario, estrenando su obra "Violinesque" y defendiendo la presencia en sus programas de su "Zamacueca". Conciertos benéficos, matinés y presentaciones de cámara fueron el centro de su proyección artística hasta la primera década del siglo XX, incluyendo colaboraciones con músicos como Casella, Luzzatto, Louis van Waefelghem, Diémer y Thibaud.

En 1903 publicó un segundo libro de estudios, *Nouvelle Études*, Op. 33, reforzando su legado pedagógico, y en 1913 vendió su Stradivarius, reflejo quizás de premuras económicas y de una carrera cada vez más centrada en la enseñanza.

Tras su fallecimiento, en 1918, la figura de José White ha sido insuficientemente visibilizada, en parte debido a su condición de artista itinerante y a los prejuicios sociales y culturales que siempre le acompañaron. Sin embargo, esta relativa ausencia en los relatos historiográficos contrasta con el reconocimiento que alcanzó en vida, y gracias al avance de la investigación y al descubrimiento de nuevas fuentes documentales que permiten comprender con mayor claridad la dimensión y la importancia de su legado artístico.

La "Zamacueca" de White: circularidad e hibridación en una obra de concierto

Dentro del catálogo de José White, la "Zamacueca" constituye una obra particularmente reveladora, pues en ella confluyen dos dimensiones esenciales: por un lado, la fascinación del compositor por un género popular sudamericano profundamente mestizo; por otro, la necesidad de traducir esa vitalidad rítmica y expresiva al lenguaje de la música de concierto, es decir, al espacio donde White consolidaba su prestigio como violinista internacional. En este sentido, la "Zamacueca" de White se convierte en un testimonio de los procesos de circulación cultural en América Latina durante el siglo XIX, y permite analizar cómo ciertos géneros populares, inicialmente marginados por la élite, alcanzaron legitimidad estética al ser reinterpretados por compositores vinculados al canon académico.

En una aproximación al género de la cueca o zamacueca chilena, se ha podido comprobar a través de diversos estudios su papel como núcleo originario de múltiples géneros populares sudamericanos. De acuerdo con estudios de Ignacio Ramos Rodillo[14], esta danza ha sido señalada como el "Big Bang" del cual derivan numerosas expresiones coreográfico-musicales en América Latina. Desde un epicentro asociado al circuito Lima-Callao, la zamacueca se expandió hacia regiones tan diversas como Bolivia, Paraguay, el sur de Brasil, el norte argentino, el Río de la Plata, Ecuador, México e incluso Estados Unidos. En el caso del eje sur, su expansión se articuló especialmente por rutas marítimas como Callao-Valparaíso-Santiago, extendiéndose luego hacia el interior trasandino.

Según Rodillo[15], conviven múltiples hipótesis sobre el origen de la zamacueca. Una de las más influyentes es la del musicólogo Carlos Vega, quien afirma que la danza habría nacido en Lima para luego expandirse de forma hemisférica por rutas coloniales y republicanas del siglo XIX. Sin embargo, la escasez documental ha dado origen a interpretaciones divergentes, lo cual demuestra que el género no se deja fijar con facilidad en una narrativa única.

[14] Ramos Rodillo 2024, p. 174.

[15] Ramos Rodillo, 2024.

En el plano interpretativo, las lecturas actuales tienden a ubicarse entre dos polos: una visión hispano-mestiza y otra afrocéntrica. Ambas perspectivas responden a tensiones históricas asociadas a raza, clase y legitimidad cultural. Más que contradecirse, estas miradas revelan que la zamacueca es un espacio simbólico donde se entrecruzan herencias coloniales y resistencias populares. De hecho, el consenso contemporáneo tiende a reconocer la zamacueca como una amalgama mestiza, que integra elementos afrodescendientes, hispánicos, indígenas e incluso aportes procedentes de danzas europeas de salón. Así, el género no debe pensarse como una "forma originaria pura", sino como un tejido cultural complejo que expresa las dinámicas sociales sudamericanas del siglo XIX[16].

La zamacueca se insertó dentro del conjunto de expresiones denominadas "danzas de chicoteo" o "bailes de tierra", repertorio coreográfico-musical extendido tanto en Perú como en Chile. Entre ellas se incluyen formas como el tondero, la seguidilla, la resbalosa o la refalosa. Este dato es importante porque sitúa a la zamacueca en una tradición de bailes populares donde el cuerpo adquiere centralidad, y donde la danza se convierte en un espacio de negociación cultural y moral[17].

A lo largo del siglo XIX, la zamacueca circuló bajo múltiples nombres: zamba, zambacueca, mozamala, sajuriana, jarana, chilena, marinera o cueca, pues el género se reconfiguraba en cada territorio, adoptando rasgos particulares según el contexto social donde se practicaba. Este fenómeno adquiere mayor relevancia al observar cómo la zamacueca fue vinculándose a prácticas festivas, culinarias y rituales, configurando constelaciones afectivas y patrimoniales que luego serían absorbidas por discursos criollistas y folclóricos.

Uno de los aspectos más significativos de la zamacueca es su conflictiva relación con las élites. Aunque era un género de amplia participación social y étnicamente transversal, su expresividad corporal desbordada generó inquietud entre sectores aristocráticos. El caso chileno resulta particularmente ilustrativo. La aristocracia chilena reafirmó su orientación cultural europea y tendió a despreciar

[16] *Idem*, p.173.

[17] *Idem*, p. 174.

las prácticas populares. La vida musical ilustrada se consolidó bajo influencias como el bel canto y la ópera italiana, con figuras centrales como Isidora Zegers, Manuel Robles y José Zapiola. Con la fundación de la Sociedad Filarmónica, en 1827, se institucionalizó un proyecto estético cosmopolita y academicista que se opuso al cultivo de bailes como la zamacueca. Más aún: intelectuales como José Joaquín de Mora y Andrés Bello llegaron a calificarla como una "escuela del vicio", asociándola a danzas de origen africano como los mozambiques. Esta condena moral revela que la disputa no era solo estética, sino política: la zamacueca representaba un mundo plebeyo y urbano cuya energía colectiva escapaba al control disciplinario de la modernización.

Paradójicamente, estas mismas danzas lograron penetrar los salones limeños y santiaguinos mediante procesos de estilización, blanqueamiento y "adecentamiento". Es decir: aquello que se rechazaba en el espacio popular se volvía aceptable cuando era filtrado por los códigos de la élite[18].

Este mecanismo es clave para entender el lugar de la Zamacueca de White: la obra no es una simple transcripción folklórica, sino una reelaboración virtuosa que convierte un género popular en objeto de concierto, inscribiéndolo en el espacio cultural legítimo del romanticismo instrumental. Los procesos descritos se insertan en un marco mayor: el mestizaje cultural latinoamericano como resultado de la interacción de tres vertientes fundamentales — indígena, europea occidental y africana —, cuya proporción varía enormemente según las regiones. Como plantea Coriún Aharonián, América constituye un mosaico cultural extremadamente complejo, donde la unidad no proviene de la homogeneidad, sino de factores de circulación histórica y estructuras musicales compartidas. Entre estos factores, Aharonián destaca la convivencia de lo binario y lo ternario, particularmente visible en expresiones del Pacífico como la cueca chilena y la marinera peruana. Este rasgo rítmico, percibido por el oído europeo como "síncopa", se manifiesta como un sistema de tensión permanente entre subdivisiones métricas[19].

[18] *Idem*, p. 175.

[19] Aharonián, 1994, p. 198.

Conocer que José White interpretó la música popular en su ciudad natal, y que entre otros géneros cultivó el zapateo, ayuda a comprender su posterior acercamiento e interés por la cueca o la zamacueca chilena, ya que dicho género también tiene puntos de contacto con la música campesina cubana al construirse sobre una rítmica ternaria, incorporar la síncopa característica de los ritmos africanos y crear una polirritmia cadenciosa, a contratiempo entre el bajo y el acompañamiento disuelto a manera de guitarra o laúd. Por lo tanto, no es difícil imaginar que White percibiera la cueca como algo cercano, desde una memoria rítmica ya incorporada, es decir, la cueca pudo haberle resultado natural porque su base métrica estaba emparentada con ritmos que le eran familiares desde su más temprana edad. Su identidad cubana lo coloca también dentro del universo colonial y mestizo. White no es un compositor europeo exotizando lo americano desde la distancia, sino un músico mulato, americano que circuló por América y Europa. Su mirada, aunque moldeada por el academicismo francés, pertenece también al mundo latinoamericano. Esto complejiza la interpretación: la "Zamacueca" no es solo apropiación, sino también reconocimiento de una afinidad cultural, de un lenguaje rítmico que dialoga con otros géneros del continente.

Pero este gesto compositivo no constituye un hecho aislado, sino que se inscribe en una tradición ampliamente consolidada dentro de la historia de la música occidental. Por ejemplo, Bach había reelaborado danzas y formas de origen popular dentro de sus suites y obras instrumentales, colocándolas a un alto nivel artístico sin perder su carácter rítmico y expresivo. Del mismo modo, en el siglo XIX, un ejemplo especialmente cercano a White, fue Pablo Sarazate, quien recurrió a melodías y giros propios del universo musical romaní para sus *Aires gitanos op.20*, piezas virtuosas que toman lo popular como materia prima para crear frases musicales de gran lucimiento técnico.

Casimiro Zertucha, en su artículo "José White", con dedicatoria *a mi maestro y amigo*, publicado en la *Revista de Bellas Artes*[20], aporta un testimonio valioso sobre el origen de la "Zamacueca" de White. Según su relato, durante una de sus tournées sudamericanas, White ofreció un

[20] *Revista de Bellas Artes,* La Habana, abril-junio de 1918.

recital en Santiago de Chile y al terminar la actuación recibió la visita de un hombre del pueblo ofreciéndose para bailar su famosa zamacueca, estrategia con la que esperaba conseguir todavía más éxito. Esta obra es conocida como la célebre Zamacueca n. 1[21].

Los investigadores José Manuel Izquiero König, Laura Jordán González y Rodrigo Torres Alvarado sugieren en su libro *Zamacuecas de papel* que José White no compuso la melodía de esta pieza desde cero, sino que era originalmente una canción tradicional/popular chilena que él reinterpretó, o sea, que improvisaba sobre una melodía local ya conocida y a partir de ese guiño, por su fama como virtuoso, la pieza quedó asociada a su nombre y pasó a circular como "Zamacueca" de White. A su difusión también contribuyeron especialmente las ediciones impresas por Niemeyer en Valparaíso y Eustaquio Segundo Guzmán en Santiago. Esta zamacueca fue nombrada también la n. 1 porque existe otra pieza con un material temático diferente, muy semejante a la tonada *Yo vendo unos ojos negros,* que sería identificada como Zamacueca n. 2[22].

Posteriormente, tras el arribo de White a Río de Janeiro, Arthur Napoleão decidió incorporar la obra a su catálogo editorial

Más significativa aún resulta la explicación ofrecida por Zertucha sobre la inspiración directa de la obra: White habría compuesto la pieza en la capital chilena tras escuchar a un hombre del pueblo cantar una cueca, interrumpiéndose constantemente para silbar a un perro que saltaba de un lado a otro. Esa escena cotidiana que representaba una práctica viva, callejera, había despertado la idea de escribir la famosa "Zamacueca", obra que nació como un gesto de estilización: una canción popular se convierte en pieza instrumental, y una escena plebeya se transforma en "producto elegante".

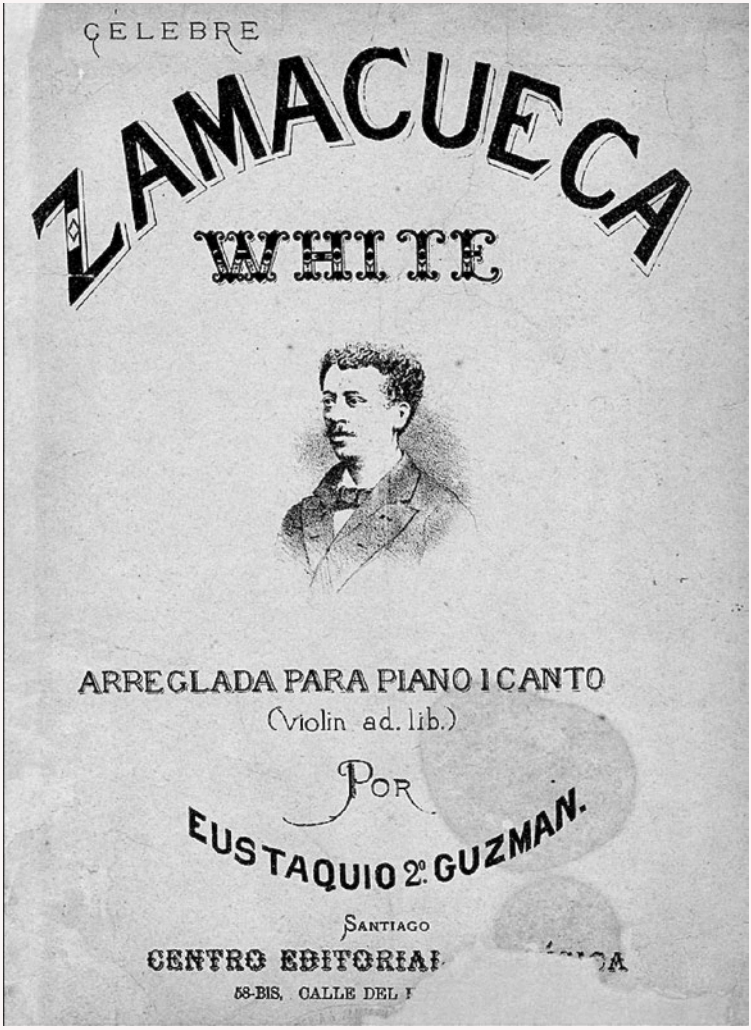
La "Zamacueca" de José White para violín y piano, publicada en París por T. du Wast (1897), debe comprenderse dentro del contexto del repertorio romántico para violín, donde la escritura virtuosística funcionaba como vehículo de autoridad y reputación. White, como violinista de gran técnica y músico versátil, multifacético, estaba plenamente capacitado para transformar una melodía popular en un discurso

[21] König *et al.*, 2016, p. 118.

[22] König *et al.*, 2016, pp. 118-25.



[Figura 2] Partitura de "Célebre Zamacueca White n. 1". Fuente: König *et al.*, 2016, p. 118.



[Figura 3] Portada de la partitura de "Zamacueca", de José White. Fuente: König *et al.*, 2016, p. 118.



*

Publicações novas. — Sahio á luz, no estabelecimento dos Srs. Arthur Napoleão & Miguéz a famosa *Zamacueca* que José White tanto popularisou entre nós. E' um tango chileno que produz muito bom effeito. A edição é para piano.

[Figura 4] Fuente: *Revista Musical e de Bellas Artes*, 17/1/1880, p. 14. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

concertístico que explotara recursos idiomáticos del instrumento: pasajes rápidos, figuraciones ornamentales, dobles cuerdas, pizzicatos con ambas manos alternando con el arco, pasajes en armónicos y recursos expresivos que complican sobremanera la ejecución de la pieza.

La forma que se observa en esta versión puede describirse de la siguiente manera: introducción, exposición del tema principal, variación 1, variación 2, variación 3. Luego aparece una segunda idea temática, con modulación, que se articula nuevamente con el tema principal.

Esta estructura confirma que White adoptó un modelo típico de la pieza de salón virtuosística: tema con variaciones, diseñado para seducir al público mediante repetición reconocible y creciente despliegue técnico. Sin embargo, el elemento más interesante es la aparición de esa segunda idea temática modulante, que rompe momentáneamente la linealidad de la variación y abre un espacio de contraste. Aquí se vuelve especialmente relevante la comparación con la grabación de 1903 de Ernestino Serpa, discípulo de White, quien interpreta la obra sin esta sección secundaria. La ausencia de ese episodio sugiere una hipótesis plausible: White habría trabajado su zamacueca durante un periodo prolongado, realizando revisiones antes de fijar la versión definitiva.

Si se acepta esta hipótesis, la "Zamacueca" se revela como un *work in progress*: una pieza nacida del impacto inmediato de la cultura popular chilena, pero posteriormente reelaborada con mayor ambición formal para adecuarla al circuito editorial europeo. La edición parisina de 1897 podría representar, entonces, una culminación: el momento en que White decide estabilizar la obra para su difusión internacional. Para esta ocasión escribió una dedicatoria al reconocido maestro cubano de violín, profesor de Casimiro Zertucha en el conservatorio de Hubert de Blanck en La Habana, Tomás de la Rosa.

En este punto, la reflexión de Aharonián sobre los factores de unidad en la diversidad latinoamericana resulta iluminadora. La presencia constante de tensiones rítmicas entre binario y ternario, así como la anticipación o retardo del pulso, aparece en múltiples tradiciones populares del continente. La cueca chilena, la marinera peruana o incluso el son mexicano comparten esa vitalidad métrica que desafía el molde europeo. White, como músico viajero, parece captar esa energía y convertirla en material de escritura violinística.

En entrevista realizada al reconocido laudista cubano, integrante del Buenavista Social Club, Barbarito Torres[23], quien al escuchar la grabación de la Zamacueca de José White señaló la presencia de claras similitudes con la música cubana, particularmente con el punto guajiro, éste señaló que los pasajes en pizzicato del violín evocan directamente el gesto técnico del laúd cuando se toca con alzapúa, y que la mano izquierda del bajo recuerda la cadencia característica del bajo en el punto, afirmando que se atrevería a interpretar este género guajiro acompañado por la pieza de White. Agregó que los pasajes arpegiados y escalísticos ascendentes y descendentes remiten a recursos típicos del estilo laudístico campesino.

En este caso, el laudista cubano se refiere a un elemento estructural y expresivo fundamental del punto guajiro cubano. Se trata de un fragmento instrumental, melódico y rítmico, que funciona como puente o interludio dentro de la pieza y que permite cierta libertad interpretativa y virtuosismo por parte del laudista o del instrumentista principal. Puede tener función de transición o variación. Suele aparecer entre estrofas o después de un verso cantado. Permite además una improvisación relativa. Aunque sigue ciertos patrones del género, el músico puede adornar la melodía con frases de su inspiración que permiten al instrumentista mostrar su destreza con el alzapúa, con cambios de registro y fraseos ágiles.

Argeliers León señala en su libro *Del canto y del tiempo*[24] que el canto y el baile campesino cubano del siglo XIX — especialmente el zapateo — no sólo se mantuvo en el ámbito rural, sino que se trasladó a las ciudades gracias a los desplazamientos de los trabajadores del azúcar hacia los puertos y las zonas comerciales. Este contacto con los comerciantes y con el público en general permitió que estas expresiones musicales, originalmente campesinas, se difundieran más allá de su entorno natural, emulando con otros géneros urbanos como la contradanza. En la provincia de Matanzas, la práctica del canto incluía la estructura de tonadas con estribillo, en la que el intérprete comenzaba de manera libre, modulando su fraseo a voluntad y progresivamente

[23] Torres, 2026.

[24] León, 1984.

ajustaba su línea melódica a un compás regular de 3/4 para llegar al estribillo con ritmo estable, muchas veces incorporando segundas voces en armonías de terceras y sextas[25].

La siguiente partitura de un punto guajiro con tonada espirituana transcrito por Gonzalo Romeu servirá de referencia para encontrar esos lugares comunes con la Zamacueca que White publicó en Francia en 1897.

Lo primero que salta a la vista como elemento común en las dos partituras es la métrica ternaria que alterna con el compás de 6/8. No todas las zamacuecas que fueron recogidas en el libro *Zamacuecas de papel* presentan esa combinación de acentos binarios y ternarios. Algunas se escribieron en compás de 3/4 o 6/8 de principio a fin. Otras, aunque no aparece la indicación de cambio de compás, la forma en que se agrupan las corcheas sugiere que la acentuación pasa de binaria a ternaria o viceversa. Un ejemplo de esta escritura lo muestra la zamacueca arreglada por F. Guzmán[26].

En este caso, además del cambio de acentuación entre los compases, hay una tensión entre la melodía y el bajo que puede observarse más claramente en el primer compás. La hemiolia aquí no es un producto del cambio de compás escrito, sino que las figuras de ambas manos se contradicen entre sí rítmicamente.

En el siguiente fragmento de La Zamacueca de José White se puede observar ese juego polirrítmico, la alternancia de 3 y 6, como también la conjunción de las dos rítmicas

Quizá la razón por la cual se puede tocar punto guajiro si suena esta zamacueca es porque su clave se adapta perfectamente a la danza chilena.

Por otra parte, tanto los interludios instrumentales del punto guajiro como la introducción de la Zamacueca de White comparten una función estructural análoga: la de articular el espacio entre las intervenciones del canto o del tema melódico principal mediante despliegues de virtuosismo sobre las cuerdas. En el punto guajiro, los intervalos entre estrofas suelen ocuparse por descargas ágiles del laúd, recurso que le da tiempo al cantor para componer los versos subsiguientes. Este floreo

[25] León, 1984, p. 105.

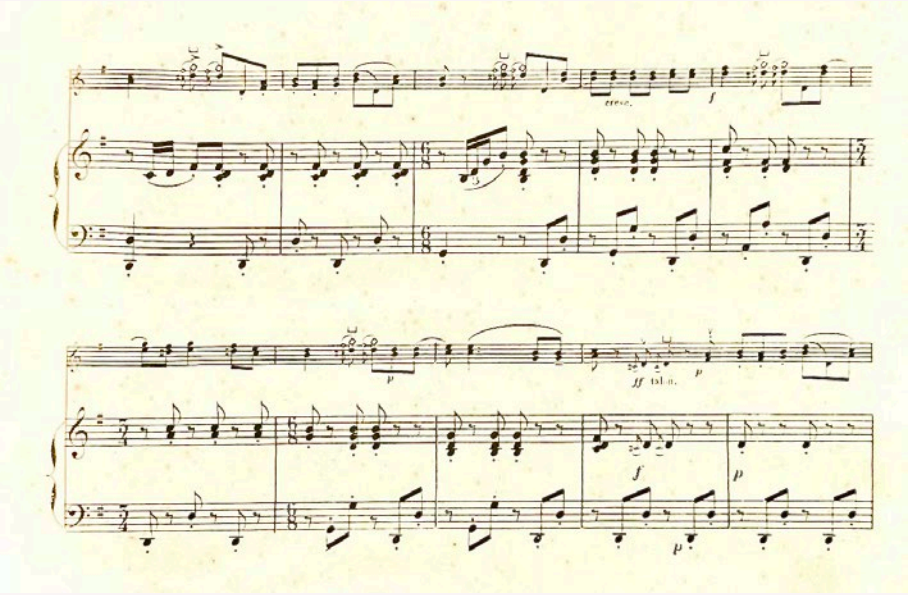
[26] König *et al.*, 2016, p. 42.



[Figura 5] Partitura de punto guajiro con tonada espirituana transcrito por Gonzalo Romeu. Fuente: Léon, 1984.



[Figura 6] Trecho da “Zamacueca” de José White. Fonte: König *et al.*, 2016, p. 42.



[Figura 7] Fragmento de “Zamacueca”, de José White.



[Figura 8] Clave rítmica del punto guajiro cubano. Partitura elaborada por Barbara Llanes.

instrumental, ejecutado con la alzapúa y articulado frecuentemente en escalas y arpegios aparece en una alternancia que hace contrastar la improvisación instrumental con la quietud y la sencillez de la línea melódica que le precede. En la Zamacueca de White, el violinista utiliza el pizzicato para imitar el rasgueo del laúd o la guitarra. En ambos casos, la introducción se convierte en el espacio donde el instrumento solista exhibe su voz propia estableciendo un diálogo entre lo lírico vocal y lo virtuoso instrumental.

Conclusiones

Aunque la complejidad de su trayectoria y de sus composiciones no puede ser analizada en su totalidad dentro de los límites de un breve artículo académico, consideramos posible señalar algunas conclusiones parciales acerca del legado de José White. En primer lugar, como hemos intentado demostrar, desempeñó un papel fundamental en la construcción de puentes y flujos musicales no solo entre distintos países de América Latina, sino también entre esta región, Estados Unidos y Europa. La configuración de estos flujos involucró una compleja red integrada por actores sociales (compositores, profesores, intérpretes, críticos musicales y aficionados) e instituciones (conservatorios, sociedades de conciertos, prensa y editoriales musicales).

En segundo lugar, cabe destacar que, más que la simple creación de rutas musicales transatlánticas en una escala geográfica, su actuación se desarrolló fundamentalmente en el plano de la circulación simbólica. Al articular elementos provenientes de prácticas musicales campesinas de matriz afroamericana y de danzas populares urbanas con el universo del virtuosismo instrumental y la herencia del romanticismo musical europeo, White se constituyó en un mediador cultural privilegiado, capaz de vincular universos musicales que la historiografía ha tendido a tratar como esferas separadas. Su trayectoria y su obra revelan, así, la existencia de procesos de intercambio e hibridación musical que desafían interpretaciones centradas exclusivamente en las categorías de nación, tradición o escuela estética.



[Figura 9] Punto cubano. Fuente: Léon, 1984.

→→→ Este estudio fue financiado en parte por la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (Capes) — Código de Financiación 001 — Programa Move América. Asimismo, se agradece al Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por la concesión de una beca de Productividad en Investigación (PQ2) a Pedro Aragão (proyecto "Memórias afro-atlânticas no contexto da música popular urbana brasileira 1850-1950"). Los autores declaran el uso de herramientas de inteligencia artificial (ChatGPT) únicamente como recurso auxiliar para la traducción (portugués–español), la revisión textual y la normalización de las referencias bibliográficas de acuerdo con las normas editoriales de esta edición. La responsabilidad por el contenido final del artículo recae íntegramente en los autores.

Referencias

AHARONIÁN, Coriún. "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". *Revista de Música Latinoamericana*, 1994. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/780232>. Consultado em 15/10/2025.

ARAGÃO, Pedro. "Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927)". *Opus*, vol. 22, 2016, pp. 83-114.

____. "Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e registros etnográficos". *Per Musi*, vol. 36, 2017, pp. 1-17.

AUGUSTO, Antônio. "A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil". *Revista Brasileira de Música*, vol. 23, n. 1, 2010.

BOYADJIEV, Yavet. José White Laffita (1835-1918): A Biography and Study of his Six Études, Op. 13. New York, The City University of New York, 2015 (Tese de doutorado).

ECURED. "Teatro Principal". Disponível em <https://www.ecured.cu/Teatro_Principal_de_Matanzas>. Consultado em 15/10/2025.

GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVERA, Amanda; BRUGALLI, Brenda Postingher & LEAL, Raíssa Rodrigues. *Oscar Guanabarino e a crítica musical no Brasil: transcrições guanabarinas. Antologia crítica. O Paiz*. vol. 1 (1884-1889). [*s.l.*], LiquidBook, 2019.

IZQUIERDO KÖNIG, José Manuel; JORDÁN GONZÁLEZ, Laura & TORRES ALVARADO, Rodrigo. *Zamacuecas de papel*. [*s.l.*], SA Creative Commons Attribution-ShareAlike, 2016.

LAPIQUE BECALI, Zoila. *Música colonial cubana*. La Habana, Letras Cubanas, 1979.

LEÓN, Argeliers. *Del canto y del tiempo*. La Habana, Letras Cubanas, 1984.

MAGALDI, Cristina. *Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham, Scarecrow Press, 2004.

RAMOS RODILLO, Ignacio. "Entre la Joya y la Perla del Pacífico. Zamacueca, cueca chilena y marinera limeña: cultura plebeya y transnacionalidad (1880-1920)". *Revista Puentes*, n. 74, mar. 2024, pp. 165-195.

REVISTA Musical e de Bellas Artes. "Chronica local. Salão Arthur Napoleão & Miguéz". 3 jan. 1880.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

TOLEDO, Armando. "White en Cuba". *Revista Musical Chilena*, 1990.

TORRES, Barbarito. Entrevista concedida a Barbara Llanes em 24/3/2026.

TRAVASSOS, Elizabeth. "Balanço da etnomusicologia no Brasil". *Opus*, vol. 9, 2003, pp. 66-77.

____. *Modernismo e música brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

Guido Saá

Las misas latinoamericanas en lengua *v*ernácula: el encuentro entre liturgia y música popular luego del Concilio *V*aticano II

Introducción

Las misas latinoamericanas realizadas con posterioridad al Concilio Vaticano II (1962-1965) son obras musicales en lengua vernácula destinadas a la eucaristía que emplean artistas, instrumentos y géneros musicales locales. En América Latina expresan situaciones históricas y culturales particulares, íntimamente ligadas a cada país, intentando ora imitar la monumentalidad y seriedad de las músicas litúrgicas de la historia de la Iglesia Católica, ora imponer la impronta de las músicas folklóricas particulares.

El resultado es un complejo cruce entre lo nacional, lo litúrgico, lo místico, lo sentimental y lo político, condensado discursivamente en

las reglas métricas, formales, textuales y estéticas de la liturgia católica, con sus ya bastante laxas directivas.

Si bien la Iglesia tuvo múltiples etapas en las que buscó "traducir" la liturgia, los mitos y semblanzas cristianas a los pueblos americanos, como en el proceso de enseñanza de la pintura en Cuzco y Potosí y las prácticas musicales de las misiones jesuíticas[1], consideramos que el Concilio fue el más amplio y concesivo intento de dar agencia y autonomía a las culturas locales a la hora de difundir y reinterpretar la palabra divina.

El presente trabajo busca comparar dos misas compuestas en Latinoamérica a partir del Concilio Vaticano II (1962-1965): La *Misa Criolla* de Ariel Ramírez (Argentina, 1965) y la *Misa Criolla de Bodas* de Chabuca Granda (Perú, 1969). Analizaremos cómo discursos, significados, decisiones estéticas y agentes se enlazan en una densa interacción entre discurso religioso[2], retórica sentimental[3] y producciones discursivas hegemónicas[4].

Nos enfocaremos en distintos aspectos para cada una de estas obras. En la *Misa Criolla* realizaremos un análisis pormenorizado de la adaptación lírica y musical para comprender su inserción y complejidad musical en relación con el fenómeno denominado "boom del folklore"[5], proceso de consagración y simplificación cultural de la música tradicional argentina durante los años cincuenta y sesenta. En la *Misa Criolla de Bodas* analizaremos letra y música (ya que las canciones forman parte del propio de la Misa) explorando cómo el yo lírico femenino describe y experimenta el amor divino, en la clave de las convenciones musicales de la canción romántica.

[1] Waisman, 2014; Waisman, 2017.

[2] Guerrero Jiménez, 1994.

[3] Semán, 2016, Luci Pereira, 2016.

[4] Díaz, 2009.

[5] Gravano, 1985.

Metodología y casuística

En ambas obras fue importante un abordaje musicológico que prestara atención a cuestiones formales y creativas. Las obras musicales populares, además de ser objetos culturales que simbólicamente condensan fenómenos y situaciones de sus contextos socioeconómicos, son sobre todo fenómenos artísticos donde interviene la creatividad individual. Las obras en su totalidad sí son configuraciones simbólicas complejas, median entre lo artístico, creativo, e individual, y lo colectivo, lo social, las pautas culturales de la época. En cada obra la música abre un diálogo entre convenciones e innovaciones, expresado en armonía, forma y lírica.

El análisis musical y lírico son herramientas ideales para entender las decisiones creativas correctamente contextualizadas, así como para entender los usos y elaboraciones sobre las músicas populares que las obras aquí analizadas ostentan. La semiótica mejora y aprovecha estos análisis yendo más allá de los estudios formales, sistematizándolos y cuestionando sus significados usuales o dados. En tanto ciencia del significado, proporciona una comprensión de distintos ámbitos de la cultura a la vez que genera una posibilidad comparativa entre sus sistemas de signos[6]. El análisis musical es parte de un análisis semiótico del texto, de cómo este interactúa con otros textos y sus reglas y convenciones, y es así como se integra en sistemas más complejos, que son parte de la cultura; el análisis semiótico versará sobre cómo estos elementos del lenguaje musical y verbal interactúan para crear sentido en cada obra analizada.

Si deseamos develar, entonces, cómo la liturgia entra en contacto con las músicas populares, la cuestión poética es relevante, pero también lo es el análisis semiótico cultural, macro, cuyas herramientas principales fueron forjadas por Yuri Lotman[7]. La semiótica de la cultura, como teoría sistémica, analiza los textos en una perspectiva relacional en la cual los textos, esencialmente plurales y polisémicos, entran en relación dinámica con sistemas y subsistemas que los condicionan o

[6] Fabbri, 2000.

[7] Lotman y Uspenskij, 1979.

definen[8]. A su vez, los textos artísticos poseen en su naturaleza lingüística no verbal un funcionamiento independiente y complejo.

La semiosfera, en esta concepción, es el ámbito en que todos los textos circulan y cobran relevancia, formando parte de la memoria cultural; en ella hay textos más relevantes y prescriptivos que otros, que establecen parámetros y reglas, muchas veces regulando la creación de nuevos textos. La semiosfera implica una organización de los textos.

Para comprender cada Misa en particular echaremos mano a la semiótica musical, y ambas, comparativamente, serán analizadas desde la semiótica de la cultura como parte de una etapa histórica específica que fue el impulso que el Concilio Vaticano II le dio a los compositores de música popular alrededor del mundo a crear obras litúrgicas innovadoras en lengua vernácula.

El Concilio Vaticano II

El Concilio Vaticano II (1962-1965), que abarcó parte de los papados de Juan XXIII y Pablo VI, consiste en una serie de documentos, declaraciones y constituciones cuyo objetivo principal es modificar el espíritu eclesial con la "era contemporánea". Se autodefine, en su introducción, como "asamblea eclesial, es decir, una realidad humana e histórica por la cual Dios manifiesta y cumple su designio de salvación", pero también como "celebración, (…) acto sagrado vivido en un clima de oración y en un marco litúrgico"[9].

Su meta fue dar "un salto positivo en la penetración doctrinal y una formación de las conciencias (…) en conformidad con el pensamiento moderno"[10], explicitando un espíritu de adaptación tras siglos de enunciación de principios, máximas y doctrinas dirigidos a un mundo que, con afán universalista, buscaba simplificar y controlar.

Esa adaptación, sin embargo, mantuvo ese ánimo rector, pues desde un ámbito legitimado como es la asamblea eclesiástica, estableció

[8] Hernández, 2008, p. 71.

[9] AAVV, 2006, p. VI.

[10] *Idem*, p. IX.

un texto jerárquico cuyo fin era no solo la negociación con expresiones culturales seculares, sino también la reestructuración y vigilancia de la sociedad con la cual se planteaba dialogar. En la introducción, buscando legitimarse, se exponen datos relativos a lo inédito de este Concilio: la cantidad enorme de oradores y su corto tiempo de exposición y lo multicultural de sus miembros. Tras esta descripción se establece su principal motivación:

> La Iglesia debe dialogar con un mundo nuevo. Por eso debe encontrar nuevos caminos para llegar a él, darle a conocer con un nuevo lenguaje el Evangelio inmutable de Cristo; hablar 'con el lenguaje de la experiencia, del dolor, de la esperanza de la humanidad contemporánea'[11].

La voluntad casi antropológica de "hablar con el lenguaje de la humanidad" responde a la existencia de múltiples tendencias religiosas cristianas que, al adoptar nuevas liturgias en lengua vernácula y realizar interpretaciones libres de los textos divinos, estaban hallando base sólida para surgir y justificarse ontológicamente. En ese nuevo circuito comunicativo, cuyo conducto sería el Concilio, el código que utilizará la Iglesia serán los Evangelios, y el mensaje se materializará en gran parte en los Sacramentos y la Eucaristía, es decir, sus vínculos más cercanos con los cristianos.

Los Padres del Concilio se comparan con Cristo, quien se apareció entre los hombres para darles su vida y enseñanza; esta manifestación ejemplar de aparecer, estar en la vida de los hombres y acoplarse a su existencia les sirve como analogía. Solo se puede hablar de una sociedad cristiana, si se hace efectiva una proyección hacia dicha sociedad, que había adquirido una gradual secularización, independizándose del control eclesiástico.

Mediante la metáfora del "Cuerpo mundial", se busca recuperar el concepto de comunión y unión con Cristo mediante "su esposa, la Iglesia Católica". Los conceptos de semejanza, unión y comunicación abundan en este escrito, tanto literal como metafóricamente.

[11] *Idem,* p. VIII.

Operativamente, el Concilio reglamentó la designación de un cuerpo de autoridades eclesiales en todas las naciones para observar la Sagrada Liturgia: instituyó la creación de Comisiones Litúrgicas Nacionales con especialistas (Asesores Litúrgicos) e Institutos de Liturgia pastoral. Estableció también los diaconados, dando más flexibilidad a las reglas de la Misa, y ordenó la creación de la Comisión de Música y Arte Sacro, con el fin de debatir concretamente el rol y naturaleza de la música en la Misa[12].

En la liturgia "se manifiesta la fe" a través de las sagradas escrituras, que son "la voz de Dios". Es una celebración comunal, regular y periódica, cuya estructura, textos y contenido cambian con el calendario litúrgico, implican la inclusión de los textos rectores de la Iglesia Católica a partir de una lectura controlada y observada por sus oficiantes. De la Eucaristía "mana hacia nosotros la gracia como de su fuente y se obtiene con la máxima eficacia aquella santificación de los hombres en Cristo y aquella glorificación de Dios, a la cual las demás obras de la Iglesia tienden como a su fin"[13].

Modificaciones a la Sagrada Liturgia

En primer lugar, hay una búsqueda sistemática de claridad y accesibilidad de la Palabra divina, dada mediante varias estrategias, entre las cuales están la promoción de la educación litúrgica de niños, clero y profesores de ceremonial con conciencia, dotando de sentido a los ritos. La simplificación de las escrituras y la liturgia se realizarían quitando los elementos innecesarios ya que "los ritos deben resplandecer con noble sencillez; deben ser breves, claros, evitando las repeticiones inútiles, adaptados a la capacidad de los fieles"[14]. En la búsqueda de accesibilidad, se presta especial atención a los medios de comunicación masiva:

[12] *Idem*, p. 141.

[13] *Idem*, p. 129.

[14] *Idem*, p. 136.

> Las transmisiones radiofónicas y televisivas de acciones sagradas, sobre todo si se trata de la celebración de la Misa, se harán discreta y decorosamente, bajo la dirección y responsabilidad de persona idónea a quien los Obispos hayan destinado a este menester[15].

En segundo lugar, se busca que

> [...] los cristianos no asistan a este misterio de fe como extraños y mudos espectadores, sino que, (...), participen conscientes, piadosa y activamente en la acción sagrada, (...) aprendan a ofrecerse a sí mismos al ofrecer la hostia inmaculada no sólo por manos del sacerdote, sino juntamente con él[16].

La comprensión de las escrituras y la simplificación del rito, así, permitirían un mejor ejercicio de la fe y una celebración más consciente del rito principal católico. Esto se reforzaría con la organización administrativa histórica de la Iglesia, cuya ordenación en parroquias permitía limitar la cantidad de personas de una comunidad para un seguimiento más claro de sus miembros, con la Misa Dominical como eje de la vida cristiana[17]. Con el fin de deshacerse de su imagen de rígida y anquilosada imagen, en el concilio se declara que la Iglesia

> [...] Estudia con simpatía y, si puede, conserva íntegro lo que en las costumbres de los pueblos encuentra que no esté indisolublemente vinculado a supersticiones y errores, y aun a veces lo acepta en la misma Liturgia, con tal que se pueda armonizar con el verdadero y auténtico espíritu litúrgico[18].

Así, explicita que "se admitirán variaciones y adaptaciones legítimas a los diversos grupos, regiones, pueblos, especialmente en las misiones, y se tendrá esto en cuenta oportunamente al establecer la estructura de los ritos y las rúbricas"[19].

[15] *Idem*, p. 132.

[16] *Idem*, p. 136.

[17] *Idem,* p. 140.

[18] *Idem,* p. 141.

[19] *Idem,* p. 138.

La imagen de apertura eclesiástica se centró en aceptar elementos culturales "emergentes"[20] en forma de expresiones locales y ritos e interpretaciones religiosas laxas, que muchas veces coexistían con las oficiales. Así llegamos a la concesión más importante del Concilio Vaticano II, al menos para nuestra investigación:

> [...] como el uso de la lengua vulgar es muy útil para el pueblo en no pocas ocasiones, tanto en la Misa como en la administración de los Sacramentos y en otras partes de la Liturgia, se le podrá dar mayor cabida, ante todo, en las lecturas y moniciones, en algunas oraciones y cantos[21].

Esto sería el comienzo de un cambio radical para la Iglesia, cuyo ritual principal comenzaría a expresarse en las lenguas locales. Si bien en principio estaba reservado a partes específicas y reducidas de la misa, la realidad fue finalmente que la totalidad del rito se realizaría en lenguas vernáculas.

El Concilio ponderaba a la música como un "tesoro de valor inestimable" al tratarse de un "canto sagrado", siguiendo la enseñanza de *bis orat qui bene cantat* de Agustín. Pide la enseñanza musical para los institutos y escuelas católicas, en forma de institutos superiores de música sacra y la intervención de las voces de los fieles. Abre la posibilidad de creaciones musicales nuevas al sostener que "la Iglesia aprueba y admite en el culto divino todas las formas de arte auténtico que estén adornadas de las debidas cualidades"[22], autorizando la utilización de instrumentos dentro del culto divino, "con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial competente siempre que sean aptos o puedan adaptarse al uso sagrado" (*ibidem*). Por último, expresa la voluntad de acrecentar el legado cristiano musical:

> [...] Los compositores verdaderamente cristianos deben sentirse llamados a cultivar la música sacra y a acrecentar su tesoro.

[20] Williams, 2009.

[21] AAVV, 2006, p. 137.

[22] *Idem*, p 164.

> Compongan obras (...) que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación de toda la asamblea de los fieles[23].

No es extraño que el conjunto de estas disposiciones diera como origen una miríada de expresiones culturales diversas, colocando a la Misa en un lugar de experimentación y libertad que muchos compositores explotaron con arrojo.

La *Misa Criolla* de Ariel Ramírez

El folklore argentino

Ariel Ramírez (1921-2010), pianista de origen santafesino, compuso la obra con el aval de R. P. Osvaldo Catena — asesor de liturgia de América Latina — y el Padre Mayol. La música de la *Misa Criolla* pertenece al complejo genérico[24] del folklore argentino, un conjunto de géneros, estilos y especies musicales que solo tienen en común ser asociados con una misma nación. Este complejo ha sido siempre dinámico: ha adquirido, excluido y transformado diversas danzas y formas musicales durante varias décadas deviniendo un verdadero espacio de disputa identitaria[25].

Varios autores[26] coinciden en establecer las presentaciones artísticas de la Compañía de Arte Nativo de Andrés Chazarreta en el teatro Politeama de Buenos Aires, en el año 1921, como un hito fundacional del folklore argentino. Las danzas y músicas que la compañía de Chazarreta representó fueron juzgadas por las elites como representaciones "auténticas" de una esencia "primitiva" de la argentinidad, en una época en que la inmigración masiva implicaba una amenaza para la construcción simbólica de la nación argentina. Este proceso de apropiación

[23] *Idem*, p 320.

[24] Alén Rodríguez, 2010.

[25] Williams, 2009.

[26] Díaz, 2009; Gravano, 1985; Chamosa, 2012; Vega, 1981.

simbólica implicó la creación de una "modernidad primitiva"[27]: músicas que las elites juzgaban "tradicionales" y "arcaicas" se convirtieron en símbolos para la constitución de una nación moderna, a falta de una ancestralidad grandiosa como la que los aztecas en México y los incas para Perú encarnaban[28].

Ricardo Rojas, tucumano, dio el puntapié inicial a la construcción simbólica de esa modernidad primitiva al caracterizar las presentaciones del Politeama como representaciones vivas de un pasado ancestral, expresiones artísticas de la naturaleza y de un interior que él conocía, describiéndolo con metáforas como "resonancias de la selva" o "la tierra muda que adquiere lenguaje"[29]. Lo autodidacta de Chazarreta y lo amateur de su Compañía funcionaron como doble justificación de la descripción de ese espectáculo como "primitivo" y "ancestral": no había mediación de la cultura o la educación, supuestamente, en su arte.

Las elites encontraron en Chazarreta un símbolo perfecto para la construcción simbólica de la nación porque resonaba con una tendencia cultural que ya llevaba medio siglo cultivándose. En la literatura los movimientos nativista y tradicionalista[30] representaron selectivamente, desde mediados del siglo XIX, elementos simbólicos que consideraban "tradicionales": Tomaban como modelo grupos sociales históricos, vivificándolos y celebrándolos, asumiendo que representaban ciertas virtudes y cualidades abstractas positivas; el gaucho, en ese afán, se convirtió en un símbolo unificador, cumpliendo con la máxima acuñada por Guillermo David[31]: "Cada sociedad erige un tipo humano sobre el cual modela una identidad genérica que asimila la diversidad". Andrés Chazarreta significó una legitimación para las expresiones musicales del

[27] Reder Carlson, 2013.

[28] En ese proceso de búsqueda y construcción de la ancestralidad, en el sitio arqueológico del *pucará* de Tilcara, en Jujuy, se construyó una pirámide trunca con una doble función: homenajear a los primeros arqueólogos que excavaron y recuperaron el sitio y establecer un monumento de similares características a las que la elite jujeña consideraba como propio de las "grandes civilizaciones". En ese proceso se destruyó parcialmente el sitio arqueológico (Otero, 2013).

[29] Rojas, 1921.

[30] Vega, 1981.

[31] David, 2021.

interior a la hora de autodenominarse auténticamente nacionales, luego de décadas de haber sido rechazadas por las elites como "primitivas" o "inmorales"[32], gracias a que coincidieron con una apropiación simbólica elitista de lo rural de larga data.

Durante la década de 1930 y 1940 se darían múltiples migraciones internas hacia los principales centros urbanos del país (Rosario, Córdoba, Buenos Aires) en busca de trabajo asalariado industrial[33]. Este fenómeno le dio un peso significativo a Buenos Aires, que llegó a albergar la mitad de la población del país. Mientras las elites utilizaban su origen provinciano como capital simbólico para avalar el "criollismo" y el nativismo, el nacionalismo musical era fomentado institucionalmente y se realizaban las primeras grabaciones etnográficas de la mano de Carlos Vega e Isabel Aretz; comenzaba a darse un fenómeno inédito en los medios de comunicación masiva.

La expansión de la radiofonía en Argentina, en emisoras como Belgrano, Splendid y El Mundo, permitió la difusión de música criolla tradicional a nivel nacional:

> A principios de los años 40, músicos del Noroeste y Cuyo aparecían en forma regular en la programación recibiendo el apoyo de la crítica. De Tucumán vendrían Martha de los Ríos, la Negra Tucumana y Atahualpa Yupanqui; de Catamarca (…) Manuel Acosta Villafañe y Margarita Palacios; de Santiago del Estero, Patrocinio Díaz, los Hermanos Ábalos y la "Orquesta Nativa" de Peralta Luna; de San Juan, Buenaventura Luna y su Tropilla de Huachi Pampa; de Salta, Eduardo Falú. La calidad de la interpretación y de las composiciones se veía reforzada por la marca de autenticidad del origen provinciano[34].

Comenzó así a construirse una cultura popular nacional, que se extendía a otros productos de consumo masivo (alpargatas, jabones, tabaco, yerba mate) que comenzaron a utilizar lo gauchesco como

[32] Vega, 1981.

[33] Murmis y Portantiero, 2007.

[34] Chamosa, 2012, p. 107.

estrategia de marketing[35]. Mientras, el Estado daría lugar a la creación de instituciones como la Comisión Nacional de Folklore y Nativismo, creada en 1945 con fines de didáctica escolar, el Instituto Nacional de la Tradición, fundado en 1943, y la Comisión Nacional de Folklore, en 1949, ambos dedicados a la difusión de obras nativistas literarias y musicales. Finalmente, "el 31 de diciembre de 1949, por el decreto 33. 711 se obliga a difundir, tanto en los lugares públicos como en las emisoras radiales, una proporción igualitaria de música nacional y extranjera"[36].

El consumo de estas músicas corrió por cuenta, principalmente, de los obreros provincianos que, al llegar a Buenos Aires, encontraban en su música un factor identitario, de evocación y disfrute que permitía además la comunión con otros migrantes. El cuyano Antonio Tormo se convertiría en "el vocero de los cabecitas" con éxitos como *El rancho e' la Cambicha* y *Mama vieja*, que apelaban al desarraigo y los eventos festivos populares.

La industria del disco y la radio jugaron un papel crucial en la popularización del folclore. Todo esto, junto con la creación de festivales y la promoción de artistas provincianos, ayudó a establecer el folclore como un género artístico masivo y parte esencial de la identidad cultural argentina. Esto llevaría, a fines de los años cincuenta, al fenómeno conocido como "El boom del folklore"[37].

Ese fenómeno fue una intensificación general de la difusión de la música folklórica como oposición al nihilismo y del movimiento beat y el *rock and roll* (Gravano, 1985); la clase media, que comenzaba a crecer en empleos de oficina, alimentada sobre todo por los hijos de obreros que migraron durante las décadas pasadas, se apropió del folklore en tanto complejo genérico dinámico en el que surgían siempre artistas nuevos, cada vez más diversos y adaptados a las condiciones del mercado y los medios masivos de comunicación. La radio concedió cada vez más espacio a estas músicas, al punto de incluir decenas de programas diarios dedicados al folklore, y la TV llegó a emitir hasta diez programas semanales en forma de ciclos,

[35] *Idem*, pp. 105-106.

[36] Gravano, 1985, p. 90.

[37] Gravano, 1985; Díaz, 2009; Chamosa, 2012.

concursos y conciertos. Proliferaron también los festivales: en 1962 en el Luna Park se organiza el Primer Festival Folklórico cuyo antecedente inmediato fue el 1er Festival de Cosquín de 1961, festival que aún hoy sirve para impulsar y consagrar artistas. Los sellos que más impulsaron el "Boom" fueron Phillips y CBS.

Esto estableció diversos elementos formales y sonoros de la música de raíz folklórica en Argentina. En principio, se abandonaron los grandes conjuntos con instrumentos diversos y múltiples percusionistas (como era el conjunto musical de Chazarreta y las primeras formaciones de los Hermanos Ábalos), en favor de conjuntos más "camarísticos". Estos se adaptaron más fácilmente a los parámetros de transparencia sonora y claridad vocal, impuestos por la industria discográfica porteña, en un claro caso de "efecto fonográfico"[38]: los grupos comenzaron a reducirse, en forma de tríos, cuartetos y quintetos, donde la mayoría de los miembros cantaban armonizando por terceras, utilizando dos o tres guitarras y un bombo legüero, añadiendo en ocasiones charango o acordeón de acuerdo con la procedencia regional de cada grupo. Caso emblemático de esto fue el exitoso cuarteto Los Chalchaleros.

La reducción y especialización de los integrantes, asimismo, hacía posible interpretar una enorme cantidad de especies musicales del país, así como de otros países, permitiéndoles el abordaje de un repertorio muy extenso. El repertorio en cuestión, construido durante varias décadas de composiciones populares y nativistas, abrevaba de múltiples fuentes y textos anteriores, entre ellos el costumbrismo, el nativismo y la gauchesca, que gestaron así un "paradigma discursivo"[39] que establecía lo que se podía decir, sentir e imaginar en el folklore argentino. Este espacio expresivo acotado fue denominado por Claudio Díaz como "paradigma clásico", que abarca

> [...] el conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años '30 y '40, son compartidos hacia los '50 por los agentes sociales que integran el campo del folklore (...). Esos supuestos compartidos son

[38] Katz, 2010.

[39] Díaz, 2009.

los que permiten la distinción clara de las producciones que forman parte del campo, es decir, son "folklore", de aquellas que no lo son[40].

El "boom del folklore" delimitó gradualmente los rasgos esenciales del paradigma clásico — que en los años 50 quedó sólidamente establecido — y gestó criterios sólidos de legitimidad y pertenencia al campo del folklore: las estéticas dominantes (los conjuntos profesionales, el costumbrismo lírico y la armonización por terceras) devinieron hegemónicas. La homogeneidad estético-enunciativa gestó un campo de producción discursiva de distintivo tono nacionalista, rural y conservador, variado sólo por la diversidad musical regional.

Estructura global

Hemos elegido la versión de 1965 de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez[41] para el análisis, por su inmediatez respecto al Concilio Vaticano II[42]. La obra consiste en una interpretación para solistas (los cuatro Fronterizos[43]), coro mixto y conjunto de cámara (percusión, guitarra, charango, clave y bajo). Se compone de cinco secciones del Ordinario de la Misa como género musical, del cual toma los textos: se trata fundamentalmente de piezas vocales compuestas por un coro mixto y solistas, en referencia a las obras litúrgicas tradicionales. La obra es heterogénea, pues cada movimiento recorre una (o varias) especie musical argentina, utilizando modos y armonía de manera clara para generar distintos ánimos, dinámicas y

[40] *Idem*, p. 117

[41] Ramírez, 1965.

[42] Las otras versiones, de 1988 con el grupo Huancara y de 1999 con Mercedes Sosa son igualmente interesantes pero la que hemos escogido funciona mejor como testimonio de la época de consagración cultural del folklore argentino.

[43] Los Fronterizos, cuarteto musical creado en 1953 donde todos los integrantes cantaban, se componía de tres guitarras y un bombo legüero, instrumento de percusión grave con parche de cuero típico de la música popular argentina. Desde sus inicios se destacaron por sus arreglos vocales innovadores y sus versiones elaboradas de canciones clásicas del repertorio popular folklórico. En el año de grabación de la Misa de Ramírez su carrera estaba ya en un pico de consagración notable: aún seguían siendo innovadores y creativos, pero ya se consideraban miembros clásicos del campo artístico del folklore argentino.

tempos. Es una obra polifónica, aunque su textura principal es la melodía acompañada — con ciertas excepciones puntuales que responden al ánimo del texto. Realizaremos un sucinto análisis formal y textual para compararla con la estructura típica de la misa y resaltando la hibridación entre esta forma y las especies musicales folklóricas.

Las partes

Kyrie (Vidala-Baguala)

La música respeta la división tripartita del texto original. Esa tripartición implica un seccionamiento interno que emplea repetición melódica, cambios de modo y finales suspensivos. Coro, solistas alternados y bombo musicalizan este texto, que consiste en una plegaria. El compás de tres pulsos de subdivisión binaria unifica ambas especies musicales (vidala y baguala[44]), y es acentuado por el bombo: el parche acentúa el tiempo fuerte al que se contraponen sincopados golpes en el aro. Las alteraciones y variaciones de una célula rítmica básica (negra en parche, silencio de corchea, corchea en el aro y negra en parche) disponen un acompañamiento creativo, casi improvisatorio.

La primera sección comienza con un bombo, al que el coro se agrega realizando una polifonía discreta en *bocca chiusa*. Armónicamente correcto pero intenso, recuerda a la textura y solemnidad de obras litúrgicas corales de siglos pasados. La Vidala como especie musical generalmente está en modo menor, es pausada y utiliza dramáticamente las cadencias y los saltos melódicos. Su elección aquí es coherente con lo introspectivo de la letra: se trata de una súplica acompasada de frases rítmicas claras y estables, armonizada acertadamente.

La sección media (Baguala) llega luego de un final que modula a la escala paralela mayor. La elección de la especie musical baguala es

[44] La baguala es una especie musical precolombina tritónica (utiliza sólo las tres notas del acorde perfecto mayor) y se canta acompañada de "caja", un tambor indígena. La vidala es una especie musical argentina, derivada de la hibridización entre lo precolombino y lo español; suele ser de temática triste, tener una melodía pentatónica y acompañarse con bombo, típicamente acentuando los pulsos primero y tercero del compás de tres tiempos. Ambas especies musicales son típicas del Noroeste Argentino (Valladares, 2000).

interesante, ya que se compone de saltos melódicos a intervalos de un acorde de tríada. El solista alterna la dinámica y el timbre de acuerdo a la poesía, mientras el coro sostiene un pedal de tónica, en laxa referencia a la música sacra medieval.

El "Kyrie" presenta características que luego serán definitorias del estilo de la Misa toda, y que corresponden con las características musicales usuales del "paradigma clásico del folklore": armonía tonal, con un rol estructural de los acordes pilares y un uso sobrio de dominantes secundarias retocadas con acordes omitidos y retardos; melódicamente se destaca el uso de la "escala bimodal"[45], que introduce variedad melódica y armónica, pues a pesar de ser una escala menor, utiliza ocasionalmente los grados IV y VI alterados, provenientes del modo mayor. El coro realiza un acompañamiento funcional que resalta cadencias y tiene a su cargo gran parte de las transiciones. Asimismo, la métrica de las piezas de base ternaria transcurrirá en su mayoría en un compás de "bimetrías equivalentes"[46] en el que se superponen las métricas de tres tiempos binario y dos tiempos ternarios.

Gloria (Carnavalito-Yaraví)

El *hymnus angelicus* original consta de dieciséis frases en las que no se repite ni métrica ni contenido lírico. En la obra, sin embargo, no se usa el texto en su totalidad, sino en las partes más importantes (como se sugería en el Concilio), con el fin de convertir un texto heterogéneo y complejo en estrófico, adaptándolo a dos especies musicales de compás binario del noroeste argentino. El autor eligió el carnavalito para las secciones animadas (secciones primera y tercera) y el Yaraví para la central (segunda sección), que, con su tempo más lento y ausencia de percusión, alterna métrica regular (coro) y ritmo libre (solistas). Ambos géneros pertenecen al noroeste argentino, siendo populares también en países como Perú y Chile, un tanto menos en Bolivia, lo cual convierte a esa obra plausible de ser oída en varios puntos de Latinoamérica.

A partir de repeticiones con estilo responsorial, donde los solistas son sucedidos cada vez por el coro, la primera y la última sección

[45] Aguilar, 1991.

[46] *Idem*.

(carnavalito) son formal y armónicamente idénticas. La primera estrofa de ambas secciones contiene igual texto, pero la segunda de cada sección cuenta con texto diferenciado. En estas secciones las voces son acompañadas de instrumentos, mientras que la sección central un coro realiza un sutil acompañamiento de *bocca chiusa* con una melodía muy simple y suave que se alterna entre las frases de ritmo rapsódico de los solistas.

La sección intermedia corresponde al yaraví. Esta especie musical es lenta, sin secciones definidas más que por el texto, tal como era la regla con el canto llano o los motetes del renacimiento; algunas armonizaciones con consonancias perfectas referencian a la polifonía temprana medieval del *organum*. Estos arcaísmos musicales se acentúan por la armonía invariable: todas las intervenciones de los solistas se armonizan con la tónica menor.

El carnavalito se compone de frases cortas, repetitivas, de motivos cortos y simples. Cuando el carnavalito está en modo menor, adopta las alteraciones de las escalas menores paralelas, y emplea frecuentemente el intercambio modal. Por ejemplo, se utiliza el VII descendido, y IV alterado (convertido en mayor) que concentran fuerza expresiva quitándole potencia a la dominante. El uso de estos grados alterados acerca a la tonalidad al modo lidio. La libertad armónica se oye en la abundancia de consonancias perfectas (quintas y cuartas paralelas en las voces), sobre todo en la sección del yaraví. Toda la obra está en modo menor.

Credo (Chacarera trunca)

Esta obra realiza repeticiones de la traducción literal (más agregados) del texto latino, con el fin de referir levemente a la regularidad métrico-estrófica de la chacarera. Aquí se oye por primera vez la guitarra, además del charango y el bombo. La obra está en modo menor, y, al igual que el "Gloria", utiliza la repetición para definir estrofas, excluyendo también ciertas partes del texto original.

A diferencia de las chacareras más tradicionales, no incluye los interludios instrumentales que dicta la danza, sugiriendo que esta sección es más bien un aire de chacarera. La forma es extremadamente libre:

- La introducción es más larga que la tradicional de ocho compases, extendiéndose por 16.
- La forma tradicional establece una alternancia de estrofas de ocho compases separadas por interludios instrumentales de igual extensión; aquí la primera estrofa dura 16 compases y a ella se sucede inmediatamente otra estrofa de igual extensión, sin interludio instrumental.
- Esta segunda estrofa, donde intervienen los solistas, es sucedida por otra estrofa de 12 compases (coro), evitando el interludio nuevamente.
- Luego de una cuarta (solistas, 12 compases) y una quinta (coro, 16 compases) estrofas se produce una modulación a la escala paralela mayor (LaM).

Este cambio a la escala paralela mayor responde al cambio de ánimo del texto, que en este momento comienza a relatar la resurrección de Cristo y su ascensión a los cielos. Sin embargo, las modulaciones no acaban ahí, pues el ánimo de la letra y la armonía cambian abruptamente varias veces:

- El primer cambio, ya descrito, lleva a una sexta estrofa donde se realiza otra modulación. Cuando los solistas cantan "Al tercer día/resucitó" se modula al III mayor (DoM), grado armónicamente lejano ya que la tonalidad de origen es La Mayor (tres alteraciones de distancia). Sin embargo, puede considerarse un retorno parcial, ya que se trata del relativo mayor de la tonalidad en la que finalizará la canción.
- Luego de este segundo cambio, hay otra modulación al IV (ReM) (una alteración de distancia) al pasar a la séptima estrofa, cuando el coro exclama "resucitó de entre los muertos". Aquí, en esta nueva tonalidad, se narra el ascenso a los cielos, su ocupación de un lugar divino y su autoridad como juez de las almas en el Apocalipsis.
- La última modulación se da luego de esta extensísima estrofa: al expresarse el credo en la iglesia católica, en la novena estrofa, se modula al V (MiM) (dos alteraciones de distancia).

El uso de las modulaciones corresponde a un aumento de la intensidad lírica. Acompaña narrativamente de manera homóloga, como "gesto musical"[47] ya que también "asciende" escalarmente. La última modulación es

[47] Hernández Salgar, 2012.

la conclusión lógica de ese proceso, ya que la Iglesia sería el lugar excelso, la institución que encarna y recuerda ese ascenso convirtiéndolo en un símbolo, y por eso merece el último escalón de esa "subida".

La traducción del texto ha dejado de ser literal en favor de las partes más significativas y claras, que son recalcadas mediante repeticiones, redundancias y paralelismos rítmicos, estróficos y temáticos. Además, se ha echado mano a la inclusión de texto no litúrgico que sirve a una función de equilibrio formal y exaltación semántica: "Descendió a los infiernos", "Resucitó de entre los muertos" y "La comunión de los santos" y están cada una en una estrofa diferente, con el objetivo de injerirse equilibradamente en el texto original. La selección y alteración de textos busca una comprensión más inmediata y emotiva del rezo.

Se moldea el texto original resultando en un aire de chacarera con versos isométricos gracias a una cuidadosa exclusión textual, que emplea melodías repetidas que gestan cierta uniformidad temática. La narratividad del texto, que se acentúa con las modulaciones finales, es resultado de una planificación sintáctica y formal concienzudas.

Sanctus (Carnaval cochabambino)

Esta es la obra más simple y breve del ciclo. Consiste en coro, solista, percusión variada, charango, bajo y clave, y utiliza un compás de dos tiempos de subdivisión ternaria. Está en modo mayor, ya que es a la vez un rezo y una celebración, y se divide en cuatro partes:

- La introducción (16 compases) comienza con el charango, al que se le agrega progresivamente una sutil percusión.
- Las primeras dos estrofas tienen la misma letra e igual extensión (12 compases). Sólo se diferencian en la base armónica: mientras la primera se posa sobre la tónica, la segunda lo hace sobre la dominante.
- Tercera y cuarta estrofa conforman una estructura simétrica armónicamente: la primera mitad de la primera estrofa (seis compases) se mantiene sobre la tónica antes de pasar a la dominante en su segunda mitad (siete compases); la segunda estrofa (11 compases) hace el movimiento contrario. Cantan solo los solistas.
- Tras un interludio instrumental llega la sección final, a capella, donde se alternan coro y solistas hasta el final. Esa solemne sesión corresponde con

la parte más exaltada de la celebración ("Hosanna en las alturas / Bendito el que viene en el nombre del Señor").

En esa parte de la misa se utiliza una especie musical no argentina, el Carnaval cochabambino[48], muestra cabal de la intención latinoamericanista de la obra. La traducción del texto es literal, pero emplea repeticiones con el fin de lograr cierta regularidad estrófica.

Agnus Dei (Estilo pampeano)

Este es el canto más solemne de todo el ciclo, por ser el que cierra el rito con texto declamatorio. El compositor eligió el estilo pampeano en modo menor (Lam), un género melancólico con una armonía repetitiva y lánguida, en concordancia con un texto que pide compasión por los pecados cometidos. Al igual que el texto latino original, es tripartito, lo cual le otorga cierta simetría a la parte en particular, así como a la Misa en su conjunto.

La introducción (IVm, IIIM, IIm, I) y los interludios (IVm Im Ve[49] Im) facilitan la identificación del género, evocando lo que Melanie Plesch llamó la "retórica musical del nacionalismo"[50], donde el clave imita gestualmente a la guitarra.

Cada frase es homogénea rítmica y armónicamente. Los solistas se alternan, acompañados por un coro en *bocca chiusa*; donde hay una súplica colectiva ("ten compasión de nosotros") los solistas cantan polifónicamente, simbolizando un colectivo. Los interludios (coro y clave) evocan una sonoridad más eclesial que folklórica, haciendo a esta obra interesante y heterogénea. La última sección se diferencia de las anteriores sólo por su final: el coro alterna sus cuerdas repitiendo una suave súplica ("danos la paz"), ruego al que se agregan también los solistas.

[48] La especie musical argentina más cercana a esta es el carnavalito, una especie musical de pulso binario cuyo orgánico incluye usualmente charango y quena; usualmente también tiene melodía pentafónica y una percusión que acentúa el primer pulso, dividiendo al segundo en dos corcheas.

[49] La indicación "e" posterior a un grado armónico simboliza "acorde efectivo", un acorde mayor con séptima mayor, de acuerdo a la notación propuesta por Arnold Schoenberg.

[50] Plesch, 2008.

Conclusiones

La *Misa Criolla* aprovecha los permisos y libertad creativa favorecidos indirectamente por el Concilio Vaticano II, alterando los textos originales conforme a las tendencias y recursos estéticos del folklore argentino, cuyas especies musicales eran ampliamente conocidas por el público gracias al fenómeno mediático conocido como el "boom del folklore". La adaptación lírica fue cuidadosa en tanto implicó correspondencias anímicas con progresiones armónicas, tonalidades y especies elegidas. Se estableció una clara dicotomía entre lo triste y lo alegre, lo solemne y lo festivo, dado por géneros lentos y menores en contraposición con rápidos y mayores (Vidala vs. Baguala/Carnavalito vs. Yaraví).

Las armonizaciones empleadas fueron típicas del lenguaje folklórico de la época, aunque dos ciertas excepciones dignas de nombrarse: el uso de modulaciones ascendentes en el Credo y la contraposición de tónica menor/mayor en el Kyrie, que correspondieron a necesidades expresiva y formal, respectivamente. Respecto a las consonancias, abundan las terceras paralelas, con contadas excepciones en el caso de las consonancias perfectas del Gloria. El coro emplea con flexibilidad la armonía y sus posibilidades expresivas (*bocca chiusa*, separación de las cuerdas, uso dramático de la dinámica), según las reglas del contrapunto tonal.

Con la mediación del rito litúrgico se legitiman los recursos musicales hegemónicos del folklore argentino: un cierto tipo de expresividad vocal masculina, un cierto orgánico y un conjunto reducido de claves rítmicas, con poco lugar para la variación y la improvisación. Las claves rítmicas del acompañamiento se muestran estáticas y claras, con una intención funcional casi didáctica, representando a cada especie musical. De este modo, la *Misa Criolla* se convierte en un texto que acata obedientemente las reglas establecidas por la liturgia tradicional, la utilidad evangelizadora de la música popular y las cerradas convenciones formales y estilísticas del folklore tradicional argentino, solidificado y cimentado por el fenómeno mediático del "boom".

La misa fue compuesta con fines litúrgicos y con el afán de ser extendida y popularizarse más allá del mundo conocido, evangelizando con los nuevos preceptos del Concilio y, mediante el uso de especies

musicales del noroeste, muy populares en su época, la obra resultó un rotundo éxito. El disco original se editó en más de sesenta países, la mitad de ellos hispanos. Fue disco de platino y vendió un millón de copias en el mundo.

Un factor de ese éxito fue el uso expresivo de la música, aprovechando los recursos texturales y tímbricos del coro, el uso selectivo del clave y el conjunto de cámara folklórico y sus referencias constantes a géneros y estilos de la tradición litúrgica cristiana.

Otro factor fue la simplicidad de las letras, cuya elaboración poética en estrofas cantables y regulares constituyó sin duda un gran esfuerzo de adaptación textual. A ella se agrega el uso expresivo de la armonía para resaltar los cambios anímicos y expresivos del texto.

Un último factor es su brevedad y diversidad: en menos de veinte minutos se recorren múltiples especies musicales, pintando un heterogéneo panorama de la música popular argentina con sus distintivos recursos expresivos.

La *Misa Criolla de Bodas* de Chabuca Granda

La obra y su contexto

La compositora peruana Chabuca Granda (1920-1983) compone la *Misa Criolla de Bodas* en 1968, en honor al matrimonio de su única hija, Teresa. Estrenada en 1969, es testimonio de su madurez artística como autora de valses criollos[51] y muestra también su incipiente interés por otras músicas populares del Perú. La grabación original fue editada por el sello Triunfo. La dirección artística estuvo a cargo de "Jorge Madueño — quien además escribió los arreglos vocales — y cantaron a cuatro voces Fernando Bacigalupo, Lucho González, Ernesto Pollarolo y Julio

[51] El vals criollo limeño es una "mixtura del vals europeo con la jota y la mazurca — todos de ritmo ternario" (Pacheco Belevan, 2018), de temática generalmente costumbrista o romántica, que en su combinación con otras músicas de base ternaria adquiere una base percusiva y rítmica más libre y cambios de tempo expresivos.

Poggi"[52]. La percusión estuvo a cargo de Juan Román y Enrique Álvarez, mientras las guitarras fueron ejecutadas por Madueño y González.

Dicha grabación incluyó una disputa legal, a causa de que fue editada con las canciones en distinto orden del que la estructura de la misa dicta; eso implicó una desavenencia entre la autora y los productores, y por ello hubo una escueta difusión de esa primera edición. Esa es la razón por la que en este artículo analizamos la versión de 2005, grabada para CD con la voz de Eva Ayllón, Javier Elías, Daniel Moscol y Lucy Avilés, con participación del Coro Nacional del Perú; esta versión fue producida por Susana Roca Rey.

En la obra Granda utiliza sobre todo el vals criollo para las partes del Propio — las secciones que cuentan con letra original — que gracias al Concilio son por primera vez entonadas en lengua vernácula. Mientras, las partes del Ordinario exploran otras especies musicales peruanas, tales como el triste[53] (Kyrie y Gloria, Credo), la zamacueca[54] (Sanctus), la marinera norteña[55] (Agnus Dei) y el festejo[56] (Deo Gratias).

La mayoría de estos ritmos fueron explorados por Chabuca durante los años sesenta, como parte de la difusión de la canción de protesta chilena y la difusión de músicas de Latinoamérica en general. Chabuca Granda asume un rol importante en la difusión, exploración y composición de músicas ajenas a su universo cultural, que era la música

[52] Sarmiento Herencia y Neira Uejo, 2020.

[53] El triste, especie musical presente también en Argentina, es una canción declamatoria y lenta, cuyas melodías suelen describir un arco (primero ascender, luego descender suavemente) y comenzar con una larga introducción instrumental. Si se canta en dúo se hace con terceras paralelas y se hace con ritmo libre o rapsódico, a voluntad del solista.

[54] La zamacueca, danza de pareja rápida con pañuelo, se caracteriza por su compás de bimetría equivalente (3/4 y 6/8), por ser bitemática, de modo mayor, rápida y utilizar sólo los acordes pilares de la armonía tonal, con el eventual uso de la dominante de la dominante (IIe) (Bernard, 2009). Es de origen peruano, pero también tiene variantes en Chile y Bolivia.

[55] La marinera, danza de pareja suelta derivada de la zamacueca, utiliza un compás de tres tiempos acentuando los últimos dos pulsos. Tiene variantes en numerosas regiones del país, y generalmente se caracteriza por utilizar casi exclusivamente los acordes de tónica y dominante en vaivén constante.

[56] El festejo, danza rápida y festiva, se caracteriza por el protagonismo de la sección percusiva. Es de base ternaria, suele estar en modo mayor, y tener un ostinato melódico breve que se repite a lo largo de la canción.

urbana limeña[57]. Nos concentraremos, entonces, en las canciones del Propio de la Misa (Introito, Comunión y Ofertorio); las obras del Ordinario serán dejadas para un futuro artículo, por cuestiones de extensión. Las partes que hemos seleccionado expresan mesura, entrega y éxtasis divino, con curiosa efectividad, en un lenguaje usualmente empleado para describir las vivencias seculares de la pasión, el desamor y el exceso.

La música en todos los casos analizados tiene un tono intimista: la voz solista se oye en primer plano, con un volumen que expone todos los detalles de la performance vocal en tanto vehículo emocional. Las guitarras están claramente delimitadas en su función de solista y acompañamiento, y también exhiben detalles intimistas de la performance: los rasguidos se oyen con mucho detalle, así como a veces los movimientos de los dedos, trinos, cambios de dinámica y arpegios. La sección percusiva, aunque reducida, también cobra importancia en ciertas secciones de las canciones, sobre todo en los estribillos y las partes repetidas, para ofrecer contraste en secciones ya escuchadas.

Las letras de los valses revelan un estilo lírico profundo y creativo, en que se describe la experiencia amorosa de la novia respecto a Dios, antes que su amor con su marido. El estilo personal e intimista, a veces hiperbólico, a veces extático, da una diversidad tonal a la poesía, que exhibe una enorme maestría creativa y un uso libre y reflexivo de los tópicos amorosos, que exploraremos y analizaremos a continuación.

La canción romántica y la educación sentimental

Resistida muchas veces por la academia por ser un producto cultural considerado ramplón, "la canción romántica les canta a las dependencias, las jerarquías y el régimen de sanciones, reciprocidades y honores que pone en juego el amor: en sus versiones presumiblemente dominantes convalida galanes, pide mujeres fieles, objeta todo lo que se sale de la heteronorma"[58]. La canción amorosa o romántica tiene un

[57] Sarmiento Herencia y Neira Uejo, 2020, pp. 119-122.

[58] Semán, 2016, p. 12

sustrato trans-histórico[59], atemporal, que se puede encontrar tanto en las cantigas de amigo de la Galicia medieval como en el bolero, el forró nordestino brasileño o la música pop: la canción amorosa implica reglas, temas y técnicas que emanan de los tiempos en que aflora.

Esas diversas formas que toma lo romántico implican una mediación, una interpretación y un soporte, que crean ciertas condiciones de recepción y creación. La relación entre lo popular y lo hegemónico es mediada por productos culturales masivos cuya circulación cotidiana es indiscutible, pero en cuya recepción intervienen factores subjetivos relevantes como la identidad y el placer, que permiten al sujeto interpretar y cuestionar sus consumos.

Las Matrices Culturales[60] son procesos y procedimientos que modelan nuestra percepción e interacción con el mundo, y que se remontan a producciones culturales más antiguas, generadoras de estereotipos y arquetipos. Se componen de recursos tanto formales como cognitivos (o, mejor dicho, interpretativos), haciendo inteligibles ideas y situaciones abstractas. Son efectivas porque son imperceptibles y llevan consigo una veracidad implícita, contenida en una suerte de "genealogía cultural" que sentimos que nos pertenece y nos define.

> La matriz cultural más relevante en la canción romántica latinoamericana es la matriz melodramática, que aporta elementos e ideas moldeando las canciones definiendo trama, moralidad, estilo, léxico, fuerzas narrativas y personajes. Esta matriz fue reelaborada y difundida por la industria cultural en forma de radionovelas, filmes y telenovelas, y siempre ha tenido la posibilidad de "activar una memoria y de hacerla entrar en complicidad con el imaginario de masa"[61]. La matriz melodramática comprende una concepción de lo amoroso en la que las situaciones descritas funcionan como testimonio de momentos íntimos donde vicios, virtudes y deseos son puestos en juego, haciendo que las canciones impliquen una forma específica de hablar "del amor, de la pasión, del encuentro, de la felicidad en la realización amorosa, del ser

[59] Barthes, 2016, p. 285.

[60] Martín-Barbero, 1988.

[61] *Idem.*, p. 137.

amado y también de los percances del sentimiento amoroso, como su imposibilidad, la desilusión, los celos, la traición y el sufrimiento"[62].

La fuerza de la interpelación está siempre relacionada a la actualidad y efectividad de un discurso sostenido que propone y da forma a un disfrute altamente codificado y concreto del amor. Este disfrute no es espontáneo, sino altamente codificado a través de la "educación sentimental, que tiene como meta "la regulación y prescripción social de las relaciones amorosas, relaciones de poder-saber entre hombres y mujeres"[63], estableciendo roles opuestos y complementarios para cada sexo y representando idealizadamente su sociabilidad[64].

La educación sentimental en Latinoamérica se gestó a través de múltiples productos culturales masivos que exhibían "configuraciones culturales hegemónicas"[65], tornando inteligibles personajes, emociones y situaciones: la mujer sufriente, la mujer despechada, el galán son representaciones ficcionales tópicas didácticas que fueron proporcionando un código ético y emocional del amor y el deseo.

Introito

En este landó[66] el yo lírico se dirige a Dios, agradeciéndole por la alegría que le causa, expresando su sumisión ("necesito su presencia / necesito su amistad"). Dios aquí es cercano, a quien se quiere y adora, ocupando un rol similar al de un ser amado. La primera estrofa cuenta con una progresión armónica amable y delicada en modo mayor (LaM) donde se realiza un vaivén sobre los grados conjuntos Im, IIm y IIIm, reflejando la paz de la entrega del yo lírico. La segunda comienza igual, pero su segunda mitad, donde se declara el amor a Dios la armonía comienza a oscilar: la frase "cómo le quiero yo" se armoniza con un IVm y anticipa

[62] Carlos Monsiváis, cit. en Luci Pereira, 2016, p. 25.

[63] De la Peza, 1994, p. 190.

[64] De la Peza, 2002.

[65] Papalini, 2015, p. 195.

[66] El landó es una danza afroperuana lenta en ritmo de 3/4 o 6/4 que usualmente utiliza los acordes pilares y está en modo menor. El rol protagónico de la percusión y un ostinato en registro grave son sus características más salientes.

una vacilación armónica mayor: "le diré que lo quiero, le diré que lo adoro" utilizan IVm y IIIM para retornar a dominante y tónica. Esta inestabilidad temporaria responde a lo intenso de las emociones del yo lírico, y se acrecientan aún más en el estribillo.

En el estribillo se modula a la tonalidad paralela menor, pues se va a tocar temáticas pasionales agudas: el olvido del ser querido, los agravios causados, el temor ante la pérdida del otro. Aquí no sólo cambia la armonía sino también la dinámica y la expresión. La guitarra rítmica pasa a marcar los tres tiempos del compás en staccato mientras la solista improvisa expresivas melodías, mientras se realiza una semicadencia frigia variada. La progresión es V – Im – VII – VI – IVm – Im, y en su segunda vuelta retorna a la tonalidad mayor original.

La canción representa una amplia gama de emociones, plasmadas por signos musicales coherentes con la armonía tonal y la estética de la música peruana. La tonalidad menor, empleada para retratar tristeza y temor, contrasta claramente con la placidez del modo mayor.

Ofertorio

El Ofertorio es un vals en el cual el yo lírico femenino reflexiona sobre el amor como inspiración divina ("como una luz de Dios brotó el amor"). Aquí se utiliza una progresión similar a la del Introito (I – IIm – VIm – IIM / IV – IVm – IIIm – VIe[67] – IIm – V – I), delicada y etérea como las impresiones que se adjudican al sentimiento amoroso: "ensoñación", "ilusión", "dulce sensación" y "plenitud". Las notas agregadas (novenas, séptimas mayores) y acordes de paso (disminuidos, bajo en tercera) acrecientan la sensación de estar recorriendo serenamente distintos estados satisfactorios del espíritu.

"Querer bien" es, en esta canción, es tanto "dar el ser" como "estar con Dios". El acto amatorio es inseparable del sacramento del matrimonio, tal como lo manifiesta el Concilio, según el cual el matrimonio es una "institución confirmada por la ley divina" que implica un "consentimiento personal e irrevocable", uniéndose dos seres "en una sola carne". El matrimonio es una imagen del vínculo que Dios tiene con su pueblo "por una alianza de amor y fidelidad"; es, por lo

[67] VI efectivo, es decir mayor con séptima menor, dominante del II.

tanto, una glorificación de lo divino. El matrimonio es una expresión perfeccionada del amor en el que la unión divina permite "enriquecer con una dignidad especial las expresiones del cuerpo y del espíritu y de ennoblecerlas como elementos y señales específicas de la amistad conyugal" y, por lo tanto, supera "la inclinación puramente erótica, que, por ser cultivo del egoísmo, se desvanece rápida y lamentablemente"[68].

Luego de describir sensaciones plácidas, el estribillo cambia a la tonalidad paralela menor, igual que el Introito, y utiliza recursos similares a los que allí hallamos: acompañamiento en staccato, insistencia sobre los acordes pilares y virtuosismo vocal (saltos melódicos, cambios de dinámica, escalas veloces). La progresión es simple, recorriendo por momentos la región relativa mayor de la tonalidad: IVm – Im – Ve – Im – III – VI – III -VI / I – VI – V – Im – Ve – IM. Con estos acordes se expresa con ardor lo que se entrega en el matrimonio: "Vida, alma, mente, sangre / Todo hasta la raíz"

Al final del estribillo aparece otra sección más pasional, de mayor inestabilidad musical, que llamaremos post-estribillo. La progresión armónica es errática y pesada (I – IVm – VI♭ – II♭ – Vm – Ie) y la voz se expande notas largas en concordancia con la entrega que se enuncia en la letra ("Soy de ti, no sé otra forma de ser / Ser mujer y amarte a ti, todo este ser vive de ti"). El camino armónico es tan complejo que se resuelve sobre el IV grado de la escala, realizando una efectiva modulación que se mantendrá hasta el final de la canción. Esta modulación que afecta la última estrofa parece expresar el radical cambio que en la persona suscita el matrimonio y el acompañamiento del coro en esta última parte parece indicar cómo tras el casamiento se forma parte de un colectivo. En la última frase la progresión VI – VII – I expresa asimismo una euforia propulsora.

Comunión

En este vals se retira el yo lírico que hasta ahora había intervenido en las canciones del Propio, al menos en la primera parte. El coro expresa la entrega y la recepción mutua de los amantes con Dios como testigo ("a los ojos de Dios me entrego"). Hasta aquí la tonalidad se había mantenido en el modo menor (Dom), con progresiones armónicas firmes (V-VI-Im).

[68] AAVV, pp. 137-138.

La "unificación" descrita por el Concilio, aquí, es un camino para el "misterio", esa verdad divina que supera la razón humana y sólo puede ser recibida y aceptada mediante la fe. La vía hacia el misterio es cantada por voces femeninas y conducida por una progresión errática tras una modulación súbita a Sol mayor: I – IIM – IIm – I / Im – VII – VIIm – V♭.

El matrimonio abre, así, un nuevo rumbo donde hay "cielos por descubrir / de luz, de fe, de sol, de amor"); estos caminos parecen ser también misteriosos, porque la armonía vuelve a flaquear: Im – IIm – IVm– Im – IIm – Ve. Tras esta dominante, vuelve a expresarse el yo lírico femenino, realizando una modulación a la tonalidad paralela mayor (DoM).

La voz se dirige a Dios ("ven luz, ven a mí"), utilizando la progresión plácida que ya habíamos oído en las otras dos canciones, recorriendo acordes por grado conjunto a partir de la tónica. Sin embargo, al volver a mencionar el misterio, la armonía vuelve a tambalear, pues se vuelve a la paralela menor, Im – V -VI – V / Im – III – VI – V ("triunfa en mí, misterio, misterio"). Esta progresión se utilizará hasta el final, describiendo una compleja y experiencia mística ("Delicia oculta, tengo fe porque te tengo / Tibio, vida, consuelo, Dios, paz, luz, amor / Tesoro, queda en mí / Dios, quédate") que al enunciar palabras sueltas expresa el rapto al que es sometido al yo lírico al recibir el misterio a través del matrimonio.

Conclusiones

Estas canciones expresan un gran rango de emociones abrevando de tópicos de la canción popular romántica. La entrega, la urgencia del amor, la angustia por la falta del otro, la felicidad de la compañía, tópicos presentes en valses, landós y marineras tradicionales peruanos toman aquí una nueva capa de sentido, en el contexto de una entrega codificada y religiosamente cargada. El matrimonio, retratado en sus variopintas sensaciones positivas, es representado como un rito sagrado determinado de principio a fin por lo divino: el amor es una emanación de la voluntad de Dios, la unión misma es una promesa al Señor y su consumación es la experiencia del misterio.

La intensidad de la armonía y la lírica configuran canciones que equiparan la entrega divina a la pasional y exclusiva del amor sensual, siguiendo códigos relativamente subversivos y valerosos para una obra religiosa, pero muy familiares para el oyente de música popular o masiva. El exceso de sentimiento forma parte de los códigos de la matriz melodramática en tanto condición de la pasión femenina, aquí encauzada en las experiencias de arrojo, entrega y éxtasis. El lenguaje musical apoya todos los momentos expresivos en su complejidad: la armonía juega un papel importante a la hora de definir estados placenteros o inestables, y sirve como punto de apoyo a los recursos expresivos de otros instrumentos, denotando claramente los cambios de espíritu del yo lírico.

Esta obra es muy permisiva pues se toma con denodada libertad las reglas volcadas en el Concilio, de modo que a simple oída es imposible identificar en las canciones cualquier expresión sonora música litúrgica; más bien parecen canciones populares con una ligera pátina de religiosidad. A diferencia de la *Misa Criolla* de Ramírez, esta misa apuesta por un orgánico más simple, una mayor libertad improvisatoria por parte de los intérpretes y una lírica considerablemente licenciosa.

Consideraciones finales

Las dos misas que hemos seleccionado representan interpretaciones radicalmente distintas de la función y el texto de la Misa y emplean recursos expresivos distintos y particulares. La Misa se convirtió en una referencia simbólica rasa, un conjunto de posibilidades expresivas latentes donde se pudo plasmar estéticas muy diferentes entre sí. La Misa dejó de significar un texto predefinido y estático para convertirse en fiesta, canción intimista o espectáculo monumental. El estallido de significados que el Concilio causó, involuntariamente, responde a un estado especial que la música popular latinoamericana pasaba en ese momento.

Los textos, al ser "soportes de lo simbólico para la memoria cultural", estabilizan los elementos simbólicos de la cultura y le dan homeostasis. El texto artístico es tan estructurado y autónomo como

"determinado por sus relaciones extrasistémicas"[69], y por ello las Misas aquí analizadas son tan interesantes: emergen de cada una un elemento cultural relevante para cada cultura, aunque en ambas está muy presente la búsqueda de expresión de músicas nacionales a partir de especies musicales heterogéneas y combinadas. Además, el uso de armonías, texturas, tonalidades y especies musicales diferentes ha sido un recurso recurrente en ambas obras, lo que les permitió expresar un amplio abanico de emociones cristianas.

En la misa peruana la matriz melodramática se expresa con mucha fuerza, mientras que en la argentina el éxito del "boom" del folklore, con sus estereotipos discursivos son lo más evidente.

La música popular latinoamericana, en plena ebullición por los medios de comunicación masiva y propensa a influencias culturales exógenas y la hibridización, estaba receptiva por nuevas propuestas estéticas; la necesidad de textos artísticos litúrgicos estableció un nuevo espacio de acción, accionó mecanismos semióticos de producción cultural hasta ese momento latentes. Los años sesenta y setenta propiciaron una sinergia entre música popular y liturgia católica tan expansiva que no puede estudiarse desde una única perspectiva disciplinar. Las obras aquí estudiadas son intrincadas, se componen de capas y dimensiones en enredada interacción, y precisan de estudios interdisciplinares, que servirán para echar luz sobre aspectos no abordados en este texto. Aquí nos centramos en aspectos parciales de cada una de estas Misas, en un ejercicio hermenéutico selectivo y acotado. Queda por analizar, por ejemplo, la dimensión económica de estos fenómenos, la recepción de estos o la perspectiva de género, aspectos tan importantes como los que aquí observamos.

→→→ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (Capes) — Código de Financiamento 001, por meio do Programa Move La América.

[69] Hernández, 2008, p. 79.

Referencias

AAVV. *Concilio Ecuménico Vaticano II: Constituciones, Decretos, Declaraciones*. Buenos Aires, Paulinas, 2006.

AGUILAR, Maria del Carmen. *Folklore para armar*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1991.

ALABARCES, Pablo. *Pospopulares*: *Las culturas populares después de la hibridación*. Wetzlar, Bielefield, 2020.

ALÉN RODRÍGUEZ, Olavo. "Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana". *Clave*, vol. 12, n. 1, 2010, pp. 50-55.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Matrices culturales de la telenovela". *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*, año/vol. II, número 5. Universidad de Colima, México, 1988, pp. 137-164.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2016.

BEARD, David y GLOAG, Kenneth. "Nationalism". *Musicology: The Key Concepts*. London/New York, Routledge, 1994.

BERNARD, Carmen. "Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas:gestación colonial, identidades republicanas y globalización". *Coherencia*, vol. 6, n. 11, julio-diciembre, Universidad EAFIT, 2009, pp. 87-106

CHAMOSA, Oscar. *Breve historia del folclore argentino, 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.

DAVID, Guillermo. "El relato del honor". *In*: SASTURAIN, Juan. (ed.). *El mito gaucho*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2021.

DE LA PEZA, Maria del Carmen. "El bolero y la educación sentimental: consideraciones de método y diseño del trabajo de campo". *II Foro Departamental de educación y comunicación: Comunicación*. México DF, UAM-X, CSH, 1994.

DE LA PEZA, Maria del Carmen. "La canción de amor y la conformación del sentido común sobre el amor". *Anuario de investigación 2001*, vol. I, México DF: UAM-X, CSH, 2002.

DÍAZ, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional*. Córdoba, Recovecos, 2009.

DURÁN, Juan Guillermo. "La Iglesia y el movimiento independentista rioplatense: incertidumbres, aceptación y acompañamiento (1810-1816)", [en línea]. *Teología*, n. 103, 2010.

GRAVANO, Ariel. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Corregidor, 1985.

HERNÁNDEZ, Biviana. "Para una concepción sistémica del texto: las propuestas de Yuri Lotman y Walter Mignolo". *ALPHA*, n. 26, Julio 2008, pp. 69-87.

HERNÁNDEZ SALGAR, Oscar. "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, n. 1, 2012, pp. 39-77.

KATZ, Mark. *Capturing Sound: How Technology Changed Music*. Berkeley, University of California, 2010.

KUSS, Malena. "Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 6. Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 133-149.

LOTMAN, Yuri y USPENSKIJ, Boris. "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.

LUCI PEREIRA, Simone. "Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina". In: ULHÔA, Martha y PEREIRA, Simone Luci. *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro, Letra e Imagem, 2016.

MADOERY, Diego. "El análisis musical genérico/estilístico". *Revista del Instituto Superior de Música*, n. 25, 2024.

MURMIS, Miguel y PORTANTIERO, Juan Carlos. Estudios sobre los orígenes del peronismo. Buenos Aires, Siglo XX, 2007.

OTERO, Clarisa. "La arqueología en el relato oficial del estado nacional. El caso del pucará de Tilcara (Jujuy, Argentina)". *Arqueología Suramericana / Arqueología Sul-Americana*, vol. 6, n. 1, 2, Enero/ Janeiro 2013.

PACHECO BELEVAN, César Alberto. "Patrones rítmicos del vals criollo peruano y su adaptación al cuarteto de cuerdas". *Revista UNM*, vol. 2, n. 2, 2018, pp. 57-79.

PAPALINI, Vanina. [coord.]. *Promesas y traiciones de la cultura masiva: balance de 30 años de democracia*. La Plata, EDULP, 2015.

PLESCH, Melanie. "La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". *In*: BARDIN, Pablo L. (ed.) *Los caminos de la música: Europa y Argentina*. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2008, pp. 55-110.

REDER CARLSON, Julius. "¿Una modernidad primitiva? Andrés Chazarreta, el folklore argentino y los medios masivos de comunicación". *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*, año IV, n. 9, primer semestre 2013.

ROJAS, Ricardo. "El coro de las selvas y las montañas". *La Nación*, 18/3/1921.

SARMIENTO HERENCIA, Rodrigo y NEIRA UEJO, Tania. *Llego rasgando cielos, luz y vientos: vida y obra de Chabuca Granda*. Lima, Ministerio de Cultura, 2020.

SEMÁN, Pablo. "Prefacio: Mediaciones y habilitaciones en la interpretación del género musical romántico". *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. ULHÔA, Martha y PEREIRA, Simone Luci. Rio de Janeiro, Letra e Imagem, 2016.

VEGA, Carlos. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires, Inés Cuello/INM, 1981.

WAISMAN, Leonardo. "'Sus voces no son tan puras como las nuestras': la ejecución de la música de las misiones". *Resonancias*, septiembre 2014.

WAISMAN, Leonardo. "Características y límites de la alfabetización musical en las misiones jesuíticas sudamericanas (siglos XVII-XVIII)". *Sociedad Española de Musicología; Revista de Musicología*; vol. 40, n. 2; 2017, pp. 427-448.

VALLADARES, Leda. *Cantando las raíces: coplas ancestrales del noroeste argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

Discografía

RAMÍREZ, Ariel y Los Fronterizos. *Misa Criolla*. Buenos Aires, PHILIPS, 1965.

CHABUCA GRANDA. *Misa Peruana / Misa Criolla De Bodas*. Lima, Play Music & Video, Lima, 2005.

Joana Saraiva

Discutindo a circulação transatlântica da habanera e a constituição de dispositivos fixadores de alteridade no mercado musical do século XIX

O presente artigo dialoga com a proposta central desta coletânea, que é a de interrogar as modalidades das dinâmicas de trânsito, conexão e transculturação que atravessaram o continente americano, bem como as ferramentas intelectuais que podem ser manejadas para a inteligibilidade desses fenômenos em sua complexidade. Nesse cenário, a circulação transatlântica da habanera no século XIX apresenta-se como um lugar privilegiado para o desenvolvimento de ferramentas intelectuais voltadas à observação de como processos complexos de trânsito cultural se materializam em artefatos específicos — no caso deste texto, as partituras —, propondo caminhos analíticos que possam ser úteis à investigação de outros fenômenos de circulação nas Américas.

A habanera consolidou-se como um fenômeno musical de extrema relevância durante o século XIX, caracterizando-se por um fluxo contínuo de circulação entre Cuba, Europa e diversas cidades da América Latina. Originalmente uma forma musical e coreográfica associada à cidade de Havana, ela passou por sucessivos processos de desterritorialização e reterritorialização, expandindo-se por um mercado musical transatlântico impulsionado por centros como Paris e Madri. Nas Américas, sua presença foi marcante durante a segunda metade do século dezenove, popularizando-se em teatros — através de gêneros como zarzuelas, operetas, mágicas e revistas —, concertos, bandas militares e no ambiente democrático dos bailes de salão e festas carnavalescas[1].

A circulação transatlântica da habanera resultou em várias formas de apropriação e ressignificação nos contextos locais variados. Na primeira seção do texto iremos relatar a pesquisa em diferentes acervos de partituras que documentam parte dessa circulação por diferentes regiões geográficas — Havana, Paris, Madri, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Ao documentar essa trajetória por diferentes territórios e cronologias, apresento a problemática central que o material de partituras revela: o termo habanera não constituiu uma categoria nativa, mas um rótulo externamente atribuído no contexto europeu para demarcar a alteridade de um universo cultural distinto.

Não perder de vista o quanto o termo habanera é uma categoria atribuída implica chamar a atenção para como o mercado musical oitocentista operava através da fixação de cargas semânticas a determinadas estruturas musicais, consolidando mecanismos de vinculação a um mundo tropical imaginário. Dessa forma, acompanharemos como a habanera emergiu no mercado europeu como um produto marcador de alteridade, materializando o diálogo, nem sempre simétrico, entre colônias e metrópoles.

Para avançar nessa discussão e analisar as partituras, é preciso antes fazer algumas considerações teóricas metodológicas. Na segunda seção do texto, apresento minhas escolhas epistemológicas no âmbito da sociologia da música para então argumentar a favor da

[1] Saraiva, 2020, pp. 29-126.

teoria da mediação[2]. Adotando uma postura que recusa definições essencialistas ou a-históricas do gênero musical, essa perspectiva da mediação nos leva a olhar para a habanera como um objeto em constante processo de fazer-se, deslocando o foco de um objeto estável e definido *a priori* para a observação das mediações locais que fazem surgir o objeto.

Nesse quadro teórico a partitura é dotada de um poder de agenciamento, isto é, deixa de ser vista como uma materialidade inerte para ser um dispositivo que provoca, reforça e estabiliza atribuições de sentido à música. Em outras palavras, o que importa observar é o que a partitura faz, isto é, como ela funciona enquanto um importante elo nessa complexa cadeia de mediações em torno da habanera e quais dispositivos são usados para provocar e estabilizar sentidos de alteridade.

Portanto, ao transpor esse desafio para a análise da materialidade da partitura, proponho a identificação dos chamados *dispositivos fixadores de alteridade*. Na terceira seção do texto iremos revisitar alguns desses dispositivos, que serão categorizados para fins analíticos em três tipos: dispositivos musicais, dispositivos iconográficos e dispositivos textuais. A análise dos exemplos revelará que tais dispositivos não operavam isoladamente, mas de maneira relacional, sendo acionados, muitas vezes, ao mesmo tempo numa mesma partitura.

Identificar esses dispositivos e entender como eles estavam sendo acionados nas partituras editadas na Europa vai nos permitir acompanhar o deslocamento da habanera por outras localidades da América Latina, e observar como os dispositivos que estavam em jogo naquele primeiro momento foram reconfigurados ou não, e que tipos de vinculações serão reforçadas ou desfeitas. Conforme a análise das partituras demonstra, os dispositivos fixadores de alteridade, no caso da habanera, não são meras categorias analíticas, mas sim rastros materializados e diretamente decorrentes dos processos de trânsito e deslocamento da habanera por vários territórios geográficos e imaginários ao longo do século XIX.

[2] Hennion, 1993, p. 179.

Os acervos de partituras: vestígios de uma circulação transatlântica

A investigação sobre a circulação da habanera no mercado musical oitocentista exige, primordialmente, um mergulho na materialidade dos acervos documentais que preservaram os vestígios desse trânsito. Tendo como ponto de partida o mapeamento da habanera nas cidades de Rio de Janeiro e Buenos Aires entre 1860 e 1880, a pesquisa[3] adotou como critério metodológico "seguir a palavra habanera" tanto em periódicos de época quanto em diferentes acervos de partituras. A leitura dos periódicos cariocas e portenhos revelou que a habanera integrava um sistema de entretenimento transatlântico que alimentava e era alimentado pela circularidade comercial entre a Europa e as Américas[4].

Para dar conta dessa circularidade, a pesquisa de partituras teve que mobilizar uma rede de acervos brasileiros, argentinos e europeus. No Rio de Janeiro, a busca concentrou-se no acervo da Biblioteca Nacional (BNRJ), na coleção digital da Casa do Choro e na catalogação realizada pelo Instituto Piano Brasileiro (IPB). A partir de catálogos de editoras como Viúva Canongia e Narciso & Arthur Napoleão, o IPB revela a habanera como uma categoria comercial consolidada no mercado editorial oitocentista, num universo total de 221 títulos, corroborando o levantamento feito por mim na imprensa carioca, que noticiou 336 títulos postos à venda. Desse universo de centenas de títulos comercializados, apenas uma fração mínima foi efetivamente conservada; somando-se os documentos que estão na BN e na Casa do Choro, e excluindo os casos repetidos, temos um total de 72 partituras.

Em Buenos Aires, a pesquisa revelou ainda mais a fragilidade da conservação desse repertório nos arquivos públicos. Consultou-se o acervo de música da Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNBA), o Instituto de Investigaciones Etnomusicológicas (IIET) e o Instituto

[3] Este artigo apresenta dados de uma pesquisa mais ampla desenvolvida em tese de doutorado (Saraiva, 2020) que investigou a circulação da habanera nas cidades de Rio de Janeiro e Buenos Aires entre as décadas de 1860-1880.

[4] Abreu & Deaecto, 2014.

Nacional de Musicologia Carlos Vega (INMCV). No total, apenas 16 partituras foram localizadas, entre canções escritas para o carnaval, para o teatro, e peças instrumentais de salão. Embora o *corpus* portenho seja numericamente reduzido, ele é revelador pelo silêncio documental que impõe às práticas musicais das sociedades afro-argentinas, cujas habaneras não foram preservadas em forma de partitura nos acervos institucionais, embora tenham sido profusamente anunciadas na imprensa de época (como no jornal *La Broma*).

A ampliação da busca em acervos europeus, realizada em parte durante estágio de pesquisa[5] na Bibliothèque Nationale de France (BNF) e em consultas à Biblioteca Nacional de España (BNE), foi fundamental para preencher lacunas documentais, tanto em relação às partituras de compositores europeus que circularam nas cidades de Rio de Janeiro e Buenos Aires e que não constam nos arquivos locais, quanto em relação às habaneras de compositores brasileiros e argentinos que foram editadas ou reeditadas na Europa e que inexistem nos respectivos países de origem. Assim, a análise cruzada dos acervos permite identificar uma característica central desse repertório: sua marcante circularidade transatlântica. Nota-se que a grande maioria das partituras circulava de forma independente do local original de publicação. Habaneras de compositores europeus como Iradier ou Bizet eram editadas no Rio de Janeiro, enquanto produções de autores brasileiros e platinos eram reeditadas em Paris e Berlim. Essa circularidade não apenas confirma o caráter transcontinental do gênero, mas revela um processo constante de desterritorialização e reterritorialização da habanera através dos impressos musicais. Além disso, as centenas de partituras existentes nos acervos da BNF e BNE nos dão uma visão muito mais panorâmica e abrangente, tanto do ponto de vista cronológico quanto geográfico, das diversas habaneras que alimentaram aquele mercado de partituras no século XIX.

Neste deslocamento para os acervos do outro lado do Atlântico, dois conjuntos documentais emergem como pontos fundamentais da pesquisa. O primeiro deles é o caderno "Lídia", que pertenceu ao compositor Maurice Ravel e está no acervo da BNF catalogado sob o título *50*

[5] Este estágio de pesquisa foi financiado pela Capes (PDSE/Capes).

danzas habaneras para piano. O conteúdo desse caderno é bastante heterogêneo, reunindo diversas partituras originalmente editadas em Cuba (muitas delas pela casa Edelmann), de vários compositores, sob diferentes denominações — *contradanza*, *contradanza original*, *contradanza cubana*, *contradanza habanera*, *danza*, *canción con acompañamiento de piano*. Trata-se, portanto, de uma compilação de repertório para piano que testemunha o trânsito da música cubana para a elite artística europeia e permite recuar às matrizes do gênero entre 1830 e 1860. O segundo conjunto é a interessante coleção de 12 contradanças impressas em caixas de fósforo da marca cubana *Real Fábrica La Honradez* (técnica de cromolitografia, dimensão 10 x 14 cm). Esse material não está catalogado como partitura, mas como material gráfico, onde vemos a importância atribuída à iconografia musical desses documentos[6]. Apesar de a data atribuída no acervo da BNE a esse material ser 1860-1880, pela similaridade de diagramação com algumas daquelas partituras do caderno que pertenceu a Ravel podemos supor que se tratavam de partituras impressas em Havana décadas antes, e que ganharam nova roupagem, sobretudo gráfica, nesse novo suporte efêmero de caixa de fósforos. Essa coleção evidencia não só a capilaridade do gênero em suportes materiais diversos e cotidianos, como demonstra que a iconografia musical ganhava centralidade nas estratégias comerciais e publicitárias vinculadas ao repertório.

Uma dificuldade metodológica central no trato com esse material reside na ausência quase absoluta de datação precisa nas partituras de época, que raramente traziam o ano de impressão. Para compensar essa lacuna cronológica foi imperativo cruzar os dados dos acervos com as informações sobre as firmas de edição, números de chapa e anos de funcionamento em cada cidade. No Rio de Janeiro, o trabalho de Monica Leme[7] permitiu atribuir datas aproximadas a partir do período de funcionamento de firmas editoriais, revelando que a maioria das habaneras internacionais era publicada localmente para consumo imediato. Além disso, cruzar tais dados com as informações colhidas na pesquisa em hemeroteca permitiu identificar o momento da inserção

[6] Tal material encontra-se disponível para consulta no formato digital em <https://bnedigital.bne.es/bd/card?oid=0000201969&site=bdh – Marquillas cigarreras cubanas . La Honradez>

[7] Leme, 2006.

das obras no mercado e o contexto de sua recepção, especialmente no caso das produções vinculadas ao teatro musical.

A análise desse material revela também que a habanera não possuía uma função única na rede de entretenimento oitocentista, agenciando uma diversidade de práticas sociais, integrando-se tanto ao ambiente doméstico e erudito (salões e concertos) quanto aos circuitos globais de consumo de massas, como o teatro musical, o carnaval e as bandas militares.

Por fim, o que esse heterogêneo *corpus* de partituras revela é o papel dos acervos europeus como mediadores centrais na estabilização do termo habanera para designar gênero musical. É significativo notar que muitos dos documentos hoje classificados como habaneras nos acervos de Paris e Madri não apresentavam esse termo em sua publicação original; tornaram-se habaneras por efeito do olhar classificatório europeu que projeta e fixa a alteridade sobre o universo cultural original. A análise das edições publicadas em Paris e Madri a partir da década de 1860 revela como a mobilização deliberada de certos dispositivos atuou na fabricação desse "outro" americano, operando a conversão definitiva do gentílico geográfico para uma marca de alteridade estabilizada, pronta para circular por outros territórios e operar processos locais de tradução.

Ao percorrermos a diversidade de partituras que compõe esse *corpus*, a primeira questão que emerge desse material é a profunda transformação no uso do termo habanera ao longo do tempo. Num primeiro momento, o termo operava sob uma função estritamente adjetiva, expressando uma qualidade diferenciadora vinculada à origem geográfica, originalmente um gentilício adjetivado, como na *contradanza habanera* do caderno que pertenceu a Ravel. Contudo, ao longo das décadas de 1860 e 1870 observa-se um movimento de conversão gramatical em que o gentílico se estabiliza como substantivo, e as *danzas, contradanzas* e *americanas*, que funcionavam antes como substantivo adjetivado, caem em desuso. O efeito disso é que o termo habanera ganha elasticidade taxonômica, passando a abarcar uma multiplicidade de objetos que se vinculam a uma pluralidade de práticas, permitindo inclusive novas declinações como habanera: *serenade creole;* habanera*: danse espagnole;* habanera: *chant et danse du Paraguay*.

É na perspectiva dos acervos europeus que a habanera se configura mais claramente como um construto da invenção europeia, resultante de um contínuo trabalho de mediação que ancora a matéria sonora a recorrentes *topoi* de alteridade. A constatação da habanera como categoria atribuída impõe uma vigilância metodológica constante: se o termo é resultante de um contínuo trabalho de mediação editorial e classificatória, torna-se imperativo recorrer a ferramentas intelectuais que permitam observar o objeto em seu processo de "fazer-se". É sob esse prisma que a seção seguinte sistematiza os pressupostos teóricos da música como mediação para fundamentar a proposição de uma ferramenta analítica que permita a observação e inteligibilidade do complexo fenômeno de trânsito cultural num contexto histórico atravessado pelas relações colonialistas.

Música como mediação e os dispositivos fixadores de alteridade

A abordagem metodológica que orienta esta pesquisa repousa em pressupostos fundamentais provenientes da sociologia da música contemporânea e dos estudos de música popular, em especial daqueles autores que concebem o fenômeno musical não como um objeto estático, plenamente fixado e definido, mas como um fenômeno em constante devir, sendo simultaneamente produto e agente de processos e práticas coletivas e históricas[8]. Nesse sentido, seguimos a concepção da música como mediação, que implica transcendermos a dicotomia tradicional entre um objeto musical abstrato e universal e as condições sócio-históricas de sua produção[9]. Essa perspectiva reconhece que os objetos musicais não estão "lá" de modo acabado e estável, mas emergem continuamente graças à multiplicidade de mediações necessárias para que a música surja, se apresente e seja reconhecida como tal. Hennion expressa essa ideia de forma basilar: "A música nada mais

[8] DeNora, 2003; Born, 2000; Hennion, 1993, 2003, 2011, 2015.

[9] Hennion, 1993, p. 179.

tem a mostrar do que mediações: instrumentos, músicos, partituras, palcos, gravações... As obras não estão 'já lá', defrontadas com gostos também 'já lá', sobredeterminados pelo social. Elas sempre têm que ser tocadas novamente"[10].

Nesse enquadramento teórico, os objetos que povoam o mundo musical são entendidos como entidades provisórias e instáveis, construídas e sustentadas por uma rede complexa e dinâmica de atores humanos e não humanos — tais como partituras, instrumentos, intérpretes, espaços performativos, instituições, públicos, linguagens e discursos. Tais entes não possuem uma existência passiva; ao contrário, agenciam e são agenciados por essas múltiplas mediações em contínua transformação e reconstrução. Essa perspectiva dialoga diretamente com a Teoria Ator-Rede, que coloca em pé de igualdade o papel dos atores humanos e dos artefatos técnicos, reconhecendo a capacidade agencial dos objetos em produzir efeitos, modificar redes sociais e estabilizar sentidos que, na volatilidade da performance, seriam fluidos[11].

Ao transpor esse desafio para a análise da música impressa no século XIX, e tendo como ponto de partida a teoria da música como mediação, é preciso articular esse referencial sociológico aos procedimentos de vinculação operados na materialidade da partitura. Considero essa abordagem particularmente instigante para lidar com as centenas de habaneras que compõem esse *corpus* documental, pois nos permite olhar para as partituras enquanto rastros materializados de processos passados de vinculação. Como todo trabalho de mediação, há marcas que ficaram inscritas nas partituras que nos ajudam a reconstruir vínculos específicos engendrados pela e na habanera enquanto *lugar de encontro*.

Para pensar esse encontro, sigo a sugestão do etnomusicólogo Carlos Sandroni, que aborda o gênero musical como o ponto de interseção entre "conjuntos de traços formais e conjuntos de associações

[10] "Music has nothing but mediations to show: instruments, musicians, scores, stages, records... The works are not 'already there', faced with differences in taste also 'already there', overdetermined by the social. They always have to be played again." (Hennion, 2003, p. 82)

[11] Latour, 2012, pp. 65-70.

extra-musicais"[12]. Analisando a música impressa latino-americana do século XIX, Sandroni demonstra como a recorrência de certas fórmulas rítmicas — como o *tresillo*, a síncope característica e o próprio ritmo de habanera — servia para atribuir determinadas ideias extramusicais ao repertório. No vocabulário empregado pelo autor, esses traços formais são chamados de "marcas semânticas" ou "ilustrações musicais", justamente para ressaltar a propriedade desses elementos em estabelecer vínculos com significados como "mestiçagem", "afro-americano" e "popular"[13]. Assim, o que deve ser investigado não são os traços formais, em si, nem os significados "fora" da música, mas o lugar onde eles se encontram, colocando em evidência o trabalho de mediação que constantemente vincula e reinventa a relação entre os dois planos.

Complementarmente, o olhar de Martha Abreu sobre a visualidade da música comercializada no final do século XIX nos permite compreender a dimensão iconográfica da partitura como um componente ativo dessa rede de mediações. Analisando as capas de gêneros como tangos, lundus e *cakewalks*, a autora evidencia como as marcas iconográficas raciais e racistas operam na reprodução ou subversão de estereótipos[14]. A partir desse viés, atentar para a dimensão visual das partituras de habaneras nos permite percebê-las como casos específicos de atribuição de negritude e sensualidade à música, onde o suporte material atua como mecanismo de circunscrição que fixa certas representações da população escravizada e de seus descendentes em estreita relação com a natureza tropical exótica.

É fundamental salientar que meu propósito não será o de isolar um elemento e descontextualizá-lo: não é a imagem da capa ou a fórmula rítmica que importam em si mesmas, mas a carga semântica que carregam e as associações que provocam em um determinado contexto idiomático. O que importa é entender como esses elementos passam a funcionar enquanto dispositivos e como eles se relacionam entre si, atuando em conjunto como agentes mediadores.

[12] Sandroni, 2002, p. 104

[13] *Idem, ibidem.*

[14] Abreu 2017, pp. 309-312.

É a partir dessa síntese entre a sociologia da mediação e a concepção de gênero enquanto lugar de encontro que proponho, como ferramenta analítica central desta pesquisa, o conceito de dispositivos fixadores de alteridade. No contexto do mercado musical oitocentista, esses dispositivos agiram para dar consistência à vinculação da habanera com seus diversos imaginários de alteridade. Na seção seguinte, portanto, iremos olhar mais de perto para esses dispositivos, buscando compreender o tipo de relação que se configura entre eles e o vínculo que mantém o conjunto como uma configuração mais ou menos estável, capaz de transformar o gentílico geográfico em uma marca de alteridade no mercado musical transatlântico.

Dispositivos em ação

A partir do referencial teórico discutido na seção anterior, passamos à análise da materialidade das partituras com o objetivo de identificar os dispositivos que atuaram na vinculação da habanera ao seu *topos* de alteridade. Para fins analíticos, as partituras serão analisadas de acordo com três tipos de dispositivos: iconográficos, musicais e textuais. O foco, portanto, recai sobre os rastros inscritos no suporte impresso que, ao convergirem, operam o trabalho de fixação dos sentidos de alteridade na habanera: a origem cubana e a natureza tropical, a sensualidade da mulher e da dança, a negritude estilizada e a comicidade do teatro ligeiro e do carnaval. A partir desses eixos temáticos, organizaremos os exemplos a seguir — escolhidos dentre um universo vasto enquanto casos exemplares —, onde elementos das capas, da escrita pianística e marcas textuais se articulam simultaneamente.

Sensualidades do feminino: da *sandunga* ao estilo *Carmen*

A investigação dos acervos da Bibliothèque Nationale de France (BNF) e da Biblioteca Nacional de España (BNE) revela que partituras de *contra-danzas* e *danzas* cubanas impressas entre 1830 e 1860 guardavam estreita relação com o ambiente de baile de salão. Essa relação deixou marcas

nas partituras, como iremos ver adiante, que atuaram como mediadores na recepção e na posterior incorporação da habanera no idioma musical europeu. Antes mesmo da realização sonora das partituras, a evocação de um simples título ou a veiculação de uma imagem de capa já ofereciam ao público uma tradução visual e imaginária de como a habanera deveria ser consumida enquanto alteridade americana. Nesse eixo, portanto, veremos como os dispositivos fixadores foram acionados para associar a habanera à dança, ao corpo feminino e ao território tropical.

A habanera, enquanto dança de salão, materializa-se iconograficamente na representação do *cedazo* — o abraço estreito entre o casal de dançarinos —, como mostra a imagem registrada na capa de *La Cubana* (Fig. 1), de Justo Villarroel.

A representação desse abraço, como podemos ver na ampliação da imagem dessa série litográfica de partituras em caixa de fósforos, dá suporte ao que a literatura indica como ruptura coreográfica das contradanças cubanas[15]. Em contraste com a contradança francesa e a contradança inglesa que utilizavam figuras coletivas, a contradanza cubana teria inaugurado uma dança de casal independente, onde o casal podia dançar separado dos demais, e de forma mais próxima, como num abraço apertado.

Essa "novidade" da proximidade entre o casal, bem como sua autonomia em relação ao grupo, é indicada por Pichardo como uma mudança que num primeiro momento aconteceria apenas na parte B da música, sendo a parte A ainda executada com figuras coletivas e separadas, para ao longo do tempo o *cedazo* passar a ser a coreografia da música como um todo[16].

Vejamos como essa relação música e dança se inscreve no pentagrama. Antes, porém, de analisarmos o caso de *La Cubana*, farei uma breve descrição dos aspectos musicais que caracterizam o corpus documental de *danzas* e *contradanzas* como um todo[17], para que a inteligibilidade desse exemplo em específico não fique descontextualizada.

[15] Galán, 1983, p. 129.

[16] Pichardo, 1849, p. 87.

[17] Aqui estou me referindo exclusivamente ao caderno *50 Danzas habaneras*, que pertenceu a Ravel, mais à coleção de contradanças impressa em caixa de fósforos.



[Figura 1] *La Cubana* – capa.

Estruturalmente as peças seguem uma forma bipartida estável: 32 compassos seccionados em duas partes de 16 (ou 8 com repetição). O mais usual neste repertório é o uso do compasso binário simples (2/4). Vale ressaltar que em vários exemplos essa forma bipartida reforça diferenças consideráveis entre partes A e B, como mudanças de tonalidade, andamento e textura. Em relação às células rítmicas empregadas, essas partituras oferecem um panorama bastante abrangente — síncope característica, ritmo de habanera, *tresillo*, tercinas, *cinquillos*, colcheias e semínimas — utilizadas em variadas combinações entre melodia e acompanhamento, com alternâncias e sobreposições. Apesar da intricada textura que resulta destas variadas formas de combinações rítmicas, o tipo de acompanhamento é o que assumirá a função de dispositivo fixador de identidade/alteridade: o chamado *ritmo de habanera*. Mesmo nas situações em que esse dispositivo não está sendo usado na totalidade dos 32 compassos, ainda assim ele está presente, não existindo nenhum exemplo, dentre essas partituras em compasso binário simples, que não utilize esse padrão de acompanhamento em pelo menos algum trecho da música.

Tal dispositivo, nesse repertório cubano, aparece notado de diversas maneiras, sendo mais recorrente os dois modelos propostos por Peter Manuel, o "ritmo de habanera no estilo Carmen" e o "ritmo de habanera no estilo baixo sincopado"[18]. O primeiro modelo é aquele em que a mão esquerda do piano executa o acorde de maneira arpejada, num movimento de ida e volta, começando na região mais grave, passando pela quinta até alcançar a fundamental, uma oitava acima, e descer até a quinta de novo para voltar ao mesmo desenho no compasso seguinte. No segundo modelo, o movimento é invertido, indo do agudo para o grave, com o acorde em bloco atacado nos primeiros tempos e as notas mais graves deslocadas em relação aos acentos que coincidem estritamente com o pulso regular. A análise da partitura revela um procedimento de desmembramento da mão esquerda: o baixo é dissociado do restante do acorde, gerando dois planos de sobreposição. Enquanto os acordes coincidem com os tempos 1 e 2, as articulações do baixo acentuam a quarta semicolcheia do primeiro tempo e a segunda colcheia do segundo tempo[19].

[18] Manuel, 2009, p. 71.

[19] Esses dois modelos propostos por Peter Manuel se diferenciam principalmente em relação à

Esse padrão de acompanhamento no estilo baixo sincopado é recorrente em várias dessas contradanças, sendo mais comum o aparecimento na parte B, em contraste com a parte A — que, por sua vez, poderia apresentar o ritmo de habanera no estilo Carmen, ou outras variações de acompanhamento.

É exatamente o que ocorre em *La Cubana*[20].

Na organização interna da partitura, observa-se a estabilidade da forma bipartida, estruturada em duas seções de 16 compassos cada. Especificamente na transição para a parte B, podemos notar uma diferença significativa na mão esquerda do piano, passando do ritmo de habanera no estilo Carmen para o estilo baixo sincopado. Nota-se que essa alternância serve para acentuar um contraste de caráter entre as duas partes, já que não há mudança de tonalidade (ambas estão na tonalidade de ré maior). Apesar de a parte A ter mais movimentação harmônica, a parte B tem mais variação rítmica, na combinação de tercinas na melodia contra o ritmo de habanera no estilo baixo sincopado.

Esse dispositivo aparecerá em outros exemplares, como em *El Encanto*, *El incendio*, *Angelica* e *Así dice ella*. Nesses exemplos, a eficácia desse dispositivo rítmico passa a ser nomeada e reforçada através da rubrica *con sandunga*. Inscrita na grade pianística e em estreita correlação com o estilo baixo sincopado, a *sandunga* não é apenas uma terminologia técnica de indicação de expressividade.

Se na grade pianística ela agencia o estilo baixo sincopado em relação direta com a dança de casal no *cedazo*, seu efeito, segundo

cometricidade e contrametricidade. O primeiro acontece quando há uma concordância entre os acentos musicais e a métrica subjacente; o segundo, quando os acentos entram em conflito com essa hierarquia métrica, provocando um deslocamento. No caso da habanera, o compasso binário estabelece uma métrica subjacente onde a pulsação do tempo 1 é hierarquicamente mais forte que a pulsação do tempo 2 — e que qualquer outra subdivisão interna do pulso. No estilo Carmen, portanto, os acentos musicais coincidem com os tempos metricamente fortes, enquanto que no estilo baixo sincopado os acentos deslocam-se para partes consideradas fracas do compasso. Como discute Carlos Sandroni a partir dos conceitos formulados por Kolinski, quando o ritmo confirma a estrutura métrica ele é considerado cométrico; quando ele contradiz ou desloca essa estrutura, ele é contramétrico. Nesse sentido, empregarei o termo cométrico ao longo do texto para me referir ao padrão ritmo de habanera no estilo Carmen. Para uma discussão mais detalhada conferir Sandroni, 2001, p. 25.

[20] A versão digital da partitura pode ser escutada no seguinte endereço <https://www.youtube.com/watch?v=SvpnrwWFfWg&list=PLF6cGOnxXm54WNiQVdCZoq2PAEiAJ7raI&index=13>.



[Figura 2] *La Cubana* – partitura.

relatos de época, transborda a partitura. A expressão *sandunga* era um vocábulo de uso corrente em Cuba no século dezenove, e aparece na terceira edição do dicionário de Esteban Pichardo com a seguinte definição: "Graça, *donaire* particular inexplicável no corpo da mulher, nas suas maneiras e movimentos lúbricos, encantadores, sem notar-se esforço algum"[21]. Segundo Fernando Ortiz, *sandunga* expressaria a "afrocubania musical" dos tempos coloniais, isto é, a "mutalez", a "crioulidade"[22]. Para Ruidíaz, essa expressão funciona como aporte de sensualidade, como um dispositivo capaz de "produzir uma agradável impressão de flexibilidade rítmica", querendo mimetizar o movimento da dança e/ou da mulher[23].

O relato da Condessa de Merlin é fundamental para compreender essa simbiose. Ao descrever a *contredanse havanaise* para o público parisiense, Merlin identifica nela uma "volúpia indefinível", caracterizando a dança como uma mescla paradoxal de "languidez e impulso". Para a autora, a *sandunga* transbordava da música para a dança e para o corpo da mulher, conformando um tipo de sensualidade crioula indefinível, e também irresistível. Ainda segundo a autora, a sensualidade da mulher seria tão natural quanto a coreografia e a música, que, sob a mesma designação — habanera —, se tornam quase indissociáveis[24].

Essa estratégia metonímica onde a habanera é personificada na figura feminina, transferindo para seu corpo o poder de sedução antes atribuído à dança e música habaneras, ficou registrada em vários títulos. Marcas de expressão como *doce*, *con temerezza, inconsolabile, picante* e *voluptuosamente* se inscrevem nas partituras através dos dispositivos textuais que agenciam e ao mesmo tempo reforçam tal poder. No imaginário europeu, a habanera muitas vezes se confundia com a própria mulher habanera, sendo bastante recorrentes títulos descritivos ou evocativos de uma mulher específica, de partes de seus corpos, ou atributos do seu caráter ou elogios à sua beleza[25].

[21] Pichardo, 1862, p. 259

[22] Ortiz, 1950.

[23] Ruidíaz, 2015, p. 10.

[24] Merlin, 1844, p. 329.

[25] Saraiva, 2020, pp. 276-305

Essa construção ganha novas camadas através da estratégia iconográfica de emoldurar a mulher desejada na natureza tropical, recorrente nas edições de Paris e Madri. Em capas como *Havanaise* (Paladilhe, 1870) e *La Florita* (Bonardi, 1878), observa-se a saturação de índices botânicos, como palmeiras, bananeiras e bambus. Nesses impressos, a natureza tropical serve de cenário para a languidez da mulher crioula, estabilizando um regime de visualidade em que o clima e o território explicam a suposta voluptuosidade da música e vice-versa.

Voltando às contradanças cubanas, podemos situar a genealogia desta estratégia na figura de Estefania (Fig. 4).

Nessa capa, a mulher habanera é representada portando um cesto de frutas tropicais sobre a cabeça, trajando vestes coloridas e adornos que materializam um regime de visibilidade centrado na exuberância americana. O dispositivo iconográfico, aqui, funde o corpo feminino à exuberância da terra; a mulher torna-se a imagem da habanera, sugerindo que a música possui o mesmo frescor e a mesma disponibilidade da natureza tropical cubana.

A circulação desse repertório para Paris e Madri, apesar de manter uma mesma lógica de funcionamento dos dispositivos textuais e iconográficos, impôs uma reconfiguração dos dispositivos musicais que operavam nas contradanças cubanas. O dispositivo musical central dessa invenção europeia da habanera foi a cristalização do ritmo de habanera no estilo Carmen. De uso tão reiterado nas partituras de compositores europeus, esse dispositivo acabou por eclipsar o ritmo de habanera no estilo baixo sincopado, anulando a polirritmia de texturas que era comum no repertório cubano. Quase todas as partituras de compositores europeus por mim analisadas apresentam o ritmo de habanera na sua versão mais cométrica, como forma de *ostinato*. Sucessos internacionais como *La Paloma*, de Sebastian Iradier (1864) e *Carmen,* de Bizet (1875), ilustram exemplarmente esse acontecimento.

À medida que a habanera se consolidava na França, a exuberância tropical da mulher cubana — tipificada na litografia de Estefania (Fig. 4) — é absorvida pela estética andaluza e cigana, de forte apelo erótico naquele contexto parisiense. Como argumenta Lacombe, quando a habanera começa a ser editada em Paris naqueles anos de 1850 e 1860,





[Figura 3] Capa *Havanaise* **e** *Florita***.**



[Figura 4] Capa *Estefania*.

ela é lida como um subtipo de música espanhola, ainda que de origem americana, herdando também características que já estavam em jogo no repertório espanhol e que faziam sucesso nos palcos parisienses, desde pelo menos a década de 1840, a partir da moda das *gitanas fingidas* [26].

Se num primeiro momento a imagem da mulher habanera era o ícone da sensualidade mestiça e tropical, a partir da década de 1860 essa alteridade foi gradualmente transferida para a figura da mulher espanhola, andaluza e cigana. Nesse deslocamento, vale salientar a manutenção do ritmo de habanera estilo Carmen. Aqui esse dispositivo musical, acionado junto a recursos iconográficos que consolidaram a habanera como personificação da mulher espanhola, culmina na famosa *Carmen* (1875) de Bizet. Esse caso exemplifica o caráter de duplicidade intrínseca do dispositivo fixador: ao mesmo tempo que é vestígio de vinculações passadas, atua operando e consolidando novas associações.

Não é à toa que a famosa ópera de Bizet nomeia, no vocabulário empregado por Peter Manuel, o próprio dispositivo fixador. Em *Carmen,* a reiteração do ritmo de habanera — associada a uma estrutura melódica cromática descendente — deu a estrutura necessária para a tipificação do personagem principal: a mulher sedutora, misteriosa, que exerce um fascínio incontrolável no homem europeu. Assim, através da reiteração desse dispositivo, a habanera se estabiliza no idioma musical europeu como uma fórmula estável de sensualidade e exotismo, mas silencia a *sandunga* da *Estefania* em favor de uma rítmica mais cométrica.

Ao estabilizar o ritmo de habanera na sua forma mais cométrica e consolidar a associação entre fórmula rítmica e sedução, a habanera irá viajar por outros territórios geográficos e incorporará outros personagens femininos no sul do Equador. As partituras registradas nos acervos brasileiros e platinos revelam uma grande quantidade de títulos que associam a habanera a diferentes mulheres — paraguaias, brasileiras, rio-grandenses, pernambucanas, morenas, loiras, de todos os tipos. Ao mesmo tempo, os dispositivos textuais servirão para associar a habanera a novas geografias, deslocando o vínculo de Cuba para México, França, Espanha e Paraguai[27]. Nesse sentido, podemos citar a coleção "Haba-

[26] Lacombe, 2014, p. 109.

[27] Para listagem completa dos títulos cf. Saraiva, 2020, pp. 395-402.

neras & Danzas Paraguayas" e em especial a trilogia de J. T. Cardozo, *Noites de Luque: Dolores, Conchita, Pertunda* (Cardozo, 1871), cujo título atua fixando o território — Paraguai (cidade de Luque) — às mulheres.

Outro exemplo é a habanera argentina *Flor del aire* (Paz, 1866), dedicada aos inválidos da guerra.

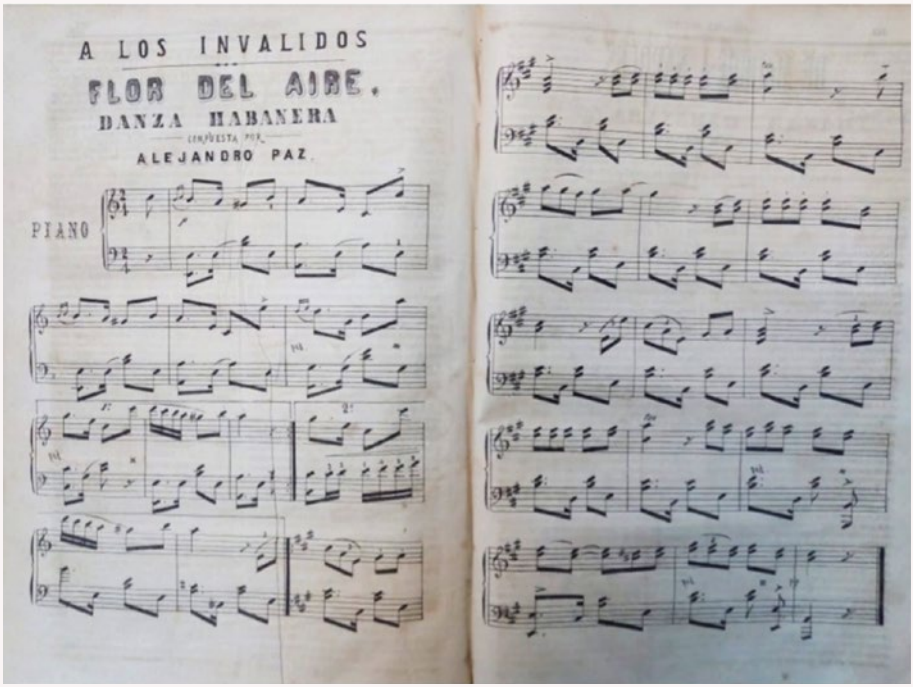
Como podemos ver, o dispositivo musical aparece aqui naqueles dois modelos propostos por Peter Manuel: a parte A no ritmo de habanera estilo Carmen, e a parte B instaurando o estilo baixo sincopado. Curiosamente, essa habanera apresenta a mesma estrutura de *La Cubana*, discutida na abertura desta seção. Todavia, sob o agenciamento do dispositivo textual — a dedicatória —, tal característica aqui aparece associada ao imaginário da Guerra do Paraguai, e não mais a Cuba.

Essa convergência que as partituras nos revelam entre dispositivos textuais e musicais que fixam a habanera na figura da mulher e no território paraguaio encontra eco nos relatos de imprensa da época, que apontam a Guerra do Paraguai como lugar onde a habanera, enquanto dança de salão, teria atingido uma popularidade até então inédita[28]. As descrições sobre dança habanera que ficaram registradas na imprensa argentina e brasileira indicavam uma coreografia de dança de casal independente, em que os pares dançavam abraçados sem a execução de figuras coletivas, assim como na representação do *cedazo* na contradança cubana. Essa maneira de dançar inscreveu nas partituras novas etiquetas de expressão, onde a *sandunga* passa a dar lugar a novos dispositivos textuais, como *voluptuosamente, con mistério, con abandono*, etc.

Tais marcas indicam que o poder de sedução atribuído à dança e à mulher como metonímia da habanera continuam funcionando ao sul do Equador. A manutenção e reatualização dos dispositivos fixadores através da sua circulação transatlântica revelam a plasticidade da habanera enquanto marca de alteridade, como *topos* que reúne diversos territórios reais e imaginários, mantendo em aberto o acoplamento de uma multiplicidade de outros.

A seção seguinte investigará como esses mesmos dispositivos — agora ampliados com tecnologias de deformação linguística e iconografias pitorescas — operam para associar a habanera a uma negritude estilizada.

[28] Saraiva, 2020 pp. 96-102.



[Figura 5] *Flor del aire.*

Negritude estilizada: tecnologias de deformação e mecanismos de permissividade

A constituição da negritude como uma declinação crítica do *topos* de alteridade na habanera é operada por dispositivos fixadores que, ao articularem em convergência as dimensões iconográfica, musical e textual, fazem emergir esse sentido de alteridade radicalmente racializada.

Para além do ritmo de habanera estilo Carmen — que se mantém como uma espécie de *ostinato* em todas as produções de compositores europeus —, essa fixação da negritude materializa-se na partitura através da articulação de recursos textuais — nos títulos e nas letras das canções — e visuais — nas ilustrações de capa —, que fazem aqui a habanera emergir do circuito transatlântico de entretenimento como um produto síntese, operando ao mesmo tempo na chave do grotesco e do cômico.

A análise do *corpus* revela uma insistência quantitativa em títulos que utilizam os vocábulos "negrito" ou "negrita" como etiquetas de alteridade, observada em exemplares como *Suspiros de un negro* (A. Morais, 1850), *El negrito* (F. Barbieri, 1855), *El negrito enamorado* (M. S. Allú, 1859), *La neguita en el baile* (M. Monlleó, 1866), *La negrita* (Attilio Ley, 1869), *Neguita* (Pedro Tintorer, 1881), *Un esclavo* (A. Rovira, 1887) e *L'Africain* (A. Coedes, 1871)[29].

A temática de sensualidade tropical, que discutimos na seção anterior, aqui passa a ser atualizada pela via da comicidade. Fosse no teatro ou no carnaval, usar a habanera enquanto alteridade racializada implicava muitas vezes lançar mão de ferramentas deformadoras e imagens distorcidas para caricaturizar o corpo negro e sua dança. O rastro material mais evidente desse processo não se limita aos títulos, mas observa-se na própria grafia das letras das canções, como no caso de *El Relampago* (Barbieri, 1857)[30].

[29] Para listagem completa dos títulos, cf. Saraiva, 2020.

[30] *El Relampago* é uma zarzuela (gênero lírico-dramático espanhol) em três atos, com música de Francisco Asenjo Barbieri e libreto de Francisco Camprodón, que estreou em Madri no ano de 1857. Ambientada no contexto colonial de uma fazenda em Matanzas, Cuba, a obra é considerada o primeiro caso no teatro espanhol a utilizar a habanera como um elemento

Como podemos ver, o texto utiliza substituições fonéticas sistemáticas — guto (*gusto*), plasé (*placer*), etá (*está*) — inversões gramaticais — maduro ya tabaco etá (*el tabaco ya está maduro*) — e trocas ortográficas como a substituição do "ll" pelo "y" em ojiyo (*ojillos*). A letra revela também uma ambientação local pautada em produtos coloniais — tabaco, *veguero* —, danças e ritmos locais — *cocoyé* —, além de representar a aproximação entre casais negros de maneira jocosa — "no yeve la neguita ayá, que neguito gosa de la vé bailá" (*no lleves la neguita allá, que neguito goza de verla bailar*).

Este dispositivo textual empregado em *El Relampago* foi uma forma largamente usada no mercado de entretenimento da época, a chamada "língua de preto". Tal dispositivo — identificado por Carlos Sandroni como uma das marcas indispensáveis para vincular o repertório oitocentista ao universo afro-americano — operava como recurso imitativo e caricato, como uma tecnologia de deformação linguística[31]. Ao articular essa deformação, esse dispositivo textual busca produzir o que Lea Geler define como uma "performance de negritude": uma encenação caricaturizada do outro, construída por e para um público branco, que utilizava o riso e o grotesco como ferramentas de diferenciação[32]. Nesse sentido, o uso da "língua de preto" fazia parte de um processo que Martha Abreu identifica como a estilização de traços culturais negros para o espetáculo, no qual matrizes de cultura oral e musicalidade negra eram capturadas e tipificadas para servir ao entretenimento nos palcos e salões[33].

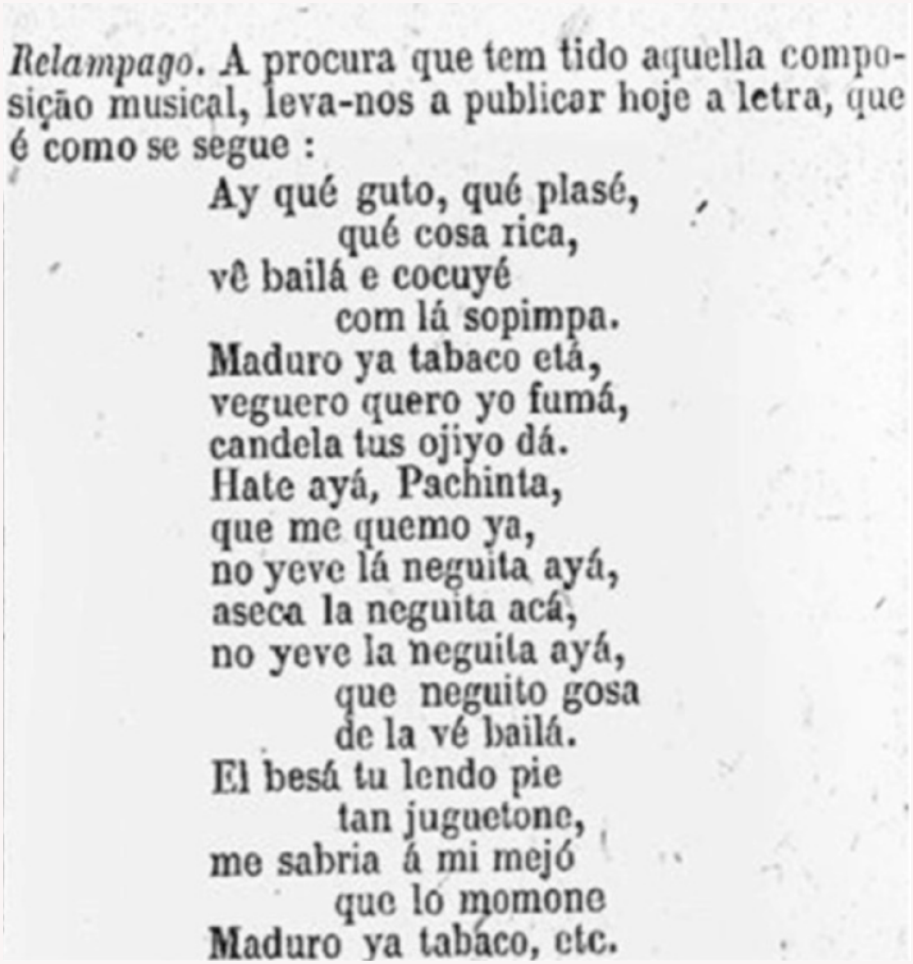
Ao marcar a partitura nesse campo de exceção linguística, tal dispositivo exerce um importante papel na consolidação de uma forma de negritude que o teatro explorava, carregando marcas dessa encenação. Ao acompanhar o itinerário das companhias de zarzuelas

central para representar o que seria uma música negra estilizada no palco. Sob o mesmo título, *El Relampago* designa também o número musical de encerramento desta zarzuela — um bailado e coro acompanhado da orquestra, originalmente chamado de 'tango-habanera'. Esse número tornou-se um fenômeno de circulação transatlântica, sendo comercializado de forma independente como partitura para piano sob o título *El Relampago*.

[31] Sandroni, 2014, p. 230.

[32] Geler, 2011; 2008.

[33] Abreu, 2017, pp. 309-312.



Relampago. A procura que tem tido aquella composição musical, leva-nos a publicar hoje a letra, que é como se segue :

Ay qué guto, qué plasé,
qué cosa rica,
vê bailá e cocuyé
com lá sopimpa.
Maduro ya tabaco etá,
veguero quero yo fumá,
candela tus ojiyo dá.
Hate ayá, Pachinta,
que me quemo ya,
no yeve lá neguita ayá,
aseca la neguita acá,
no yeve la neguita ayá,
que neguito gosa
de la vé bailá.
El besá tu lendo pie
tan juguetone,
me sabria á mi mejó
que lo momone
Maduro ya tabaco, etc.

[Figura 6] Letra jornal *El Relampago.*

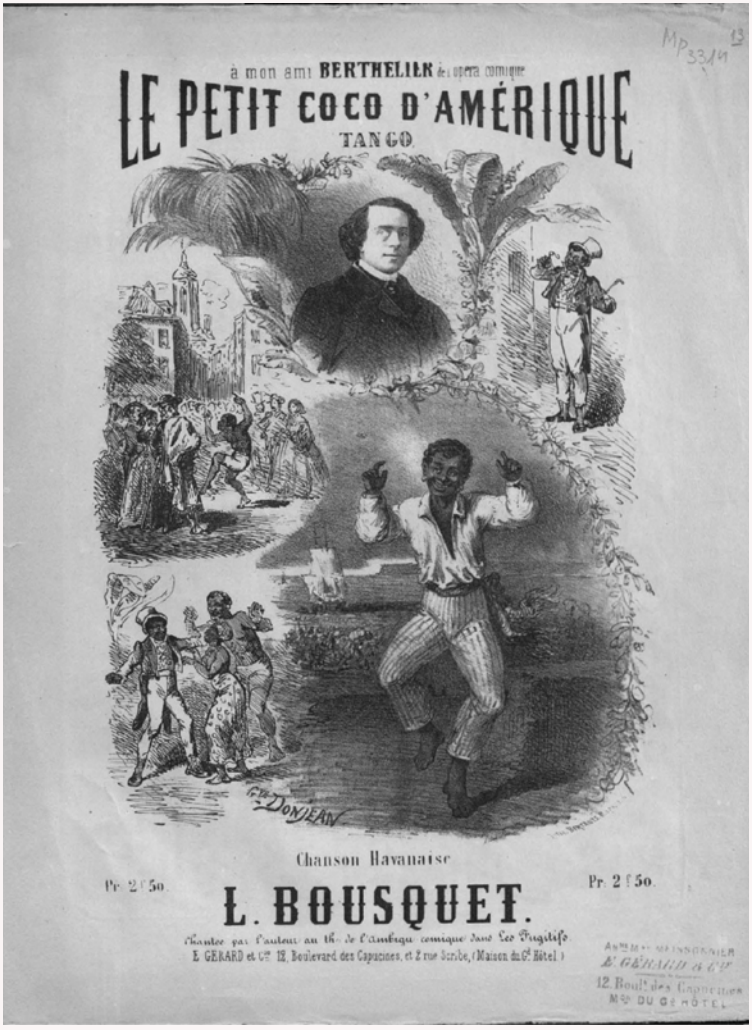
pelas cidades portuárias, a partitura funcionava como o mediador mais completo, reunindo as dimensões textual, musical e iconográfica em uma espécie de propaganda comercial do espetáculo. Conforme registraram os jornais de época, esse número *El Relampago* — executado originalmente com todo o coro e orquestra — constituía o ápice final da zarzuela, alcançando enorme repercussão em centros como Rio de Janeiro e Buenos Aires. A ampla divulgação das turnês transatlânticas das companhias de teatro na imprensa, casada com notícias de venda de partituras a elas vinculadas, revela que o sucesso desse número específico era uma deliberada estratégia de mercado.

Nesse sentido, o caso de *Le petit coco d'Amérique* (1858), do francês Lucien Bousquet, é exemplar:

É significativo notar que a articulação entre performance teatral e sucesso comercial transborda para a própria narrativa biográfica do personagem — "O pequeno coco da América" —, materializando-se em detalhes nas imagens de capa. No centro, vemos o personagem principal simulando a dança numa postura caricata e risonha, rodeado por imagens menores: ao lado esquerdo, as que remetem diretamente à cidade de Havana, em contraposição à imagem secundária do lado direito, na qual vemos o personagem trajando fraque e cartola.

Esses dispositivos iconográficos dialogam diretamente com o dispositivo textual, a letra, em "língua de preto", na qual o personagem descreve como conseguiu fazer fortuna cantando e dançando nos palcos parisienses ("en chantant le Tango avec la danse Z'ai ramassé petit magot pour faire bombance") a ponto de comprar a liberdade do seu pai ("Z'ai d'l'argent pour racheter bon petit père qui là-bas trop travailler toujours la terre").

Essa narrativa de mobilidade social é indissociável daquilo que se pretendia performar e comercializar nos palcos: a negritude estilizada. Interessante notar a força do dispositivo iconográfico para demarcar esse complexo processo no qual a alteridade racializada passa a operar no eixo duplo cômico-grotesco. O deslocamento visual entre as imagens reforça a narrativa de transformação: primeiro, a dança no seu local de origem, fixada em uma gestualidade exagerada e grotesca inscrita em um corpo negro seminu (imagem pequena à esquerda); depois, performada no palco de forma caricata e dócil para assumir a



[Figura 7] Capa *Le petit coco d'Amérique*.

centralidade como objeto de divertimento (imagem central), a ponto de trazer sucesso comercial para quem dela se apropria (imagem pequena à direita).

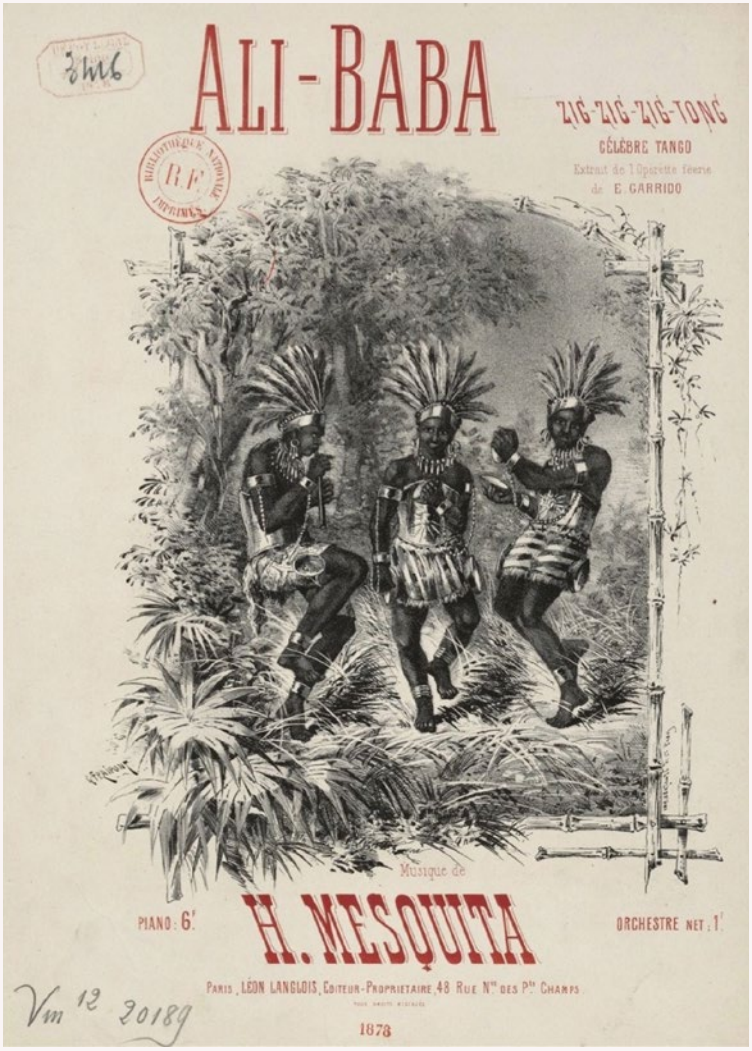
No plano musical, o dispositivo ritmo de habanera é ainda mais reiterado, reforçando o sentido de caricaturização. Apesar da música ser um plágio de *El Relampago*, a forma que a melodia aparece inscrita na partitura, na versão parisiense, apresenta mudanças rítmicas sutis, onde o ritmo de habanera no estilo Carmen não apenas atua como *ostinato* de acompanhamento, como na composição de Barbieri, mas passa a estruturar e caracterizar toda a melodia também. Na versão espanhola, a rítmica da melodia tinha certa independência em relação ao acompanhamento; aqui, em Bousquet, melodia e acompanhamento se acoplam e reforçam ainda mais essa marca.

Essa trajetória de mediações — que parte da deformação da "língua de preto" e ganha corpo na excentricidade gestual da dança que as imagens das capas editadas em Paris revelam[34] — atinge uma síntese exemplar na edição francesa de *Ali Babá* (1878), do brasileiro Henrique Alves de Mesquita (Fig. 8).

Nessa imagem de capa o dispositivo iconográfico leva ao limite a fusão entre negritude caricata e o imaginário de uma natureza tropical. A imagem revela três personagens negros dançando no meio da floresta, onde cocares, joias e instrumentos musicais se fundem à moldura botânica que ambienta a cena. Ao inscrever o personagem negro no seio da floresta selvagem, num tipo de performance ritual, o dispositivo iconográfico atua "naturalizando" a dança. Aqui ela já não é apresentada como uma construção cênica — como em *Le petit coco d'Amérique* —, mas passa a ser agenciada como o rastro de uma suposta realidade primitiva, indissociável da natureza.

Nesse exemplo, assim como em outros precedentes, vemos a mesma estratégia de funcionamento do dispositivo fixador: a natureza tropical é usada para reforçar o sentido de alteridade que se quer representar, seja a fusão do corpo feminino com frutas tropicais — como em *Estefania* —, seja do corpo negro com a natureza selvagem — como em *Ali Babá,* e *Le petit coco d'Amerique.*

[34] Saraiva, 2020, p. 310.



[Figura 8] Capa *Ali Babá*.

É a partir dessa ancoragem do corpo negro no campo do natural e do selvagem que se opera um deslocamento fundamental na temática da dança habanera como jogo de sedução: aqui a temática de aproximação entre homem e mulher assume um caráter dissimulado e cômico, de forte apelo sexual. Ao situar o enredo amoroso entre personagens negros — como observado em *El Negrito* (Barbieri, 1854), *Panchita* (I. Ovejero, 1850), *Yo no quieo ná* (I. Hernandez, 1865) e *Panchito* (V. Arché, 1867) —, o dispositivo textual atua conferindo mais permissividade na aproximação dos corpos, explicitando assim um erotismo que estava interditado às habaneras de caráter mais romântico.

Um caso paradigmático dessa permissividade é a habanera *El Guayaquil* (J.M. Delgado, 1860), apresentada com grande êxito nos bailes de carnaval de Madri daquele ano. Inserida num álbum de partituras que apresentava o repertório carnavalesco de salões como "Eliseo Madrileño" e "Salon de Capellanes" no ano de 1860, ela se destaca das demais justamente pelo dispositivo textual. A letra trata da aproximação entre homem e mulher negros num ambiente de baile, com referências explícitas a partes do corpo e ao contato físico, culminando no refrão "si yo le permito dar un besito en la chichí, si si si". Ao mesmo tempo que a mulher responde que sim, responde também que não — "pues no se lo he permitir", reforçando um tom de ambivalência provocativa da personagem feminina.

Esse uso de habaneras no carnaval com acionamento de dispositivos fixadores de negritude para tematizar encontros amorosos encontra terreno fértil no ambiente carnavalesco portenho.

Em Buenos Aires, algumas poucas partituras que se mantiveram nos acervos foram da sociedade carnavalesca Los Negros (fundada em 1865). O rastro dessas performances observa-se em exemplares como a *2ª Cancion de la comparsa Los Negros en el carnaval de 1868 e El negro viejo* (1869).

Diferentemente da tecnologia de deformação linguística observada nas fontes madrilenhas e parisienses, a materialidade das canções de Los Negros revela um deslocamento no funcionamento do dispositivo textual. Nesses exemplares, não se observa o uso da chamada "língua de preto"; a alteridade é fixada, ao contrário, através de recursos que reforçam a representação do negro como um personagem

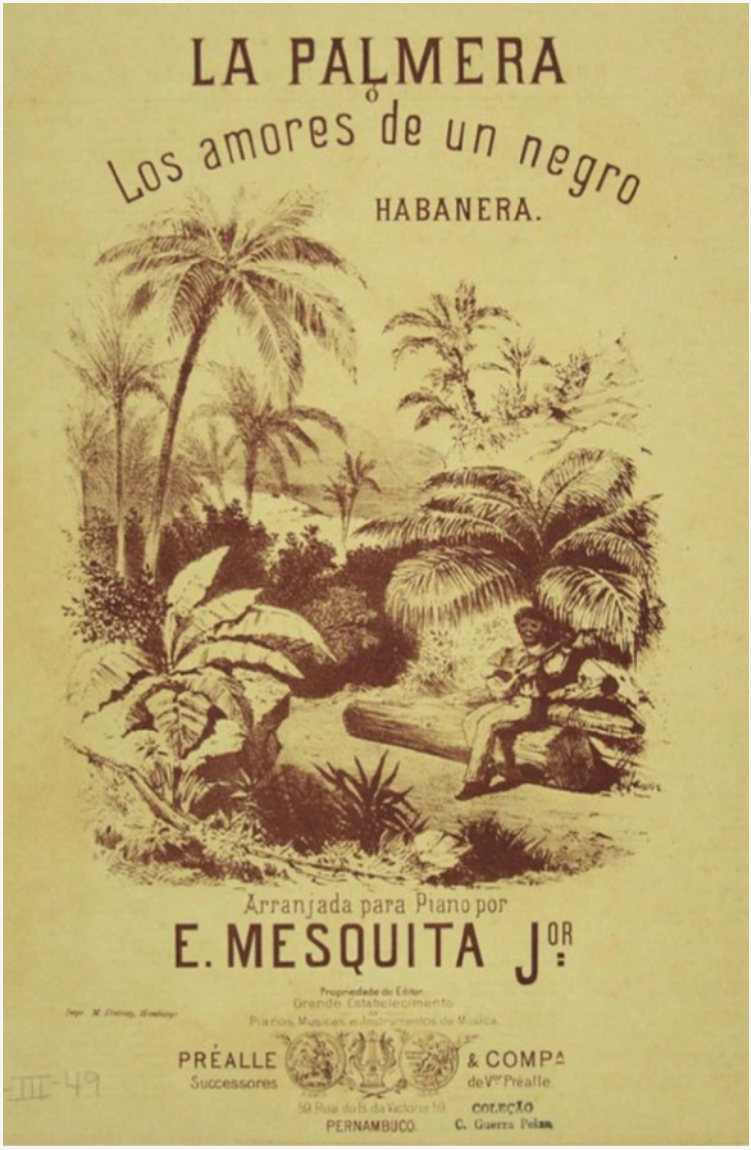
leal, submisso e divertido. Por exemplo, em *El negro viejo*, a letra reforça o papel do negro enquanto trabalhador e serviçal do homem branco (*negrito limpia, negrito guisa*), ao mesmo tempo em que narrativiza o carnaval como o momento de exceção no qual o sofrimento seria momentaneamente esquecido em favor da alegria. Já os versos da *2ª Cancion de la comparsa Los Negros en el carnaval de 1868* falam do negro como o "escravo do amor" que se oferece para servir às mulheres (*a las niñas como esclavos se ofrecen para servir / Esclavos de cuerpo y alma / y fieles hasta morir*).

Esse tema do sofrimento amoroso racializado reaparece na composição de Miguel Rojas — também diretor artístico da referida sociedade — intitulada *Los amores de un negro*. Esta composição circulou transatlanticamente entre Argentina, Chile e Brasil, recebendo aqui uma nova roupagem, com arranjo para piano de E. Mesquita Jr.

A letra dessa habanera, registrada no *Cancionero popular* (Valparaiso, 1900), mostra como o enredo da escravidão é usado para narrar um amor não correspondido por uma mulher branca: *Cuando estoi en el injenio* (sic) */ De azucar blanca de mi señor / Por ella trabajo ansioso / Y nunca siento pena y dolor*. O texto reforça o pedido de compaixão baseado na cor do personagem: *No me desdeñes / Porque soi negro / Ten compasión*!.

Embora a letra original não tenha sido mantida na edição brasileira, podemos notar a reiteração dessa ideia do personagem negro enquanto "escravo do amor" pelos dispositivos iconográficos e textuais empregados na partitura.

A imagem apresenta um homem negro sentado sobre um tronco, segurando um violão em seu colo, emoldurado por uma vegetação tropical de palmeiras e bananeiras e montanhas ao fundo. Aqui podemos ver uma atualização dos dispositivos fixadores que seguem associando negritude e natureza tropical também em edições que circulavam ao sul do Equador. Porém, ao contrário do que vimos nos exemplos anteriores, a declinação da alteridade negra, aqui, é pautada na docilidade sentimental. Se na edição de *Ali Babá* o cenário de floresta servia para projetar uma dança "primitiva" e ritualística, o uso do violão, somado a uma postura contemplativa e passiva do personagem, opera um deslocamento em direção ao lirismo, corroborando a ideia de "escravo do amor" que a letra original agenciava.



[Figura 9] Capa *La Palmera o Los amores de un negro*.

Ao mesmo tempo que esses dispositivos iconográficos e textuais atualizam essa nova declinação de alteridade observada no repertório de *Los Negros,* os dispositivos musicais reiteram o ritmo de habanera estilo Carmen em *ostinato* como fórmula de acompanhamento, enquanto a melodia apresenta recorrências de frases com a síncope caracteristica.

Em suma, a mobilização da natureza como mediadora de alteridade — que na figura de *Estefania* fixava a sensualidade feminina e, em *Ali Babá*, a excentricidade de uma dança racializada — encontra em *La Palmera* sua faceta lírica e domesticada. Assim, a habanera consolidada por Rojas e Mesquita Jr. materializa o trânsito dessas marcas de alteridade, servindo de suporte para as performances de negritude que faziam sucesso nos carnavais e salões da época.

Considerações finais

Acompanhar a circulação da habanera através dos dispositivos fixadores de alteridade nos permitiu um duplo movimento: rastrear vínculos de mediações passadas e manter em aberto possibilidades de novas configurações. A partir dessa ferramenta analítica podemos voltar aos diferentes acervos de partituras e olhar a multiplicidade de objetos que o termo habanera nomeia sob outro prisma. Sua elasticidade taxonômica deriva do seu constante deslocamento ao longo do século XIX por vários territórios, geográficos e imaginários, e da sua capacidade de reconfigurar os dispositivos fixadores para atender a declinações locais de alteridade. Acompanhar a apropriação do repertório cubano de danças e contradanças no mercado editorial europeu, a partir da perspectiva da mediação, permitiu trazer à tona estratégias que deram materialidade à invenção europeia da habanera e a estabilizaram enquanto objeto de consumo transatlântico.

Intrinsicamente conectado à genealogia do termo, o problema de apropriação, atribuição e representação do *outro* veio à tona em diversas situações, apontando para uma ambiguidade constitutiva. Ao mesmo tempo que a habanera se estabilizou como produto marcador de alteridade naquele complexo mercado transatlântico, também serviu,

nas suas traduções locais, para reconfigurar fronteiras de identidade. Como num jogo de espelhos que permanece em aberto, incorporou outras declinações de alteridade, ampliando sua plasticidade semântica para uma multiplicidade de outros.

Olhar a habanera a partir dos dispositivos fixadores de alteridade também permite dar consistência à potente sugestão de Sandroni de pensar o gênero musical enquanto *lugar de encontro*. Em consonância com a teoria da mediação, mas bem mais poética que ela, pensar a habanera como esse lugar de encontro evidencia sua ambiguidade constitutiva como fator duplo de alteridade e identidade. Ao seguirmos os rastros que ficaram inscritos nas partituras, não encontramos um gênero definido estética e abstratamente, mas sim marcas de um diálogo entre mundos que se tocaram e se transformaram mutuamente.

Apesar da assimetria desse diálogo no contexto transatlântico, a ferramenta analítica aqui proposta — os dispositivos fixadores de alteridade — pode ser útil para a observação de outros processos de trânsito, conexão e transculturação que marcaram e seguem marcando o continente americano.

→→→ Foram utilizadas ferramentas de Inteligência Artificial — como o ChatGPT e NotebookLM — na revisão do texto do presente artigo, para correção ortográfica e checagem de referências bibliográficas, assim como resumo de determinados trechos.

Referências

ABREU, Marcia & DEAECTO, Marisa Midori. *A circulação transatlântica dos impressos*. Campinas, Editora Unicamp, 2014.

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*: *canções escravas e racismo nas Américas – 1870-1930*. Campinas, Editora Unicamp, 2017.

BORN, Georgina & HESMONDHALGH, David. "On Difference, Representation, and Apropriation". *In*: BORN, Georgina & HESMONDHALGH, David (orgs.). *Music in Western Music and Its Others*. California: University of California Press, 2000, pp. 1-58.

DENORA, Tia. *After Adorno*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

GALÁN, Natalio. *Cuba y sus sones*. Valencia, Pré-textos, 1983.

GELER, Lea. *¿"Otros" argentinos? Afrodescendientes porteños y la construcción de la nación argentina entre 1873 y 1882*. Barcelona, TDX-Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008.

GELER, Lea. "¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (xix-xx)". *In*: JORDÁN, Pilar García (ed.). *El Estado en América Latina: recursos y imaginarios, siglos XIX-XXI*. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2011.

HENNION, Antoine. *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris, Éditions Métailié, 1993.

HENNION, Antoine. "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music". *In*: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor & MIDDLETON, Richard (ed.). *The Cultural Study of Music:* A *Critical Introduction*. London and New York, Routledge, 2003.

HENNION, Antoine. "Pragmática do gosto". *Desigualdade & Diversidade*: Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n. 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.

HENNION, Antoine. "Enquêter sur nos attachements. Comment hériter de William James?". *SociologieS, Dossiers, Pragmatisme et sciences sociales*: explorations, enquêtes, experimentations, 2015. Disponível em <http://journals.openedition.org/sociologies/4953> Acesso em 15/09/2019.

LACOMBE, Hervé & RODRIGUEZ, Christine. *La Habanera de Carmen*. Paris, Fayard, 2014.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador,, Edufba, 2012.

LEME, Monica Neves. *E "saíram à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.: – música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Niterói, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2006 (Tese de doutorado).

MANUEL, Peter (ed.). *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Philadelphia, Temple University, 2009.

MERLIN, Mme. La Comtesse. *La Havane*. Paris, Amyot Libraire-Éditeur, 1844.

ORTIZ, Fernando. *La Africania de la musica folklorica de Cuba*. Habana, Dirección de Cultura, 1950.

PICHARDO, Esteban. *Diccionario provincial casi-razonado de voces Cubanas*. Segunda edición. Notablemente aumentada y corregida. Habana, Imprenta de M. Soler, 1849.

RUIDÍAZ, Armando Rodríguez. "La contradanza cubana". Academia. Edu, 2015. Disponível em <https://www.academia.edu/34091015/La_Contradanza_cubana>.

SANDRONI, Carlos. "O paradigma do tresillo". *Opus*, vol. 8, fev. 2002, pp. 102-113.

SANDRONI, Carlos. "El tango brasileño antes de Ernesto Nazareth". *In*: AHARONIÁN, Coriún (coord.). *El tango ayer y hoy*. Montevideo, CDM, 2014.

SARAIVA, Joana Martins. *Diálogos transatlânticos: a circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)*. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020 (Tese de doutorado).

Partituras:

Bonardi, Louis. *La Florita:* Souvenir de la Havane. L. Gregh, Paris, 1878. (BNF). Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855046v>. Acesso em 26/08/2026.

Bousquet, Louis. *Le Petit Coco d'Amerique.* H. Bousquet et Cie., Paris, 1858. (BNF). Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525038298>. Acesso em 26/08/2026.

Mesquita Jr., E. *La Palmera o Los amores de un negro*. Préalle & Comp., Pernambuco, [18--]. (BNRJ). Disponível em <https://www.iberoamericadigital.net/BDPI/Search.do?numfields=1&field1=control&field1val=002-16172&field1Op=AND&text=&advanced=true>. Acesso em 26/08/2026.

Mesquita, Henrique Alves de. *Ali-Baba. Zig-zig-zig-tong, célèbre tango extrait de l'opérette féerie de E. Garrido.* L. Langlois, Paris, 1878. (BNF).

Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857977m>.Acesso em 26/08/2026.

Paladilhe, Émile. *Havanaise.* G. Hartmann, Paris, 1870. (BNF)

Paz, Alejandro. Flor del Aire. *Correo del Domingo*, 1866, Buenos Aires (BNBA)

Ruiz, Tomas. Estefania. *In: Real Fabrica La Honradez*, Habana, [1860-1880]. (BNE). Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201969&page=1>. Acesso em 26/08/2026

Villarroel, Justo. La Cubana. *In: Real Fabrica La Honradez*, Habana, [1860-1880]. (BNE). Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201969&page=1>. Acesso em 26/08/2026.

Melina Zeiter

Medeas negras en dos dramaturgias americanas de mediados del siglo XX

Introducción

En la mitología grecorromana, Medea era una princesa bárbara, originaria de la Cólquide, y nieta del dios Sol. Ella se enamoró del griego Jasón, jefe de la expedición argonáutica. Por medio de sus artes mágicas, ella lo ayudó a obtener el vellocino de oro y, luego, abandonó a su familia y a su reino para seguirlo. En la tierra natal de Jasón, la hechicera hizo rejuvenecer a su suegro Esón, por medio de un ritual mágico. La heroína engañó a las hijas del rey Pelías (tío de Jasón), manipulándolas para que asesinaran a su padre. Medea y el argonauta huyeron a Corinto, donde tuvieron dos hijos. El rey Creonte ofreció al rey el trono, a cambio de casarse con su hija Creúsa. Jasón aceptó, entonces Medea se vengó,

matando a la nueva esposa, a Creonte y a sus propios hijos. Despúes, escapó en un carro tirado por dragones.

De este modo, Medea es conocida por su condición extranjera, por su amor por Jasón, por sus habilidades mágicas y por su cruel venganza filicida. Por esta combinación de características diferentes, difíciles de compatibilizar entre sí, el personaje es una figura multifacética[1]. Su historia ha sido reescrita, reimaginada y resignificada innumerables veces desde la Antigüedad. En las diversas narrativas, Medea fue presentada como una joven apasionada, una princesa extranjera, una madre cruel, una esposa abandonada, una bruja poderosa, un ícono feminista, entre otras. A lo largo del siglo XX, diferentes adaptaciones teatrales expusieron a la hechicera como una Otra racionalizada. Muchas de estas piezas expresaban ansiedades en torno a las identidades raciales, en el contexto del colonialismo y del nazismo, tanto en obras europeas — *Medea* (1926) de Hans Henny Jahnn y *Asie* (1931) de Henri-René Leonmand — como en africanas — *Demea* (*c.* 1960) de Guy Butler y *Medeamaterial* de Heiner Müller (1982)[2]. También las adaptaciones latinoamericanas proyectaron a Medea como una mujer racializada, entre las cuales es posible mencionar *La Selva* (1950), de Juan Ríos; *Além do Rio* (1957), de Agostinho Olavo; *Malintzin, Medea americana* (1957), de Jesús Sotelo Inclán; *Medea en el espejo* (1960), de José Triana; *La frontera* (1960), de David Cureses; *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque y Paulo Pontes; *El castillo interior de Medea Camuñas* (1984), de Pedro Santaliz; y *Medea* (1996), de Reinaldo Montero[3].

Si bien la pieza teatral *Gota d'água* de Chico Buarque y Paulo Pontes[4] sea tal vez la versión brasilera más conocida del mito de Medea, su historia encuentra un precedente en *Além do Rio*. Esta obra fue escrita por el teatrólogo y dramaturgo Agostinho Olavo en 1957, en el ámbito del Teatro Experimental do Negro. Medea es reelaborada por Olavo como una reina africana, asociada a la figura de la reina Jinga.

[1] Sarah Iles Johnston, 1997, p. 6.

[2] Lauriola, 2015, pp. 393-394 y 397-398.

[3] Miranda Cancela, 2005; Bravo de Laguna Romero, 2018.

[4] Escrita a partir de la iniciativa anterior de Oduvaldo Viana hijo, que había adaptado la tragedia de Eurípides para la televisión brasilera.

En la pieza, Jinga es una reina africana que abandona África por amor a Jasón, un hombre blanco, comerciante de personas esclavizadas. Al llegar a Brasil, ella es bautizada como "Medea", y vive en una isla con los dos hijos que tuvo con Jasón. Al ser abandonada por éste, Medea/Jinga confronta la violencia colonial, racial y patriarcal que la excluye. El despecho retoma el núcleo trágico del mito: la muerte de los hijos se torna el gesto extremo de ruptura con el orden que pretende asimilarlos.

La hechicera griega también inspiró al escritor y dramaturgo cubano José Triana, que presentó *Medea en el espejo* en 1960. En esta pieza, la protagonista es María, una "mulata"[5] casada con un hombre blanco, Julián. Este último, para ascender socialmente, la abandona y se casa con la hija del dueño del solar, las habitaciones donde viven. María, imposibilitada de mirarse en el espejo, cree que debe asesinar a sus hijos para destruir su propia imagen. En la obra, María está en una posición ambigua: no es una extranjera como la Medea de la Cólquide en Corinto, sino que está marginalizada por su color de piel y su ascendencia africana, convirtiéndose en una extranjera en su propia sociedad cubana.

Este capítulo pretende analizar y comparar estas dos dramaturgias americanas, concentrándose en el modo en que se apropian de la historia de Medea. A su vez, se coloca el foco en las transformaciones que la poderosa princesa bárbara de la Antigüedad sufre al encarnar una mujer negra, así como los sentidos de estas modificaciones. Se busca estudiar la manera en la que la narrativa mítica es reescrita y reactualizada en base a las problemáticas sociales de Brasil y de Cuba de mediados del siglo XX y en los posibles mensajes políticos expresados. La elección de estas dos piezas responde a la importancia que tiene la identidad de Medea, sobre todo la autoconciencia de la identidad negra, para el desarrollo de la trama.

[5] En el texto, el término "mulata" se utiliza para referirse a una mujer de ascendencia africana y europea, situada entre las categorías raciales. Para un análisis sobre la construcción histórica de estas "clasificaciones sociales raciales" heredadas de la época colonial, véase Stolcke, 2009. En la literatura, la figura está frecuentemente erotizada y se asocia tanto al mestizaje como a la marginalización social. Así, la "mulata" es un receptáculo simbólico que muestra las complejas maneras en las que la raza, el género y la sexualidad moldean las relaciones de poder existentes en la Cuba colonial y poscolonial. Kutzinski, 1993, p. 7.

Medea como una reina "negra y orixá" en *Além do Rio*

Além do Rio cuenta la historia de Jinga, una reina africana que, por amor a Jasón, abandonó África, se bautizó y se cambió el nombre a Medea. Tanto el nombre de la protagonista como la propia historia resuenan a la Reina Jinga (más frecuentemente escrita como Njinga, Nzinga o Ginga), aunque con algunos elementos modificados: el bautismo cristiano, la resistencia al tráfico de personas esclavizadas, la alianza con los europeos, la muerte del hermano. Njinga Mbandi fue una soberana africana, perteneciente a la etnia Mbundo, que gobernó los reinos de Ndongo y Matamba (regiones de la actual Angola) entre 1624 y 1663. La reina se opuso a la conquista lusitana del territorio, convirtiéndose en una de las figuras más importantes de la historia centroafricana por su resistencia política, diplomática y militar. Se destacó por su habilidad para alternar alianzas con grupos locales — por ejemplo, con los Imbangala — y con potencias europeas — sobre todo Países Bajos — para defender su posición y a su pueblo. Conquistó Matamba, región que devino en una zona de refugio y protección para quienes huían de Ndongo, al no creer en la legitimidad de Ngola Ari (quien había sido elevado al poder por los portugueses en 1626). Matamba devino la base política de su reino y se tornó el centro de su guerra contra Portugal[6]. De este modo, Njinga es recordada como una estratega militar, símbolo de la resistencia anticolonial[7].

Além do Rio se ambienta en el Brasil colonial, específicamente en el último cuarto del siglo XVII. La acción se desarolla en una isla formada en la vuelta de un río, donde se sitúa la casa de barro de Medea. En la primera escena, tres lavanderas lavan la ropa en el agua cuando escuchan un golpe rítmico de atabaques, que tocan un canto de "macumba"[8]. Una de las mujeres explica que ellos estaban llamando

[6] Bracks Fonseca, 2016.

[7] La UNESCO dedicó a la reina Njinga un volumen en la serie *Women in African History*, por la importancia dada a la historia de Angola y de África centro-occidental. Sobre la apropiación de Njinga como figura de resistencia nacional en los siglos XX y XXI, véase: Moreira Ribeiro, Torres Moreira y Pimenta, 2019.

[8] En los años de 1960, la noción de "macumba" era frecuentemente utilizada, de modo genérico,

de "negra" y "hechicera" a Medea, pues los "espíritus" no bajaban sin ella[9]. También afirma que Medea traicionó a toda su "tribu", y que ahora es la dueña de la isla, viviendo como una señora blanca, y que ya no hace "macumba"[10].

La Ama de los hijos recuerda continuamente a Medea que es una mujer negra, y que para las personas blancas, como las lavanderas, ella es una esclava fugada. Pero Medea lo niega y rechaza a los espíritus que siente llegar, porque prometió a Jasón que no haría más macumba. Había jurado por sus hijos, que tenían los cabellos dorados y, por eso, cortaban las "cuerdas de la raza" (*cordas da raça*) que la ligaban con "la otra gente". Medea afirma que se siente blanca con sus hijos en sus brazos. Mientras tanto, Egeo aparece con regalos para ella y le pide que le haga un hechizo para conseguir tener hijos, pero ella no acepta, por la promesa hecha a Jasón[11].

Francisco Bravo de Laguna Romero identifica en la pieza la presencia de varias fronteras. La primera de ellas es una frontera racial, que separa social, cultural y emocionalmente los mundos de las personas negras y de las blancas. La segunda es una frontera religiosa, que se observa en las reiteradas alusiones al bautismo de Medea y en su negación de sus prácticas religiosas africanas, de la cual depende su integración y aceptación social. La tercera es una frontera geográfica, pues la obra se desarrolla en un límite natural: el río. La cuarta es lingüística, expresada a través del sonido de los tambores y del nombre Jinga, que Medea rechaza. Sin embargo, a lo largo de la adaptación, la figura de Medea redefine el antagonistmo entre la primitiva "barbarie"

para designar prácticas rituales de matriz afro-brasilera, sin distinción entre candomblé, umbanda, quimbanda u otras modalidades religiosas. En un contexto en que el umbanda todavía buscaba legimitarse como religión brasilera, la palabra "macumba" estaba atravesada por el estigma de considerarse un "hechizo", Ramos de Morais, 2019, p. 1626. En este capítulo, se mantiene el término porque es el utilizado en la pieza teatral, es decir, por pertenencia documental y contextual, no como categoría analítica.

[9] El término "espíritus" se usa de forma genérica para designar presencias espirituales asociadas al universo ritual afro-brasilero, incluyendo orixás y otras entidades. Se mantiene la terminología de la obra teatral, a pesar de que no se corresponda con las divisiones internas entre orixás, ancestros, guías y entidades propias de las religiones de matriz africana.

[10] Olavo, 1961, pp. 201-203.

[11] *Idem*, pp. 205-209.

y la supuesta "civilización", al proponer una "frontera inversa" donde ya no se sabe quién es bárbaro y quién es civilizado[12].

En *Além do Rio*, Medea pide a Egeo que se quede con ella, porque tiene miedo de las sombras que se avecinan. Son los "negros de las haciendas" (*negros das fazendas*), que venden flores, frutas, pájaros y tripas secas. La hechicera los llama, pero ellos no quieren venderle nada, porque son esclavos por culpa de ella. Cargado por dos hombres esclavizados, aparece Creúsa, la hija del capitán Creonte. A Medea no le gusta ella porque la trató como una esclava. Egeo revela que Creúsa se casaría esa noche con Jasón[13].

Creonte exige que Medea deje la isla y vaya para "más allá del río" (*além do rio*), donde viven las personas blancas, pues tiene miedo de que ella se vengue del casamiento de Jasón con su hija. Además, la amenaza con venderla como esclava, aunque ella sea reina y madre de dos hijos de Jasón. El capitán no quiere que la hechicera se quede con los hijos, porque, por ser blancos, son la continuación de su padre, Jasón. La maga pide a Creonte que la deje quedarse en la isla solo por un día, para despedirse de sus hijos, súplica a la cual el capitán termina por ceder. A lo largo de la discusión, Creonte alude reiteradamente a los "hechizos" (*feitiços*), a los "filtros", las *mandingas* y a los *candomblés* que Medea conoce[14]. Así, se presenta a esta última como una mujer poderosa, digna de miedo en virtud de esas habilidades pero, al mismo tiempo, por ser negra, puede ser vendida como esclava, una amenaza que Creonte repite varias veces, para convencerla de partir.

Como en la tragedia antigua, Medea aprovecha el plazo concedido por el capitán para planear y llevar a cabo la venganza. Ella expresa que, como hija de un rey y descendiente del sol, no se sujetaría a las "humillaciones como una esclava cualquiera" (*zombarias como uma escrava qualquer*) y vaticina que los hijos, "malditos, nacidos de madre funesta" (*malditos, nascidos de mãe funesta*), morirían, dejando a Jasón solo. Medea pide a Batista, el "siervo" (*servo*) mudo de Jasón, que lleve a Creúsa un regalo, y comienza los pasos de una danza de "macumba". En

[12] Bravo de Laguna Romero, 2018.

[13] Olavo, 1961, pp. 210-214.

[14] *Idem*, pp. 216-218.

la fiesta, la novia recibe el collar, se lo coloca inmediatamente y comienza a bailar un *lundu* con los esclavizados, hasta que muere súbitamente, con las manos en la garganta, por fuerza de la magia de Medea[15].

En el comienzo del segundo acto, Medea se lamenta de sus desgracias y anuncia que matará a sus hijos. Mientras tanto, los hombres esclavizados recitan canciones de muerte. Serafim relata a las lavanderas la muerte de Creúsa, causada por el collar que Batista le llevó. Al escuchar a la hechicera llorando, las mujeres admiten: "Dolor de blanco..., dolor de negro..., él es siempre el mismo dolor"[16]. La expresión esboza, por primera y única vez, la eliminación de la discriminación racial: las lavanderas reconocen a Medea como una igual. Mientras la Ama busca a los hijos de Jasón, la maga se incentiva a sí misma a continuar con la venganza:

> Ve, Medea, ve. Sé reina otra vez. Toma el camino del dolor, abierto delante de ti. Reúne todas las fuerzas, olvida que, de tu cuerpo negro, salieron dos seres lindos, de cabellos de oro, los dos hijos de Jasón. Olvida los dolores del parto, olvida sus primeros gestos (...) Olvida, Medea, olvida. Ah! Mis hijos tan bonitos... mis hijos de Jasón[17].

Medea pide a los hijos que busquen flores para Jasón más allá del río, para que no lleguen con el capitán "como esclavos fugados" (*como escravos fugidos*). Los niños tienen miedo de atravesar el río, pero su madre los convence. Cuando se acercan al agua, Medea los retrasa para abrazarlos, en un gesto maternal. Las lavanderas intentan convencer a la maga de que proteja a los niños, sin éxito. Los hijos de Medea mueren ahogados, intentando atravesar el río por orden de su madre. Medea se lamenta de manera punzante, evocando todas las cosas que no podría volver a hacer: vestirlos, verlos crecer, ordenar el cuarto[18]... Pero el

[15] *Idem*, pp. 218-222.

[16] En el original: "Dor de branco... dor de negro... ela é sempre a mesma dor". *Idem*, p. 226.

[17] En el original: "Vai, Medea, vai. Seja rainha outra vez. Toma o caminho da dor, aberto diante de ti. Reúne todas as forças, esquece que, de teu corpo negro, saíram dois seres lindos, de cabelos de ouro, os dois filhos de Jasão. Esquece as dores do parto, esquece os gestos primeiros (...) Esquece, Medea, esquece. Ah! Meus filhos tão bonitos... os meus filhos de Jasão". *Idem*, p. 226.

[18] *Idem*, pp. 227-229.

infanticidio es necesario, según Nogueira Coelho, porque los niños eran el recuerdo visible del error de Medea[19].

El filicidio se desarrolla de manera diferente respecto de las narrativas antiguas, pues Medea no los asesina con una daga, sino más bien indirectamente, al incitarlos a atravesar el río. Almeida interpreta este cambio como un sacrificio ofrecido a las divinidades invocadas por la hechicera. El autor destaca la importancia del agua para algunos orixás en la cultura afrobrasilera, particularmente para Oxum, llamada por la reina[20]. Nogueira Coelho considera que la muerte de los niños al atravesar el río refiere simbólicamente al cruce oceánico que Medea hizo con Jasón[21]. Da Silva Carvalho asevera que el infanticidio es el retorno de la hechicera a su negritud, al abandonar el deseo de volverse blanca. Por eso, su vuelta es representada como un acto sagrado de alcanzar la victoria, pero también como un acto extremo, que enfatiza la dificultad de desprenderse de las ataduras psicológicas construidas en cautiverio[22].

La pieza finaliza con el diálogo entre Jasón y Medea. Él la culpa por la muerte de Creúsa y pide a sus hijos, sin saber que ellos estaban muertos, hasta que Medea apunta los cuerpos flotando en el río. Jasón describe a Medea como un "monstruo" (*monstro*) y un "genio del mal" (*gênio do mal*), alegando que tal crimen solo era posible porque ella es negra y oriunda de una "tierra de bárbaros" (*terra de bárbaros*). La hechicera responde que es más humana que las mujeres blancas y aclara que también es reina. Afirma que ama a sus hijos, y que el río en el cual ellos murieron será conocido como uno sagrado, sin las sombras ni las voces del bosque. Ella rechaza el nombre Medea y retoma el nombre de Jinga, volviendo a su ancestralidad: "Todavía soy reina. Todavía soy negra y orixá" (*Ainda sou rainha. Ainda sou preta e orixá*)[23].

De este modo, Agostinho Olavo resignifica la barbarie de la Medea grecorromana: ya no es sólo una princesa extranjera descendiente del

[19] Nogueira Coelho, 2013, p. 362.

[20] Almeida, 2011, p. 117.

[21] Nogueira Coelho, 2013, p. 362.

[22] Da Silva Carvalho, 2015, pp. 10-11.

[23] Olavo, 1961, pp. 229-231.

Sol, sino que también es negra. El color de piel añade una condición de marginalidad y de alteridad a Jinga, puesto que por ese motivo las lavanderas la consideran una esclava y el capitán Creonte no cree que el matrimonio de ella con Jasón sea legítimo, cuestión sobre la que se volverá más adelante. A su vez, la traición familiar — presente en las tragedias antiguas — adquiere otra dimensión, pues Jinga "vendió a sus hermanos como esclavos", como la acusa la Ama, quien también advierte que los negros esclavizados buscan venganza[24]. Al igual que la Medea pagana, la reina africana mató a su hermano Suana Mulopo, esta vez por medio de un veneno. Sin embargo, el motivo es diferente respecto de las narrativas grecolatinas, debido a que no lo asesina para distraer a su padre y huir, sino porque, como hijo de rey e "hijo del sol", no podía ser esclavizado[25].

La marginalización de María en *Medea en el espejo*

Jinga no fue la única Medea negra en las obras latinoamericanas. En *Medea en el espejo* la protagonista es una mujer marginalizada en su propia sociedad. La pieza tiene tres actos, que se desenvuelven en un tiempo inespecífico, "hace algunos años", en el patio de un solar[26]. Christilla Vasserot destaca la importancia del espacio, que constituye un lugar cubano de sociabilidad[27]. Los solares son construcciones divididas en pequeñas habitaciones, con baños y cocinas compartidas. En tiempos coloniales, esas casas eran propiedades de familias blancas ricas, que se mudaron al campo después de la independencia, y se volvieron dueñas de grandes plantaciones de azúcar, tabaco y café. Con la Gran Depresión de los años 1930, muchas personas afrocubanas migraron

[24] En el original: "[Ama] Traição! Medea vende os irmãos (...) os negros não se esquecem e nas plantações do Norte, onde ficaram vendidos, amaidiçoam vosmicê e juram vingança". *Idem*, pp. 205-206.

[25] *Idem*, p. 205.

[26] Triana, 1991, p. 14.

[27] Vasserot, 1997, p. 269.

para las ciudades en busca de trabajo, lo que causó un problema de escasez habitacional. Como intento de resolver el problema, a inicios del período republicano los solares familiares se transformaron en habitaciones multifamiliares[28].

Triana modifica los nombres de los personajes antiguos: Medea se convierte en María, Jasón en Julián y Creúsa en Esperancita. La elección de llamar a la protagonista María es una invención artística que quiebra los límites entre alta y baja cultura. También está cargado de connotaciones ideológicas, pues es el nombre de la Virgen. Por el filicidio, el personaje interrumpe el imaginario cristiano: la Virgen da vida y, al contrario, la María cubana la quita[29]. El autor también modifica algunos detalles. Por ejemplo, Creonte ya no es un rey, sino el dueño del solar, Perico Piedra Fina. Sin embargo, no transforma la naturaleza de las relaciones entre los personajes[30]. Además, el dramaturgo crea figuras nuevas, como Madame Pitonisa y Doctor Mandinga, quienes realizan ritos afrocubanos.

Miranda Cancela afirma que Triana actualiza el carácter extranjero de Medea, al convertir a María en una mujer negra, marginalizada socialmente[31]. Del mismo modo, Gabrielle Croguennec-Massol considera que el autor propone una relectura o una reescritura de marginalización, que expone el problema del color de la piel en la sociedad cubana post-revolución. En el caso de la Medea cubana, el conflicto no se organiza en torno a la oposición entre lo extranjero y lo autóctono, sino más bien a la pertenencia o a la exclusión al interior de una sociedad racializada. Además, la traición de Julián, al comprometerse con la hija del dueño del solar, expone que la marginalización de María es doble: por su color de piel y por su clase social[32].

Lauriola concuerda que en la obra el tema de la marginalización es central, incluso más que el infanticidio. María es una mujer marginalizada en su propia cultura. Su identidad está distorsionada por las políticas raciales de su sociedad: en el comienzo de la pieza, ella no acepta ser

[28] Nikoloutsos, 2011, p. 24.

[29] *Idem*, pp. 24-25.

[30] Vasserot, 1997, p. 270.

[31] Miranda Cancela, 2014, p. 68.

[32] Croguennec-Massol, 2010.

"mulata". Por medio de un espejo, ella toma consciencia de su condición, lo que la lleva a afirmar su identidad afro-caribeña y a rebelarse contra la opresión blanca. Para apropiarse de su imagen, María corta todo vínculo con su pasado. La autora asevera que el texto de Traiana denuncia la represión y la discriminación de la población negra bajo el régimen de Fidel Castro, en el contexto de la revolución cubana[33].

Konstantinos Nikoloutsos plantea que el dramaturgo presenta a María como una heroína, que oscila entre posiciones antitéticas: mujer y hombre, ama y esclava. Considera que esta indeterminación es sintomática de la propia posición liminal de Cuba y del colapso de las distinciones jerárquicas socialmente con la revolución en 1959. Sostiene que Triana revisita el mito de Medea como un vehículo para tratar cuestiones relacionadas con la autoridad y la supresión de la agencia negra bajo el gobierno de Fidel Castro[34].

En el primer acto de la pieza, Erundina insiste varias veces a María para que se mire en el espejo, sin éxito. Esta última está preocupada porque su esposo, Julián, no volvía. Erundina cree que la hicieron a María un "bilongo", es decir, un hechizo[35]. Mientras tanto, el dueño del dólar, Perico Piedra Fina, compromete a su hija Esperancita con Julián y da una orden contra María para que abandonara el solar. Los vecinos hablan de que él no podía alegar nada con ella, pero la mujer de Antonio afirma que "En este país tener el pellejo prieto es una desgracia"[36]. El coro recita que María tiene un "chino"[37], término que refiere a sus cabellos rizados[38]. El canto muestra la negritud heredada de María, un rasgo visible y una marca corporal que la coloca fuera de la comunidad "legítima". Es una actualización de la barbarie de la Medea antigua: el "chino" es la Cólquide,

[33] Lauriola, 2015, pp. 396-397.

[34] Nikoloutsos, 2011, p. 22.

[35] De acuerdo com el *Diccionario de americanismos*, el término "bilongo" tiene raíces en las religiones afrocubanas. Disponible en <https://www.asale.org/damer/bilongo>. Acceso en 5/2/2026.

[36] Triana, 1991, p. 29.

[37] *Idem*, p. 31.

[38] Según el *Diccionario de americanismos*. Disponible en <https://www.asale.org/damer/chino>. Acceso en 6/2/2026.

pero en su propio cuerpo. Para comprobar si el canto es verdad, María pide a Erundina un espejo, pero en ese momento aparece Julián, buscándola[39].

En el segundo acto, Erundina está preocupada porque no sabe dónde está María ni el espejo. Aparecen Perico y Julián con unas botellas, mientras el coro recita cantos fúnebres. Julián tiene miedo por sus hijos, pero su suegro afirma que María se quedaría sola y que ya le dijo a ella que debería partir del solar. En ese momento, se escucha un grito terrible: murió Esperancita. Perico Piedra Fina nota que María envenenó el vino y promete devorar los hijos "negros" de ella[40].

En el tercer acto, Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga incitan a María a que se olvide de todo. Esta última se niega, porque ve a Julián cada vez que mira a sus hijos y cree que su vida no tiene otro sentido más que quedarse con él. Madame Pitonisa y Doctor Mandinga invocan "espíritus dañinos e infernales" para que María entre en trance. Ella percibe que Julián la abandonó, entonces decide vengarse. Madame Pitonisa y Doctor Mandinga dan un cuchillo y un muñeco de cera a María y recitan una invocación que ella repite[41].

Según Croguennec-Massol, las invocaciones y el ritual secreto muestran el sincretismo de la religión afrocubana. La adopción del "mundo de oscuridad" es el contrapunto con la ceremonia católica del matrimonio de Julián y Esperancita[42]. Nikoloutsos considera que la escenificación del ritual inaugura una nueva tendencia artística en el teatro cubano posrevolucionario, llamado "teatro ritual" (*ritual theater*), relacionado con la puesta en escena de ceremonias mágicas. Asevera que, aunque la pieza coloca los rituales afrocubanos en el centro, al mismo tiempo problematiza el uso de la brujería y expone su ineficacia. En la pieza, María deja caer su cuchillo y se desmaya, lo que refleja la realidad en la cual las mujeres negras no pueden escapar de la victimización por medio de la magia y muestra las limitaciones de la agencia femenina por cuestiones raciales y de género[43].

[39] Triana, 1991, pp. 28-33.

[40] *Idem*, pp. 36-47.

[41] *Idem*, pp. 51-56.

[42] Croguennec-Massol, 2010.

[43] Nikoloutsos, 2011, pp. 25-26.

Como la Medea antigua, María se debate sobre qué hacer con sus hijos:

> No puedo, no puedo. (Pausa). Sin embargo, tengo que hacerlo (...) Es necesario que me levante contra esa María que me arrastra y me humilla. (Se levanta). Ya sé que no son los otros, eres tú, María, quien me empuja al vacío. Tú eres mi enemiga. Yo soy la otra, la que está en el espejo (...) Ahora sé que soy (...) Ahí están mis hijos. Que nadie los despierte. Julián ha muerto y ellos seguirán dormidos para siempre (...) Mi vida empieza, Julián. Mi vida empieza, hijos míos. María se ha encontrado (Como si viera aparecer multitud de espejos en el escenario). Un espejo, ahí. Un espejo, allí. Otro espejo, aquí. Estoy rodeada de espejos y yo también soy un espejo[44].

A lo largo del monólogo, María exhibe vacilaciones emocionales, semejantes a la Medea de Séneca[45]. La expresión "Ahora sé qué soy" es similar a una frase de la protagonista de la tragedia romana, promulgada tras decidir cometer el infanticidio: "Ahora soy Medea" (*Medea nunc sum*)[46]. En la obra antigua, era una frase performativa, que asocia a la princesa con el filicidio de manera directa. La afirmación refuerza el carácter trágico del personaje y su faceta violenta[47]. En la pieza cubana, la expresión conecta el descubrimiento de la propia identidad y alteridad con la elección de matar a los hijos. En este monólogo se observa claramente que el homicidio de los niños se vincula con el comienzo de una nueva vida.

La presencia de los espejos es central para el desarrollo de la trama: marca una frontera entre el pasado y el presente al tiempo que revela la identidad[48]. Nikoloutsos plantea que el espejo no sirve como un "portal mágico", sino como un portal al "clóset racial", por medio del cual María abraza su identidad negra. Al expresar que "mi

[44] Triana, 1961, pp. 57-58.

[45] Nikoloutsos, 2011, p. 27.

[46] Séneca, 2014, p. 251.

[47] Arcellaschi, 1990, pp. 379-381.

[48] Vasserot, 1997, p. 280.

cuerpo es el espejo"[49], ella se transforma en un espejo de la sociedad cubana, reflejando el legado colonial de esclavitud, mestizaje y desigualdades raciales[50]. Croguennec-Massol considera que Triana extendía el espejo a la sociedad revolucionaria de su tiempo a través del teatro, exhortando a integrar a los grupos marginalizados por razones sociales y raciales[51].

Los vecinos intentan detener a María, pero ella asevera que "La sangre es un espejo que me salva"[52]. El homicidio se relata con algunos detalles, pues se escuchan las voces de los hijos y su madre los mata con una daga. Christilla Vasserot interpreta el infanticidio como un "asesinato simbólico", término de Daniel Zalacaín que refiere a una forma de liberación y de exorcismo necesaria para alcanzar la libertad individual[53]. La autora destaca que, por medio de este crimen, María sufre una típica metamorfosis de un personaje de las comedias ligeras en una heroína trágica. Este cambio envuelve una liberación y un proceso de reapropiación de una identidad individual perdida bajo el peso de la colectividad y, sobre todo, por su relación con Julián. María ya no cree que su esposo es su destino[54].

Nikoloutsos considera que la aceptación de la identidad de la protagonista era también una regeneración personal, que resonaba al clima político de la revolución. A ese respecto, el mito antiguo de Medea se relacionaba con el renacimiento: ella era capaz de rejuvenecer a las personas, como a su suegro Esón. En el drama latinoamericano, al mirarse al espejo, María renacía como un personaje nuevo, tal como Cuba emergía como una nueva nación. En el momento en el cual la pieza fue escrita, la sociedad que el movimiento del 26 de julio imaginaba era todavía embrionaria, en un estado liminal entre los sistemas sociales. El autor considera que Triana reflejaba ese período de indeterminación en términos de escenario y de construcción de los personajes: la negra

[49] Triana, 1961, p. 56.

[50] Nikoloutsos, 2011, pp. 28-29.

[51] Croguennec-Massol, 2010.

[52] Triana, 1961, p. 60.

[53] Zalacaín, 1985, p. 20.

[54] Vasserot, 1997, p. 278.

María estaba enamorada del blanco Julián, mientras que éste y Perico Piedra Fina estaban obsesionados con el dinero y el poder. De este modo, los tres colocaban límites entre ellos. Las contradicciones se ligaban con el ambiente sociopolítico, en el contexto de la eliminación de las jerarquías de clase[55].

En *Medea en el espejo*, Julián aparece buscando a sus hijos, cuando María ya cometió el filicidio. El coro recita "asesina" y lucha contra ella. Al ser abatida y levantada en el aire como un trofeo, ella grita "Soy Dios", finalizando la pieza[56]. Croguennec-Massol interpreta la expresión "soy Dios" como una afirmación de poder total, la cual sugiere que María ya no intenta integrarse en el mundo de Julián, sino que pasa a existir por sí misma, como mujer en los márgenes de la sociedad establecida[57]. Por el contrario, Nikoloutsos interpreta que esa expresión liga a María con Fidel Castro y con Che Guevara, considerados libertadores de la dictadura de Batista[58].

Vassertor sostiene que la pieza no es una simple "cubanización" del mito griego, sino más bien una mistificación de la realidad y de la cultura popular cubanas. Los personajes contribuyen a crear el mito fundador de una sociedad cubana plurirracial y pluricultural que también "merece" su tragedia. Para eso, Triana desarma el coro antiguo en varios personajes: la mujer de Antonio, el muchacho vendedor de periódicos, el barbero, el "bongosero". Los vecinos son la expresión de la sociedad, de sus normas, de sus valores y, sobre todo, del chisme. Por eso, ellos luchan contra María después de que ella asesine a sus hijos[59]. El abatimiento de la protagonista es un cambio en relación con las tragedias antiguas, en las cuales Medea huye en un carro tirado por dragones sin sufrir las sanciones por los crímenes cometidos.

[55] Nikoloutsos, 2011, p. 30.

[56] Triana, 1961, pp. 61-62.

[57] Croguennec-Massol, 2010.

[58] Nikoloutsos, 2011.

[59] Vasserot, 1997, pp. 272-274.

Las identidades racializadas en las Medeas latinoamericanas

Las Medeas latinoamericanas, lejos de ser simples referencias a la mitología grecorromana, eran adaptadas a las realidades locales en las cuales se producían las obras. Las piezas de Agostinho Olavo y de José Triana resignificaron la barbarie de la figura pagana como una mujer racializada, sea como una reina africana o como una pobre "mulata". En los dos textos, la cuestión de la identidad de la protagonista era central: Medea solo se decidía a vengarse cuando percibía su propia alteridad. De esta manera, el mito antiguo funcionaba como vehículo expresivo de las propias circunstancias de Brasil y de Cuba de mediados del siglo XX[60]. La historia de la hechicera permitía criticar el racismo presente en estas sociedades.

Un elemento que refleja la discriminación racial es la consideración de los casamientos de Jinga-Jasón y María-Julián como ilegítimos. En *Além do Rio*, la ilegalidad de la unión se observa en el diálogo entre Creonte y Medea. Esta última afirma que era la mujer de Jasón, pero el capitán responde: "No conozco tu carta de libertad y en cuanto a tu casamiento, no pasas de una esclava que duerme en la cama de su señor"[61]. La hechicera replica que, al traerla en su embarcación, Jasón tomó su cama y con "juramentos terribles" (*juramentos terríveis*) unieron sus suertes, pero Creonte no acepta ese acto como un casamiento[62]. Para él, Medea es una mujer que debe ser esclavizada, no importa que ella sea reina en África, sino que el color de la piel imposibilita una unión legítima con un hombre blanco.

Si bien la situación en *Medea en el espejo* es semejante, la ilegalidad del matrimonio no se manifiesta tan claramente. María afirma que Julián la ama, que es su marido y su destino[63]. No obstante, cuando Madame Pitonisa intenta convencerla de vengarse, pregunta si alguna vez ha tenido a Julián, una posible referencia a que él no era su

[60] Miranda Cancela, 2014, p. 70.

[61] En el original: "Não conheço a tua carta de alforria e quanto a teu casamento, não passas de uma escrava que dorme na cama de seu senhor". Olavo, 1961, p. 217.

[62] *Idem, ibidem*.

[63] Triana, 1991, p. 32.

esposo[64]. Nikoloutsos destaca que el matrimonio de María y de Julián sería considerado ilegítimo debido a la incompatibilidad racial. En Cuba, hasta 1898 había restricciones legales para las uniones interraciales, con el objetivo de controlar la movilidad social. Esas actitudes raciales fueron heredadas en el período post-independencia. El autor plantea que esta "ideología racial" se reproduce en la pieza teatral[65].

En las dos narrativas latinoamericanas la aceptación de la identidad es central para el desarrollo de la trama. Este elemento es una divergencia respecto de las tragedias antiguas, en las cuales el detonador de la venganza es la traición y el abandono de Jasón. En *Além do Rio*, la cuestión de la autopercepción de la identidad está ligada al retorno: Jinga regresa a su nombre, a ser reina, a ser orixá. Por el contrario, en *Medea en el espejo*, la autoconsciencia de María se relaciona con el comienzo de una nueva vida. Sea para retornar, sea para iniciar, en los dos escritos la protagonista debe cortar todo vínculo con su pasado. De ese modo, es posible entender el filicidio, que no es una simple venganza contra Jasón, sino un camino en dirección a la propia identidad: Jinga ya no procura ser blanca, María ya no depende de Julián.

En relación con las tragedias antiguas, las piezas latinoamericanas mantienen algunos elementos, además de la trama: el coro — sea como personaje en sí, sea desagregado en diferentes figuras — que comenta lo que acontece y expresa su opinión, el debate de Medea sobre qué hacer con los hijos, la presencia de elementos mágicos, las traiciones de la protagonista a su familia para casarse con Jasón/Julián, la consideración de esa unión como ilegítima. Sin embargo, las dos dramaturgias introducen cambios, inclusive en esas cuestiones. Por ejemplo, la capacidad mágica de Jinga combina elementos propios de la cultura africana como las "macumbas", mientras que María envenena el vino y participa de las invocaciones del ritual de Madame Pitonisa y Doctor Mandinga. En los dos casos, ellas no son la Medea antigua capaz de rejuvenecer personas, preparar ungüentos ignífugos, de adormecer bestias. Por el contrario, ellas son Medeas latinoamericanas, con sus saberes propios de su ascendencia africana.

[64] *Idem*, p. 54.

[65] Nikoloutsos, 2011, p. 28.

El debate es un elemento central tanto en las tragedias antiguas como en las obras latinoamericanas aquí analizadas. La Medea antigua se disputa entre el amor por sus hijos y el deseo de venganza[66]. En las versiones latinoamericanas la protagonista también tiene dudas, pero además de eso, olvida. Jinga busca no acordarse de los dolores del parto y de los primeros gestos de sus hijos, mientras que Madame Pitonisa incita a María a no recordar a Julián. El olvido es necesario para establecer una distancia con la maternidad y, de ese modo, cometer el filicidio. En los dos casos, el homicidio se vincula con la intención de cortar todos los lazos con Jasón/Julián, para que puedan ser ellas mismas.

Conclusiones

Las adaptaciones latinoamericanas del mito de Medea analizadas muestran que la figura de la hechicera no es una referencia a la Antigüedad grecolatina, sino un vehículo de denuncia política y social. A través de las obras de Agostinho Olavo y José Triana, se observa una "latinoamericanización" de la fábula, que actualiza la noción de "barbarie" y la traslada desde la procedencia extranjera hacia la racialización y la marginalidad social. Es decir, resignifica la alteridad, adaptándola al contexto brasilero y cubano de mediados del siglo XX. Tanto Jinga como María habitan espacios de exclusión (la isla y el solar, respectivamente), donde la sociedad (representada por las lavanderas y los vendedores en *Além do Rio* y por los vecinos en *Medea en el espejo*) las considera "inferiores" por su color de piel y por su ascendencia africana. En esta resignificación de la barbarie antigua, las capacidades de Jinga y María también cumplen un papel fundamental. Las Medeas latinoamericanas se alejan de las habilidades mágicas de la Medea antigua y, por el contrario, integran, de manera genérica, ritos afrodescendientes como la macumba, el candomblé y el bilongo.

[66] El debate de Medea fue reinterpretado de diversas maneras: como un conflicto entre la pasión y la razón, entre la pasión vengadora y el amor por los hijos, entre dos facetas trágicas de la protagonista (el conocimientos de las consecuencias del crimen y la inevitabilidad del acto), entre las características femeninas y masculinas de la propia figura, entre otras. Coria, 2013; Foley, 1989.

A diferencia de las tragedias antiguas, en las cuales el motor principal del filicidio es la traición amorosa, en las adaptaciones latinoamericanas el detonante es la toma de conciencia de la identidad racial. Tanto en *Além do Rio* como en *Medea en el espejo* el conflicto surge cuando la protagonista percibe que su unión con un hombre blanco, Jasón/Julián, es vista como ilegítima. Esto se vincula con la autopercepción de la identidad racial y, por tanto, subalterna. La venganza se convierte así en un proceso de reapropiación del ser: Jinga retorna a su identidad como "reina y orixá", María se reconoce finalmente en el espejo de su propia realidad cubana. A su vez, el infanticidio ya no es solo una represalia contra el esposo, sino que también es un crimen necesario para cortar los vínculos con el orden patriarcal y colonial que Jasón y Julián representan. Este acto extremo de liberación busca destruir la imagen del opresor proyectada en la descendencia, permitiendo a la mujer negra emerger como un sujeto independiente.

En definitiva, las Medeas de Olavo y Triana exponen las grietas raciales de la democracia en Brasil y Cuba, utilizando una narrativa antigua para visibilizar que, a pesar de los cambios políticos, se arrastran herencias coloniales: la discriminación y la marginalización de la población negra, de ascendencia africana, persistían como marcas indelebles de la historia colonial.

→→→ Este estudio fue financiado en parte por la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (Capes) — Código de Financiación 001 — Programa Move América.

Referencias

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro. "Feitiçaria e cultura africana no teatro de Agostinho Olavo". *Revista de Educação Popular*, n. 10, 2011, pp. 106-120.

ARCELLASCHI, André. *Médée dans le théâtre latin d'Ennius a Sénèque*. Roma, Palais Farnese, 1990.

BRACKS FONSECA, Mariana. "Jinga, várias rainhas e uma etnogênese: construção das identidades em Angola". *In*: FERREIRA DA FONSECA, Danilo; WAKIM MORENO, Helena; BRACKS FONSECA, Mariana & SANTOS NASCIMENTO, Washington (org.). *Áfricas: política, sociedade e cultura*. Rio de Janeiro, Áfricas, 2016.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. "Medeas en la frontera: la tradición clásica en tres piezas teatrales latinoamericanas". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 61, 2018, pp. 43-60.

CORIA, Marcela. Medea *de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico. Lecturas filosóficas*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2013 (Tesis de doctorado).

CROGUENNEC-MASSOL, Gabrielle. "Marginalisation et identité dans *Medea en el espejo* de José Triana". *In*: EZQUERRO, Milagros & RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo (dir). *Reéecritures I. Atelier du Séminaire Amérique Latine 4*. Université Paris-Sorbonne.

DA SILVA CARVALHO, Adelia Aparecida. "*Além do Rio*. Uma Medea na dramaturgia do teatro negro no Brasil". *Urdimento*, vol. 1, n. 24, 2015, pp. 06-27.

FOLEY, Helene. "Medea's Divided Self". *Classical Antiquity*, vol. 8, n. 1, 1989, pp. 61-85.

GUASTELLA, Gianni. "Il destino dei figli di Giasone (Euripide, Ovidio, Seneca)". *In*: GENTILI, Bruno & PERUSINO, Franca (ed.). *Medea nella literatura e nell'arte*, Venecia, Marsilio, 2000.

KUTZINSKI, Vera. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1993.

ILES JOHNSTON, Sarah. "Introduction". *In*: CLAUSS, James & ILES JOHNSTON, Sarah (ed.). *Medea: Essays of Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton, Princeton University Press, 1997.

LAURIOLA, Rosanna. "Medea". *In*: LAURIOLA, Rosanna & DEMETRIOU, Kyriakos (ed.). *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Leiden/Boston, Brill, 2015.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras: expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

MIRANDA CANCELA, Elina. "Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericana contemporáneo". *La ventana*, n. 22, 2005, pp. 69-90.

____. "Medea en las Antillas Hispánicas". *Aletria*, vol. 1, n. 24, 2014, pp. 67-80.

MOREIRA RIBEIRO, Orquídea; TORRES MOREIRA, Fernando & PIMENTA, Susana. "Nzinga Mbandi: from story to myth". *Journal of Science and Technology of the Arts*, vol. 11, n. 1, pp. 51-59.

NIKOLOUTSOS, Konstantinos. "Seneca in Cuba: Gender, Race, and the Revolution in José Triana's *Medea en el espejo*". *Romance Quarterly*, vol. 1, n. 59, 2011, pp. 19-35.

NOGUEIRA COELHO, Maria Cecília de Miranda. "Five Medea – Euripides in Brazil". *In*: BAKOGIANNI, Anastacia (ed.). *Dialogues with the Past 2. Classical Reception. Theory and Practice*. Londres, University of London, 2013.

OLAVO, Agostinho. Além do Rio, Medea. *In*: NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogo para brancos*.

Río de Janeiro: Teatro Experimental de Negro, 1961.

PAIXÃO BRÉSIO, Sabrina. "(In)vocação Medeia na Améfrica: dramaturgias Ladinas e transfigurações míticas". *Revista del CESLA. International American Studies Review*, n. 34, 2024, pp. 87-106.

POCIÑA, Andrés. "Motivos del éxito de un mito clásico en el siglo XX: el ejemplo de Medea". *In*: POCIÑA, Andrés & LÓPEZ LÓPEZ, Aurora (coord.). *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada, Universidad de Granada, 2007.

RAMOS DE MORAIS, Mariana. "De macumba a umbanda: o processo de legitimação da religião dita genuinamente brasileira". *Horizonte*, vol. 17, n. 54, 2019, pp. 1623-1646.

TRIANA, José. *Medea en el espejo. La noche de los asesinos. Palabras comunes*. Madrid, Verbum, 1991.

SÉNECA. *Medea*. Trad. Eleonora Tola. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014.

STOLCKE, Verónica. "Los mestizos no nacen sino que se hacen". *Avá: Revista de Antropología*, n. 14, 2009, pp. 1-30.

VASSEROT, Christilla. "Réminiscences de la tragédie grecque dans le théâtre cubain contemporain: *Medea en el espejo* de José Triana". *América: Cahiers du CRICCAL*, n. 19, 1997, pp. 269-281.

ZALACAÍN, Daniel. "El asesinato simbólico en cuatro piezas hispanoamericanas". *Latin American Theatre Review*, vol. 1, n. 19, 1985, pp. 19-26.

Carolina Martinez

De los márgenes al centro: dislocaciones iconográficas en los mapas de *A*mérica (S. X*V*I-X*V*III)

A modo de prólogo

A partir del análisis de un conjunto mapas de América meridional producidos entre los siglos XVI y XVIII, este capítulo propone examinar los usos, la circulación y la recontextualización de imágenes de zonas consideradas "periféricas" en la Europa de la primera modernidad. Una primera observación de las cartelas (i.e. los recuadros decorativos que contienen el título, la escala o la información del autor) de los mapas impresos en el período revela que una cantidad significativa de episodios marginales de la expansión transoceánica europea acabó por ocupar un lugar destacado en aquellas composiciones, cuya función consistía en sintetizar iconográficamente los aspectos más relevantes de la región

— su flora, fauna y habitantes. Acaso una sinécdoque de la Patagonia o incluso de América en su totalidad, en la medida en que se dislocaron de sus lugares y contextos originales de producción para ilustrar otros espacios y regiones, las imágenes de episodios marginales en la historia de las "grandes exploraciones" terminaron por adquirir un carácter metonímico, capaz de explicar el todo (i.e. América) por la parte (i.e. las situaciones de contacto en el estrecho de Magallanes o las costas de Brasil). Además de examinar casos concretos — como, por ejemplo, la presencia de pingüinos en las cartelas de los mapas de América—, este capítulo también reflexiona sobre los conceptos y herramientas intelectuales que, desde la historia del arte, la historia de la cartografía y la historia cultural, pueden contribuir a la comprensión de la migración de imágenes como fenómenos de tránsito y aún de dislocación.

Introducción: de los márgenes al centro

El presente capítulo tiene por objetivo reflexionar en torno a la iconografía presente en las cartelas de una selección de mapas de América producidos entre los siglos XVI y XVIII. Acaso una reflexión en torno a las operaciones intelectuales empleadas para dar cuenta de territorios desconocidos en la primera modernidad europea, el texto propone estudiar la relación entre la experiencia sobre el terreno, la producción de mapas y los criterios intervinientes en la elección de determinada iconografía para sus cartelas. Los temas abordados tienen su origen en dos publicaciones previas, dedicadas al estudio de los relatos de viajes y las imágenes cartográficas producidos en torno al extremo sur de América meridional[1]. Se trata, por un lado, de las reflexiones suscitadas por el análisis de la iconografía presente en la cartografía

[1] Nos referimos específicamente a: Martínez, 2020a, 2020b y 2022, pp. 48-61. El presente texto retoma algunos de los temas tratados en los artículos referidos y las reflexiones que los casos trabajados suscitaron en diversas instancias de discusión, tales como seminarios y coloquios. Agradezco a la Fundación Carolina, cuya beca de movilidad para una estancia de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC, España) hizo posible la consulta de parte del material trabajado aquí.

de la región magallánico-fueguina realizada en base a las expediciones holandesas de comienzos del siglo XVII. Por el otro, de las observaciones resultantes del estudio de los primeros relatos de viaje a las costas del Brasil y su incidencia en la producción cartográfica holandesa, tal como se evidencia en el mapa de América de Jodocus Hondius, realizado en 1606 para completar una nueva edición del atlas de Gerardus Mercator[2].

Una primera aproximación a los mapas de América impresos entre los siglos XVI y XVIII revela que una cantidad significativa de episodios "marginales" de la expansión transoceánica europea acabó ocupando un lugar destacado en sus cartelas. La marginalidad a la que aludimos aquí refiere a las experiencias de contacto que sucedieron por fuera del área andina y mesoamericana, centros incontestables de los procesos de colonización ibérica. A la vez, el término "marginal" remite a las empresas inglesas, holandesas, francesas, y aún ibéricas, en las que primó el fracaso antes que la conquista o la implantación exitosa en el territorio. En este sentido, son marginales los naufragios y cautiverios tanto como las navegaciones frustradas del estrecho de Magallanes, cuyos relatos, paradójicamente, gozaron de un inusitado éxito editorial. Por razones tales como los intereses de los editores protestantes o la política del secreto de la monarquía católica, entre otras, las imágenes producidas para ilustrar este tipo de experiencias de contacto parecieran haber adquirido un carácter metonímico, que se volvió particularmente evidente en los mapas del período. En la medida en que dichas imágenes ocuparon un lugar preponderante en los cartuchos o cartelas, fueron capaces de explicar el todo (i.e. América) por la parte (i.e. situaciones de contacto estrecho con las poblaciones del área magallánico-fueguina o de las costas del Brasil)[3]. La iconografía de pingüinos, patagones, bebedoras de *cauim* y miembros descuartizados

[2] *Atlas Sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura*.

[3] En su capítulo sobre la "tupinambización" de los indígenas de América del Norte, William Sturtevant ya había llamado la atención sobre cómo, a partir del grabado realizado para acompañar la edición de las cartas de Américo Vespucio en Augsburgo en 1505, el tocado de plumas tupinambá llegó a convertirse en una alegoría figurativa del Nuevo Mundo que fue utilizada para ilustrar tanto a los indígenas de América del Sur como a los de América del Norte. Sturtevant, 1988. Por su parte, Frank Lestringant ha señalado que hacia fines del siglo XVI, el término "Tupinamba" era utilizado como sinónimo de todas las poblaciones amerindias. Lestringant, 1990, p. 247. Véase, también, Mason 2000 y 2002, p. 80.

ocupó, en consecuencia, un lugar destacado tanto dentro como en torno de las cartelas que albergaron el título, la autoría, la descripción o el tronco de leguas de los mapas[4].

El análisis de las cartelas invita a discutir no solo la agencia de cartógrafos, ilustradores, grabadores e impresores en la producción de mapas, sino también los conceptos y herramientas intelectuales que, desde la historia del arte, la historia de la cartografía y la historia cultural, disponemos para contribuir a la comprensión de la migración de imágenes como fenómenos de tránsito y aún de dislocación. A la vez, interpretar su inclusión en las cartelas como el resultado de un fenómeno de "corrimiento" respecto de sus contextos originales de producción, invita a reflexionar en torno a los alcances y límites de comprender la circulación de imágenes en términos de su "movilidad". En el presente capítulo, estos temas serán abordados tanto en función de casos concretos cuanto en relación con las principales discusiones en torno a estos conceptos.

La primera parte del texto tendrá por finalidad discutir la noción de dislocación — en el sentido de "corrimiento" o emplazamiento "fuera de sitio" —, a partir del estudio de la dinámica entre experiencia sobre el terreno y producción de imágenes[5]. Para ello, serán retomadas las reflexiones de Alfred Hiatt[6] y Benoît Goetz[7] en torno al concepto de dislocación, así como las observaciones de Lisa Voigt y Elio Brancaforte respecto de la repetición de motivos iconográficos en la publicación y reedición de relatos de viajes en la Europa temprano-moderna[8]. La segunda parte del capítulo abordará los casos en que la iconografía de las cartelas operó como sinécdoque del territorio. Las posibles analogías con otros procesos de producción de imágenes también serán estudiadas en esta sección. Por último, la tercera parte del texto procura

[4] En su reconocida obra sobre el lenguaje de los geógrafos, François de Dainville explica que un mismo mapa puede contener más de un cartucho. Dainville, 1964, p. 66.

[5] De raíces latinas, el término dislocar se compone del prefijo *Dis* (separación) y la palabra *locare*, que significa colocar o poner algo en su sitio.

[6] Hiatt, 2020.

[7] Goetz, 2001.

[8] Voigt & Brancaforte, 2014.

explicar la repetición de motivos iconográficos como el resultado de dinámicas propias de la industria del libro y el taller del cartógrafo. Aunque someramente, esta sección procura incorporar al análisis los efectos de la circulación de ilustradores, grabadores y cartógrafos en los talleres e imprentas en donde fueron producidos los mapas analizados, así como la circulación de imágenes cartográficas a escala global.

¿Iconografías dislocadas?

La repetición de motivos iconográficos en el mundo del libro impreso, así como su aparición en mapas y cartelas, ha sido explicada, con frecuencia, en términos de su movilidad. En efecto, más allá de que las imágenes en sí mismas no se muevan de un lugar a otro, la metáfora del movimiento pareciera facilitar, entre otros aspectos, la comprensión de las tensiones entre texto e imagen, las prácticas de impresores y grabadores, y la función de las cartelas en tanto elemento no-cartográfico de un mapa.

En el caso del mercado editorial europeo del siglo XVI, Lisa Voigt y Elio Brancaforte han utilizado el término "ilustraciones viajeras" o "ilustraciones que viajan" (*travelling illustrations*) para referirse al empleo del mismo grabado en distintos relatos de viajes[9]. Voigt y Brancaforte estudian la repetición de una misma imagen desde tres perspectivas: la tecnológica, pues la imprenta permitió la repetición *ad infinitum* de una misma imagen; la intra-textual, dado que, tal como lo atestiguan las *Crónicas de Nuremberg* (1493) o las primeras ediciones de la *Cosmografía Universal* (1544) de Sebastian Münster, una misma imagen podía utilizarse varias veces dentro de un mismo texto; y la inter-textual, que los autores observan en el caso específico de las

[9] Los autores explican que las "travelling illustrations" son aquellas imágenes que viajan de un relato a otro. *Idem*, p. 367. Debe señalarse que la reutilización de un mismo grabado para distintos relatos o incluso para obras de distinto género contribuyó a la migración de ciertas fórmulas visuales. En el tránsito entre géneros, uno de los efectos de la repetición de imágenes fue su resignificación o adaptación a nuevos contextos de lectura. Lejos de tratarse de una repetición inocua, en su paso de un género a otro, un grabado podía adquirir nuevas connotaciones y significados.

imágenes utilizadas para ilustrar la segunda edición del relato de viaje de Hans Staden al llamado Nuevo Mundo[10]. A través de la minuciosa reconstrucción de los contextos de edición de la obra, publicada en Frankfurt en 1557, Voigt y Brancaforte establecen que las imágenes empleadas en aquella edición ya habían sido utilizadas para ilustrar la edición de Augsburgo de 1515 del relato de viaje a Oriente de Ludovico de Varthema.

Los autores parten de dos hipótesis para comprender la movilidad de las ilustraciones de un relato a otro. Por un lado, sostienen que su circulación podría dar cuenta de la percepción un tanto laxa que los europeos de la primera modernidad tuvieron de sus otros no europeos[11]. Por el otro, consideran que la itinerancia de las imágenes podría ser reveladora de un interés creciente por las peculiaridades culturales de las sociedades halladas en el contexto de la expansión transoceánica, como del interés de los editores por adecuar sus producciones a él[12]. Al margen del caso analizado, lo cierto es que, a lo largo del texto, términos como circulación y viaje (ej. la centralidad otorgada a las *travelling illustrations*) son empleados para referirse a la movilidad de las imágenes en el género de los libros de viajes, cuya condición de existencia es, en sí misma, el resultado de un desplazamiento.

Desde la historia de la cartografía, la metáfora del movimiento también ha servido para explicar las transformaciones de la iconografía en los mapas producidos entre los siglos XVI y XVIII. Autores como Stephanie Pratt han interpretado el proceso de desaparición y reaparición de imágenes ilustrativas del continente americano como el resultado de un "desplazamiento progresivo" (*progressive displacement*) de los márgenes al centro del mapa. Según Pratt, entre los siglos XVI y XVIII, es posible observar "el desplazamiento progresivo de la figura del nativo americano en la medida en que pasa del interior del

[10] Se trata de la *Warhafftig Historia unnd Beschreibung einer Landtscha der wilden, nacketen, grimmigen menschfresser Leuthen, in der Newen Welt America gelegen* (*Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales situado en el Nuevo Mundo América*). La primera edición del relato de Staden fue publicada por Andreas Kolbe en la ciudad de Marburgo el mismo año de 1557. Weigand Han hizo lo propio en Frankfurt ese mismo año.

[11] Voigt & Brancaforte, 2014, p. 371.

[12] *Idem*, p. 373, 395.

continente a la cartela y, finalmente, desaparece por completo"[13]. Pratt equipara la relación entre el territorio dibujado en el mapa y su cartela con la relación entre margen y centro, siendo la cartela el centro y el territorio mapeado un espacio subordinado a él. Si bien la función de la cartela será examinada en el próximo apartado, interesa aquí que el desplazamiento de las imágenes desde interior del mapa a la cartela es interpretado como un distanciamiento de la iconografía respecto de sus contextos originales de producción[14].

La visión un tanto pesimista de Pratt, para quien el corrimiento referido implica una pérdida de especificidad en pos de la composición de una imagen alegórica y más general del territorio, se contrapone a la de autores como Hiatt y Goetz, para quienes la noción de dislocación invita a una reflexión (no necesariamente negativa) acerca de los efectos de la movilidad en la representación del espacio geográfico. En *Dislocations: Maps, Classical Tradition, and Spatial Play in the European Middle Ages*, Hiatt estudia los fenómenos textuales de traslación, relocalización y mutación para indagar en torno a los modos de ordenar y representar el espacio geográfico, desde la Antigüedad clásica hasta la Edad Media. El autor define la dislocación como la reasignación de nuevos órdenes geográficos, y entiende que, en el período señalado, esta se produjo a través de procesos de superposición, exilio, traducción y error[15]. En términos de Hiatt, "la comprensión de un lugar nunca es completamente pura, nunca está totalmente separada de otros lugares" ni de las atribuciones otorgadas en el pasado a esos otros lugares[16].

Los postulados de Hiatt invitan a preguntarse hasta qué punto la presencia de cierta iconografía en las cartelas de los mapas de América

[13] Pratt, 1996, p. 350: The "progressive displacement of the Native American figure as it moves from the interior of the continent to the cartouche and finally disappears altogether".

[14] *Idem*, p. 351 y p. 354: "What had been specific and empirically grounded in de Bry is here translated into the generalized and symbolic world of allegorical emblems".

[15] Hiatt, 2020, p. 7.

[16] Hiatt, 2020, p. 3: "…the understanding of a location is never entirely pure, never completely separate from other locations." Los topónimos del Nuevo Mundo (Nueva Inglaterra, Nueva España, las Nuevas Hébridas, etc.), por ejemplo, son fenómenos de traslación y superposición evidentes. Respecto de la superposición de atribuciones a un mismo lugar, Hiatt señala: "the superimposed place is read both in terms of its standard associations, and in terms of its newly-acquired significance in the site of its relocation". Hiatt, 2020, p. 8.

fue el resultado de un proceso de dislocación y, más específicamente, de superposición y mutación. Si se toma como ejemplo la cartela del mapa de América de Jodocus Hondius (1606) (Fig. 1), bien podría pensarse que las mujeres que elaboran el *cauim*[17] incluidas en ella son el resultado de una dislocación en el sentido que Hiatt otorga al término. En la cartela se superpone una experiencia concreta (i.e. la elaboración del *cauim* tal como es descrita y dibujada en los relatos de viaje de Hans Staden, André Thevet y Jean de Léry)[18] (Fig. 2) con una definición de lugar. Brasil es considerado un sinónimo del Nuevo Mundo, que a su vez recibe el nombre de América[19]. A la vez, la elección de la imagen para la cartela es el resultado de una mutación. La elaboración del *cauim* ya no condensa únicamente una experiencia de lugar ocurrida a mediados del siglo XVI sino que, en su forma-cartela, deviene un ícono de las poblaciones americanas.

Una última reflexión a tomar en cuenta respecto de la noción de dislocación es la desarrollada por el filósofo Benoît Goetz en su libro homónimo[20]. Goetz, quien aborda el concepto desde la teoría de la arquitectura, concibe la dislocación como la división o fractura del espacio en distintos lugares, entre un adentro y un afuera[21]. Si bien su pensamiento constituye un aporte a la arquitectura entendida como técnica del espacio, algunas de sus premisas resultan sugerentes en relación con la producción de mapas. En primer lugar, bien podría pensarse que el mapa es el resultado de una dislocación en la medida en que divide el espacio (i.e. la superficie de la Tierra) en lugares mapeables. En otras palabras, el mapa crea lugares, los define y organiza en relación

[17] Bebida alcohólica elaborada a partir de la fermentación de almidones como la mandioca o el maíz. Sobre su elaboración y sus usos rituales, véase Azevedo Fernandes, 2011.

[18] Nos referimos específicamente a la *Warhaftige Historie und beschreibung eyner landtschafft der Wilnen Nacketen Grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America* de Hans Staden, *Les singularitez de la France Antarctique* de André Thevet, y la *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* de Jean de Léry. Mientras Staden y Thevet publicaron sus relatos en 1557, Léry lo hizo en 1578.

[19] Martínez, 2022, pp. 48-61.

[20] Goetz, 2001.

[21] En un esfuerzo por quitarle a la dislocación su atavío de "mal contemporáneo" y comprenderla en la *longue durée*, Goetz señala que la primera dislocación, en sentido figurado, se produce con la Caída (expulsión del Paraíso). Desde entonces, la dislocación devino la condición de posibilidad de la arquitectura, que se ocupa de hacer de los lugares espacios habitables. Goetz, 2001, p. 45.



[Figura 1] Jodocus Hondius. *América*. Ámsterdam, [1606] 1619. Plancha de 37.4 x 49.8 cm. John Carter Brown Library, C-8303.



[Figura 2] Cartela inferior del mapa de *América* de Jodocus Hondius. Ámsterdam, [1606] 1619. Plancha de 37.4 x 49.8 cm. John Carter Brown Library, C-8303.

con otros lugares. A su vez, esta dislocación se replica dentro del mapa. Pues, la movilidad de las imágenes (i.e. su ubicación en distintos lugares del mapa, la composición de nueva iconografía a partir de fragmentos de imágenes originadas en relatos de viajes u otros mapas, etc.) no solo contribuye a crear lugares dentro del mapa y otorgarles sentido, sino que condiciona nuestra interpretación de la imagen cartográfica en su totalidad.

Sinécdoque y metonimia en los mapas de América

Uno de los "lugares" del mapa referidos en la sección precedente es la cartela[22] . En los mapas impresos entre los siglos XVI y XVIII (y aun en algunos ejemplares del siglo XIX), este elemento decorativo — y por lo tanto no-cartográfico del mapa — tuvo por función articular sus alcances cognitivos, además de brindarle (o cuando menos proponer) un marco interpretativo. En otras palabras, en su definición más simple, la cartela es entendida como "un dispositivo enmarcado en un mapa que contiene texto o elementos decorativos, junto con imágenes adyacentes asociadas"[23]. Sin embargo, a diferencia de la iconografía ubicada en el resto del mapa, la cartela es su *pictura loquens* ("imagen que habla")[24]. Esto significa que la cartela sintetiza o traduce en una única imagen una definición del territorio. Más allá de su recepción, la cartela expresa visualmente discursos etnográficos, extractivistas, de dominio, etc., que, actuando conjuntamente con los elementos cartográficos del mapa, buscan incidir en un "por afuera" del mapa[25].

[22] Besse & Verdier, 2019, p. 244: "Thus the cartouche may be considered as one of the 'places' on the map that articulated the map's cognitive scope".

[23] Van Duzer, 2022. Para una definición detallada de las cartelas, sus orígenes en la cartografía italiana y sus múltiples funciones, véase Dainville, 1964, pp. 64-66.

[24] En este punto, todos los autores remiten John Brian Harley, quien concibió a la cartela como la *pictura loquens* de la cartografía: "Like the emblematic title page or frontispiece, it serves to abstract and epitomize some of the meaning of the work as a whole". Harley, 2001, p. 136.

[25] Besse & Verdier, 2019, p. 246. Los autores consideran que el mapa y la cartela deben entenderse conjuntamente, como parte de un único "texto cultural". Véase: Besse & Verdier, 2019, p. 244.

A la vez, tal como señalan Besse y Verdier, en la medida en que las cartelas presentaron los elementos más relevantes de la flora, fauna y habitantes de un lugar (incluidas sus prácticas religiosas y culturales), su iconografía encarnó una visión cuasi corográfica del territorio[26]. En el contexto de la expansión transoceánica europea, esto último las volvió dispositivos especialmente eficaces para articular miradas orientadas al conocimiento, la ocupación y la posible explotación de *terrae incognitae*. Si se toma en cuenta lo señalado hasta aquí, es posible identificar tres aspectos centrales vinculados con el movimiento de la iconografía, de los márgenes al centro del mapa. En primer lugar, se advierte que por más que se trate de la misma imagen, su valor cambia según se la ubique en el territorio representado o en la cartela del mapa. La dislocación estaría actuando en el sentido que le asigna Hiatt, pues no se trata de la pérdida del contexto de producción original de la imagen, sino de la suma de sentidos.

La elaboración de una imagen sintética del territorio a partir de diversas fuentes de información (ej. grabados producidos como resultado de experiencias sobre el terreno, descripciones en relatos de viajes, etc.)[27], no solo fue una característica de las cartelas, sino también de los frontispicios[28] y alegorías[29]. Estas últimas tuvieron un lugar destacado en algunos mapas de América producidos en los siglos XVI y XVII[30]. En ellos, distintas versiones de la alegoría de *Pars Quarta* actuaron como

[26] *Idem*, pp. 247-248.

[27] En el contexto de una pujante industria del libro y de un marcado crecimiento del consumo de libros de viajes, el mercado del libro en los Países Bajos y en otros centros editoriales, tales como Frankfurt, fue fructífero en términos de las imágenes de ultramar que produjo y difundió a través de la publicación de relatos de viajes, compilaciones, tratados, relaciones y mapas. Producidas *in situ* en ultramar, adaptadas una vez de regreso a Europa o realizadas en los talleres en base a la interpretación de las imágenes textuales presentes en los testimonios de los viajeros, el repertorio iconográfico del Nuevo Mundo acabó circulando ampliamente en Europa en diversos formatos impresos.

[28] Matilla Rodríguez, 1991, pp. 25-32.

[29] Zugasti, 2005. Debe señalarse que la alegoría de América tomó sus principales elementos distintivos del relato de viaje de Hans Staden y otras narrativas fundantes del Nuevo Mundo. Sobre este tema, véase: Martínez, 2019, pp. 37-58.

[30] Debe tomarse en cuenta que, en el período señalado, las cartelas pasaron de tener diseños decorativos a presentar escenas figurativas. Welu, 1987, p. 157.

pictura loquens. La cartela del mapa de América publicado por Carl Allard en 1696 resulta un claro ejemplo de ello (Fig. 3). Realizada por el dibujante y pintor Philip Tideman[31], la composición se inspiró en la alegoría de América realizada por Nicolaes Berchem para el segundo volumen del *Atlas Maior* de Joan Blaeu, publicado en 1662[32].

En el mapa de Allard, Tideman no solo retoma los motivos de Berchem vinculados con la abundancia del oro americano y la participación indígena en su extracción, sino que incluye en la cartela todos los elementos que debía tener la alegoría de América, según las indicaciones de Cesare Ripa en su *Iconologia* de 1603 y el frontispicio con las alegorías de las cuatro partes del mundo del *Theatrum Orbis Terrarum*, publicado por Abraham Ortelius en 1570[33]. Por su parte, tanto Ortelius como Ripa habían fundamentado la elección de los elementos representativos de cada continente a partir de las informaciones provistas en las relaciones de viaje a las que habían tenido acceso[34].

Algo similar ocurre en los casos en que la cartela es el resultado del "recorte" y la copia de varias escenas y figuras, que combinadas entre sí componen una nueva (y única) imagen[35]. El estudio del mapa "L'Amerique: selon les nouvelles observations de Messrs. de l'Academie des Sciences, etc." (c. 1713), de Pierre Van der Aa, arroja luz sobre este

[31] El boceto de Tideman que dio origen a la cartela se encuentra conservado en The Metropolitan Museum, de Nueva York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/641083>.

[32] El boceto de la alegoría de América realizado por Nicolaes Berchem para el frontispicio del atlas de Blaeu también puede consultarse en el archivo digital de The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/335063>.

[33] Puede consultarse una imagen del frontispicio del atlas de Ortelius en la plataforma digital de la "David Rumsey Map Collection": <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~275215~90048550:Title-Page--Theatrum-Orbis-Terrarum>.

[34] En su *Theatrum Orbis Terrarum*, Ortelius cita entre sus fuentes para el mapa de América a los relatos de viaje de Hans Staden, André Thevet y las cartas de Américo Vespucio. También lista a Francisco López de Gómara, además de a otros cronistas españoles. Ripa, en cambio, hace referencia a Giovani Botero, "los padres jesuitas" y al cartógrafo Fausto Rughese de Montepulciano, entre otros.

[35] *Idem*, p. 151. Welu analiza los préstamos en términos de la ornamentación de las cartelas pero no de sus motivos iconográficos. Indica, por ejemplo, que Abraham Ortelius tomó los diseños de Benedetto Battini publicados en Amberes por Hieronymus Cock para ornamentar varias de las cartelas de su *Theatrum Orbis Terrarum*, publicado en 1570.



[Figura 3] Alegoría de América en la cartela del mapa de América de Carl Allard. Carl Allard, Gilliam van der Gouwen, Philip Tideman, *Recentissima novi orbis sive Americae septentrionalis et meridionalis tabula; ex officina Caroli Allard, cum privilegio ordinum Hollandiae et Westfrisiae; Ph. Tideman, del.; G. v. Gouwen, sculp…*, c. 1696. Stephen S. Clark Library, University of Michigan Library <https://quod.lib.umich.edu/c/clark1ic/x-002609499/39015060932442>.

punto[36]. La cartela combina figuras y escenas de distinta procedencia (Fig. 4). En un primer plano se presenta una versión de la alegoría de América (i.e. mujer semidesnuda con tocado de plumas, arco y carcaj de flechas, cabeza de hombre en el suelo y reptil oriundo del Nuevo Mundo). La escena de canibalismo que se observa en un segundo plano remite al grabado del ritual antropofágico tupinambá producido por el propio Van der Aa en 1707. Para elaborar esa imagen, Van der Aa se basó en aquella realizada por Teodoro de Bry para ilustrar el relato de viaje de Jean de Léry, incluido en el tercer volumen del *Americae*, la compilación de viajes también conocida como *Indias Occidentalis*[37]. Si bien se trata

[36] Debe señalarse que la misma cartela (invertida) aparece por primera vez en el mapa de América del Sur de John Senex y, por lo tanto, no es un diseño exclusivo de Van der Aa. En 1710 el cartógrafo inglés John Senex (1678-1740) publicó el mapa "South America corrected from the Observations communicated to the Royal Society's of London & Paris…" (95 x 64 cm), que dedicó al miembro de la *Royal Society* Edmund Halley y contó con una cartela grabada por H. Hulsbergh. Una versión digitalizada del mapa se encuentra disponible en el Norman B. Leventhal Map & Education Center Collection: <https://collections.leventhalmap.org/search/commonwealth:6t053s145>

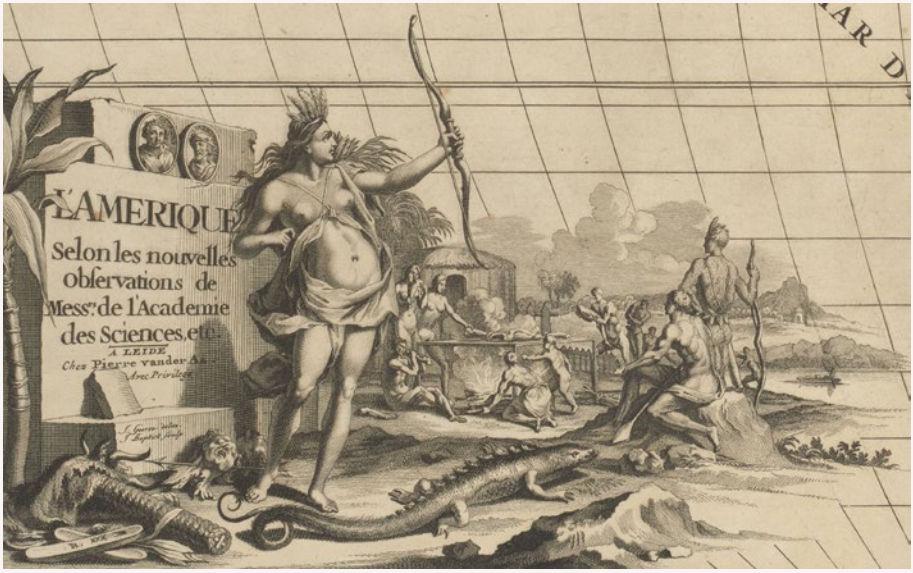
[37] El tercer volumen del *Americae* fue publicado por Theodoro de Bry en Frankfurt, en 1592. El libro completo se encuentra digitalizado por el Getty Research Institute en la siguiente plataforma: <https://archive.org/details/americaetertiapaoostad/page/76/mode/thumb>. A su vez, el grabado del festín caníbal que pareciera haber inspirado la escena de fondo de la cartela del mapa de Pierre Van der Aa formó parte del volumen 15 de la compilación de viajes editada por el propio Van der AA, en Leiden, en 1707. La compilación se dividió en varios volúmenes y llevó por título *Naaukeurige versameling der gedenk-waardigste zee en land-reysen na Oost en West-Indiën : mitsgaders andere gewesten, ter eerster ontdekking en soo vervolgens van verscheyde volkeren, meerendeels door vorsten, of maatschappyen derwaarts gesonden, gedaan; waar van eenige noyt gedrukt, andere nu eerst uyt haar oorspronkelijke taalen overgeset, en sommige merkelijk verbeterd zijn; beginnende met het jaar 1246. en eyndigende op dese tijd; zijnde een waaragtige en bondige beschrijving van veele vreemde koningrijken, landschappen en steeden, der selver benamingen, gelegentheden, sterktens, stroomen, zee-havens, goud-en-silver-mijnen, peerl-visseryen, en menigvuldige wonderen; benevens de oorlogs-daden en gedenk-waardige bedrijven der ontdekkers, in her op-doen deser landen voorgevallen; voorts hunne gevaarlijke en seldsame ontmoetingen, merk-waardige geschiedenissen, grouwsame verwoestingen, voorname volk-plantingen en vestiging der koopmanschappen aldaar. Alles doorgaans met nodige land-kaarten, menigte konst-printen, en bequame registers verrijkt.* Al igual que la familia De Bry, la imagen producida por Van der Aa fue utilizada para ilustrar la historia del viaje a la tierra del Brasil de Jean de Léry. Puede consultarse la versión de Van der Aa en la plataforma digital de la John Carter Brown Library: <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB~1~1~5908~9220004:-Tupinamba-feast-?mi=32&trs=45&qvq=q:de%20bry%20jean%20de%20l%C3%A9ry;lc:JCBMAPS~1~1,JCB~1~1,JCBMAPS~2~2,JCBMAPS~3~3,JCB~3~3#>. La imagen también remite a la escena en segundo plano del grabado "*America retectio*" de la serie *Nova Reperta*, realizada por Jan de Straat (Johannes Stradanus) hacia 1590. Puede accederse a una copia digitalizada en la página web de Royal Museums Greenwich: <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-101921>.

de un tópico frecuente del mundo americano, la figura que se encuentra de espaldas para asistir el acto caníbal llama la atención por su evidente "dislocación" (Fig. 5). Su postura, arco y pluma remiten al *werowan* o "gran lord" dibujado por John White en el marco de la fallida experiencia de colonización inglesa en Roanoke, Virginia, a fines del siglo XVI. En esta cartela, la imagen del guerrero, que ya había sido adaptada por Teodoro de Bry para la publicación de *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia*, de Thomas Harriot, en 1590 (Fig. 6), se resitúa en un contexto nuevo, que procura reunir "todo lo americano".

Una segunda observación a tener en cuenta es que la cartela sintetiza la experiencia en el territorio cartografiado, pero, a la vez, borra la temporalidad de esa experiencia. En otras palabras, si bien la cartela se construye en base a acontecimientos históricos específicos cuyo testimonio ha quedado plasmado en crónicas, relatos de viajes, bocetos hechos sobre el terreno e imágenes presentes en mapas de regiones geográficas específicas o en relatos de viajes, al devenir *pictura loquens*, esta pareciera despegarse de esas marcas temporales. La tensión entre tiempo y espacio que expresa la cartela en relación con el resto del mapa bien podría comprenderse como una forma de dislocación temporal. El caso del mapa de América meridional realizado por el cartógrafo francés Jean-Baptiste Bourguignon D'Anville y grabado por Guillaume Delahaye, en París, en 1748, es un buen ejemplo de ello. Según se indica en el mapa, el pingüino que flanquea el costado derecho de la cartela fue realizado por Hubert François Gravelot, hermano de D'Anville (Fig. 7).

Observado en detalle, el pingüino de Gravelot se asemeja a las ilustraciones de estas aves realizadas en el marco de los intentos holandeses por llegar a Oriente a través del estrecho de Magallanes y publicadas, por primera vez, a comienzos del siglo XVII[38]. Es probable que Gravelot haya tomado como modelo alguna de las imágenes disponibles dentro de aquel repertorio iconográfico, que desde 1600 inundó

[38] Un pingüino en primer plano ilustra el relato del viaje de Sebald de Weert (1598-1600), narrado por el cirujano de abordo Barent Jansz. Potgieter y publicado en 1600. Imagen digitalizada por el Rijks Museum de Ámsterdam: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Jacht-op-pinguins-1600--cc8b43903689d1fafa1a826feceeb4f81>.



[Figura 4] Detalle de "L'Amerique: selon les nouvelles observations de Messrs. de l'Academie des Sciences, etc.", de Pierre Van der Aa, Leiden, 1713. J. Debajo del pedestal que contiene el título, se observan las firmas Van der Aa, el dibujante Jan Goeree (1670-1731) y el grabador J. Baptist.[*] (47 x 66cm). Huntington Rare Book Maps, Huntington Library [105:197 M]. <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll4/id/3356/rec/1>.

[*] Jan Goeree y J. Baptiste diseñaron y grabaron varios mapas para Pierre Van der Aa y Jaillot. Véase: Shirley, 2008.



[Figura 5] Detalle de “A weroan or great Lorde of Virginia”, Teodoro de Bry, 1590 (izq.) John Carter Brown Library [J590 B915v GV-E.l [F] / 2-SIZE]. <https://americana.jcblibrary.org/search/object/jcbcap-ljcb-1-1-742-790004/>.



[Figura 6] Detalle de “L’Amerique: selon les nouvelles observations de Messrs. de l’Academie des Sciences, etc.”, Pierre Van der Aa, Leiden, 1713 (der.). Huntington Rare Book Maps, Huntington Library [105:197 M]. <https://hdl.huntington.org/digital/iiif/p15150coll4/3356/full/full/0/default.jpg>.

las cartelas de los mapas — principalmente holandeses, aunque no exclusivamente — dedicados a la isla de Tierra del Fuego y los confines de Sudamérica. La elección de colocar un pingüino en la cartela de un mapa de América del Sur, sin embargo, pareciera disipar la adscripción de estas aves no voladoras a una región y temporalidad determinadas para, en lugar de ello, identificar a Sudamérica en su totalidad.

Un último aspecto a tener en cuenta respecto de la función de la iconografía en la cartela de un mapa son las operaciones de sinécdoque y metonimia que suceden en el proceso de síntesis iconográfica. Es decir, en el proceso mediante el cual las imágenes de la flora, fauna y habitantes de un territorio convergen y dan origen a la imagen por medio de la cual se construye la identidad de aquel territorio. Ese proceso de sinécdoque y metonimia visual encuentra su equivalente en las figuras retóricas a través de las cuales, en el mismo período, se equiparó el topónimo Brasil con el de Nuevo Mundo y América, tanto en las relaciones de viaje cuanto en la cartografía del período. De la misma forma en que, en los relatos de viaje de Hans Staden y Jean de Léry, la parte (i.e. Brasil) representó el todo (i.e. América, el Nuevo Mundo), en los títulos de los mapas de América, así como en sus cartelas, las imágenes de una región o parte del territorio terminaron por ser utilizadas para representarlo en su totalidad. El recurso textual y visual de la metonimia podría considerarse una forma de dislocación, en la medida en que implica, literalmente, la sustitución del nombre de la región por el nombre del continente. Un ejemplo de sus efectos visuales es el caso de la elaboración del *cauim*. A partir del mapa de América de Jodocus Hondius, la confección de esta bebida pasó de ser representativa de las poblaciones tupi-guaraníes en las costas del Brasil a ser identificada con todos los habitantes del Nuevo Mundo. La metonimia visual en el mapa de Hondius encuentra continuidad en el mapa de América de Matthäus Seutter. En efecto, la cartela del mapa titulado "Novus orbis sive America Meridionalis et Septentrionalis per sua regna, provincias et insulas iuxta observationes et descriptiones recentiss. divisa et adornata cura et opera Matt. Seutter"[39], que Seutter publicó por primera vez hacia 1730, incluyó la imagen de una mujer escupiendo en

[39] "El Nuevo Mundo o América del Norte y del Sur, dividido en sus reinos, provincias e islas según los relatos y mapas más recientes y adornado por el cuidado y la atención de Matthäus Seutter".



[Figura 7] Pingüino "*du dessein du Sr. Gravelot, frere de l'Auteur*" [del dibujo del Sr. Gravelot, hermano del autor] en la cartela del mapa "Amérique meridionale" de Jean-Baptiste Bourguignon D'Ainville. París, 1748. (79 x 46 cm) David Rumsey Map Collection. <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~4428~410017:Composite--Amerique-Meridionale->.

una vasija para elaborar el *cauim* (Fig. 8)[40]. Si bien esta escena había sido descrita en los relatos de viaje a las costas del Brasil mencionados, tanto Hondius como Seutter juzgaron apropiado escogerla para ilustrar las cartelas de sus respectivos mapas de América.

El taller y sus prácticas

El presente análisis resultaría incompleto si no se tomara en cuenta que la circulación de imágenes, su aparición, repetición y perdurabilidad para ilustrar determinada área o región geográfica también fueron un efecto de las prácticas y movilidad de sus propios dibujantes y grabadores. Eso es particularmente relevante en relación con la producción de mapas y libros durante la "edad de oro" de la cartografía holandesa. El uso de los mismos tacos para distintos proyectos editoriales, la circulación de los traductores — quienes llevaban consigo las imágenes que ilustraban los relatos de viaje traducidos —[41], y la pluralidad de proyectos editoriales en los que podía emplearse el mismo dibujante, también explican la repetición de motivos iconográficos en libros y mapas[42]. El estudio de la división de tareas dentro del taller del cartógrafo arroja luz sobre los efectos que esta movilidad práctica pudo haber tenido sobre posibles dislocaciones iconográficas. Al mismo tiempo, llama a preguntarse sobre la existencia de posibles tradiciones cartográficas.

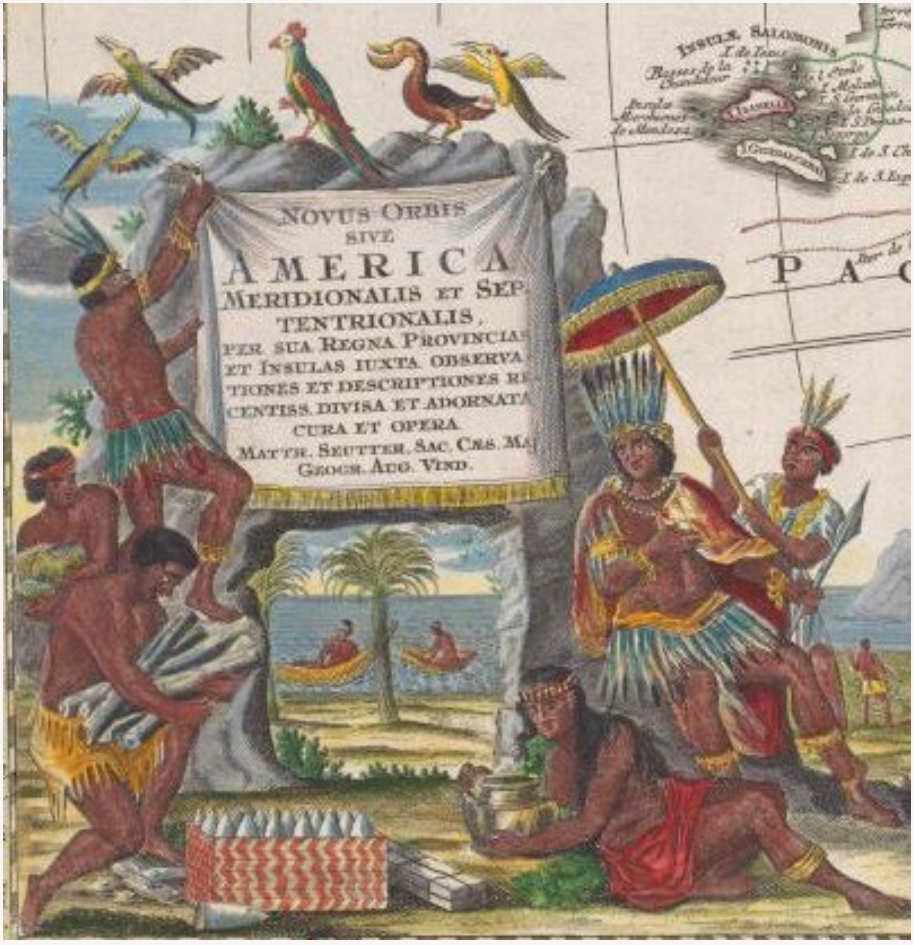
Tanto James Welu cuanto Jean-Marc Besse y Nicolas Verdier han llamado la atención respecto de la movilidad de los grabadores de taller en taller, así como de las etapas implicadas en la confección de mapas impresos y la asignación de tareas para cada una de ellas. Según señala Welu, la repetición de imágenes decorativas en la cartografía flamenca y holandesa de la primera modernidad fue causada, en gran medida, por la movilidad de los grabadores[43]. Aunque con leves variaciones —

[40] Van Duzer, 2022.

[41] Van Groesen, 2012, p. 364.

[42] Sobre las modalidades de trabajo de impresores, grabadores y dibujantes en Amberes en los siglos XVI y comienzos del XVII, véase: Voet, 1969, p. 195.

[43] Welu, 1987, p. 166.



[Figura 8] Seutter, Matthaeus, 1678-1756. "Novus orbis sive America Meridionalis et Septentrionalis: per sua regna, provincias et insulas iuxta observationes et descriptiones recentiss", mapa, 1731?; [Augsburg]. <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapth298893/m1/1/>, acceso en 5 de abril, 2026), University of North Texas Libraries, The Portal to Texas History, <https://texashistory.unt.edu>; créditos a University of Texas at Arlington Library.

reveladoras de la mayor o menor calidad de la copia —, la recurrencia de motivos iconográficos, entre otros elementos, también se constata en la cartografía veneciana de mediados del siglo XVI. Tal es el caso de los monstruos marinos presentes en las dos versiones del mapa titulado "Vniversale Descrittione Di Tutta La Terra Conoscivta Fin Qui", impresas por Ferrando y Donato Bertelli, en Venecia, en 1565 y 1568, a partir del planisferio realizado por Giaccomo Gastaldi en 1546 (Fig. 9 y 10)[44]. Debe tomarse en cuenta, además, que, tal como indican Besse y Verdier para el caso de París, la práctica profesional de los dibujantes y grabadores de mapas también abarcaba otras tareas vinculadas con el mundo del impreso, tales como el grabado de frontispicios, portadas, viñetas, medallones, etc.[45]. La circulación de grabadores, dibujantes e impresores fue un fenómeno que excedió la producción de mapas y abarcó la industria del libro y producciones afines.

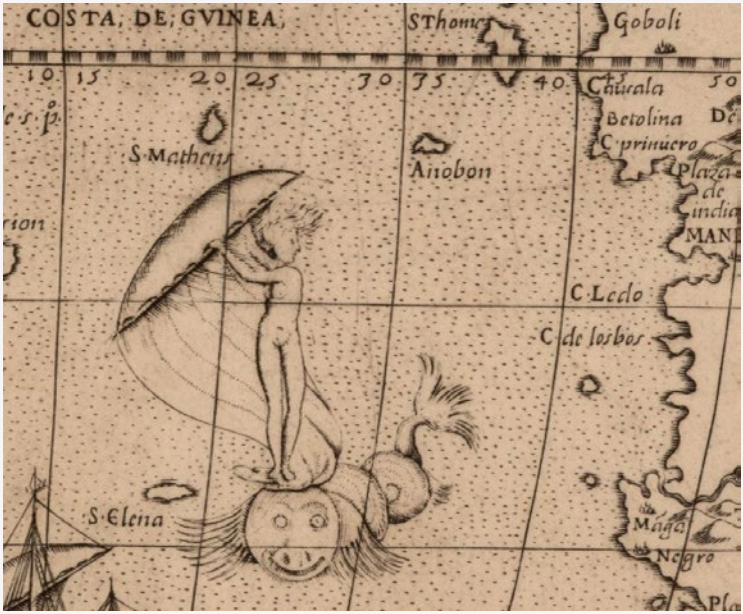
Dentro del taller del impresor o el cosmógrafo, y en lo que refiere específicamente a la producción de cartelas, era frecuente que estas se agregaran una vez que el mapa había sido impreso. Su diseño no correspondía a un cartógrafo sino a un artista, quien, en ocasiones, además de realizar el dibujo, también era el encargado de grabarlo[46]. Si bien la participación de dibujantes y grabadores podía ser señalada en las propias cartelas, como en el mapa de D'Anville ya referido, o en los mapas de Matthäus Seutter — grabados por Gottfried Rogg[47] — y aquellos de Nicolas de Fer — ilustrados y grabados por Charles Inselin —, ese no siempre era el caso. En lo que respecta a la cartografía holandesa de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, ha podido identificarse que muchos de los diseños utilizados para ornamentar las cartelas eran adaptaciones de los diseños

[44] Un análisis pormenorizado de las variables involucradas en los procesos de copia y recontextualización de mapas puede hallarse en la reciente publicación de Andréa Doré. Véase: Doré, 2025.

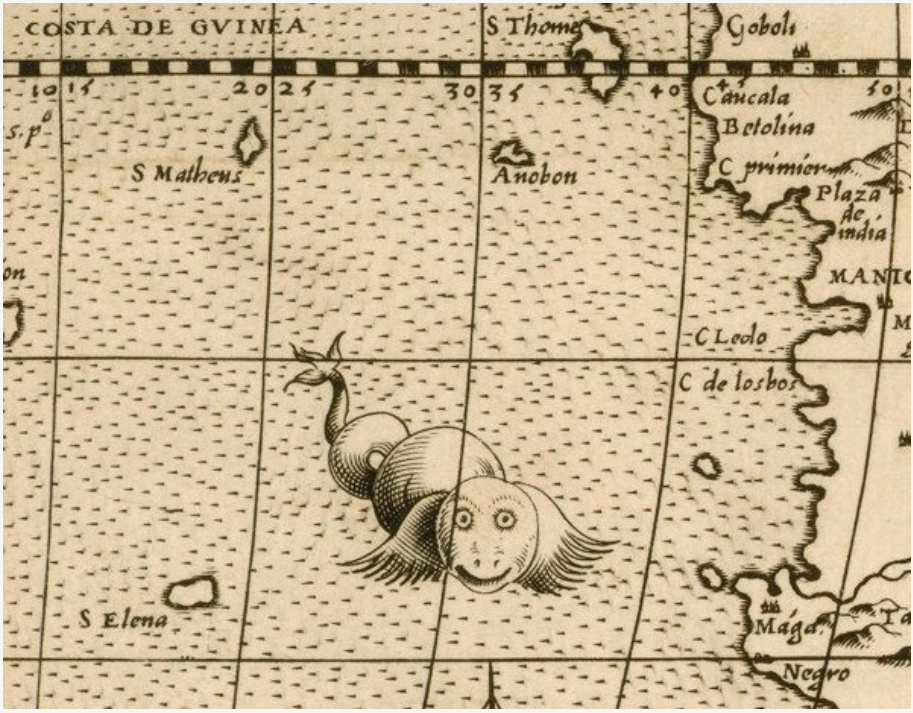
[45] Besse & Verdier, 2019, p. 250.

[46] *Idem*, p. 249: "On printed maps, the cartouche was usually added to the map after the map proper had been engraved. It was often designed by an artist, not the creator of the map, and engraved either by the same artist or another engraver who specialized in this genre of work (cartouches were very often etched, whereas maps themselves were mostly engraved with the burin), at the order of the editor (or publisher) or the mapmaker".

[47] Van Duzer, 2022.



[Figura 9] Detalle de "Vniversale Descrittione Di Tutta La Terra Conoscivta Fin Qui", Ferrando Bertelli, Venecia, 1565 (izq.) John Carter Brown Library [Cabinet A565 / 1.1] <https://americana.jcblibrary.org/search/object/jcbcap-ljcb-1-1-742-790004/>.



[Figura 10] Detalle de “Vniversale Descrittione Di Tutta La Terra Conoscivta Fin Qui”, Donato Bertelli, Venecia, 1568 (der.). John Carter Brown Library [Cabinet A568 /1]. <https://hdl.huntington.org/digital/iiif/p15150coll4/3356/full/full/0/default.jpg>.

disponibles en publicaciones destinadas a ilustradores[48]. Sin embargo, aun contando con el nombre de los ilustradores y grabadores o con el catálogo de ornamentaciones, reconstruir los criterios intervinientes en la elección, adaptación o repetición de un motivo iconográfico para un mapa requiere una lectura a contrapelo de las fuentes disponibles.

Al margen de las dificultades para acceder a este tipo de información o poder confirmar la efectiva circulación de ilustradores y grabadores, la observación de repeticiones en la iconografía que compone las cartelas de los mapas de América holandeses pareciera dar sustento a la hipótesis de que existió una tradición cartográfica posiblemente basada en el préstamo y la repetición[49]. La escena de la mujer patagona alimentando a un niño con un ave, que se repite en las cartelas de los mapas de América de Nicolaes Visscher[50], Frederick de Wit[51], y Ioannem de Ram[52], es un claro ejemplo de ello.

A los fines del presente análisis, interesa aquí que la copia y combinación de imágenes parece haber trascendido el ámbito estrictamente holandés, pues también se constata en el primer mapa impreso en América del que se tenga conocimiento. Se trata de "El Gran Rio Marañon o Amazonas", realizado por el padre jesuita Samuel Fritz,

[48] Welu, 1987, p. 147. Debe agregarse que los ilustradores y grabadores de cartelas también producían diseños para otros soportes tales como frontispicios, medallas, viñetas, etc. El caso del pintor, dibujante, grabador y poeta Jan Goeree (1670-1731) es uno de ellos. Algunos ejemplos de su polifacética obra se encuentran disponibles en: <https://artvee.com/artist/jan-goeree/>.

[49] Las imágenes sobre una región o tema a disposición de un cartógrafo han sido definidas por Andréa Doré como matrices visuales o "matrizes imagéticas". Doré, 2020, p. 99. En su análisis de las apropiaciones de la iconografía del cerro de Potosí incluida por Arnaldus Montanus en su libro *America* [*De Nieuwe en onbekende Weereld*], publicado en Ámsterdam en 1671 e inmediatamente traducido al inglés, Doré aborda un problema metodológico directamente vinculado con el tema de la repetición, pues se pregunta cuántos mapas son necesarios para indicar una tendencia de representación. Doré, 2020, p. 125.

[50] Se trata de *Novissima et accuratissima totius Americæ descriptio*. Amsterdam, Frederick de Wit, c. 1688 (primera publicación c. 1672).

[51] *Novissima et accuratissima totius Americæ descriptio*. Amsterdam, Nicolaes Visscher II, 1682 (realizado originalmente por Nicolaes Visscher I, c. 1655).

[52] Ram, Johannes de, 1648-1693. *Novissima et accuratissima totius Americæ descriptio, per Ioannem de Ram.*, c. 1675, Amsterdam. <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapth251741/m1/1/: acceso en 4/4/2026>, University of North Texas Libraries, The Portal to Texas History, <https://texashistory.unt.edu>; University of Texas at Arlington Library.



[Figura 11] Mujer con niño y hombre disparando flecha. Detalle de la cartela de “El Gran Rio Marañon o Amazonas” realizado por Samuel Fritz y grabado por Juan de Narváez, 1707. Biblioteca Digital Hispánica – Biblioteca Nacional de España. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000252994>.



[Figura 12] Mujer con niño y hombre disparando flecha. Detalle de *Novissima et accuratissima totius Americæ descriptio*, Nicolaes Visscher I, Ámsterdam, c. 1655. New York Public Library, Lionel Pincus and Princess Firyal Map Division [Map Div. 96-7686] [Levine] <https://digitalcollections.nypl.org/items/fbfe3690-c6f0-012f-f65f-3c075448cc4b?canvasIndex=0>.

grabado por el también jesuita Juan de Narváez e impreso en el Colegio Máximo de Quito en 1707. De las figuras que decoran la cartela, se destaca una mujer sentada, alimentando a un niño con un ave (Fig. 11). Es poco probable que el grabador conociera la experiencia magallánica que dio origen a esta escena[53]. La imagen se publicó por primera vez en 1600 para acompañar, junto con otros grabados, la edición en formato individual del frustrado viaje del holandés Sebald de Weert a través del estrecho de Magallanes (1598-1600).

Si se toma en cuenta que el mapa manuscrito realizado por Fritz no incluye esa escena, la decisión de agregarla a la cartela pareciera recaer en Narváez, y, dado que es muy poco probable que este último escogiera a sabiendas un motivo magallánico para ilustrar un mapa del Amazonas, la presencia de la mujer y el niño pareciera explicarse a través de la lógica de la copia y el préstamo. El mapa de América realizado por Nicolaes Visscher I hacia 1655 fue ampliamente difundido, tanto en su versión original como en versiones posteriores, realizadas por otros cartógrafos e impresas en las décadas siguientes. Es factible que los jesuitas del Colegio Máximo de Quito contaran con un ejemplar del mapa de Visscher o de alguna de estas versiones (Fig. 12). La hipótesis cobra fuerza si se observa que el hombre que dispara una flecha por detrás de la mujer se encuentra en aquellos mapas pero no en la imagen original del relato de De Weert. La presencia de estos personajes en el mapa del Amazonas da cuenta, en primer lugar, de los procesos de adaptación y copia a los que hemos referido anteriormente. A la vez, también evidencia la circulación global de la cartografía holandesa producida en el siglo XVII. Por último, permite imaginar que, en lugar de atribuir una tradición cartográfica a una cultura o nación, es posible considerar la repetición de imágenes o su reutilización en nuevos contextos como una operación cartográfica directamente vinculada con las lógicas del mundo del impreso en la primera modernidad[54].

[53] Martínez, 2020a.

[54] Prácticas como el collage o la recurrencia de la misma iconografía en la producción de mapas han sido comparadas con aquellas involucradas en la confección de libros en el mismo período. Véase Doré, 2025, p. 164.

Algunas reflexiones finales

El presente artículo ha tenido por objetivo reflexionar sobre las múltiples formas de estudiar la iconografía presente en los mapas de América producidos entre los siglos XVI y XVIII. El análisis de las metáforas de movimiento con las que, desde la historia del libro y la historia de la cartografía, se ha abordado la copia, reinserción o descontextualización de ciertas imágenes permitió evaluar los alcances y límites de la noción de dislocación para comprender la relación — y posibles tensiones — entre un mapa y su cartela. El énfasis en las cartelas de los mapas ha permitido observar cómo, en el contexto de la expansión transoceánica europea, estas fueron empleadas para sintetizar y presentar al lector elementos distintivos de las nuevas geografías mapeadas (ej. la flora, fauna, prácticas culturales de sus habitantes, etc.). A la vez, también ha podido examinarse cómo la naturaleza metonímica de las cartelas permitió articular una imagen sintética del territorio a partir de sus partes (i.e. las características específicas de regiones y sub-regiones) y de las experiencias vividas en ellas. En este proceso, comprendido aquí como una operación cartográfica[55], las cartelas se desprendieron de los acontecimientos históricos que les dieron lugar. A través de las cartelas de los mapas impresos, un saber situado — producido en el marco específico de una experiencia sobre el terreno —, se convirtió en un ícono de circulación global, cuya pretensión fue orientar la mirada sobre el territorio mapeado.

La reutilización de la imagen de un relato de viaje en una cartela, su desagregación del contexto que le dio origen, o la elaboración de una cartela a partir de imágenes de varios relatos, entre otros aspectos, resultan, en este sentido, formas de producción de un saber. Eso no significa, sin embargo, que las observaciones aquí reunidas constituyan un modelo interpretativo aplicable a otros casos dentro de la cartografía del Nuevo Mundo o de otras regiones del globo. Antes bien, el capítulo reúne los resultados alcanzados a partir del estudio de relatos de viaje y mapas sobre distintas regiones del continente americano impresos en la primera modernidad. En otras palabras, la

[55] Besse & Tieberghien, 2017.

intención ha sido formalizar una serie de pensamientos relativos al uso de imágenes en la producción de mapas y, como consecuencia, invitar al lector a examinar las tensiones entre texto e imagen desde nuevas perspectivas metodológicas.

Referencias

AZEVEDO FERNANDES, João. *Selvagens bebedeiras: álcool, embriaguez e contatos culturais no Brasil Colonial*. São Paulo, Alameda, 2011.

BESSE, Jean-Marc & TIBERGHIEN, Gilles A. (dir.). *Opérations cartographiques.* París, Actes Sud/ENSP, 2017.

BESSE, Jean-Marc & VERDIER, Nicolas, "Cartouche". *In*: EDNEY, M. H. & SONBERG PEDLEY, Mary (eds.). *The History of Cartography, vol. 4, Cartography in the European Enlightenment*. Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2019, p. 244-251.

DAINVILLE, Francois. *Le langage des géographes: termes, signes, couleurs des cartes anciennes: 1500-1800*. París, A. et J. Picard, 1964.

DORÉ, Andréa, *Cartografia da promessa. Potosi e o Brasil em um continente chamado Peruana*. São Paulo, Intermeios, 2020.

DORÉ, Andréa. "Paratextos cartográficos: enquadramento, escalas e cartuchos nos mapas das terras do Brasil". *Revista de Fontes*, vol. 12, n. 23, 2025, pp. 152-178.

GOETZ, Benoît. *La dislocation: architecture et philosophie. Préface de Jean-Luc Nancy*. Paris, Verdier, 2001.

HARLEY, John Brian. "Power and Legitimation in the English Geographical Atlases of the Eighteenth Century". *In*: WOLTER, John A. & GRIM, Ronald E. (ed.) *Images of the World: The Atlas through History*. Washington, Library of Congress, 1997, pp. 161-204.

HIATT, Alfred. *Dislocations: Maps, Classical Tradition, and Spatial Play in the European Middle Ages*. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2020.

LESTRINGANT, Frank. *Le Huguenot et le Sauvage. L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des Guerres de Religion (1555-1589)*. París, Aux Amateurs de Livres, 1990.

MARTINEZ, Carolina. "'Salvajes desnudos, feroces y caníbales': textos fundacionales e imágenes cartográficas en la construcción de América como Pars Quarta". *In*: TIEFFEMBERG, Silvia. (comp.). *Pensar América desde sus colonias: textos e imágenes de América colonial*. Buenos Aires, Biblos, 2019, pp. 37-58.

____a. "Patagones en el mapa del Amazonas de Samuel Fritz (1707)". *Terra Brasilis* [En línea], n. 14, 2020. Disponible en <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.6883>. Acceso en 26/1/2026.

____b. "Patagonia en la edad de oro de la cartografía holandesa: Una genealogía del *gigantum regio* (S. XVII)". *Magallania* [online], vol. 48, n. especial, 2020, pp. 123-145.

____. "Capítulo 3: O Brasil para os europeus. *America*, Jodocus Hondius, 1606". *In*: FURTADO, J. & DORÉ, A. (comps.). *A história do Brasil em 25 mapas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022, pp. 48-61.

MASON, Peter. "Pretty Vacant: Columbus, Conviviality and New World Faces". *In*: OVERING, J. & PASSES, A. (ed.). *The Anthropology of Love and Anger: The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia*. London, Routledge, 2000, pp. 189-205.

____. "Faithful to the Context? The Presentation and Representation of American Objects in European Collections", *Anuário Antropológico*, n. 98, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2002, pp. 51-95.

HARLEY, John Brian. "Power and Legitimation in the English Geographical Atlases of the Eighteenth Century". *In*: LAXTON, Paul. (ed.). *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. Baltimore/Londres, The

Johns Hopkins University Press, 2001.

MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo". *Cuadernos de arte e iconografía*, n. 4 (8) (ejemplar dedicado a las Actas de los II Coloquios de Iconografia), 1991, pp. 25-32.

PRATT, Stephanie. "From the Margins: The Native American Personage in the Cartouche and Decorative Borders of Maps". *Word & Image*, n. 12.4, 1996, pp. 349-365.

SHIRLEY, Rodney. "Allegorical Images of Europe in Some Atlas Titlepages, Frontispieces, and Map Cartouches". *Belgeo* [online], n. 3-4, 2008. Disponible en <http://journals.openedition.org/belgeo/8811>. Acceso en 5/2/2026.

STURTEVANT, William. "La tupinambisation des Indiens de l'Amérique du Nord". *In*: THERIEN, Gilles (ed). *Les figures de l'Indien*. Montreal, Université du Québec à Montréal, 1988, pp. 293-303.

VOIGT, Claire & BRANCAFORTE, Elio. "The Traveling Illustrations of Sixteenth-Century Travel Narratives". *PMLA*, vol. 129, n. 3, 2014, pp. 365–398.

VAN DUZER, Chet. "Colonialismo en la cartela: imágenes y poder en los mapas de la Edad Moderna". *Terra Brasilis* [online], n. 17, 2022. Disponible en <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/11420>. Acceso en 20/2/2026.

____. *Frames that Speak: Cartouches on Early Modern Maps*. Leiden, Brill, "Mapping the Past" Series, 2023.

VAN GROESEN, Michiel. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Leiden & Boston, BRILL, 2012.

VOET, Léon. *The Golden Compasses: A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp in Two Volumes*. Amsterdam/New York, Van Gend, 1969.

WELU, James A. "The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands". *In*: WOODWARD, David. (ed.). *Art and Cartography: Six Historical Essays*. Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 147–73.

ZUGASTI, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia, Pre-Textos, 2005.

Jefferson Mendes

Representar os astros na América colonial: análises e perspectivas a partir da história da arte global

A ideia de cosmos como um conjunto hierarquizado de seres celestes foi amplamente divulgada durante o período vice-reinal, constituindo, portanto, uma noção à qual a sociedade colonial se habituou. A visão poética do firmamento refletia uma visão do cosmos baseada na doutrina segundo a qual as esferas celestes se movem impulsionadas pelo canto de oito sereias, que teve enorme repercussão no mundo colonial.

A organização das esferas celestes, cada uma associada a um astro e à divindade correspondente, aparece registrada em uma pintura de origem cusquenha do século XVIII, pertencente hoje a uma coleção particular em Lima (Fig. 1). Nela, os céus visíveis são concebidos como esferas sólidas, cada qual contendo um planeta, dispostas na seguinte ordem: a Terra e o círculo de fogo; em seguida, vêm a esfera da Lua, a

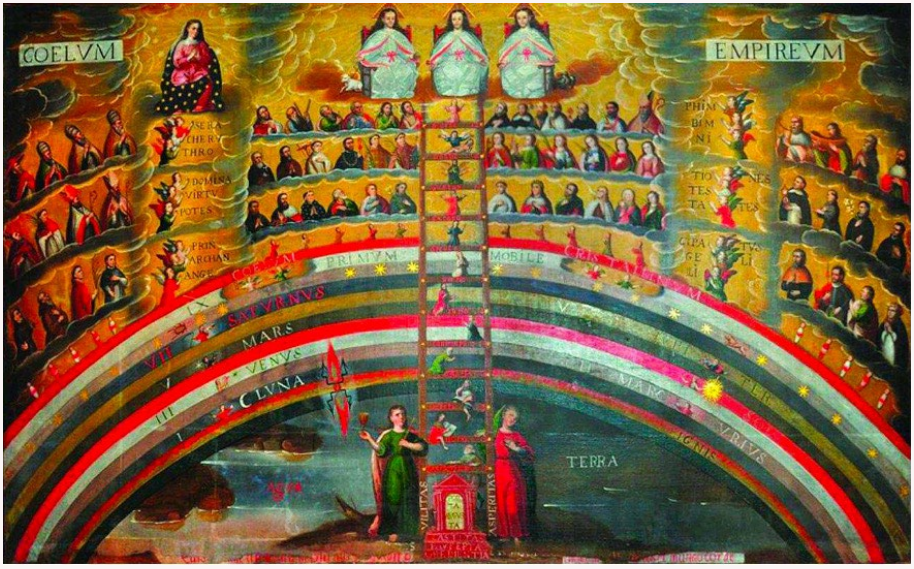
de Mercúrio, a do Sol, a de Marte, a de Vênus, a de Júpiter, a de Saturno e, por fim, a esfera das estrelas fixas, na qual se encontra o Zodíaco. A imagem nos revela a circulação do misticismo como variante de uma intelectualidade que mesclava bases religiosas e científicas, perambulando pela região andina com certa desenvoltura, tanto em ambiente conventual quanto fora dele. Além disso, o choque entre as visões cósmicas de mundo entre os povos ameríndios, *criollos* e espanhóis residentes no espaço andino propiciava um amálgama na construção das pinturas de temas celestes, principalmente as que envolviam os astros e que estavam à margem da evangelização.

Este capítulo pretende analisar, em perspectiva global e conectada, essa pintura de representação celeste, designada por estudiosos como uma "*Alegoría del firmamento con la representación de los 7 cielos de los planetas, más el círculo de estrellas fijas donde está el zodiaco, más el 'cristalino,' el 'primer móvil' y el 'empíreo'*", do século XVIII, produzida em Cusco no colonial, mas se encontra hoje na cidade de Lima. A ideia é, através desta análise, repensar quais categorias, quais ferramentas podemos mobilizar dentro das dinâmicas propostas pela história da arte global.

•

O campo da história da arte global enfrenta, de maneira persistente, uma contradição constitutiva: ao pretender ampliar os horizontes da disciplina para além dos centros europeus e norte-americanos, frequentemente reproduz os próprios mecanismos de hierarquização que busca superar. Essa tensão se torna especialmente evidente quando se trata da arte produzida nas Américas durante o período colonial, cujas manifestações visuais e materiais foram historicamente enquadradas pelos esquemas classificatórios oriundos da tradição historiográfica ocidental. Como observa Claire Farago, um dos principais obstáculos para repensar a disciplina tem sido "a segmentação de nossos arquivos por estilo de época e cultura nacional"[1], categorias que não apenas organizam os acervos, mas transmitem valores epistemológicos que parecem não ser mais sustentáveis.

[1] Farago, 2021, p. 133.



[Figura 1] Autor anônimo. *Alegoría del firmamento con la representación de los 7 cielos de los planetas, más el círculo de estrellas fijas donde está el zodiaco, más el "cristalino", el "primer móvil" y el "empíreo"*. Escola de Cusco. Século XVIII. Coleção particular. Lima, Peru.

A produção artística ameríndia no contexto colonial não pode ser adequadamente compreendida nem por um universalismo abstrato, que a reduz a manifestações periféricas de impulsos estéticos supostamente universais, nem por um relativismo cultural ingênuo, que a isola em compartimentos herméticos e a priva de sua inserção nos circuitos globais de troca e conflito. A história global e a história da arte global, tal como debatida por autores como Piotr Piotrowski (2015), Sanjay Subrahmanyam (2017) e Joaquín Barriendos (2011), oferece ferramentas metodológicas que permitem abordar essa produção em sua complexidade: conectada, heterogênea e politicamente posicionada. O presente texto argumenta que a arte colonial ameríndia constitui um campo privilegiado para testar os limites e as possibilidades dos métodos da história da arte global, precisamente porque sua análise exige que se confrontem questões epistemológicas fundamentais sobre o que conta como arte, quem tem autoridade para descrevê-la e como os sistemas visuais colidem e se transformam no encontro colonial.

Joaquín Barriendos propõe o conceito de "colonialidade do ver" para designar o padrão heterárquico de dominação visual que emergiu com a modernidade colonial e que persiste, sob formas mutantes, até os dias atuais. Para o autor, essa colonialidade "é constitutiva da modernidade" e atua como "padrão heterárquico de dominação, determinante para todas as instâncias da vida contemporânea"[2]. No contexto específico da arte ameríndia do período colonial, esse conceito revela como as imagens e os objetos produzidos pelos povos do chamado "Novo Mundo" foram submetidos a uma dupla operação epistêmica: de um lado, sua incorporação no interior da cartografia simbólica ocidental como evidência da alteridade; de outro, sua exclusão ontológica do domínio do estético propriamente dito.

Essa dupla operação fica evidente na história da disciplina. O *Handbuch der Kunstgeschichte*, de Franz Kugler (1841-42), considerado a primeira história autônoma da arte mundial baseada em evidências empíricas, exemplifica o problema: ao conceder aos produtos culturais das antigas Américas algum tipo de reconhecimento estético, faz isso de maneira paternalista, subsumindo-os a

[2] Barriendos, 2011, p. 13.

categorias europeias de percepção e valor. Como argumenta Farago, "o desafio é teorizar sobre as complexidades da interação cultural sem impor categorias etnocêntricas como as que historicamente definiram a disciplina de história da arte em termos euro-americanos"[3]. A arte ameríndia colonial, portanto, não é simplesmente um objeto a ser incorporado à narrativa global: ela interpela a própria estrutura metodológica da disciplina.

Barriendos identifica na história colonial das Américas o surgimento de um regime visual racializante que organizou a percepção do outro a partir de uma lógica de inferiorização epistêmica. As imagens produzidas pelos cronistas de Índias sobre o canibalismo e a selvageria ameríndia não foram apenas registros etnográficos: foram dispositivos de produção de alteridade que fundamentaram juridicamente a exploração colonial e que, segundo o autor, persistem nas gramáticas transculturais da globalização contemporânea[4]. Analisar a arte ameríndia colonial a partir dessa perspectiva significa reconhecer que os objetos que chegaram até nós, seja em coleções museológicas europeias, seja em registros pictóricos coloniais, foram produzidos, classificados e preservados dentro de uma economia visual atravessada por relações de poder profundamente assimétricas.

A superação das limitações epistemológicas identificadas pela crítica decolonial não implica o abandono da comparação ou da análise formal, mas sua radical reconfiguração metodológica. Sanjay Subrahmanyam, em sua aula inaugural no Collège de France, propôs o conceito de "histórias conectadas" como alternativa tanto à história universal de extração europeia quanto ao relativismo cultural que isola cada tradição em sua própria esfera. Para Subrahmanyam, a história global se constrói precisamente na intersecção entre perspectivas distintas, no momento em que historiadores de diferentes origens e posições se debruçam sobre sociedades que não são as suas de origem[5]. Trata-se, portanto, de uma abordagem que valoriza a fricção e o deslocamento como instrumentos epistemológicos.

[3] Farago, 2021, p. 125.

[4] Barriendos, 2011, p. 15.

[5] Subrahmanyam, 2017, p. 223.

No campo específico da arte colonial ameríndia, essa abordagem abre possibilidades interpretativas significativas. A chamada arte híbrida ou de contato — como as pinturas de plumas mexicanas produzidas nos séculos XVI e XVII, os retábulos andinos com iconografia cristã reinterpretada por artistas indígenas, ou as tapeçarias *qero* com motivos incas ressignificados no contexto colonial — não pode ser adequadamente compreendida nem como simples imitação dos modelos europeus nem como resistência pura a eles. São manifestações de um processo dinâmico de negociação visual em que sistemas de significação distintos entram em contato e produzem formas inéditas. Piotr Piotrowski, ao propor o conceito de "história da arte horizontal", sugere que a disciplina deveria orientar-se para comparações entre regiões aparentemente distantes, buscando expor "a diversidade e eventualmente exibir a polifonia global da arte", em vez de organizá-la concentricamente em torno dos centros ocidentais[6].

Nesse sentido, uma análise comparativa entre, por exemplo, a produção de objetos rituais pelos artistas indígenas da Nova Espanha e a produção de objetos análogos em outras periferias coloniais, como na África subsaariana ou no subcontinente indiano, revela padrões estruturais de interação entre sistemas visuais colonizadores e colonizados que transcendem as especificidades regionais. Essa comparação não apaga as diferenças, mas as situa em um quadro mais amplo de relações globais. Como argumenta Farago, a abordagem transcultural exige uma "ontologia baseada em material, não-transcendental, capaz de atrair muitos objetivos interpretativos diferentes", que se concentra na "heterogeneidade da própria obra de arte" quando diferentes estilos e sistemas de significação entram em contato[7].

Um dos problemas centrais que a arte colonial ameríndia coloca para a história da arte global é o da relação entre o universal e o particular. Farago identifica na disciplina uma tensão irresoluta entre aqueles que, como James Elkins, Thomas DaCosta Kaufmann e outros eurocentristas de boa vontade, buscam integrar o passado e o presente numa narrativa da arte global com base nas ideias iluministas

[6] Piotrowski, 2015, p. 125.

[7] Farago, 2021, pp. 134-135.

sobre valores humanos universais, e aqueles que, seguindo Dipesh Chakrabarty, Gayatri Chakravorty Spivak e outros, veem o "universalismo" como herança da metafísica do Iluminismo que demanda escrutínio e reconceituação[8]. No contexto da arte ameríndia, essa tensão se manifesta de forma aguda: trata-se de produção que existia antes da chegada dos europeus, que foi violentamente transformada pelo contato colonial, e que os artistas indígenas continuaram a produzir sob condições de dominação, subvertendo e reapropriando os repertórios visuais do colonizador.

A crítica de Farago ao formalismo wolffliniano é particularmente relevante aqui. A análise formal, que se constituiu como o método por excelência da história da arte ocidental, baseia-se na suposição de que as formas visíveis dos objetos artísticos podem revelar, de maneira objetiva e científica, a mentalidade individual e coletiva de seus criadores. Esse procedimento, que Gombrich denominou "falácia fisionômica", pressupõe conexões diretas entre as formas da arte e a mentalidade dos artistas ou o "espírito" de nações e épocas inteiras[9]. Aplicado à arte ameríndia colonial, esse procedimento produz leituras que ou racializam a produção indígena, atribuindo-lhe características essenciais que supostamente refletem uma mentalidade primitiva, ou a subsome integralmente à influência europeia, apagando a agência criativa dos artistas indígenas. Ambas as operações são epistemicamente problemáticas.

A alternativa proposta por Farago, seguindo David Summers, é uma abordagem baseada na análise material e indexical dos objetos, aquilo que Summers chama de análise da "fatura", que evita a circularidade de conectar aparência exterior e estado mental interior[10]. Tal abordagem, entende a autora, "desloca a discussão da questão de qual é o significado de uma obra para a investigação de como a obra de arte produz sentido de modo relacional, em um determinado tempo e lugar, para um público específico"[11]. No caso da arte colonial ameríndia, isso

[8] Farago, 2021, p. 124.

[9] *Idem*, *ibidem*, p. 131.

[10] *Idem*, *ibidem*, p. 134.

[11] *Idem*, *ibidem*, p. 134.

significa atentar para os materiais utilizados, as técnicas empregadas, os contextos de produção e uso, e os processos pelos quais os objetos circularam entre diferentes regimes de valor, do ritual à coleção, da devoção à curiosidade, do patrimônio à mercadoria.

Piotrowski, ao propor o conceito de "história da arte alterglobalista", oferece uma perspectiva que vai além da mera inclusão das periferias no cânone existente. Para o autor, uma história da arte que pretenda ser verdadeiramente global deve adotar um caráter crítico e resistente às práticas centralizantes e exclusivas, revelando "mecanismos de construção de hierarquia e hegemonia, bem como repressão e negação em escala global"[12]. Essa perspectiva encontra ressonância na proposta de Barriendos de um "diálogo visual interepistêmico" entre os regimes visuais canonizados pela modernidade eurocentrada e aquelas culturas visuais que foram racializadas e hierarquizadas pelo projeto da modernidade/colonialidade[13].

No âmbito dos estudos coloniais americanos, essa perspectiva alterglobalista tem implicações metodológicas concretas. Em primeiro lugar, implica deslocar o olhar dos centros metropolitanos de produção artística — Sevilha, Roma, Madri — para as regiões de encontro colonial — Cidade do México, Cusco, Lima, Potosí —, onde artistas indígenas, mestiços, africanos e europeus colaboraram, competiram e negociaram sob condições de enorme desigualdade. Em segundo lugar, implica tomar a sério as fontes não europeias: os *tlacuilos* (escribas-pintores) *nahuas* e seus códices, a historiografia andina expressa nos *quipus* e nos *qeros*, as crônicas produzidas por autores indígenas como Felipe Guamán Poma de Ayala, cujo trabalho Barriendos menciona como exemplo paradigmático de desarticulação da colonialidade do ver a partir da própria visualidade[14]. Em terceiro lugar, implica questionar as condições de preservação e circulação dos objetos: por que determinadas peças chegaram às coleções europeias enquanto outras foram destruídas? Quais relações de poder determinam o que seria preservado como arte e o que seria descartado como artefato?

[12] Piotrowski, 2015, p. 129.

[13] Barriendos, 2011, p. 14.

[14] *Idem*, *ibidem*, p. 26.

A abordagem das "histórias conectadas" de Subrahmanyam também oferece uma contribuição relevante para essa agenda. O historiador indiano argumenta que a história global não é a soma de histórias regionais, mas emerge precisamente nas conexões, fricções e mal-entendidos entre diferentes tradições historiográficas e culturais[15]. Aplicado à arte colonial ameríndia, isso sugere que o objeto privilegiado da análise não deve ser a obra isolada, mas os processos de circulação, tradução e transformação: como os padrões decorativos pré-colombianos foram reinterpretados na ourivesaria colonial? Como os artistas maias adaptaram a perspectiva europeia sem abandonar sua concepção de espaço ritual? Como as encomendas artísticas nas missões franciscanas no atual México produziram objetos que respondiam simultaneamente a demandas devocionais europeias e a práticas rituais indígenas? Essas perguntas só podem ser respondidas a partir de uma história que seja ao mesmo tempo global em seus quadros de referência e específica em sua atenção à materialidade e aos contextos locais de produção.

A arte colonial ameríndia representa, portanto, um campo de tensões produtivas para a história da arte global. Sua análise exige que a disciplina confronte simultaneamente o problema do universalismo — questionando quais categorias são impostas de fora e quais emergem da especificidade histórica e cultural —, o problema do nacional — reconhecendo que as fronteiras políticas modernas não correspondem aos espaços de produção e circulação artística colonial —, o problema epistêmico — admitindo que a própria capacidade de descrever e interpretar os objetos está condicionada por posições de sujeito historicamente situadas — e o problema ético — assumindo a responsabilidade política do conhecimento produzido sobre povos e culturas que foram violentamente subalternizados.

Como argumenta Farago, "sem uma compreensão do que torna esse discurso herdado perturbador, as gerações futuras tenderão a reproduzir os mesmos problemas em forma deslocada"[16]. A história da arte global que se propõe *alter*-globalista, para retomar a formulação de Piotrowski, não é aquela que simplesmente expande o cânone para

[15] Subrahmanyam, 2017, p. 236.

[16] Farago, 2021, p. 133.

incluir objetos não europeus, mas aquela que transforma os próprios instrumentos de análise, reconhecendo que "todos os pontos de vista são parciais, estratégicos e interessados"[17] e que, portanto, a objetividade não está na neutralidade impossível, mas na transparência dos posicionamentos e na abertura ao diálogo interepistêmico. A arte colonial ameríndia, em sua heterogeneidade irredutível, é um convite permanente a essa transformação.

•

A pintura anônima conhecida como *Alegoría del firmamento con la representación de los 7 cielos de los planetas, más el círculo de estrellas fijas donde está el zodiaco, más el "cristalino", el "primer móvil" y el "empíreo"*, produzida no ambiente cultural cusquenho ao longo do século XVIII, constitui um dos documentos visuais mais complexos e reveladores do universo intelectual vice-reinal andino. A obra condensa, em uma única composição de formato retangular, camadas de saber que atravessam a filosofia aristotélica, a cosmologia ptolomaica, a teologia medieval cristã, a mística monástica e a tradição iconográfica europeia, todas elas reinterpretadas e adaptadas ao contexto colonial americano. Longe de ser uma simples cópia de modelos europeus, o quadro cusquenho é testemunho de uma circulação intelectual que conectava centros conventuais, universidades e ateliês de pintura num espaço cultural que se estendia da Península Ibérica ao alto Peru, passando pelos grandes centros vice-reinais de Lima e Cusco.

A representação do firmamento como um conjunto de esferas concêntricas organizadas em torno da Terra não era, no século XVIII, uma novidade científica, mas uma herança cultural profundamente arraigada. Como observam Gangui, Siracusano e Rey Márquez, a cosmologia geocêntrica consolidada no *Almagesto* de Ptolomeu foi, a partir desse momento, assimilada e incorporada tanto pela tradição filosófica quanto pelas religiões cristã e muçulmana"[18]. Mesmo após

[17] *Idem*, *ibidem*, p. 135.

[18] Gangui & Siracusano, 2013, p. 14. No original: "fue aceptada y adaptada desde ese momento por la filosofía y las religiones cristiana y muçulmana".

a introdução da teoria heliocêntrica de Copérnico, em 1543, e das contribuições de Galileu, "A concepção cosmológica medieval ainda prevalecia nos centros de estudo e nas oficinas de artesãos e artistas"[19]. A *Alegoría del firmamento* é precisamente um produto desse arcaísmo cosmológico consciente.

A pintura organiza o universo em três grandes zonas: o mundo sublunar, o mundo astral e o *Empíreo*. Na base, sobre uma porção de terra rodeada de água, identificada pelas inscrições *TERRA* e *AQUA*, distribuem-se os elementos *AER* e *IGNIS*. As esferas celestes seguem em arcos concêntricos, numerados em ordem crescente, cada uma associada a um planeta e à divindade correspondente: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. Após o Firmamento com as estrelas fixas e o zodíaco, aparecem o *Primum Mobile* e o *Coelum Cristallinum*, antes de se chegar ao *Empíreo*, *habitaculum Dei et omnium electorum*. Arturo Caballero, ao analisar a mesma iconografia, descreveu essa estrutura como "uma jornada mística pelo cosmos"[20], expressão que captura com precisão o duplo registro, científico e espiritual, que a pintura coloca em cena.

A ideia de um cosmos hierarquizado como conjunto de seres celestes era amplamente divulgada durante o período vice-reinal, a ponto de a própria sociedade colonial já estar habituada a ela. Teresa Gisbert demonstra que essa concepção celeste, cujas bases científicas remontam às obras de Platão e Aristóteles, "se refletiu na arte andina"[21] de maneira consistente e reiterada. A portada da Igreja de San Lorenzo de Potosí, que "representa a teoria de Platão segundo a qual as esferas celestes se movem impulsionadas pelo canto de oito sereias"[22] é o exemplo mais citado, mas está longe de ser o único. O "*Coloquio de los once cielos*", peça teatral descoberta por Andrés Eichmann num convento potosino, apresenta os mesmos céus disputando a "preeminência nas

[19] *Idem, ibidem.* No original: "la concepción cosmológica medieval todavía primaba en centros de estudio y en talleres de artesanos y artistas".

[20] Caballero, 1988, p. 252. No original: "un itinerario místico por el cosmos".

[21] Gisbert, 2004, p. 44. No original: "tuvo su reflejo en el arte andino".

[22] *Idem, ibidem.* No original: "se representa la teoría de Platón según el cual las esferas celestes se mueven impulsadas por el canto de ocho sirenas".

celebrações da Purificação da Virgem"[23], onde cada esfera se identifica com seu planeta e o deus correspondente, além de estar associada às notas musicais[24]. A presença da sereia tocando um *charango*[25] na portada de San Lorenzo, junto ao sol e às estrelas e a um anjo músico sobre a coluna, "indica que a música estimula o movimento das estrelas"[26], revelando como essa cosmologia musical de origem platônica havia penetrado profundamente no imaginário colonial andino.

Na *Alegoría del firmamento*, cada esfera celeste é identificada não apenas pelo número romano e pelo nome do astro, mas também pela personificação da divindade correspondente, acompanhada de seus atributos tradicionais. Arturo Caballero, que primeiro descreveu sistematicamente esta composição, observou que é "interessante notar que nomes latinos, em vez de gregos, são usados para designar não apenas as esferas dos planetas, mas também os próprios deuses mitológicos que aparecem na pintura"[27]. A presença dessas figuras pagãs num contexto devocional cristão não constitui, contudo, uma contradição. Como esclarece Gisbert, a "presença pagã é justificada pelas implicações morais que os deuses da antiguidade adquirem através de teóricos renascentistas como Marcilio Ficino, Perez de Moya e Alaciati"[28].

Ramón Llull (c. 1232–c. 1316), cujo pensamento havia sido "trazido de volta à moda ao longo do século XVI"[29], forneceu a articulação teórica mais sistemática para essas correspondências. No seu *Liber de ascensu et descensu intellectus*, Llull organizou os planetas

[23] No original: "por la preeminencia en los festejos de la Purificación de la Virgen".

[24] Gisbert, 2004, pp. 46-47.

[25] Charango (ou *quirquincho*, do quíchua *kirkinchu*, tatu) é um pequeno instrumento de cordas, de origem sul-americana, mais propriamente andina, que pertence à família do alaúde; tradicionalmente, era feito com a carapaça das costas de um tatu. Ver Mendívil, 2018, pp. 123-124.

[26] *Ibidem*. No original: "lo que indica que la música anima el movimiento de los astros".

[27] Caballero, 1988, p. 257. No original: "interesante que se utilicen nombres latinos y no griegos para designar no sólo a las esferas de los planetas sino a los propios dioses mitológicos que aparecen en el cuadro".

[28] Gisbert, 2004, p. 47. No original: "presencia pagana se justifica por la implicancia moral que adquieren los dioses de la antigüedad a través de los teóricos del renacimiento como Marcilio Ficino, Perez de Moya y Alaciati".

[29] Caballero, 1988, p. 257. No original: "puesto de moda nuevamente a lo largo del siglo XVI".

segundo características que incluíam compleição, dia da semana e atributos morais: a Lua, com "bondade e malícia e noite"[30], associada à água; Mercúrio, com "masculinidade, diurno, prata vibrante"[31], de compleição versátil; o Sol, com "mediocridade, aurealidade, masculinidade"[32] e compleição de fogo; Júpiter, com "gentileza, estranheza, diurno, masculinidade"[33] e compleição de ar[34]. Essa sistematização luliana, combinada com a tradição ptolomaica transmitida por Petrus Apianus (1495–1552) em sua *Cosmographia* (1524), constitui o substrato teórico imediato da pintura cusquenha.

Gangui, Siracusano e Rey Márquez identificaram na versão cusquenha da *Alegoría del firmamento* uma particularidade iconográfica de grande relevância: no Firmamento, aparecem apenas os signos de Câncer, à esquerda, e Leão, à direita. Segundo os pesquisadores, isso tem um significado simbólico relacionado ao pensamento de Llull, para quem Câncer representa "noturnidade, feminilidade, e seu planeta é a lua, e sua compleição é da cor da água"[35], enquanto Leão é "motilidade, masculinidade, diurnidade, e seu planeta é o sol"[36]. Esses dois signos apontam para o céu do sul ou *Meridies* que, na representação simbólica da Jerusalém celeste, coincide com a obra estudada.

Um dos elementos mais originais e decisivos da *Alegoría del firmamento* é a escada que ocupa o centro da composição, atravessando as esferas celestes desde a Terra até o Empíreo. Essa escada não é um simples elemento decorativo: é o eixo narrativo e espiritual da obra, transformando a representação cosmológica em um programa de ascese mística. Gangui, Siracusano e Rey Márquez identificaram que os doze degraus da escada resultam "da soma das escalas

[30] No original: "bondad y malicia y nocturnidad".

[31] No original: "masculinidad, diurnidad, argenteidad viva".

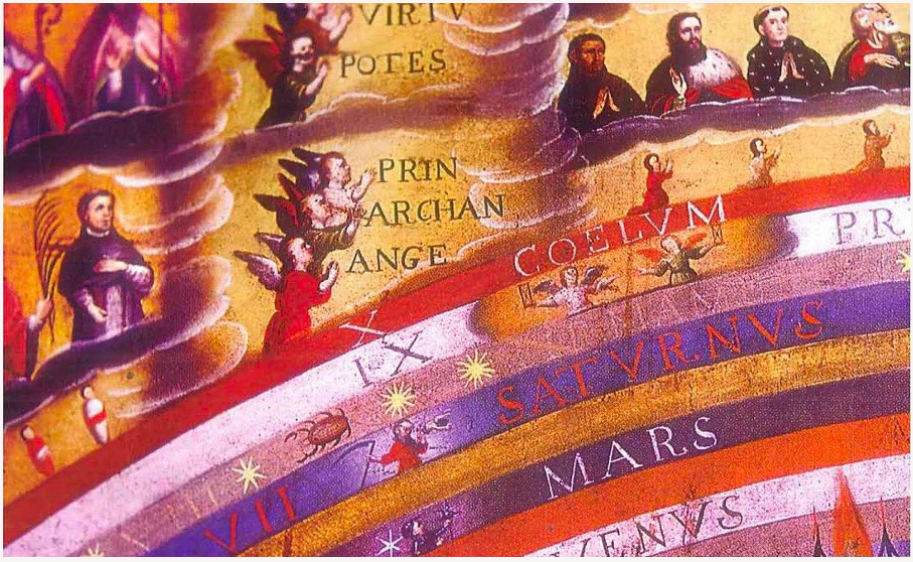
[32] No original: "mediocridad, aureidad, masculinidade".

[33] No original: 'bondad, extrañeidad, diurnidad, masculinidade".

[34] Caballero, 1988, p. 257.

[35] No original: "nocturnidad, feminidad, y su planeta es la luna, y es de la complexión del agua".

[36] Gangui & Siracusano, 2013, p. 22. No original: "motividad, masculinidad, diurnidad y su planeta es el sol".



[Figura 2] Detalhe da *Alegoría del firmamento*.

propostas por diferentes autores relacionadas à vida monástica"[37]: os quatro primeiros correspondem à *Scala Claustralium* de Guigo II (c. 1180), *desiderium, lectio, meditatio, oratio*; os seis seguintes, aos sete graus de contemplação de Buenaventura descritos no *De septem gradibus contemplationis* (*contemplatio, ignitio, unctio, extasis, speculatio, gustus*); e os dois últimos, *requies* e *gloria*, completam o percurso unitivo.

As laterais da escada, inscritas com as palavras *VILITAS* e *ASPERITAS*, remetem à *Scala Claustralis* de Bernardo de Claraval (1090-1153), para quem "*Vilitas* e *Asperitas* são as letras de uma *Scala Claustralis*, cujos graus são as virtudes e graças propostas por Bento XVI em sua regra"[38]. Na base da escada, três degraus preliminares, *OBEDIENTIA*, *PAUPERTAS*, *CASTITAS*, identificam os votos franciscanos, o que revela o pertencimento da iconografia a um ambiente monástico de espiritualidade regular. A porta identificada como "*PORTA AVGVSTA*" remete simultaneamente ao sonho de Jacob, à *porta coeli* do Gênesis, e à passagem do Evangelho de Mateus sobre a porta estreita (Mt 7, 13-14), como demonstram[39] Rey Márquez e Accatino Scagliotti.

A correspondência entre os degraus espirituais e as zonas cósmicas da pintura é, segundo Caballero, deliberada e sistematicamente calculada: "o caminho purgativo está fisicamente localizado no mundo sublunar, o caminho iluminativo estende-se da esfera lunar até a oitava esfera ou Firmamento, e o caminho unitivo parte do Primeiro Motor e percorre todo o Céu Empíreo até alcançar Deus"[40]. Essa correspondência entre espaço físico e caminho espiritual revela uma "mente analógica" que enxergava no cosmos uma imagem amplificada da jornada interior da alma. O macrocosmo e

[37] *Idem*, *ibidem*, p. 25. No original: "de la sumatoria de escalas propuestas por distintos autores relacionados con la vida monástica".

[38] Gangui; Márquez & Siracusano, 2013, p. 25. No original: "Vilitas y Asperitas son las letras de una Scala Claustralis que tiene como grados las virtudes y las gracias propuestas por Benedicto en su regla".

[39] Márquez & Accatino, 2014, pp. 927-928.

[40] Caballero, 1988, p. 272. No original: "la vía purgativa se encuentra físicamente dentro del mundo sublunar, la iluminativa alcanza desde la esfera lunar hasta la octava o del Firmamento y la unitiva arranca del Primer Motor y recorre todo el Cielo Empíreo hasta llegar a Dios".

o microcosmo[41] espelham-se mutuamente: o percurso astronômico através das esferas é, ao mesmo tempo, o itinerário místico da alma em direção a Deus.

A circulação das ideias místicas que subjazem à *Alegoría del firmamento* não se limitava aos espaços conventuais. Ela permeava toda uma intelectualidade colonial que mesclava bases religiosas e científicas com notável desenvoltura. Gisbert demonstra que o jesuíta limenho José de Aguilar (1652–1707) difundiu a cosmologia dos onze céus em suas aulas na Universidade de San Francisco Xavier de La Plata (hoje Sucre), em seu *Cursus Philosophicus*, cujo segundo tomo, impresso em Sevilha em 1701, apresenta a estrutura das esferas de maneira que coincide plenamente com a pintura analisada[42]. A peça teatral *Coloquio de los once cielos*, encontrada por Eichmann no Convento de Santa Teresa de Potosí e datada da primeira metade do século XVIII, demonstra que o mesmo modelo cosmológico animava também a produção literária conventual[43].

O teólogo jesuíta Maximilien van der Sandt (1578–1656), mais conhecido pelo nome latinizado de Maximilianus Sandaeus, em seu tratado de iconografia religiosa *Symbolica*, menciona um total de 32 tipos de balanças ligadas à visão de Jacó narrada no Gênesis[44], identificando precisamente a *Scala Disciplina Religiosa Regula Sacri Ordinis* como aquela que corresponde à iconografia em questão. Esse dado é de grande importância: ele demonstra que a composição não era fruto de uma invenção local isolada, mas estava integrada a uma tradição teológica sistematizada que circulava em ambiente jesuíta e, portanto, no contexto andino, onde a presença jesuíta era determinante na formação intelectual das elites coloniais.

A questão do possível fundo heterodoxo da composição foi levantada por Caballero, que apontou semelhanças notáveis com as doutrinas do sacerdote aragonês Miguel de Molinos (1628-1696), autor da *Guía Espiritual* (1675), condenado pela Inquisição em 1687. Caballero

[41] Sobre os conceitos filosóficos e cosmológicos de macrocosmo e microcosmo, ver Mendes, 2023, pp. 327-342.

[42] Gisbert, 2004, p. 46.

[43] *Idem, ibidem.*

[44] Márquez & Scagliotti, 2014, p. 932.

chegou a afirmar que a pessoa que desenhou o conjunto iconográfico conhecia, e muito bem, a obra de Miguel de Molinos[45], dado que a ordem e os conteúdos dos degraus contemplativos coincidem com os descritos na *Guía*. Gangui, Siracusano e Rey Márquez, contudo, relativizam essa identificação, demonstrando que os mesmos conteúdos podem ser derivados de fontes ortodoxas como Buenaventura e Guigo II, e que a hipótese molinosista[46] "carece de sustento" como identificação exclusiva[47]. O que essa discussão revela, porém, é algo mais importante: a zona de fronteira, tênue e permeável, entre ortodoxia e heterodoxia na espiritualidade colonial, onde diferenças sutis transformam pessoas de santos em hereges, e vice-versa[48].

A análise da *Alegoría del firmamento* seria incompleta sem considerar o contexto específico em que ela foi produzida: a Cusco vice-reinal, cidade que foi simultaneamente capital do *Tawantinsuyu*[49] e sede do bispado colonial, onde diferentes visões de mundo coexistiam em tensão criativa. A pintura cusquenha datada do século XVIII é amplamente reconhecida pela historiografia da arte como um espaço de elaboração de identidades culturais híbridas, onde elementos da tradição europeia eram reinterpretados a partir de sensibilidades locais.

Gisbert demonstrou que a organização das esferas celestes, cada uma associada a um astro e à divindade correspondente, aparece registrada em uma outra pintura cusquenha do século XVIII, numa coleção particular de Lima, onde "a Terra é representada com seus mares; nela há uma porta ladeada pela Fé e pela Caridade e uma escada com doze

[45] Caballero, 1988, p. 273.

[46] O molinismo é um sistema teológico-filosófico que busca compatibilizar a soberania divina com a liberdade humana. Originado no pensamento do jesuíta Luís de Molina no século XVI, o sistema ganhou projeção nos debates filosóficos em meados do século XX e, desde então, tem sido progressivamente incorporado às discussões da academia teológica. Ver Keathley, 2010, pp. 16-41.

[47] Gangui; Márquez & Siracusano, 2013, p. 25.

[48] Caballero, 1988, p. 275.

[49] *Tawantinsuyu*, lit. "quatro partes juntas". Os incas se referiam ao seu império como Tawantinsuyu, "os quatro suyu". Em quíchua, *tawa* é quatro e -ntin é um sufixo que designa um grupo, de modo que um *tawantin* é um quarteto, um grupo de quatro coisas juntas, neste caso, os quatro suyu ("regiões" ou "províncias") cujos cantos se encontravam na capital. Ver em McEwan, 2008, p. 221.

degraus que, atravessando os oito céus, alcança o *'Empíreo'*, onde Deus está"[50]. O fato de que versões similares desta iconografia existam em monastérios da Polônia, em igrejas da Espanha (Palencia e Antequera) e no contexto cusquenho revela que a iconografia possivelmente se espalhou por meio de gravuras. A versão andina da composição, contudo, apresenta diferenças formais significativas: é apaisada, ao contrário das versões europeias que são verticais, e apresenta um Empíreo mais detalhado e populoso, com personagens mais reconhecíveis que nas outras versões[51].

Essa adaptação formal sugere que o modelo europeu foi conscientemente reinterpretado no contexto local. O choque entre as visões cósmicas de mundo entre os povos ameríndios, *criollos* e espanhóis residentes no espaço andino criava condições para um amálgama na construção das pinturas de temas celestes. A representação dos astros e das esferas, em particular, ocupava uma zona de especial sensibilidade: para as populações andinas, os astros, o Sol (*Inti*), a Lua (*Mama Quilla*), Vênus (*Chasca*), eram entidades sagradas cujos cultos a evangelização procurava suprimir. A incorporação dessas divindades numa estrutura cosmológica cristã, onde cada planeta se associa a um deus greco-romano cuja presença pagã se justifica pelas implicações morais adquiridas pelos deuses da antiguidade, criava um espaço de ambiguidade que podia ser lido de maneiras distintas por observadores com diferentes *backgrounds* culturais.

Márquez e Scagliotti propõem que a pintura operava como um instrumento da *ars memoriae*, funcionando como diagrama, esquema cognitivo ou estema[52] que organiza, por meio da disposição de pistas visuais e imagens de agentes, um discurso mais ou menos complexo com um propósito prático[53]. Nessa perspectiva, as imagens e palavras

[50] Gisbert, 2004, p. 46. No original: "está representada la Tierra con sus mares, en ella hay una puerta flanqueada por la Fe y la Caridad y una escalera con doce peldaños que, atravesando los ocho cielos, llega al '*Empíreo*' donde está Dios".

[51] Gangui; Márquez & Siracusano, 2013, p. 22.

[52] O estema (*stemma codicum*), dentro da Filologia Clássica, é um esquema gráfico que demonstra a relação e a transmissão de diferentes manuscritos de um texto a partir do original. Sobre o debate, veja Spaggiari & Perugi, 2004.

[53] Márquez & Scagliotti, 2014, p. 925.

inscritas na superfície da obra não apenas ilustravam um conteúdo teológico, mas constituem verdadeiros instrumentos, *machinae*, diria Gregório Magno (540 d.C.–604 d.C.) a propósito das imagens mentais, que ajudam aos espectadores a traçar a via de sua própria meditação[54].

A *Alegoría del firmamento* é, em última análise, a materialização visual de uma síntese intelectual que só podia ocorrer no espaço vice-reinal andino do século XVIII: onde a cosmologia aristotélico-ptolomaica se combinava com a mística monástica franciscana e agostiniana, a iconografia da escada celeste de tradição beneditina e a sensibilidade pictórica da escola cusquenha. Como escreveu Gisbert, "é evidente que, pelo menos retoricamente, prevalecia uma concepção cosmológica medieval, que se adaptava às imagens que a intelectualidade vice-real atribuía ao céu"[55]. A pintura, o teatro, o sermão e o tratado filosófico compartilhavam esse mesmo universo imaginário, tecendo uma rede de referências que circulava com certa desenvoltura, tanto em ambiente conventual quanto fora dele.

A presença da Virgem Maria no *Empíreo*, ligeiramente deslocada da simetria da Trindade, como observa Caballero, o que sugere que se trata de um acréscimo ao projeto original ou à versão final[56], introduz uma nota de especificidade devocional que ancora a composição no catolicismo mariano que caracterizava a piedade colonial andina. Ao mesmo tempo, a existência de versões paralelas da mesma iconografia em diferentes contextos europeus e americanos demonstra que esta não era uma produção isolada, mas parte de uma circulação transatlântica de formas e ideias que conectava o Alto Peru ao mundo atlântico ibérico.

Importa destacar, por fim, que a visão poética do firmamento refletida nessa pintura, onde os planetas e suas divindades associadas precedem o céu espiritual constituído pelo *Empíreo*, no qual reina Deus rodeado de seus anjos, tudo animado pela música celestial de que estavam encarregados simultaneamente anjos, sereias e planetas,

[54] *Idem*, p. 930.

[55] Gisbert, 2004, p. 47. No original: "es evidente que, por lo menos en lo retórico, primaba una concepción cosmológica medieval que se adaptaba a las imágenes que la intelectualidad virreinal daba al cielo".

[56] Caballero, 1988, p. 267.

não era uma fábula decorativa. Era uma cosmologia vivida, integrada ao cotidiano devocional, acadêmico e artístico de uma sociedade colonial que, como escreve Gisbert, adormecia sua consciência com esses "sonhos cosmológicos".

A análise da *Alegoría del firmamento* permite concluir que estamos diante de uma obra que transcende a categoria de peça devocional. Ela é, antes de tudo, um documento intelectual de primeira ordem, testemunho da circulação do misticismo como variante de uma intelectualidade que mesclava bases religiosas e científicas e que perambulava pela região andina com notável desenvoltura. A visão do cosmos como conjunto hierarquizado de esferas celestes, cujas bases teóricas remontavam à doutrina das sereias de Platão e foram perpetuadas por Dante, Llull, o Pseudo-Dionísio e os comentaristas escolásticos, havia penetrado tão profundamente na cultura colonial que animava simultaneamente a arquitetura, a pintura, o teatro, a música e o sermão.

O choque e o diálogo entre visões cósmicas ameríndias, *criollas* e ibéricas criava, nesse contexto, condições únicas para o desenvolvimento de formas visuais que integravam saberes heterogêneos em composições de aparência ortodoxa, mas de significado potencialmente múltiplo. A influência sobre a visão poética do firmamento refletia a visão do cosmos, cujas bases teóricas remontavam à doutrina segundo a qual as esferas celestes se movem impulsionadas pelo canto de oito sereias, que teve enorme repercussão no mundo colonial. A organização das esferas celestes, cada uma associada a um astro e à divindade correspondente, também aparece registrada nesta pintura cusquenha do século XVIII, revelando a circulação do misticismo como variante de uma intelectualidade que mesclava bases religiosas e científicas e perambulava pela região andina com certa desenvoltura, tanto em ambiente conventual quanto fora dele. A *Alegoría del firmamento* é, precisamente, o produto mais elaborado e mais revelador desse processo, uma obra que convida, ainda hoje, o pesquisador a subir os degraus de sua escada mística em direção a uma compreensão mais plena da complexidade intelectual do mundo vice-reinal andino.

Referências

BARRIENDOS, Joaquín. "La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómadas*, n. 35, nov. 2011, pp. 13-19.

CABALLERO, Arturo. "Un itinerario místico por el cosmos". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n. 58, 1988, pp. 251-280.

FARAGO, Claire. "Thoughts on the "Global Turn" as a Disciplinary Future: Escaping Eurocentric Approaches". *MODOS: Revista de História da Arte*, vol. 5, n. 3, set./dez. 2021, pp. 122-139.

GANGUI, Alejandro; MÁRQUEZ, Juan Ricardo; SIRACUSANO, Gabriela. "Ars combinatoria y modelos cosmológicos: correspondencias y pervivencias en una pintura cuzqueña del siglo XVIII". *VII Encuentro Internacional sobre Barroco*. Bolivia, Edición Visión Cultural, 2013, pp. 13-26.

GISBERT, Teresa. "El cielo y el infierno en el mundo virreinal surandino". *Memoria del II Encuentro Internacional: barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz, Viceministerio de Cultura / Unión Latina / Unesco, 2004, pp. 37-48.

KEATHLEY, Kenneth. *Salvation and Sovereignty: A Molinist Approach*. Nashville, B&H Publishing Group, 2010, pp. 16-41.

MÁRQUEZ, Juan Ricardo; SCAGLIOTTI, Sandra. "Para una retórica visual del ascenso místico: prácticas de la memoria en una alegoría de la subida al Trono Divino, las esferas y las jerarquías angélicas". *In*: FOGELMAN, Patricia A.; CONTARDO, María Florencia (ed.). *Actas electrónicas del V SIRCP: Quinto Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder*. Buenos Aires, Ediciones del GERE, 2014, p. 923-941.

MCEWAN, Gordon. *The Incas*: *New Perspectives*. New York, W.W. Norton, 2008.

MENDES, Jefferson. "Teorias do macrocosmo e do microcosmo: uma introdução". *IDEAÇÃO (UEFS)*, vol. 1, 2023, pp. 327-342.

MENDÍVIL, Julio. *El charango: historias y tradiciones vivas*. Wien, Hollitzer, 2018.

PERUGI, Maurizio & SPAGGIARI, Barbara. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro, Lucerna, 2004.

PIOTROWSKI, Piotr. "From Global to Alter-Globalist Art History". *Teksty Drugie*, n. 1, 2015, pp. 112-134.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. "Em busca das origens da História Global: aula inaugural proferida no Collège de France em 28 de novembro de 2013". *Estudos Históricos*, vol. 30, n. 60, jan./abr. 2017, pp. 219-240.

Rafael Viegas
Camila de Macedo Souza

O Novo Mundo no *Saturnus* (1600) de Crispijn de Passe

Introdução

Na rica produção gráfica neerlandesa do século XVI, gravuras representando os *Planetenkinder* (Filhos Planetários, os diferentes planetas regendo os comportamentos daqueles nascidos sob sua influência) constituem um gênero bem atestado. Elas incorporam, a partir dos lugares-comuns astrológicos então vigentes, uma forma iconográfica estável desde o século XV[1]. As iluminuras do *De Sphaera* (~1470), do miniaturista Cristoforo de Predis[2], trazem a estrutura

[1] Cf. Saxl, 1919.

[2] *Sphaerae coelestis et planetarum descriptio*. Volume conservado na Biblioteca Estense (Modena),

típica: a parte superior da imagem, o mundo supralunar, com as insígnias dos planetas, seus atributos e seus domicílios astrológicos (quer dizer, os dois signos do Zodíaco que maximizam sua potência)[3]; logo abaixo, no mundo sublunar, as regências terrenas, a caracterização de seu poder sobre o mundo e seus Filhos Planetários; e, no pé de página, ainda que possam ser elididos em algumas gravuras posteriores, versos ou textos explicativos em latim, que atuam em sinergia com a imagem. Um exemplo desse esquema, aplicado à produção neerlandesa, é o planeta Vênus projetado sob o céu em Libra e Touro, gravado por Harmen Jansz Muller e impresso por Theodoor Galle a partir de uma *inventio* (i.e., a concepção pictórica) de Maarten van Heemskerck[4].

Além dos fundamentos astrológicos (considerados aqui no plano de sua codificação alegórica e iconográfica, e não em seus usos práticos ou divinatórios), tais *inventiones* e gravuras tomam como base, por um lado, a fusão de elementos europeus, mitológicos, greco-romanos — representada na parte supralunar da imagem[5]. Por outro lado, no mundo sublunar dos Filhos Planetários, o dispositivo iconográfico é moldado (dentro das convenções astrológicas, morais, profissionais, etc., exigidas por cada regente) pelo quotidiano renascentista, registrando seus costumes, indumentária,

cota: ά.x.2.14 = LAT. 209, fols. 4v-11r. Fac-símile disponível em <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.x.2.14.pdf >. Acesso em 30/3/2026. Cf. Bini; Portanova, 2010.

[3] Para a noção de domicílio astrológico, herdada da Astrologia antiga, ver George, 2019, parte 2, "Signs and Rulerships".

[4] Fac-símile do British Museum, cota: 1955,1008.18. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1955-1008-18>. Acesso em 30/3/2026. O rodapé da gravura caracteriza não a écfrase (não a descrição do que *acontece* na imagem), mas o que precisamos *entender* a partir da imagem: "Venus inter salutaria sidera numeretur; qui sub ea nati fuerint, gratiosi erunt, et mulierum gratia celebres; genio indulgentes, laborabunt stomacho, et malis potionibus obnoxij erunt [Vênus é contada entre os astros benéficos; os que nascerem sob ela serão graciosos e célebres pelo favor das mulheres; entregues aos prazeres, sofrerão do estômago e serão suscetíveis a bebidas nocivas]". Para Maarten van Heemskerck, ver Veldman, 1977.

[5] A astrologia interessa aqui apenas enquanto repertório visual convencionalmente estabelecido (planetas, domicílios, signos, regências), e não enquanto disciplina instrumental em seus usos judiciários, médicos, proféticos ou divinatórios. O foco recai, portanto, sobre sua codificação alegórica nas gravuras, não sobre sua instrumentalidade doutrinal.

gestos culturais, entrelaçados com representações alegóricas dessas mesmas instâncias[6].

É assim que, na concepção de Van Heemskerck/Galle para Vênus aparecem corpos nus ou seminus, casais em carícias, cenas de vinho e banquete, um grupo se banha em uma piscina, danças, fanfarras em uma cúpula ao longe, músicos com alaúde e partituras simbolizando o caráter harmônico e festivo do amor e da erótica. Signos de aproximação, ausência de trabalho ou violência que apontam para o suave mundo regido por Vênus.

Entretanto, em uma gravura publicada por Crispijn de Passe, o Velho, em 1600 (a partir de uma *inventio* de Maarten de Vos)[7], mostrando os poderes de Saturno, o modelo é modificado (Fig. 1).

Na parte superior, Saturno — o Grande Maléfico[8], o regente dos marginais, aquele que "produz ladrões e mentirosos e assassinos" (como diz o rodapé de *Saturno*, no *De Sphaera*), domiciliado em Capricórnio e Aquário no céu zodiacal, mas em movimento retrógrado, amplificando sua força[9] — apresenta-se com seus atributos: seu carro de dragões, sua foice, um dos filhos talvez prestes a ser devorado. A parte inferior

[6] Para a representação humana na paisagem neerlandesa, ver Silver, 2006. Para a moda da época, ver Arnold, 1986. É importante perceber que a representação sublunar da gravura mescla o quotidiano e o alegórico: por exemplo, homens vestidos com indumentária da época ao lado de mulheres seminuas, verdadeiras ninfas em tecidos esvoaçantes. Assim, o entrelaçamento parece apontar para o quotidiano contemporâneo sendo afetado pela influência planetária.

[7] Para Maarten de Vos (1532-1603), ver Reinsch, 1967, Zweite, 1980 e Rosenblatt, 2015; para uma discussão sobre suas pranchas planetárias, ver Veldman, 1983. Para Crispijn de Passe, o Velho (1564-1637), ver Veldman, 2001.

[8] "Titulus, quem Graecia fecit, Daemonium signat dignas pro nomine vires [O epíteto 'Demônio', dado pelos gregos, assinala os poderes exercidos por seu nome]" (Manilius, 1985, vv. 937-938, p. 59).

[9] Para o significado astrológico, ver Barton, 1994, cap. 4. Em termos simples, a retrogradação planetária é o fenômeno em que certos planetas parecem deslocar-se em sentido contrário ao movimento habitual pelo Zodíaco (como se estivessem em marcha ré), quando observados da Terra. Na Astrologia antiga e Renascentista, essa condição não era um simples detalhe astronômico, mas um índice relevante para a avaliação da força e da qualidade de atuação do planeta. Sendo o movimento regular dos astros interpretado como sinal de ordem celeste, o movimento retrógrado podia ser lido como perturbação dessa regularidade, amplificando a desordem. No caso de Saturno, tradicionalmente classificado como maléfico, a retrogradação permitia acentuar a ideia de uma influência ainda mais maléfica: a melancolia e o rigor natural, associados a Saturno, tornam-se violência imprevisível, perversa e destrutiva sobre o mundo.



[Figura 1] Crispijn de Passe, o Velho, segundo Maarten de Vos. *Saturnus*, 1600. Série *Cathena Aurea Platonis* **[***Septem Planetæ***]** Gravura em talho doce, 23,5 cm x 18,2 cm. Rijksmuseum, cota: RP-P-1981-187. Domínio Público. Fac-símile em: <https://id.rijksmuseum.nl/200240771>.

da imagem, porém, mostra não os elementos da vida ordinária europeia, mas uma série de cenas do Novo Mundo: navios naufragando e guerreando; mineração em uma gruta; um esqueleto em um caldeirão; uma cena de necromancia ou bruxaria, com figuras elevando-se em turbilhão de fumaça; tenda com um chefe nativo sendo reverenciado; mulheres nuas mutilando corpos e assando suas partes. Embora as tópicas americanas, em parte, sejam "novas" para o contexto europeu, a regência saturnina as acolhe em seu domicílio — e, nessa absorção, a gravura iguala os "*vilões e vis*" saturninos às bruxas, ao quotidiano concreto do Novo Mundo, ao modelo da Conquista, à exploração das riquezas (minerais) e ao canibalismo.

Esse passo, surpreendente à primeira vista, é, na verdade, um movimento esperado no contexto das interconexões temáticas do século XVI. Charles Zika, por exemplo, sustenta que a associação da bruxaria com a figura clássica de Saturno serviu para universalizar e estender as noções demonológicas até incluir os ameríndios, ajudando a definir figuras situadas "às margens geográficas e imaginárias da Europa" em seu repertório temático[10]. Neste sentido, Crispijn de Passe não poderia ser considerado propriamente um inovador: apenas torna particularmente explícitas as diversas possibilidades já em curso da iconografia saturnina.

Interessa, porém, a partir dessas teses, compreender melhor as relações específicas entre a *inventio* e sua concretização gráfica. A partir das gravuras analisadas aqui, pretendemos examinar o modo como Saturno amplia seus poderes, na medida em que se ampliam os horizontes do mundo conhecido. Se Crispijn de Passe confere a Saturno a capacidade de reger alegoricamente certos aspectos do Novo Mundo, de que modo isso ocorre, segundo qual repertório, baseado em que autoridade? Nosso problema não é demonstrar as razões ou as origens dessa coexistência visual; mas antes compreender por que mediações ela se deixa organizar e reorganizar no interior da tópica saturnina dos Filhos Planetários exposta na gravura.

Podemos decompor essa indagação em quatro interrogações hipotéticas.

[10] Zika, 2007, p. 8.

- **Hipótese 1**: A gravura (trata-se de uma concepção de De Vos ou de uma adaptação de De Passe?) mostra *todas* as coisas maléficas do Novo Mundo que podem ser vinculadas ao signo de Saturno? Ou apenas uma parte delas? Se uma parte, por que essa em particular? O Novo Mundo é um Novo Inferno?
- **Hipótese 2**: As coisas maléficas descritas, por exemplo, a bruxaria e o canibalismo, aconteceriam "mais frequentemente" durante o reinado de Saturno no céu (sobretudo sob o domicílio de Saturno em Capricórnio ou Aquário)?
- **Hipótese 3**: A gravura exprime, na verdade, uma nova era de terror, regida por Saturno, a partir do descobrimento dos selvagens americanos?
- **Hipótese 4**: Diante da tópica dos Filhos Planetários, Saturno sendo regente do Novo Mundo (o regente simbólico de toda a novidade americana), os americanos são os novos Filhos de Saturno? Por extensão, toda e qualquer eventual alteridade descoberta será, doravante, e com a alteração do regime astrológico alegórico para o profético, automaticamente saturnina?

Na impossibilidade de abordar as quatro hipóteses individualmente, estabelecemos a discussão de modo a podermos circular entre elas, tratando o tema porosamente, de modo pervasivo e não exaustivo.

A tradição dos Filhos Planetários e a regência saturnina

A tópica dos Filhos Planetários é muito antiga. Sua trajetória pôde ser mapeada pela metodologia iconológica que rastreia a migração e a recombinação de motivos visuais ao longo do tempo, da Antiguidade Tardia ao Ocidente latino[11]. Um dos problemas de sua representação na história da arte e da cultura material reside no hiato entre essa tradição textual greco-romana e o surgimento, apenas no século XV, dos ciclos iconográficos coesos referentes a eles[12].

[11] Cf. Blume, 2004; Shamos, 2013.

[12] Em gravura, na forma considerada aqui, o tema aparece na série dos Filhos Planetários, do gravador florentino Baccio Baldini (c. 1460). Mas as correlações artísticas entre deuses,

A contribuição seminal de Fritz Saxl[13] mudou o foco da busca por uma origem única desses motivos iconográficos — que constituía o cerne das abordagens metodológicas anteriores (até o início do século XX) — para a análise mais latitudinal do processo de sua transmissão e transformação cultural. Até então, privilegiava-se a determinação de uma origem nacional dos motivos (por exemplo, no debate de Hauber se seria "alemã" ou "italiana" a invenção dos *Planetenkinder*). Ou buscavam-se as fontes narrativas, literárias, que pudessem explicar as imagens[14]. O método de Saxl, com a descoberta dessa mesma tópica em manuscritos árabes, deslocou o eixo da questão da *origem* para o da *migração*, entendendo a imagem não como a pura ilustração de um texto ou a expressão de um gênio nacional, mas como sintoma de processos mais amplos de comunicação intercultural.

De modo similar, sob uma *recensio* não exaustiva do motivo dos Filhos Planetários no século XVI, o trabalho aqui concentra-se na potencial elasticidade de sua adaptação intelectual e intercultural pelos impressores da estamparia neerlandesa.

Exemplo dessa elasticidade aparece nos frontispícios das séries de gravuras sobre os Filhos Planetários de Jan Sadeler I (1585)[15] e Crispijn de Passe, o Velho (1600)[16]. Elas demarcam a capacidade de ressignificação editorial de uma matéria-prima iconográfica original (baseadas em *inventiones* de Maarten de Vos)[17]. Os títulos são, por si só, significativos: *Planetarum effectus et eorum in signis zodiaci*, em Sadeler; *Cathena*

planetas e domicílios zodiacais já aparece, por exemplo, nos relevos de Agostino di Duccio para a "Cappella dello Zodiaco" (1454-1455) do Tempio Malatestiano em Rimini. Fac-símile do *Saturno*, de Baldini, no British Museum, cota: 1845,0825.474. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0825-474>. Acesso em 30/3/2026.

[13] Cf. Saxl, 1919. Para Saxl e a astrologia, ver Duits, 2019.

[14] Para exemplos desse ponto de vista, ver Lippmann, 1895; e Hauber, 1916.

[15] Para Jan Sadeler I (1550-1600), ver De Ramaix, 1992; e Bowen, 2022.

[16] Uma terceira gravura, o *Saturno* da coleção *Imagines Septem Planetarum*, *Quo iussa Iovis* (c.1606-1610), do artista francês Henri Le Roy [Leroy] (1579-c.1651), impressa por Thomas de Leu, é, não uma adaptação de De Vos, mas um rearranjo iconográfico das pranchas de Sadeler e De Passe. Por esse motivo, e pelo fato de limitarmos a *recensio* ao século XVI, não a consideramos aqui. Fac-símile (baixa definição, sem referência de inventário) do Warburg Institute, de Londres. Disponível em <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-desj>. Acesso em 30/3/2026.

[17] Neste caso, os "frontispícios" são as pranchas do mesmo lote de impressão, mas que não fazem parte dos episódios planetários em si.

Aurea Platonis, em De Passe[18]. A partir dessas pranchas liminares, vemos claramente que a mesma *inventio* planetária (de De Vos) é utilizada em conjuntos de gravuras com propósitos totalmente diferentes. Para reforçar esse caráter móbil, o texto do rodapé de cada um dos planetas das respectivas coleções escapa à função ecfrástica, deixando de funcionar como um *descritivo* da imagem, e se apresenta como o elemento deliberativo que dá sentido localizado e peculiar à imagem, redirecionando-a de acordo com o propósito da coleção (descrito ou não no frontispício)[19]. Desse modo, esses frontispícios exemplificam as diferentes ressignificações da *inventio* planetária quando realocada sob diferentes lógicas discursivas.

Embora a abordagem de Saxl considere holisticamente cada imagem, ela insiste sobretudo na parte sublunar da estrutura tripartite. Nossa abordagem vai no mesmo sentido. Ainda assim, a caracterização mitológico-astrológica da parte supralunar precisará de atenção, uma vez que tratamos da transposição de um sistema particular de influências, claramente baseado na Astrologia antiga e em suas releituras renascentistas, mas igualmente em sincretismos peculiares à mitologia saturnina. Essa análise, ainda que breve, ajudará na caracterização mais fina dos argumentos utilizados adiante, sobretudo pela posição dada a esse planeta regente nas séries de Sadeler (Fig. 2) e Crispijn de Passe.

De fato, a figura de Saturno como deus que devora seus filhos, imagem amplamente explorada pelas fontes renascentistas, tem uma história particular na *interpretatio graeca*, pois ele não é uma simples transposição biunívoca da divindade grega Cronos (o Titã pai de Zeus). Além disso, a superposição entre Cronos e Chronos (personificação grega do Tempo) confundiu ainda mais os europeus do início do

[18] "Os efeitos dos planetas e sua atuação nos signos do Zodíaco" e "A cadeia áurea de Platão", respectivamente. No último caso, a expressão remete à ideia de uma cadeia contínua de mediações que liga os diferentes níveis do real (do mais alto ao mais baixo). Em contextos filosóficos, neoplatônicos, herméticos ou alquímicos, essa "cadeia de ouro" sugere que o cosmos inteiro está ordenado por uma série de vínculos, correspondências e transmissões, sob uma organização hierárquica e causal. Fac-símiles no British Museum: a de Sadeler (1585), cota: 1870,0625.697. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-0625-697>. Acesso em 30/03/2026. E a de De Passe (1600), cota: 1862,0712.328. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-328>. Acesso em 30/3/2026.

[19] À diferença de De Passe, em Sadeler, o frontispício de sua coletânea anuncia o conjunto de modo coerente com as pranchas planetárias.

Renascimento, como Boccaccio[20]. Saturno, originalmente um deus da agricultura e da colheita para os antigos romanos[21], torna-se, desde o século III a.C., sincrético, formado por uma associação derivativa entre *Cronos*, *Chronos*, somado aos primitivos atributos saturninos[22].

Embora seja frequentemente descrito como canibal na tradição romana, o vínculo de Saturno como "pai" dos canibais é inexistente. Por um lado, claro, porque o termo "canibal" foi cunhado por Colombo a partir de uma corruptela de "caribe"[23]. Ainda assim, é notável que, sendo a antropofagia fenômeno conhecido das fontes antigas[24], Saturno nunca tenha sido ontologicamente identificado aos antropófagos (como o pai de uma "classe" particular de seres): no máximo, difusamente associado a eles no que tange à similitude do mesmo gesto antinatural. No entanto, no século XVI, quando o canibalismo foi interligado às disputas teológicas entre católicos e protestantes (como, por exemplo, em Theodore de Bry)[25], e à bruxaria[26] — tendo potencial, portanto, para ser estendido como acusação generalizada a *qualquer tipo* de alteridade —, foi Saturno quem permitiu essa correlação e somente aí ele passou a ser mencionado no contexto do reino antropofágico em si[27].

[20] Na *Genealogia Deorum*, Boccaccio, sob a lição do mitógrafo latino Fábio Fulgêncio (séc. V-VI d.C.), repete a confusão entre Cronos e Chronos: "É preciso examinar o que é essa umidade para esclarecer melhor a origem desta Vênus. Fulgêncio, portanto, pretende dizer, tal como afirmam outros, que Saturno cortou as genitálias do Céu, e, Júpiter, as de Saturno, e assim expõe sua opinião. Diz, com efeito, que Saturno em grego é chamado de Cronos, que em latim significa 'tempo', ao qual foram cortadas as forças com a foice, ou seja, os frutos que são lançados nos humores das vísceras como que num mar, a partir dos quais ele diz que necessariamente deve surgir a libido procriadora" (*Genealogia*, III, 23, 6). Cf. Boccaccio, 2011, pp. 400-401.

[21] A etimologia de Saturno como derivado de "satus" ("semeadura"), registrada por Varrão, era bastante difundida entre os latinos. Cf. Varrão, *De lingua latina*, 5, 64.

[22] Cf. Versnel, 1994.

[23] Cf. Bayona, 2008; e Vignolo, 2005.

[24] Alguns exemplos: na *Odisseia*, o episódio de Polifemo (*Odisseia*, IX) e o dos Lestrigões (*Odisseia*, X); em Heródoto, os Massagetas (*História*, I, 217) e os Issedônios (*História*, IV, 26); os citas, referidos como antropófagos em Estrabão (*Geografia*, IV, 5, 4), em Diodoro Sículo (*Biblioteca*, V, 31, 2-3), e em Plínio, o Velho (*História Natural*, IV, 12). Cf. Murphy; Mallory, 2000.

[25] Cf. Kalil, 2011.

[26] Cf. Zika, 2015.

[27] Cf. Jiménez, 2019; Zika, 2003, p. 463 e ss.

A *inventio* saturnina entre Maarten de Vos, Sadeler e Crispijn de Passe

Por conta dessas e de outras modificações em sua aretalogia, pintores, desenhistas, miniaturistas, gravuristas e impressores, a partir do século XV, tinham à sua disposição todos os elementos necessários para a concepção de Saturno como Pai-Tempo; como regente dos trabalhos árduos; como senhor das atividades perniciosas, das severas penas da justiça e da psicologia abissal[28]. Diante das operações entre De Vos e De Passe, no entanto, seria pouco dizer que a conjugação entre Novo Mundo, Saturno, bruxaria e canibalismo já era potencialmente possível ou esperada. Necessitamos, no âmbito da decifração de duas impressões divergentes, tanto da identificação do arquétipo quanto da lógica que explique a distinta concretização material da tópica entre ambos.

Para o roteiro teórico dessa investigação supomos uma *inventio* (a estrutura intelectual, astrológico-alegórica, de De Vos); uma produção intermediária (cartão, desenho, etc.) que circularia entre oficinas e podia ser adaptada (essa imagem foi perdida); o gravador e/ou impressor (Sadeler, De Passe), que atualizaria o repertório humano (parte sublunar) de acordo com o público, a geopolítica, o comércio editorial, etc.[29] Na ausência do desenho ou do esboço de De Vos, o procedimento mais evidente seria tentar reconstruir indutivamente o "núcleo compositivo" da *inventio* por sobreposição comparativa das simultaneidades pictóricas de cada uma das duas gravuras. Os limites são óbvios, uma vez que não é possível sustentar categoricamente que a circulação de um desenho intermediário perdido seja a única explicação

[28] O Saturno maléfico já se encontra plenamente estabelecido em Ptolomeu: "Saturno, quando obtém domínio exclusivo, (...) [no que diz] respeito aos homens, causa doenças prolongadas, consumpções, definhamento, distúrbios causados por fluidos, reumatismos e febres quartãs, exílio, pobreza, prisão, luto, temores e mortes, especialmente entre os de idade avançada. (...)." (*Tetrabiblos*, II, 8) (Ptolemy, 1940, pp. 178-181).

[29] Os Países Baixos funcionavam como um mercado gráfico de exportação, com oficinas que produziam para múltiplas regiões, múltiplos idiomas e múltiplos regimes confessionais (católicos, protestantes e neutros). Isso criava maior circulação de invenções comuns; maior frequência de adaptações conforme o destino comercial; maior variabilidade iconográfica na parte "humana" (parte inferior) das séries planetárias e moral-astrológicas. Deste modo, se o roteiro descrito é europeu, a incidência e a diversidade das variações são particularmente neerlandesas.

dessas variantes; nem que exista uma cadeia linear que siga de De Vos (a partir de um *único* desenho) a Sadeler e De Passe.

Feita essa ressalva, os passos lógicos seriam:1) descrever os grupos iconográficos de ambas as gravuras; 2) identificar elementos fixos e variáveis; 3) determinar qual conjunto de motivos tem maior probabilidade de constituir a *inventio*; 4) observar as zonas onde cada um dos gravadores introduziu adaptações específicas (p.ex., Europa X América).

1) Elementos comuns impressos nas duas gravuras (candidatos ao núcleo da *inventio*)

Tais motivos aparecem em ambas e na mesma organização espacial, indicando dependência de um protótipo (o desenho original ou um modelo intermediário, de segunda mão).

Plano celeste:

- Arco cósmico-astrológico semicircular enquadrando a cena.
- Saturno sobre um carro, empunhando a foice.
- Símbolo de Saturno visível na carruagem ou próximo dela.
- Carro planetário deslocando-se (retrogradamente) sobre um colchão de nuvens.
- Dois dragões puxando a carruagem.
- Entre Saturno e os dragões temos, não um *putto*, mas uma criança, em gesto de clemência (a iconografia de Saturno devorando os filhos, que aparece, por exemplo, em *inventiones* similares de Van Heemskerck, é aqui neutralizada, mas não abolida).
- Signos zodiacais associados a Saturno (Capricórnio e Aquário), simetricamente colocados nos cantos superiores.

Plano terrestre:

- Mundo inferior dividido em grupos de ação simultâneos (teatro moral de ofícios humanos) e cenas panorâmicas;
- Atividades vinculadas à laboriosidade forçada e aos demais caracteres saturninos:

- Mineração/escavação
- Submissão à autoridade militar ou feudal
- Cena alimentar associada à necessidade, não ao prazer (Sadeler, cozinha rústica; De Passe, canibalismo).

Desse modo, a estrutura geral implica em a) hierarquia entre dois níveis ontológicos: o supralunar determinando o sublunar; e b) simultaneidade narrativa (sem linearidade temporal): a imagem quer mostrar a totalidade das consequências do planeta regente, não um episódio único.

Podemos supor que esses elementos estruturantes, repetidos com tal precisão, não foram decisões individuais dos gravadores: seriam traços da *inventio* de De Vos.

2) Quadro das comparações atribuídas a cada gravador/impressor

VARIANTES	SADELER	DE PASSE
Geografia humana	Paisagem europeia / feudal	Paisagem americana / colonial
Enquadramento	No estrato terreno: o enquadramento está relativamente mais próximo, criando maior contraste entre as camadas das sucessivas cenas	No estrato terreno: enquadramento mais distante, valorizando desde o início o elemento panorâmico
Edificações	Fortificações, pontes, torres, muralhas	Toldos, cabanas, fortalezas costeiras rudimentares
Indumentária	Vestimentas tardo-medievais europeias	Corpos nus de ameríndias, homens vestidos (militares, colonos)
Trabalho	Mineração em cavernas	Mineração em cavernas
Cena alimentar	Preparo rústico, não necessariamente banquete convivial	Canibalismo
Cena militar	Submissão à hierarquia régia (não republicana)	Submissão colonial a chefe ameríndio, sob supervisão de militar europeu

Essencialmente, as variações ocorrem somente no bloco terrestre das gravuras. O celeste permanece quase inalterado, provavelmente por expressar as convenções astrológicas da *inventio*.

3) Reconstrução teórica do núcleo da *inventio* de Maarten de Vos

Com base na interseção dos dois conjuntos, podemos delimitar, com certa margem, o que De Vos teria fixado como estrutura compositiva essencial:

- Saturno em carruagem puxada por dragões: o planeta é mostrado sob o *topos* usual, como potência que rege o labor violento, a melancolia, a velhice, o tempo, etc.
- Estrutura de dois mundos: o planeta acima determina um repertório de ofícios, sofrimentos e destinos humanos.
- O painel terrestre (simultaneamente protocolar), baseia-se em três tópicas básicas:
    - Trabalho forçado (mineração/escavação)
    - Disciplina/submissão militar
    - Alimentação para sobrevivência (não festiva).
- Leitura astrológico-moral: diferente do Saturno melancólico, aqui o deus-planeta não castiga um só; ele governa condições específicas da existência humana.
- A presença da criança ainda não devorada, pedindo clemência, sinaliza, talvez, uma mudança sutil. A dimensão sacrificial presente no mito de Saturno, embora continue mitologicamente latente, torna-se ambígua, possibilitando uma leitura civilizatória, ao menos em nível alegórico. A criança aparece em ambas as gravuras, então é suposto que seja, de fato, uma decisão de De Vos.

Nenhum desses parâmetros precisaria estar amarrado a uma geografia específica. Tal volatilidade permite que Sadeler (Fig. 2) configure um Saturno cuja regência atua não apenas sobre tipos saturninos astrologicamente convencionais, mas também sobre um âmbito territorializado, estendido a regiões (Bulgária, Grécia, Arábia, Índia, Sogdiana...) e cidades (Bizâncio, Oxford, Sófia...), como é marcado no texto do rodapé da gravura[30]. Do mesmo modo, isso permite a Crispijn de Passe expor as

[30] A lista de regiões e cidades do *Saturnus* de Sadeler contém um núcleo compatível com a distribuição ptolomaica (*Tetrabiblos* II, 3) das terras associadas a Capricórnio e Aquário, signos

suas, agora utilizando a América (com claros índices do sistema colonial e da simbiose entre as esferas políticas ameríndias e europeias)[31]. Objetivos diferentes, utilizando a mesma extração astromitológica de uma mesma *inventio*, Sadeler e De Passe regionalizam, cada qual à sua maneira, o elemento saturnino de De Vos.

O fato de De Vos conceber Saturno não como lenda devoradora, mas como potência planetária que estrutura um ecossistema (apresentado em simultaneidades paralelas de dureza, escassez e trabalho forçado no plano humano), ganha novas significações uma vez a *inventio* reatualizada no território americano. Um Saturno que não devora seus filhos poderia sugerir secretamente, por exemplo, na perspectiva anabatista de Crispijn de Passe junto ao Novo Mundo ocupado pelos espanhóis, uma relação distinta em relação à conquista católica — dadas as diferenças entre católicos e protestantes nas formas institucionais, nos regimes missionários, na relação entre teologia e poder monárquico, nas dimensões confessionais, e assim por diante.

Se a *inventio* implica no esquema descrito, De Vos também parece inovar no tipo de enquadramento do plano terrestre. A questão da perspectiva, embora não seja propriamente central para a discussão dos poderes dos astros regentes, ajuda a entender certas tomadas de posição sobre os conjuntos planetários e sua relação com o mundo sublunar ao qual eles se referem. Ela também estabelece pistas no que tange à passagem da *inventio* à gravura — o que constitui parte do nosso esforço de análise das obras. Van Heemskerck/Galle, por exemplo, seguindo as *auctoritates* anteriores, traz, na sua representação dos Filhos Planetários, a simultaneidade para perto

domiciliares de Saturno. Cf. Ptolemy, 1940, pp. 129-160. O frontispício da série contém um vocabulário visual de poder militar e político e a obra foi dedicada a Alessandro Farnese, regente dos Países Baixos sob Filipe II. Assim, seu Saturno parece convergir não apenas para as convenções antropológicas, profissionais, etc. da regência saturnina, mas também para o mundo político de sua época, sob uma ótica espanhola.

[31] A incorporação da América em Crispijn de Passe é, em linhas gerais, de "segunda mão". A Companhia Holandesa das Índias Orientais só foi criada em 1602, e as primeiras colônias holandesas na América são posteriores a 1621, após a criação da Companhia das Índias Ocidentais. Deste modo, a gravura não mostra uma visão territorial dos Países Baixos independentes, mas terras pertencentes ao império espanhol (Felipe II e, a partir de 1598, Felipe III).



[Figura 2] Jan Sadeler I, segundo Marteen de Vos. *Saturnus*, 1585. Série *Planetarum effectus et eorum in signis zodiaci*. Gravura em talho doce, 21,5 cm x 24,5 cm. Rijksmuseum, cota: RP-P-OB-7465. Domínio Público. Fac-símile em <https://id.rijksmuseum.nl/200248095>.

do espectador, instituindo uma camada de ações no primeiríssimo plano da imagem[32]. De Vos prefere o grande plano, a visão panorâmica, as ações situando-se longe do espectador: mesmo aquilo que seria esperado acontecer, no protocolo herdado do século XV, em primeiríssimo plano, está distante, como se só pudesse ser observado por telescópio. Na verdade, na concepção que podemos extrair como de De Vos, quem está em primeiro plano é Saturno — diferente, portanto, da concepção equivalente de Van Heemskerck, na qual Saturno, embora no céu, tem o mesmo tamanho dos seus Filhos no primeiro plano da parte terrestre.

A partir do final do século XV, o modelo panorâmico é o preferido quando se trata de descrição de cidades[33]. Assim, a visão panorâmica é adequada à coletânea dos *Sete Planetas* em Sadeler: ele imprime seu Saturno na latitudinal, em formato paisagem, ambientando os poderes planetários geograficamente[34].

Nesse aspecto particular, o *Saturno* de Crispijn de Passe parece acompanhar Sadeler: apesar de imprimir seu material na longitudinal, em formato retrato — o que favoreceria uma estrutura mais compacta, comprimindo o espaço pictórico —, De Passe mantém a escala panorâmica. Com esse dispositivo, parece repetir a ideia de que a *inventio* utilizada foi concebida, de fato, em função dos efeitos planetários não apenas sobre classes, castas, condições e tipos sociais, mas também "sobre regiões e cidades".

No entanto, se Sadeler aplica esse protocolo panorâmico em todas as gravuras da sua coleção dos efeitos planetários de 1585, De Passe, em 1600, utiliza-o com ressalvas. As pranchas planetárias de *Saturno*,

[32] A série dos Filhos Planetários, baseada em *inventiones* de Martin van Heemskerck e gravada por Harmen Jans Müller, foi publicada por Hieronymus Kok em 1568. Fac-símile do Statens Museum for Kunst (Dinamarca), cota: KKSgb9996/7. Disponível em <https://open.smk.dk/artwork/image/KKSgb9996/7>. Acesso em 30/3/2026.

[33] No século XVI, temos três tipos básicos de *vedutas*: a vista aérea (*bird-eye view*, projeção oblíqua, tridimensional); o modelo ortográfico (projeção em planta, sem perspectiva); e o panorama (vista lateral ou horizontal, em grande ângulo). Cf. Ballon; Friedman, 2007, p. 680.

[34] O frontispício indica o modelo: "Planetarvm effectvs et eorvm in signis zodiaci super Prouincias, Regiones et Ciuitates Dominia [Os efeitos dos planetas e os seus domínios nos signos do Zodíaco sobre províncias, regiões e cidades]". Fac-símile do British Museum, cota 1870,0625.697. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-0625-697>. Acesso em 30/3/2026.

Lua, *Mercúrio*, *Vênus*, *Sol*, e *Marte*, de Sadeler e De Passe, possuem, no que tange ao ambiente terreno, muitos pontos em comum, mas é nítida a preferência de De Passe em diminuir a distância do observador. Isto se dá de modo ainda mais acentuado com a prancha *Júpiter*, de De Passe, que, além do reenquadramento panorâmico, aproximando mais as cenas, foge substancialmente dos dados iconográficos apresentados em Sadeler.

Embora Maarten de Vos esteja creditado em todas as pranchas planetárias das duas coleções, essa incongruência nos leva ao seguinte impasse: ou nem sempre teríamos exatamente as mesmas *inventiones* utilizadas nos dois conjuntos, ou De Passe toma liberdades em relação à *inventio* original. Se esta segunda opção é válida, temos outro argumento para sustentar a hipótese de que a inserção do Novo Mundo seria, de fato, uma criação sua, e não de De Vos.

Canibalismo, colonização e o repertório visual do Novo Mundo

Com esses dados e hipóteses, podemos analisar mais detidamente a relação entre bruxaria e canibalismo no *Saturno* de Crispijn de Passe. Em sua alegoria saturnina, o plano sublunar apresenta um conjunto de episódios que acompanha o repertório visual amplamente associado à representação europeia do Novo Mundo na época moderna. Desde as primeiras imagens da América, elaboradas a partir da circulação dos relatos de Cristóvão Colombo e, posteriormente, de Américo Vespúcio, certos motivos visuais se consolidaram como signos recorrentes desse território: as trocas comerciais entre europeus e populações nativas, a extração das riquezas locais, a nudez dos nativos frequentemente acompanhada de adornos plumários e do uso do arco e flecha, bem como as cenas de banquete antropofágico[35].

[35] Como destaca Miguel Figueira de Faria, ao contrário da carta de Pero Vaz de Caminha, cuja circulação permaneceu manuscrita e restrita até o século XIX, as epístolas de Colombo (já editadas a partir de 1493) e o *Mundus Novus* de Vespúcio beneficiaram-se de uma divulgação quase imediata no circuito impresso, o que contribuiu decisivamente para a ampla difusão e o impacto dessas representações sobre o Novo Mundo. Cf. Faria, 2010, pp. 187-188.

Um dos exemplos mais precoces desse repertório visual é a edição de Basileia da carta de Cristóvão Colombo sobre o descobrimento do Novo Mundo, publicada em 1493[36]. Em uma xilogravura, observamos a troca de objetos entre a população nativa, representada nua, conforme enfatizado por Colombo, e homens europeus que se aproximam da costa em um pequeno bote proveniente de uma grande embarcação ancorada ao largo, em primeiro plano. A cena de escambo, marcada pela ausência de conflito e pela proximidade corporal entre os grupos, apresenta uma imagem dos nativos como sujeitos passíveis de inserção nas dinâmicas comerciais europeias.

Ao longo do século XVI, as produções cartográficas sobre a América destacam em suas ilustrações atividades ligadas à extração de recursos naturais (coleta de madeiras, captura de animais, mineração, etc.), como nas iluminuras que ilustram as terras americanas do Sul no *Atlas Vallard* (1547)[37] — nas quais os ameríndios são frequentemente representados de maneira ordeira e colaborativa[38].

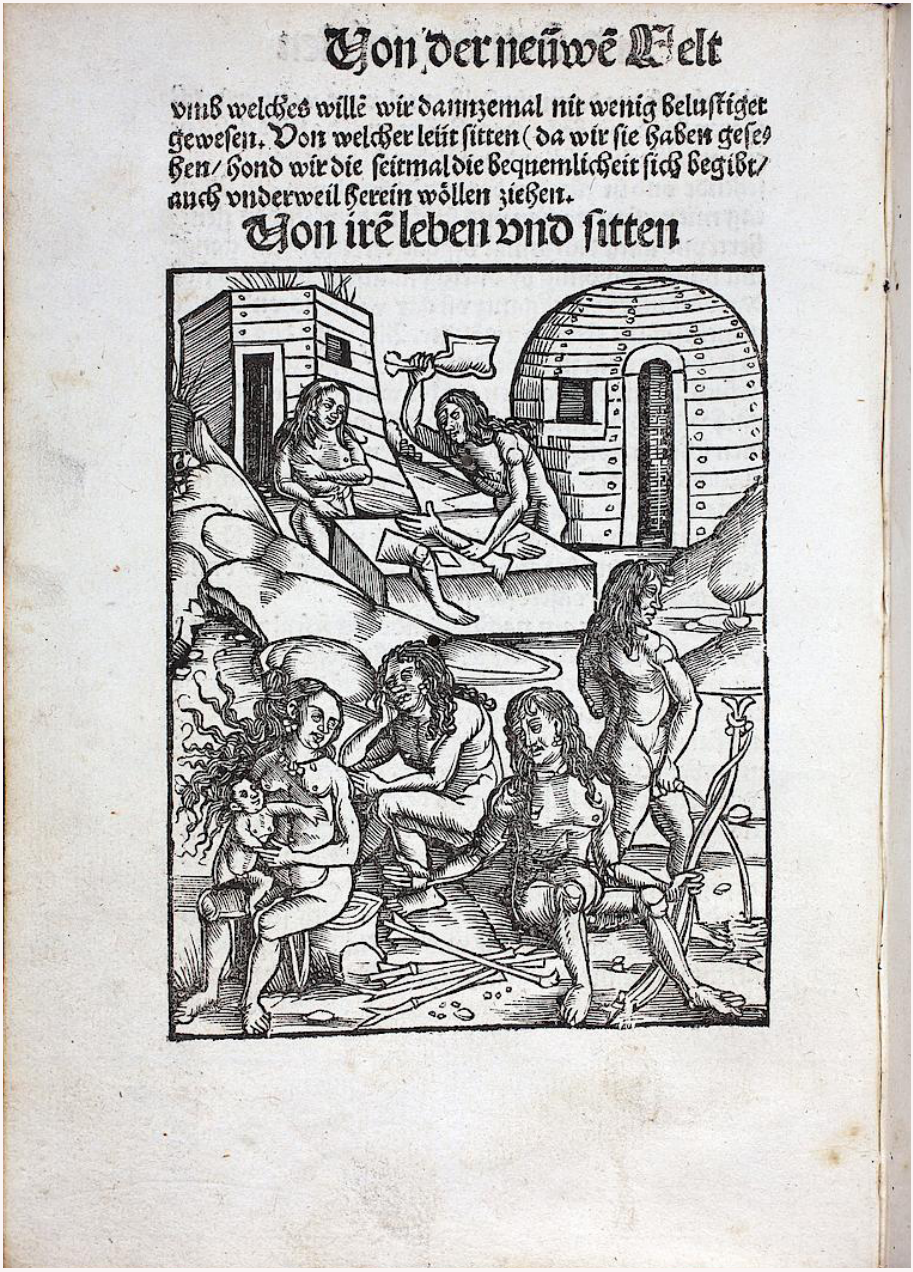
Na imagem alegórica de De Passe, o continente americano é igualmente construído a partir de uma economia de exploração e circulação de riquezas naturais, na qual se destaca a representação do trabalho de mineração em uma gruta situada no inferior da composição, cujos recursos parecem ser transportados em direção a uma figura de autoridade indígena sob a vigilância de um europeu. Se o motivo da gruta (em território europeu) encontra-se presente em Sadeler (indicando sua derivação da *inventio* original), sua inscrição no novo imaginário colombiano por De Passe indicaria as possibilidades (infinitas) de recursos naturais e humanos a serem explorados com a descoberta das novas terras.

Em 1499, as reproduções das cartas de Américo Vespúcio, escritas após suas viagens às terras americanas, incluindo as cartas apócrifas, contribuíram decisivamente para fixar um motivo que

[36] *De insulis inventis: epistola Christoferi Colom*. Basle, s.d. [1493]. fol. 1v. Fac-símile da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (USP). Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3824>. Acesso em 18/3/2026.

[37] Fac-símile da Huntington Library (Califórnia), mssHM 29. Disponível em <https://catalog.huntington.org/record=b1842785>. Acesso em 30/3/2026.

[38] Cf. Davies, 2016, pp. 75-76.



[Figura 3] Américo Vespúcio. *Diß Büchlin Saget, wie die zwe durchleüchtigste herre her Fernandus K.zu Castilien* …. Straßburg, Johannes Grüniger, 1509. [Gravurista desconhecido]. Universitätsbibliothek Freiburg, cota: i. Br., J 4672,m, fol. B1v. Domínio Público. Fac-símile em <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/vespucci1509/0010>.

se tornaria central na imaginação europeia sobre o Novo Mundo: o consumo de carne humana entre os ameríndios[39]. A edição da *Carta a Soderini* — atribuída à época a Vespúcio, mas de autoria incerta —, publicada por Johannes Grüninger (Fig. 3), apresenta um programa iconográfico completo. Ela inscreve a antropofagia — quer dizer, os motivos da mesa de abate, figuras desnudas, portando arco e flecha, esquartejando os membros de um europeu previamente introduzido na sequência narrativa — como parte da normalidade cotidiana ameríndia. Por exemplo, observa-se, em primeiro plano, uma mãe com seu filho e outros membros da comunidade em repouso (incluindo uma figura feminina na clássica pose da melancolia)[40].

Certamente, a partir da segunda metade do século XVI, com a circulação do relato de Hans Staden (*Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der Wilden...*, 1557), bem como das narrativas de André Thevet (*Les Singularités de la France Antarctique...*, 1557) e Jean de Léry (*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil...*, 1578), as duas últimas produzidas no contexto da França Antártica, consolida-se um conjunto descritivo de textos e imagens particularmente influente acerca da representação do antropofagismo atribuído aos povos do atual Brasil. As gravuras realizadas por Theodore de Bry em *Americae Tertia Pars* (1592), terceiro volume do seu projeto *Grands voyages*, reinterpretando as xilogravuras que acompanham as primeiras edições da obra de Staden, desempenham papel central na fixação de uma iconografia sistemática do canibalismo ameríndio[41].

[39] Sobre essa inflexão do canibalismo nas reproduções das narrativas de Américo Vespúcio ou a ele atribuídas, ver: Tatsch, 2011, pp. 167-168; Davies, 2016, p. 81.

[40] A chamada "mesa de abate" constitui um motivo iconográfico recorrente nas representações europeias do canibalismo na primeira modernidade, figurando superfícies sobre as quais corpos humanos são esquartejados e preparados para consumo. Longe de derivar de uma observação etnográfica direta das práticas ameríndias, esse *topos* visual resulta da circulação e da sobreposição de tradições anteriores, incluindo relatos medievais de antropofagia associados à Ásia (como os de Marco Polo e das invasões mongóis) e a iconografia cristã da profanação da hóstia, na qual o corpo sagrado é simbolicamente violado. A incorporação da mesa de abate às imagens do "Novo Mundo" deve, portanto, ser compreendida como um processo de reconfiguração de repertórios visuais preexistentes, que projetam sobre a América categorias já mobilizadas para pensar a alteridade canibal. Cf. Berbara, 2021, pp. 141-162. Ver também: Davies, 2016, p. 83.

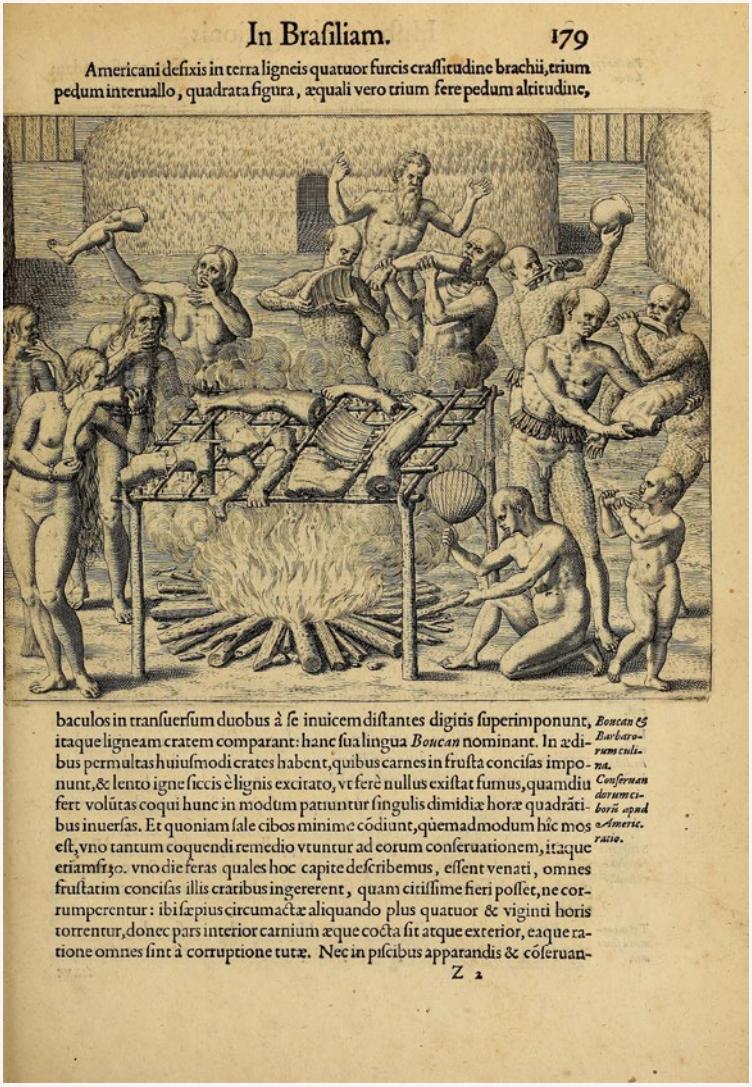
[41] Cf. Van Groesen, 2008, pp. 2-3.

Nesse repertório visual, o consumo de carne humana é organizado como uma sequência de ações articuladas em diferentes momentos, desde a execução do inimigo capturado e a subsequente divisão do corpo, até o preparo das vísceras (frequentemente atribuído às figuras femininas) em grandes recipientes, culminando no assar da carne no moquém[42]. Em uma cena do banquete antropofágico gravada por De Bry, Hans Staden reage com indignação diante do moquém e do consumo da carne humana por um grupo de ameríndios — que se reúne em torno da grelha para devorar o banquete em meio a grande alvoroço (Fig. 4).

A partir desse breve panorama da representação do canibalismo americano, podemos afirmar que, na gravura alegórica de Crispijn de Passe, a cena do canto inferior direito da composição apresenta notáveis aproximações com a xilogravura da edição de Johannes Grüninger da carta atribuída a Vespúcio, bem como com a intensificação do motivo visual do moquém nas gravuras de Theodore de Bry. Em De Passe, uma figura empunha uma machadinha sobre membros humanos decepados dispostos sobre uma mesa de abate. Ao lado, uma mulher com uma criança ao colo volta-se em direção ao moquém; outras figuras assam pedaços de carne humana, uma delas ergue uma perna em gesto que sugere sua iminente ingestão. A presença da figura materna, acompanhada da criança, pressupõe novamente a normalização do canibalismo no interior da cultura ameríndia, conforme reiterada na literatura de viagem desde Vespúcio.

No conjunto dos Filhos de Saturno em Crispijn de Passe, há, contudo, um episódio que parece, à primeira vista, escapar ao repertório iconográfico americano estabelecido até então. No canto inferior esquerdo da gravura, vê-se uma cena de necromancia: um grupo de figuras flutua em torno de um grande caldeirão, do qual emerge um

[42] Cf. Lemos (2020, p. 206-210). Lemos propõe que o imaginário da alteridade ameríndia, condensado em grande medida na figura do canibal e fixado em motivos visuais como esses, além de ser elaborado como marcador de diferença extrema entre Velho e Novo Mundo, constitui também um operador simbólico e retórico mobilizado mais tarde nas disputas confessionais na Europa. Cf. também Berbara (2021, p. 146-147), que observa que o moquém, grelha de madeira utilizada pelos povos tupis para o preparo de alimentos, é frequentemente mencionado nos relatos de viagem do século XVI, indicando sua efetiva presença nas práticas indígenas. No entanto, sua representação nas imagens europeias tende à exacerbação e à espetacularização, de modo a intensificar o caráter exótico e sensacional das cenas de antropofagia.



In Brasiliam. 179

Americani defixis in terra ligneis quatuor furcis crassitudine brachii, trium pedum interuallo, quadrata figura, æquali vero trium fere pedum altitudine,

baculos in transuersum duobus à se inuicem distantes digitis superimponunt, itaque ligneam cratem comparant: hanc sua lingua *Boucan* nominant. In ædibus permultas huiusmodi crates habent, quibus carnes in frusta concisas imponunt, & lento igne siccis è lignis excitato, vt ferè nullus existat fumus, quamdiu fert volũtas coqui hunc in modum patiuntur singulis dimidiæ horæ quadrãtibus inuersas. Et quoniam sale cibos minime cõdiunt, qùemadmodum hîc mos est, vno tantum coquendi remedio vtuntur ad eorum conseruationem, itaque eriam frigo. vno die feras quales hoc capite describemus, essent venati, omnes frustatim concisas illis cratibus ingererent, quam citissime fieri posset, ne corrumperentur: ibi sæpius circumactæ aliquando plus quatuor & viginti horis torrentur, donec pars interior carnium æque cocta sit atque exterior, eaque ratione omnes sint à corruptione tutæ. Nec in piscibus apparandis & cõseruan-

Boucan & Barbarorum culina.

Conseruandorum ciborũ apud Americ. ratio.

Z 2

[Figura 4] Théodore de Bry. *Americae Tertia Pars*, 1592, p. 179. Buril sobre papel, 33cm x 24,5cm. Getty Research Institute, Los Angeles, cota 87-B24379. Domínio público. Fac-símile (Wikimedia Commons) em <https://tinyurl.com/9kcsk249>.

esqueleto, enquanto uma outra figura abre um livro diante da caveira evocada. A presença desse episódio introduz na paisagem americana uma cena de feitiçaria que remete não à literatura dos cosmógrafos ou dos viajantes, mas à iconografia europeia da bruxaria, típica do século XVI e início do século XVII.

Entretanto, o recipiente do caldeirão, frequentemente associado às práticas mágicas das bruxas europeias, também integra o repertório visual da antropofagia americana — tal como presente nas gravuras de Theodore de Bry, em que mulheres cozinham entranhas humanas em caldeirões como parte do preparo da dieta canibal. Mas no caso da gravura de De Passe, o caldeirão não serve para o cozimento da carne, apenas para o ritual necromântico. Isso acrescenta à gravura um outro contexto — que precisaremos abordar, ainda que brevemente.

A iconografia da bruxaria no século XVI

Na virada para o século XVI, a bruxaria ganha espaço na iconografia europeia.[43] Uma gravura de Albrecht Dürer impressa em 1500, representando uma bruxa, desempenhou papel decisivo na formação desse novo repertório visual (Fig. 5). Nela, a figura feminina, envelhecida, nua e montada de forma invertida sobre um bode, configura um ícone do tipo de contexto sexual associado à bruxaria, que se tornaria central na exploração visual do tema. Inserida em uma paisagem bucólica (mas ao avesso), portando um fuso e um recipiente de

[43] Seria longo expor aqui as razões, mas é possível indicar a publicação do *Malleus Maleficarum,* em 1487, pelos dominicanos alemães Kramer e Sprenger, como marco da formulação discursiva da feitiçaria pré-moderna, sobretudo no que diz respeito à identificação dos poderes concedidos às bruxas pelo Diabo e aos crimes sexuais e dogmáticos que seriam perpetrados pelos acusados dessas práticas. Ver Broedel, 2003. A publicação do *Malleus*, porém, tem sobretudo um efeito na heresiologia e na judicialização das categorias demonológicas, não implicando necessariamente em uma relação causal direta com a emergência do repertório visual. Essa emergência não depende apenas da tratadística demonológica, mas também da recuperação humanista de repertórios clássicos (da magia, da metamorfose, etc.) e tangencia as lições textuais de autores, figurando no cânone do horizonte humanista, como Luciano, Horácio, Apuleio, etc. (cf. Sullivan, 2000).



[Figura 5] Albrecht Dürer. Sem título **[***The Witch***]**, ~1500. Gravura em metal, 11,7 cm x 7,2 cm. Metropolitan Museum (NY), cota: 19.73.75. Domínio Público. Fac-símile em <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/391139>.

poções, a figura grotesca evoca a capacidade de intervir nas forças da natureza, sugerida pela tempestade que se forma ao fundo, a partir da manipulação de substâncias maléficas — à semelhança das bruxas do *De lamiis et phitonicis mulieribus* (1489) de Ulrich Molitor (~1442-1507)[44].

O modelo erótico é apropriado por Hans Baldung Grien (1484-1545). Em sua gravura *Die Hexen* (1508), realizada em técnica de *chiaroscuro*, três bruxas nuas estão agachadas diante de um recipiente destinado à preparação de substâncias mágicas, de cujo interior se eleva uma densa fumaça em direção ao céu escuro, no qual outras figuras femininas voam. Entre elas, destaca-se uma jovem bruxa que cavalga de costas sobre um bode, em provável alusão à obra de Dürer[45]. Baldung gravou pelo menos outras três cenas em *chiaroscuro* sobre o mesmo tema. Em duas delas (*Hexensabbath* I e II), datadas de 1514, um grupo de mulheres nuas reúne-se em um cenário de caráter orgiástico, cercado por recipientes, panelas, jarros — em uma das gravuras, emana uma fumaça espessa que envolve toda a composição; em outra, a fumaça sai do ânus de uma das mulheres. Elementos como ossos humanos e velas, associados a práticas necromânticas, encontram-se pelo chão, reforçando a dimensão ritualística e sobrenatural da cena[46]. Em uma

[44] O tratado D*e Lamiis et Pythonicis Mulieribus* (1489), do jurista Ulrich Molitor, apesar de questionar as teses defendidas no *Malleus* sobre a realidade efetiva dos poderes das bruxas, invoca, em seu aparato imagético, um repertório visual significativo acerca das práticas atribuídas à bruxaria. Entre as xilogravuras que acompanham a obra, como na edição de Corneliu von Zierickzee (Colônia, ~1500), figura, por exemplo, a capacidade de desencadear tempestades de granizo por meio da manipulação de substâncias em um grande caldeirão — motivo que se tornaria recorrente nas representações visuais da bruxaria ao longo da primeira modernidade. Ver o frontispício de Ulrich Molitor, *De lamiis et phitonicis mulieribus.…* Köln: Cornelius von Zierickzee, s.d. [1500?]. Fac-símile da Bayerische Staatsbibliothek (Munique) cota: 4 Inc.s.a. 1299 b. Disponível em <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00030121?page=5>. Acesso em 30/3/2026. A mesma xilogravura é usada no fol. C1r. Note-se que as gravuras de Molitor não valorizam o nu feminino, nem as inversões tópicas que aparecem em Dürer. Em Molitor, as bruxas estão vestidas dos pés à cabeça.

[45] Fac-símile do Metropolitan Museum (NY), cota: 19.28.2. Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363491>. Acesso em 30/3/2026.

[46] Fac-símile de *Hexensabbath* I no Albertina Museum (Wien), cota: Inv.-Nr. 3048. Disponível em <https://sammlungenonline.albertina.at/objects/87443/hexensabbat>. Acesso em 30/3/2026. *Hexensabbath* II, Albertina Museum (Wien), cota: Inv.-Nr. 3221. Disponível em <https://sammlungenonline.albertina.at/objects/ 86792?>. Acesso em 30/3/2026.

quarta gravura (*Der Corcaden ein Gut Iar*, 1514), o cenário é radicalmente simplificado, sem *décor* particular, apenas três figuras femininas (duas jovens, e uma anciã, de seios murchos) apresentadas em poses contorcidas[47]. Às gravuras, devemos somar uma pintura em madeira (*Zwei Hexen*, 1523), que utiliza um modelo compositivo similar[48]. Como Dürer, Baldung prefere, em todos esses exemplos, uma composição em primeiríssimo plano, com forte compressão do espaço pictórico e saturação (com efeito de monumentalização e alto detalhe) das figuras.

Ao longo do século, diversos artistas retomaram e desenvolveram a abordagem inaugurada por Dürer e Baldung. À diferença, portanto, da imagética quatrocentista da bruxaria (com destaque para o modelo visual de "bruxaria vestida", presente em Molitor), a leitura quinhentista enfatiza, de modo mais sistemático, um modelo de universo feminino explicitamente baseado na exposição corporal (sob a nudez) e, por inversões de certas tópicas, assentado em paradigmas transgressores (incluindo no que diz respeito ao modelo visual anterior, por demais esquemático)[49].

Assim, em Baldung, mais claramente que em Dürer, temos já todos os elementos necessários à visualização do que se denominaria "sabá".[50] Cenas de caráter orgiástico, montarias em animais, objetos de

[47] O título *Der Corcaden ein gvt Iar* [Um bom ano para as *corcades* (= bruxas)] está gravado na imagem, juntamente com a data e a assinatura de Baldung. Fac-símile do Albertina Museum (Vienna), cota: Inv.-Nr. 3220. Disponível em <https://sammlungenonline.albertina.at/objects/87153/neujahrsgru-mit-drei-hexen?>. Acesso em 30/3/2026. O mesmo estilo aparece em outra gravura *chiaroscuro*, mas, apesar do título corrente ("Jovem bruxa nua e dragão em forma de peixe", 1515), ela não contém elementos suficientes para integrar os exemplos de bruxaria arrolados aqui. Fac-símile da Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, cota: VIII 1063-1. Disponível em <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Hans-Baldung/Nackte-junge-Hexe-und-fischgestaltiger-Drache/39F39505474227735CA3BAB20433486E/>. Acesso em 30/3/2026.

[48] Fac-símile do Städel Museum (Frankfurt), cota: 1123. Disponível em < https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/zwei-hexen>. Acesso em 30/3/2026.

[49] Sobre a construção da figura feminina como ícone da transgressão sexual e da inversão da ordem de gênero na gravura de Dürer, ver Zika, 2007, p. 29. Zika demonstra como os componentes da imagem de Dürer (entre eles, a montaria invertida da bruxa no bode, a pegada no chifre do animal e o fuso erguido) constituem, na verdade, um sofisticado sistema de referências iconográficas que articula alusões a mitos clássicos e códigos visuais populares de transgressão sexual, apresentando um imaginário no qual a bruxa emerge como uma figura associada à violência sexual e à usurpação da virilidade.

[50] A terminologia não é atestada no *Malleus Maleficarum*, nem em outras fontes alemãs da época. No sentido de "reunião de bruxas", só aparece em inglês na segunda metade do século

conotação fálica e a manipulação de substâncias mágicas passam a estruturar um vocabulário visual "sabático" relativamente estável da bruxaria: na virada para o século XVII, esses motivos serão sistematicamente explorados pela tratadística demonológica[51].

Descrito como um encontro noturno com o Diabo, no qual se afirmava o acordo demoníaco, no sabá profanava-se e parodiava-se ritos cristãos, realizavam-se festividades marcadas pela inversão moral e religiosa. Essencialmente, o sabá aparece nos tratados como uma sequência de rituais, cujas etapas estruturavam um quadro coerente daquilo que se entendia como liturgia diabólica[52]. Nesse quadro, o sabá projeta a imagem de um sistema desregrado, ao mesmo tempo tirânico e consentido, frequentado por figuras deturpadoras da ordem teológica e que, constituindo-se enquanto grupos heréticos organizados, submetidos à soberania demoníaca, poderiam ser entendidos como centrífugos ao controle do modelo monárquico europeu[53]. A bruxa inscreve-se, assim, em um universo governado pessoalmente pelo Diabo, no qual a prática mágica se funda no pacto (logo, em uma relação volitiva, ainda que assimétrica) dos feiticeiros com o poder demoníaco[54].

Entretanto, esse sabá "panorâmico", de múltiplas simultaneidades, só aparecerá iconograficamente na primeira década do século XVII, dado importante em nosso contexto[55].

XVII. O termo, porém, é atestado em língua francesa já a partir do século XIII, para designar os valdenses ("ensabatés"). Cf. Fournier, 1981; Anheim *et al.*, 2002.

[51] Cf. Zika, 2007. Ver também Levack, 1988; Clark, 2020; Hults, 2005.

[52] Cf. Clark, 2020.

[53] É a leitura demonológico-política de Jean Bodin, em *De la démonomanie des sorciers* (1580), assim como a de Pierre de Lancre, no *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (1612). Em ambos os casos, a bruxaria é concebida não apenas como desvio religioso, mas, e sobretudo, como forma de rebelião contra a ordem soberana, sendo o sabá interpretado como uma contrassociedade organizada sob autoridade demoníaca. Tal perspectiva articula diretamente a repressão à bruxaria à afirmação da justiça régia como expressão da ordem divina. Como defende Clark, "a sugestão de que o poder demoníaco pudesse ser aniquilado pela autoridade do governante divino fez, de magistrado e bruxa, adversários muito especiais; na verdade, fez dos processos contra a bruxaria um teste crucial de legitimidade política" (Clark, 2020, p. 688).

[54] Cf. Levack, 1988, p. 36.

[55] De fato, apenas no século XVII surgirão as primeiras imagens completas, claramente

Bruxaria, inversão venusiana e remodelagem saturnina

Essa relativa escassez de imagens panorâmicas do sabá (simultaneidade das ações maléficas em diversas cenas justapostas) torna a gravura de De Passe particularmente relevante para a história desse repertório visual. Se diversos elementos de seu *Saturno* podem ser, como indicou Zika, reconduzidos a modelos europeus anteriores, o Novo Mundo lhe fornece (a partir das narrativas e da iconografia ameríndia disseminada pelas obras dos cosmógrafos e viajantes europeus) uma reserva figurativa decisiva. Não se trata de afirmar que a iconografia do sabá *derive* em última instância da iconografia ameríndia, mas reconhecer que esta possuía modelos visuais disponíveis para a configuração posterior dos motivos atribuídos à bruxaria.

Com essas referências, fica mais clara a interseção da idealização iconográfica da bruxaria (a do século XVI) com a tópica dos Filhos Planetários[56]. Entretanto, na medida em que a gravura de De Passe o

identificáveis, do sabá, em sinergia com as discussões e o imaginário da tratadística. Linda Hults associa esse aparecimento ao amadurecimento da concepção de bruxaria na literatura demonológica da virada do século, bem como ao contexto de turbulências políticas e religiosas e de declínio econômico na Europa. A gravura do sabá das bruxas de Jan Ziarnko para a segunda edição do *Tableau de l'inconstance* (1613), de Pierre de Lancre, é considerada um marco desse paradigma da bruxaria, uma vez que apresenta uma geografia do sabá, na qual suas diversas etapas são mostradas simultaneamente em uma única composição panorâmica (diferentemente, por exemplo, das representações anteriores das etapas sabáticas de caráter episódico, como nas xilogravuras do *Compendium Maleficarum*, de Guazzo). Cf. Hults, 2005, pp. 119-120. Para uma discussão mais detalhada das etapas sabáticas na construção compositiva de Jan Ziarnko, ver Souza (2024).

[56] Um exemplo particularmente significativo dessa interseção (relação entre motivos visuais associados à representação do Novo Mundo, consolidados ao longo do século XVI, e a iconografia da bruxaria) pode ser observado nas xilogravuras que acompanham as primeiras edições do *Compendium Maleficarum* (1608), de Francesco Maria Guazzo. Nelas, cenas de exumação de cadáveres, esquartejamento sobre mesas de abate, preparo de espetos de carne humana e o uso do caldeirão para o cozimento de membros integram um vocabulário técnico-ritual da bruxaria que encontra paralelos no universo americano. Ainda que, em Guazzo, tais procedimentos não impliquem diretamente a antropofagia, inscrevendo-se, na verdade, no domínio da manipulação mágica de cadáveres para a produção de poções e unguentos, a recorrência de motivos visuais ligados à preparação do cadáver (para consumo ou para fins rituais) evidencia uma rearticulação de elementos visuais comuns à representação do antropofagismo americano na iconografia da bruxaria no início do século XVII (cf. Zika, 1997, pp. 81-82).

exige, devemos lapidá-la também em um nível complementar. E uma vez que estamos sob a tópica dos Filhos Planetários, vamos chamar esse nível complementar, esse espaço de negociação, uma vez que ele aponta para uma crise de narrativas edênicas sobre o Novo Mundo, de *plano venusiano*.

A inversão do *locus amoenus* pastoral em *locus horridus*, na iconografia e na tratadística demonológica, equivale ao avesso do substrato de tópicas ligado à regência de Vênus no sistema dos Filhos Planetários. Assim, erotismo, celebração, gozo das coisas terrenas, prazeres da dança e da música (elementos benéficos e pastorais que, em Van Heemskerck, Sadeler, De Passe e em tantos outros gravuristas, aparecem conectados como essenciais à regência venusiana) surgem de modo invertido e ameaçador quando tratados sob a imaginação demonológica[57].

Essa inversão do plano venusiano ajuda a conectar certos motivos demonológicos à sistemática dos Filhos Planetários. Vemos, no exemplo de De Passe, no que tange à ação alegórica em si, que essa mudança qualitativa não se resolve pelo abandono de um "Vênus benéfico" em favor de um "Vênus maléfico": no regime astrológico-alegórico compartilhado, Vênus sempre aparece como um planeta benéfico. Em De Passe, o esvaziamento decorrente da subversão da regência venusiana ganha sua ressignificação completa sob a regência de Saturno: não o oposto formal de Vênus no esquema astrológico dos domicílios[58], mas seu contrário funcional no plano das qualidades articuladas pela imagem. É quase irresistível dizer que essa ressignificação está, de certo modo, prevista na sincrética capacidade saturnina de canibalizar as tópicas de

[57] Neste aspecto, as gravuras *Venus*, com *inventio* de De Vos, gravadas por Sadeler e Crispijn de Passe são, do ponto de vista ecfrástico geral, similares. Fac-símiles no British Museum: *Venus* (1585), Sadeler, cota: 1877,0811.1044. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1877-0811-1044>. Acesso em 30/3/2026. E *Venus* (1600), Crispijn de Passe, cota: 1862,0712.331. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-331>. Acesso em 30/3/2026. Um ponto que vale assinalar: em *Venus*, de Sadeler, a perspectiva panorâmica é mais acentuada que em *Venus* de Crispijn de Passe. Justamente o oposto que se dá com *Saturnus*: no de Crispijn de Passe, os acontecimentos da parte inferior da imagem são inseridos de modo muito mais panorâmico que no de Sadeler.

[58] O oposto de Vênus, na astrologia clássica (ptolomaica), é Marte (que tem seu domicílio em Áries e Escorpião).

outras regências — bastando para isso, converter em maléfico aquilo que, nessas outras regências, seria considerado benéfico.

Na coletânea de De Passe (que, evidentemente, segue as convenções astrológico-alegóricas estabelecidas), as gravuras *Mercúrio* e *Marte* se prestariam facilmente a ressignificações semelhantes[59]. A regência sublunar de Mercúrio, por exemplo, é, de acordo com De Passe, constituída de navegação, circulação mercantil (portos, tonéis, mercadorias, carga e descarga), mediações entre cidades. Atividades benéficas, quando mercuriais, mas que se tornam claramente maléficas quando invertidas por Saturno: doravante, atividades da Conquista, de extração de riquezas, e da submissão geral imposta aos ameríndios. O caso de Marte é particularmente interessante, pois, juntamente com Saturno, trata-se de um regente maléfico por natureza. Neste caso, sendo o mundo regido por Marte composto por cenas que remetem ao bélico, à coação militar, ao destrutivo, etc., podemos considerar não uma inversão, mas uma anexação das propriedades da regência marciana por Saturno[60].

Embora tais registros sublunares não estejam em causa na demonologia, ao menos não deliberadamente nas artes visuais do século XVI (a múltipla regência demoníaca, o Diabo pontificando a cerimônia do sabá em diversas atividades simultâneas), eles constituem tópicas interessantes que permitem reforçar a eventual elasticidade de absorção saturnina diante das possibilidades iconográficas da época.

[59] Fac-símiles no British Museum. *Mercurius*, cota: 1862,0712.332. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-332>. *Mars*, cota: 1862,0712.330. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-330>. Acessos em 30/3/2026.

[60] Algo semelhante poderia ser dito, mas agora em um campo muito especulativo, a respeito das regências do Sol e de Júpiter. Menos evidente, a regência solar, que deixa em evidência o triunfo e a pompa, a monumentalidade cívica e os valores materiais (ouro, metais preciosos), encontra seu *pendant* na passagem do metal nobre do regime honorífico para o regime extrativo. E, por fim, o sublunar jupiteriano (que valoriza a ordem política, a deliberação, a sabedoria, a arquitetura monumental, a soberania, a centralidade régia) guarda seu interesse, na medida em que, invertido, passa a capturar a submissão colonial. Fac-símiles no British Museum. *Iupiter*, cota: 1862,0712.334. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-334>. *Sol*, cota: 1862,0712.333. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/ P_1862-0712-333>. Acessos em 30/3/2026.

Conclusão

A gravura de Crispijn de Passe não pretende oferecer um inventário total do Novo Mundo. O contexto é mais específico e, de certa forma, mais modesto: tal como percebido por Zika, De Passe seleciona certos motivos da alteridade americana e os reinscreve no campo tradicional de Saturno. Com esse procedimento, a novidade ultramarina deixa de existir como matéria exótica: é doravante organizada segundo um protocolo de inteligibilidade astrológica plenamente consolidado na tradição dos Filhos Planetários. Assim, o cenário complexo da colonização torna-se parcialmente reabsorvido em uma gramática (talvez até uma episteme, em certa medida) prévia que o reordena como manifestação particular da competência planetária de Saturno. Se não podemos afirmar que bruxaria e o canibalismo aconteceriam "mais frequentemente" durante o reinado de Saturno no céu, a relação entre Saturno, canibalismo e o Novo Mundo é, doravante, uma relação perene.

Isso não significa, contudo, que Saturno se torne, a partir daí, o regente simbólico de *toda* a novidade americana, tampouco que os americanos, indistintamente considerados, passem a figurar como os "novos" Filhos de Saturno, ou representantes de uma nova categoria infernal, ou que a América tenha sido descoberta graças a uma oportuna conjunção saturnina no céu zodiacal. O que a gravura de De Passe permite reconhecer é, antes, uma operação de mão dupla: ao mesmo tempo em que Saturno tem potência suficiente para absorver as inversões do estatuto venusiano (edênico) da tópica dos Filhos Planetários, é ele, não Vênus, que autoriza, de modo alegórico, a introdução de novos elementos ao que poderia ser astrologicamente compatível com os elementos da colonização.

Isso ocorre porque, em 1600, o ideário não é mais o Paraíso venusiano da carta de Vespúcio, de subjugação gentil do ameríndio, de fruição da sua ingenuidade, de catarse com sua cristianização automática. O ideário agora é saturnino porque a tópica mudou radicalmente: a extração de riquezas, a guerra por novos territórios, a submissão política dos ameríndios, a erosão das convenções edênicas do Novo Mundo como espaço paradisíaco, tudo isso remete a Saturno: o único capaz

de absorver, sob o esgotamento das tópicas da primeira voga de textos cosmográficos, aquilo que a América oferece (enquanto despojo de conquista, como lugar selvagem, nu, mas não mais tão virgem, e, no que diz respeito a seus habitantes, anticristão) ao olhar ambicioso do colonizador europeu.

Em outras palavras, a América saturnina é tanto o espaço quanto o ideário e a práxis concreta do conquistador. Instaurando-se essa correlação, Saturno ganha uma nova margem de figurabilidade: sua aclimatação americana é a descrição e a afirmação de seu *novo sincretismo*, intrinsecamente dependente de uma nova ordem europeia e universal.

Referências

ANHEIM Etienne; BOUDET, Jean-Patrice; MERCIER, Franck & OSTORERO, Martine. "Aux sources du sabbat. Lectures croisées de *L'Imaginaire du sabbat. Édition critique des textes les plus anciens (1430 ca. -1440 ca.)*". *Médiévales*, n. 42, 2002, pp. 153-175.

ARNOLD, Janet. *Patterns of Fashion: The Cut and Construction of Clothes for Men and Women 1560-1620*. London, Macmillan, 1986.

BALLON, Hilary & FRIEDMAN, David. "Portraying the City in Early Modern Europe". In: WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography*, vol. 3: *Cartography in the European Renaissance*. Chicago, The University of Chicago Press, 2007, pp. 680-704.

BARTON, Tamsyn. *Ancient Astrology*. London, Routledge, 1994.

BAYONA, Yobenj. "El nacimiento del *Caníbal*: un debate conceptual". *Historia Crítica*, vol. 36, 2008, pp. 150-173.

BERBARA, Maria. "Imagens do canibalismo na primeira modernidade: a mesa de abate entre América, Ásia e Europa". *MODOS: Revista de História da Arte*, vol. 5, n. 3, 2021, pp. 141-162. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/ 8666207>. Acesso em 26/2/2026.

BINI Roberto & PORTANOVA, Francesca (ed.). *De Sphaera. Commentario all'edizione del codice miniato á.x.2.14 = lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*. Modena, Il Bulino, 2010.

BLUME, Dieter. "Children of the Planets: The Popularization of Astrology in 15th Century". *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali*, vol. 12, 2004, pp. 549-563.

BOCCACCIO, Giovanni. *Genealogy of the Pagan Gods*, vol. 1, books I-V. Trad. Jon Solomon. Cambridge, Harvard University Press, 2011.

BOWEN, Karen. "The Sadelers: From Printmakers to Booksellers". *Print Quarterly*, vol. 39, n. 4, 2022, pp. 379-395.

BROEDEL, Peter Hans. *The Malleus Maleficarum and the construction of witchcraft: Theology and Popular Belief*. Manchester, Manchester University Press, 2003.

CLARK, Stuart. *Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna*. Trad. Celso Paciornick. São Paulo, EDUSP, 2020.

DE RAMAIX, Isabelle. *Les Sadeler, graveurs et éditeurs*. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1992.

DUITS, Rembrandt. "Reading the Stars of the Renaissance: Fritz Saxl and Astrology". *Journal of Art Historiography*, n. 5, n.p., 2011 [pp. 1-18].

FARIA, Miguel Figueira de. "Imagens de Santa Cruz: os primeiros testemunhos visuais europeus do Brasil: da utopografia à topografia". *O que nos faz pensar?*, vol. 19, n. 27, 2010, pp. 185-207.

FOURNIER, Pierre-François. "Etymologie de sabbat, 'réunion rituelle de sorciers'". *Bibliothèque de l'école des chartes*. Tome 139, Livraison 2, 1981, pp. 247-249.

GEORGE, Demetra. *Ancient Astrology in Theory and Practice*, vol. 1: *Assessing Planetary Condition*. Auckland, Rubedo Press, 2019.

HAUBER, Anton. *Planetenkinderbilder und Sternbilder: zur Geschichte des Glaubens und Irrens*. Strasbourg, J. H. Ed. Heitz, 1916.

HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.

JIMÉNEZ, Alfredo Bueno. "Imaginario

gráfico de la antropofagia caribe y tupinambá (Siglo XVI)". *Boletín Americanista*, n. 79, 2019, pp. 195-220.

KALIL, Luis Guilherme Assis. "Os espanhóis canibais: análise das gravuras do sétimo volume das *Grands Voyages* de Theodore de Bry". *Tempo*, vol. 17, 2011, pp. 261-284.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 2019.

LEMOS, Maya Suemi. "A França Antártica como teatro da diferença". *In*: BERBARA, Maria; MENEZES, Renato & HUE, Sheila (org.). *França Antártica: ensaios interdisciplinares*. Campinas: Unicamp, 2020, pp. 203-224.

LEVACK, Brian. *A caça às bruxas na Europa moderna*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro, Campus, 1988.

LIPPMANN, Friedrich. *Die sieben Planeten*. Berlin, Internationale Chalkographische Gesellschaft, 1895. Disponível em <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:DF9G9ZEX>. Acesso em 4/9/2025.

MANILIUS, Marcus. *Astronomica*. Ed. crítica de George Goold. Leipzig, Teubner, 1985.

MURPHY, Eileen M.; MALLORY, James P. "Herodotus and the cannibals". *Antiquity*, vol. 74, n. 284, 2000, pp. 388-394.

PTOLEMY, Claudius. *Tetrabiblos*. Trad. Frank Egleston Robbins. Cambridge, Harvard University Press, 1940.

REINSCHE, Adelheid. *Die Zeichnungen des Marten de Vos: stilistische und ikonographische Untersuchungen*. Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, 1967 (Tese de doutorado).

ROSENBLATT, Ivana. *Envisioning the Threshold: Pictorial Disjunction in Maarten De Vos*. Ohio, The Ohio State University, 2015 (Tese de doutorado).

SAXL, Fritz. "Probleme der Planetenkinderbilder". *Kunstchronik und Kunstmarkt*, v. 54, 1919, pp. 1013-1021.

SHAMOS, Geoffrey. "Astrology as a Social Framework: The 'Children of Planets', 1400-1600". *Journal for the Study of Religion, Nature and Culture*, vol. 7, n. 4, 2013, pp. 434-460.

____. *Bodies of Knowledge: the presentation of personified figures in engraved allegorical series produced in the Netherlands, 1548-1600*. Pennsylvania, University Park, University of Pennsylvania, 2015 (Tese de doutorado).

SILVER, Larry. *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006.

SOUZA, Camila de Macedo. *Sobre a inconstância das bruxas: o profano feminino na ilustração sabática de Jan Ziarnko*. Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2024. (Dissertação de mestrado).

STUCKRAD, Kocku von. *História da astrologia: da antiguidade aos nossos dias*. Trad. Kelly Passos. São Paulo, Globo, 2007.

SULLIVAN, Margaret. "The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien.". *Renaissance Quarterly*, v. 53, n. 2, 2000, pp. 333-401.

SUREKHA, Davies. *Renaissance Ethnography and the Invention of the Human: New Worlds, Maps and Monsters*. New York, Cambridge University Press, 2016.

TATSCH, Flavia Galli. *A construção visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI*. 2011. Campinas, Universidade de Campinas, 2011 (Tese de doutorado).

VAN GROESEN, Michiel. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Leiden, Brill, 2008.

VELDMAN, Ilja. *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth*

Century. Trad. Michael Hoyle. Maarssen, Gary Schwartz, 1977.

____. "De macht van de planeten over het mensdom in prenten naar Maarten de Vos". *Bulletin van het Rijksmuseum*, n. 1, 1983, pp. 21-53.

____. *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670): a Century of Print Production*. Trad. Michael Hoyle. Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001.

VERSNEL, Hendrik Simon. "Saturnus and the Saturnalia". *Inconsistencies in Greek and Roman Religion*, vol. 2: *Transition and Reversal in Myth and Ritual*. Leiden, Brill, 1994, pp. 136-227.

VIGNOLO, Paolo. "*Hic sunt canibales*: El canibalismo del Nuevo Mundo en el imaginario europeo (1492-1729)". *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n. 32, 2005, pp. 151-188.

WITTKOWER, Rudolf & WITTKOWER, Margot. *Born under Saturn*. New York/ London, Norton & Co., 1969.

ZAMBELLI, Paola. *Astrology and Magic from the Medieval Latin and Islamic World to Renaissance Europe*. Farnham, Ashgate, 2012.

ZIKA, Charles. "Les parties du corps, Saturn et le cannibalisme. Les représentations visuelles des assemblées des sorcières au XVIe siècle". *In*: JACQUES-CHAQUIN, Nicole & PRÉAUD, Maxime (ed.). *Le sabbat des sorciers en Europe (XVe-XVIIIe siècles)*. Actes du Colloque International ENS, Fontenay-Saint Cloud, 4-7 novembre 1992. Grenoble, Jérôme Millon, 1993, pp. 389-418.

____. *Exorcising our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden, Brill, 2003.

____. *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe*. London, Routledge, 2007.

____. "Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images". *History Workshop Journal*, n. 44, 2015, pp. 77-105.

ZWEITE, Armin. *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Berlin, Mann, 1980.

Tamara Quírico

As representações visuais de São Miguel nas Américas entre a conversão e a devoção

In tempore autem illo consurget Michal princeps magnus, qui stat pro filiis populi tui: et veniet tempus quale non fuit ab eo ex quo gentes esse cperunt usque ad tempus illud. Et in tempore illo salvabitur populus tuus, omnis qui inventus fuerit scriptus in libro.

Daniel 12, 1

São Miguel é uma das figuras mais conhecidas do cristianismo, no mundo católico assim como no protestante. Tendo em vista que suas representações visuais eram bastante difundidas na Europa ao longo de toda a Idade Média e Primeira Época Moderna, não espanta que elas cheguem também nas Américas e encontrem particular penetração nesses territórios, tanto no espanhol como no português.

O capítulo pretende analisar os contextos em que as representações visuais do Arcanjo Miguel, especificamente relacionadas aos temas do Juízo Final e do Purgatório, se inserem nos territórios americanos, discutindo similaridades e divergências entre as soluções encontradas nas áreas das Américas espanhola e portuguesa. Busca-se aproximar essas imagens da religiosidade desenvolvida no Novo Mundo pelos colonizadores, através de comissões oficiais da Igreja e de irmandades religiosas leigas.

•

A devoção a São Miguel se desenvolve inicialmente no Oriente cristão, e apenas ao fim do século V passa a se difundir também na Europa Ocidental, após sua milagrosa aparição no Monte Gargano, na região da Apúlia, ao sul da península Itálica[1]. Desde o século VI, portanto, o Arcanjo Miguel — assim definido na carta de Judas[2] — se torna um dos santos mais importantes da religiosidade cristã, equiparado a muitos santos militares que compõem o panteão cristão, tanto na Igreja latina como na ortodoxa — como São Jorge e São Demétrio. De fato, embora se encontrem representações suas em que veste uma longa túnica[3], decorrente da tradição bizantina de associá-lo a um dignitário da corte[4], a partir do século XIII torna-se mais comum a figuração de Miguel como guerreiro, trajando uma armadura inspirada em modelos da Roma antiga, um tipo iconográfico que se consolida em definitivo no século XV.

As razões para essa iconografia devem ser buscadas no Livro do Apocalipse[5], em que São Miguel, explicitamente nomeado no texto,

[1] Giorgi, 2003, p. 364.

[2] "Mas o Arcanjo Miguel, quando contendia com o diabo, e disputava a respeito do corpo de Moisés, não ousou pronunciar juízo de maldição contra ele; mas disse: O Senhor te repreenda" (Jd 1, 9).

[3] Como no belo exemplo pintado nos primeiros anos do século XVI por Gerard David, no chamado tríptico de São Miguel, parte do acervo do Kunsthistorisches Museum, em Viena O retábulo pode ser visto em <https://www.khm.at/en/artworks/altarpiece-of-the-archangel-michael-569>. Acesso 5 fev 2026.

[4] Giorgi, 2003, p. 364.

[5] "E houve batalha no céu; Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão, e batalhavam o dragão e os seus anjos; mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou nos céus. E

liderou a luta contra Lúcifer e seus seguidores, que se insubordinaram contra Deus. O Arcanjo expulsou o grupo de anjos rebeldes do Paraíso, lançando-os à Terra e criando, desse modo, o Inferno. Miguel é considerado o líder das hostes celestiais na batalha contra as forças do mal, e por isso, na tradição da Igreja ortodoxa, particularmente a grega, ele é definido como *Archistrategos*, o Comandante Supremo dos Exércitos Celestiais[6].

A partir da passagem do Apocalipse se desenvolveu a ideia de uma batalha entre Miguel e o Diabo; dessa forma, o Arcanjo é frequentemente representado com o demônio a seus pés, derrotado por aquele que, conforme a indicação de seu próprio nome, demonstra que ninguém é como Deus (*Quis ut Deus?*, "Quem é como Deus?", inscrição que aparece com frequência em suas figurações e que é a tradução de seu nome em hebraico לְאֵכִימִ, – Mija-El).

A tradição iconográfica que se estabelece em muitos exemplos, com o Arcanjo imponente sobrepujando o demônio que personifica o Mal, ajudou na difusão e na popularização da devoção a São Miguel, em momentos em que essa imaginária triunfante foi reinterpretada tendo como pano de fundo contextos históricos específicos, como ocorre na Primeira Época Moderna. A partir da segunda metade do século XVI, por exemplo, esse modelo de representação visual foi difundido pela Igreja de Roma como uma alusão à luta católica contra os protestantes. É preciso ressaltar, porém, que mesmo em contextos protestantes a sua representação não desapareceu, mas foi reinterpretada: Miguel continuou a ser apresentado como herói da fé, lutando, porém, pelo *Verbum Dei*, nos exemplos em que o Arcanjo, derrotando o demônio, empunha um filactério com um versículo bíblico no lugar da espada[7].

Para a monarquia espanhola, em particular, a devoção a São Miguel se desenvolveu intensamente no século XVII. Em 1614 frei Sebastián de Tovar propôs ao rei Filipe III que o Arcanjo fosse o padroeiro da

foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele" (Ap 12, 7-9). Conforme indica Rosa Giorgi, "[...] desta única fonte derivam todas as representações de combates que ocorrem nos céus entre dois exércitos opostos" (Giorgi, 2003, p. 313).

[6] Cadwallader, 2011, p. 282-298.

[7] Tacke, 2017.

monarquia, pedido reiterado em 1642 pelo jesuíta Juan Eusebio Nieremberg em seu texto *De la devoción y patrocinio de San Miguel*, em que, conforme comenta Cécile Vincent-Cassy, "[...] indica que a invocação a São Miguel se enquadra no âmbito da declaração de princípios e regras a seguir para se ter esperança de eventos felizes"[8]. A dimensão política dessa devoção se consolidou "em uma monarquia reconhecida por si própria e por seus adversários como católica"[9], e é um dos motivos para a grande difusão do culto a São Miguel nos territórios hispano-americanos. A imagem do Arcanjo aportou nessa região através de gravuras diversas, particularmente relacionadas a um modelo gravado por Maerten de Voss na segunda metade do século XVI[10].

•

O tema, evidentemente, é amplo demais para que se possa dar conta em poucas páginas. Buscando um recorte mais específico, interessa para esta pesquisa, assim, a frequente associação de São Miguel com os temas do Juízo Final e do Purgatório. Para se compreender essas relações é preciso considerar não somente o texto apocalíptico que evoca uma batalha do Arcanjo contra o Mal (Ap 12, 7-9, nota 5 do presente capítulo); o Livro de Daniel afirma também que

> E naquele tempo se levantará Miguel, o grande príncipe, que se levanta a favor dos filhos do teu povo, e haverá um tempo de angústia, qual nunca houve, desde que houve nação até aquele tempo; mas naquele tempo livrar-se-á o teu povo, todo aquele que for achado escrito no livro. E muitos dos que dormem no pó da terra ressuscitarão, uns para vida eterna, e outros para vergonha e desprezo eterno[11].

[8] Vincent-Cassy, 2011, p. 92.

[9] González Estévez, 2023, p. 352.

[10] Sobre a popularidade dessa gravura na América espanhola ver, por exemplo, Porras, 2016. Nesse artigo, a autora pontua que uma "análise do comércio internacional de obras de arte do início da era moderna sugere que havia uma cultura visual compartilhada entre Antuérpia e Lima" (Porras, 2016, p. 56).

[11] Dn 12, 1-2.

Miguel, assim, é o protetor de Israel, intervindo em batalhas espirituais para salvar o seu povo. A exegese cristã medieval interpretou essa passagem como uma evocação da ressurreição dos corpos no último dia para o julgamento, indicando a separação entre eleitos e condenados e a participação de Miguel "a favor dos filhos do teu povo". É possível que, através de uma correlação entre os textos bíblicos de Daniel e do Apocalipse, Miguel tenha sido considerado a figura mais adequada para lutar (simbolicamente) mais uma vez contra Lúcifer no momento do Juízo Final, para finalmente conduzir os cristãos eleitos ao Paraíso.

Na Europa, por esse motivo, tornou-se comum, em especial nas representações visuais do Julgamento Último ao norte dos Alpes, a inclusão do Arcanjo Miguel empunhando uma espada ou uma lança na mão direita, enquanto a outra segura uma balança. Esse elemento iconográfico deriva da ideia de julgamento dos homens através de uma pesagem, alusão que pode ser encontrada em algumas poucas passagens dos textos escriturais, especialmente em Daniel ("Teqel – tu foste pesado na balança e foste julgado muito leve")[12] e no Livro de Jó ("Que Deus me pese numa balança exata e reconhecerá minha integridade")[13]. Na *psicostasia*, ou seja, na pesagem das almas (no caso do Juízo Final, dos corpos ressuscitados), é frequente que também demônios componham a cena, não mais encenando a batalha contra Lúcifer, mas sim acompanhando a pesagem, com alguma frequência tentando subverter o resultado do julgamento ao puxar um dos pratos da balança para o seu lado[14].

As conexões entre São Miguel, as almas cristãs e, em última instância, o Juízo Final podem ser encontradas desde o período cristão primitivo. Pode-se citar como exemplo o apócrifo *Apocalipse de Paulo*, escrito no final do século IV e considerado um dos primeiros textos a descrever viagens às instâncias ultraterrenas cristãs, que se consolidaram em uma tipologia de textos denominada visões do Além[15].

[12] Dn 5, 27.

[13] Jó 31, 6.

[14] Para uma discussão sobre a iconografia da psicostasia, ver Perry, 1912-1913 e Quírico, 2007.

[15] Há uma longa tradição de textos que tratam de uma viagem que uma alma faz em sonho ao Inferno e ao Paraíso, em geral guiadas por um anjo. Desses, o mais conhecido é, certamente,

O *Apocalipse de Paulo* afirma que, após a morte, a alma do justo seria levada perante o trono de Deus, onde a sentença seria pronunciada e, então, Miguel conduziria essa alma ao Paraíso[16]. O anjo responsável por levar a alma do condenado ao Inferno nesse *Apocalipse*, por outro lado, não é Miguel, mas Tartaruchus[17]. Deve-se recordar que, nos ritos fúnebres cristãos, assim que a alma deixava o corpo os fiéis rezavam pedindo proteção contra os ataques do Diabo; não raro, essas orações eram especificamente dirigidas ao Arcanjo[18]. Não por acaso, na liturgia cristã São Miguel era tradicionalmente definido como *Susceptor Animarum*, o Receptor das Almas.

As questões apresentadas acima se referem a um momento entre a morte do fiel e a ressurreição dos corpos para o Juízo Final, e sobre o destino das almas no Além durante esse período intermediário. Como pensar esses *loci* ultraterrenos? Inferno e Paraíso são instâncias perpétuas e definitivas, de onde ninguém jamais poderá sair — as visões do Além claramente indicam isso. Por outro lado, desde os primeiros séculos de desenvolvimento do cristianismo já havia a noção de que as almas daqueles que não cometeram nenhum pecado *mortal* permaneceriam em uma espécie de "receptáculo", aguardando então o dia do Juízo Final. Dentre essas almas, encontrar-se-iam aquelas dos homens que não foram totalmente bons — e que por isso não seguiram diretamente para o Paraíso — nem totalmente maus — não merecendo, portanto, a danação eterna. São aqueles que morreram carregando consigo pecados definidos como *veniais* — ou seja, aqueles que poderiam vir a ser perdoados após um tempo de expiação[19].

a *Commedia* de Dante Alighieri, escrita e publicada nas primeiras décadas do século XIV. Como escreve Lino Pertile, o poema dantesco "é o ponto de chegada dessa tradição milenar; é também um ponto de partida tão total e definitivo que, ao absorver e superar tudo aquilo que o precedeu, tornou impossível qualquer futura consequência" (Pertile, 2007, p. 69). Após a *Commedia*, de fato, não houve novas descrições relevantes de viagens aos espaços ultraterrenos cristãos. Uma seleção de algumas das mais importantes visões do Além anteriores a Dante pode ser encontrada em Gardiner, 1989.

[16] Angheben, 2002, p. 113.

[17] Gardiner, 1989, p. 24.

[18] Angheben, 2001, p. 76.

[19] Os pecados veniais já eram indicados por Santo Agostinho e por São Gregório Magno, baseados na leitura de João, no Novo Testamento: "Se alguém vir o seu irmão cometer um pecado que

A noção de pecado venial levou a indagações sobre as formas possíveis de assistir as almas necessitadas no além-vida[20]. A possibilidade de resgatar uma alma, para que ela pudesse eventualmente chegar ao Paraíso, levou, no século XII, à criação de uma terceira instância ultraterrena, ao lado de Inferno e Paraíso: o Purgatório, região intermediária e temporária — tendo em vista que deixará de existir no momento do Juízo Final — destinada à expiação dos pecados veniais, cometidos pela maior parte dos fiéis e raramente totalmente perdoados ainda em vida[21]. Como escreve Jacques Le Goff, "A crença no Purgatório implica de início a crença na imortalidade e na ressurreição de modo que possa acontecer algo de novo para um ser humano entre sua morte e sua ressurreição [...]"[22].

A doutrina do Purgatório, dessa forma, endossou a crença difundida nas liturgias fúnebres e na festa de São Miguel: a de que as almas receberiam indulgência através das orações dos fiéis. O Purgatório tornou-se, assim, um elemento fundamental no que pode ser definido como economia da salvação[23], desenvolvida nos últimos séculos da Idade Média, e que ganhou impulso com a reafirmação não somente da existência como também da relevância desse *locus* ultraterreno pelo Concílio de Trento, no século XVI.

não o leve à morte, que ore, e Deus lhe dará a vida — isto para aqueles que não cometem um pecado que leve à morte. Porque há um pecado que leva à morte, pelo qual não digo que alguém ore. Toda a iniquidade é um pecado, mas há pecados que não levam à morte" (I Jo 5, 16-17).

[20] A passagem escritural de São João, citada acima, também aponta a ideia do sufrágio, através do qual os vivos poderiam ajudar a diminuir as penas e o sofrimento das almas dos mortos.

[21] Jacques Le Goff é claro ao afirmar que "a expressão *pecado venial* pertence em todo caso a esse conjunto de noções e de palavras que emergem no século XII junto com o Purgatório e que com ele formam um sistema. A palavra possui ainda o interesse de significar — sentido do qual os clérigos do século XII estavam bem conscientes — dignos de *venia*, de perdão" (Le Goff, 1996, p. 294).

[22] Le Goff, 1996, p. 15.

[23] Ou *contabilidade do Além*, como definiu Jacques Chiffoleau em diversos estudos sobre o tema: "[...] o autor compreende que o sedimentar do culto do Purgatório repercutiu-se numa obsessão pela repetição ritual. Bens materiais, capelas, sufrágios, orações eram legados quantitativa e cumulativamente, numa estratégia de controlo do tempo da alma no Purgatório. Foi também na comparação dos dados trazidos à luz pelos legados testamentários e doações pias, enquanto dispositivos expiatórios, que Jacques Chiffoleau definiu de modo preciso como este sistema de *contabilidade do além* se repercutiu enormemente no exponenciar dos fundos e poder da Igreja, numa autêntica lógica economicista de *trocas religiosas*" (Lameira; Lopes; João, 2021, p. 13).

Assim, temos Miguel como um dos anjos mais importantes ligados à morte, ao Juízo e às almas no Além. Se ele é quem preside o julgamento (das almas e dos corpos ressuscitados) e se é a ele a quem se dirigem as orações de intercessão, as razões para a popularidade de suas representações visuais nas Américas, em conexão com as almas do Purgatório, parecem evidentes, em um contexto de reafirmação da fé católica. Essas imagens estão igualmente relacionadas ao Juízo Final e a uma mensagem doutrinal que emana da cena — uma questão particularmente importante em um contexto de conversão de novas populações que entravam em contato com o cristianismo pela primeira vez — ou estão ligadas a uma ênfase mais devocional, na qual se destaca uma imagem individualizada de São Miguel. É o que se discutirá a seguir.

•

Na América espanhola, o Juízo Final é geralmente englobado em um ciclo mais amplo das *Postrimerías* — os Novíssimos da tradição cristã (Morte, Juízo Final, Paraíso e Inferno)[24]. Nesses territórios, muitos exemplos apresentam uma combinação da cena narrativa do Juízo Final com uma imagem devocional de São Miguel, representado com a balança e o demônio subjugado a seus pés. Não é uma escolha aleatória.

Conforme já estabelecido pela historiografia da arte, para o desenvolvimento de muitas pinturas cristãs hispano-americanas os artistas locais certamente contaram com o apoio de gravuras que, trazidas da Europa, serviram como seus primeiros modelos iconográficos[25]. Em relação ao tema do Juízo Final, não foi diferente. Teresa Gisbert e Andrés De Mesa[26] demonstraram que uma gravura produzida em oito placas, realizada em 1606 pelo gravador e editor francês Philippe Thomassin, foi claramente a inspiração para a maioria das pinturas de

[24] Uma breve discussão sobre o conceito de Novíssimos pode ser encontrada em Quírico; Santos; Perrett, 2022.

[25] O projeto PESSCA – Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art – reproduz muitas das pinturas produzidas nos territórios hispano-americanos, sendo fonte de grande importância para os estudos dessas imagens e de gravuras europeias que influenciaram sua concepção. O material pode ser consultado em <https://colonialart.org/>. Acesso 10 mar 2026.

[26] Gisbert; De Mesa, 2010.

Postrimerías na América espanhola[27]. Há uma série de aproximações visuais que podem ser realizadas entre elementos iconográficos na gravura e nessas pinturas; é o caso da Boca do Inferno, representada no canto inferior direito das imagens, ou a alusão à Jerusalém Celeste como uma torre ladeada por São Pedro e São Paulo, e para cuja porta se dirigem anjos que portam velas, instrumentos musicais e as palmas do martírio[28].

Na parte central do conjunto há um eixo vertical formado pelo Cristo Juiz, na extremidade superior; logo abaixo, uma grande cruz sustentada por São Francisco de Assis de joelhos, com a inscrição INRI e a coroa de espinhos apoiada nos braços da cruz. Seguindo o eixo vertical, encontra-se São Miguel, no centro do campo visual da imagem, tendo a ressurreição dos corpos imediatamente abaixo do Arcanjo; esse eixo se interrompe somente no caos do *locus* infernal, na parte inferior da gravura.

Thomassin retrata o imponente Arcanjo envolto por uma espécie de mandorla visualmente composta por figuras ao seu redor, vestindo um traje militar semelhante aos da Roma antiga, elmo com plumas na cabeça, empunhando uma lança na mão direita e a balança na esquerda; de modo diverso ao que comumente se vê nas representações visuais do Juízo Final que incluem a figura de São Miguel — em que demônios, quando presentes, acompanham a pesagem das almas —, o Arcanjo é apresentado pisoteando o Diabo. Essa cena se desenrola no ar, como se Miguel estivesse expulsando Lúcifer dos céus novamente, empurrando-o com os pés em direção ao chão.

O grupo com o Arcanjo está no centro da composição, e Miguel é a primeira figura que se distingue ao olhar para a imagem. Certamente essa escolha compositiva não se deu por acaso, considerando o momento histórico (após a crise protestante e a reafirmação da fé católica pela Igreja) e o local (a Roma papal) em que Thomassin executou a série. Conforme mencionado anteriormente, essa iconografia foi interpretada como uma alusão à luta católica contra os protestantes;

[27] A gravura de Thomassin pode ser vista em <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2019/10/Thomassin-870x1211.jpg>. Acesso 10 mar 2026.

[28] Sobre isso ver, por exemplo, Quírico, 2019.

incorporada a uma representação do Juízo Final, reforça uma ideia de condenação do Mal (o protestantismo) conduzida pelo próprio Cristo Juiz; seu destaque visual, por fim, indica a proeminência do culto ao Arcanjo Miguel no início da Idade Moderna na Europa.

Há muitos exemplos hispano-americanos que seguem a forma de figuração de São Miguel que se vê nessa gravura. Uma das pinturas mais famosas é o óleo sobre tela realizado pelo artista quíchua Diego Quispe Tito em 1675, para a *portería* do convento de San Francisco, em Cuzco[29]; pode-se citar também a grande pintura executada em óleo sobre tela de um pintor anônimo na igreja de Santiago Apóstol, em Huancané, da primeira metade do século XVII[30]; ou ainda o afresco de Tadeo Escalante, pintado já no início do século XIX na igreja de San Juan Bautista, no distrito de Huaro[31]. Todas essas pinturas, importa destacar, estão nos territórios do antigo Vice-Reino do Peru.

Nessas e em diversas outras imagens o esquema compositivo é muito semelhante ao da gravura de Thomassin; no afresco de Escalante há uma pequena variação, tendo em vista que Miguel e o demônio parecem já estar no chão. A datação das pinturas indica a clara permanência deste modelo ao longo de um extenso período. Das muitas pinturas levantadas e analisadas por esta pesquisa, apenas a de Pascual Pérez, realizada no século XVIII para a igreja de San Andrés Cholula, em Puebla (no atual México),[32] elimina Lúcifer, substituindo-o por uma nuvem sobre a qual o Arcanjo repousa.

A maneira como São Miguel é figurado nessas cenas recorda pinturas e esculturas em que apenas o Arcanjo (com o demônio) é representado, e que possuem, em função disso, um caráter devocional

[29] A pintura está reproduzida em <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2019/10/Quispe-Tito-LJ.jpg>. Acesso 10 mar 2026.

[30] O óleo sobre tela pode ser visto em <https://colonialart.org/archives/subjects/eschatology/the-last-judgement#c939a-997b>. Acesso 10 mar 2026.

[31] O afresco é reproduzido em <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2019/10/Escalante-870x580.jpg>. Acesso 10 mar 2026.

[32] A pintura está disponível em <https://colonialart.org/archives/locations/mexico/estado-de-puebla/ciudad-de-san-andres-cholula/parroquia-de-san-andres#c939a-1002b>. Acesso 10 mar 2026.

mais evidente[33]. Pode-se supor que os fiéis seriam capazes de associar essas imagens isoladas àquelas incorporadas às cenas do Juízo Final, reforçando, desse modo, a devoção ao Arcanjo ao se contemplar as imagens do Julgamento Último. Por outro lado, esses mesmos fiéis, diante de imagens devocionais de São Miguel, poderiam recordar a ideia de julgamento e suas implicações futuras, reiterando as funções religiosas do tema do Juízo Final[34].

A alusão a uma disputa teológica entre distintas vertentes cristãs é, provavelmente, o motivo para a inclusão de São Miguel e o demônio na gravura de Thomassin de forma tão destacada e diversa do que se vê usualmente na tradição iconográfica das representações visuais do Julgamento Último. Porém, a popularidade das figurações de São Miguel na América espanhola, particularmente em relação ao Juízo Final, pode igualmente ser explicada pela necessidade de apresentar uma interpretação visual das doutrinas católicas. É o caso da pesagem das almas, como visto geralmente presidida pelo Arcanjo e representada pela balança. A psicostasia tinha grande importância na educação e catequização dos fiéis, pois estes podiam literalmente ver o momento em que seu destino eterno estaria sendo determinado. Como destacado anteriormente, na maioria das pinturas provenientes da América espanhola São Miguel está subjugando o Diabo, empunhando uma espada e a balança — e, nesse caso específico, simboliza-se ainda a salvação dos fiéis no último dia através da derrota do Mal.

Ainda relacionado à apresentação de interpretações visuais das doutrinas católicas, há outro elemento nessas pinturas hispano-americanas que também deriva da gravura de Thomassin: o Purgatório. Ele raramente foi incluído nas representações europeias do Juízo Final; o exemplo mais antigo de figuração do Purgatório é do século XIII, no relevo do chamado *Pórtico de la Majestad*, na colegiada de Santa María la Mayor, em Toro, na Espanha. O Julgamento Último, porém, é representado no arco externo da arquivolta que envolve o tímpano do

[33] A tradição cristã medieval estabeleceu a diferença entre imagens narrativas — definidas como *historiae* — e imagens mais propriamente devocionais (as *imagines*). Sobre o tema ver, por exemplo, Belting, 1981.

[34] Uma discussão sobre as representações visuais do Juízo Final e suas funções religiosas é desenvolvida em Quírico, 2014, em particular o capítulo 3.

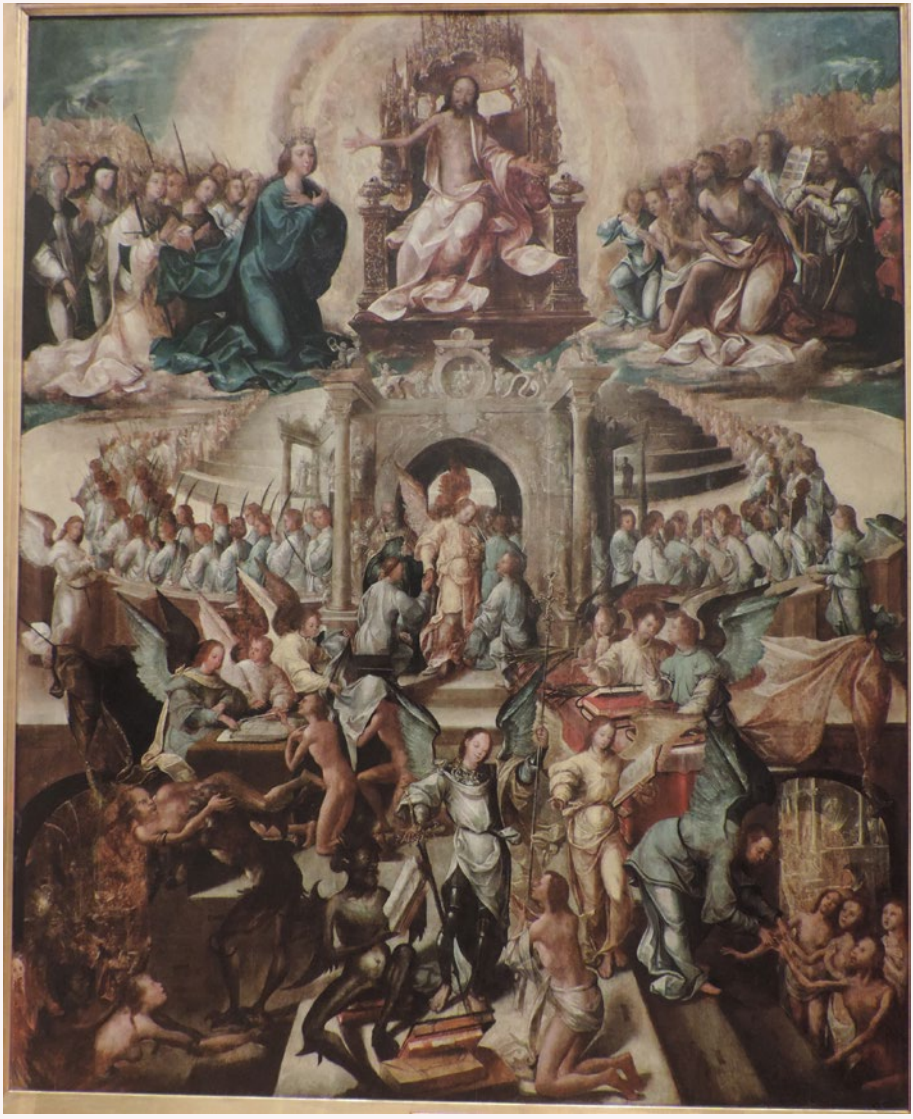
portal, onde se vê a cena da Coroação da Virgem. Há que se considerar, ademais, que a cena do Purgatório, bastante diminuta, está na extremidade esquerda do arco externo dessa arquivolta, e é pouco distinguível no grande conjunto escultórico[35].

O destaque visual ao tema ocorre apenas a partir do século XV, embora não de forma generalizada. Há poucas exceções, como o monumental afresco na fachada interna da igreja da Santissima Annunziata, em Sant'Agata de' Goti, no sul da Península Itálica, realizado por volta de 1410[36]. Outro exemplo bastante importante é a pintura intitulada *Julgamento das almas* (Fig. 1), um painel português da segunda metade do século XVI (proveniente do mosteiro de São Bento da Saúde, em Lisboa, e atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, na mesma cidade). Os registros inferiores do painel são representados de forma diferente da composição habitual do Juízo Final: a entrada para o Paraíso se encontra no centro da pintura, enquanto o acesso ao Inferno está no canto inferior esquerdo (em vez da sua posição habitual à direita). Onde normalmente se representaria a entrada para o *locus* infernal, vê-se um anjo que ajuda algumas almas a saírem de uma área subterrânea, em que se vislumbram chamas, e que pode ser identificada como o Purgatório.

Diferente das representações visuais europeias, onde o Purgatório raramente aparecia nas cenas do Juízo Final, ele se tornou um detalhe iconográfico extremamente popular na América espanhola. Seguindo uma vez mais o modelo de Thomassin, praticamente todos os artistas hispano-americanos que incluíram esse *locus* ultraterreno em suas pinturas retrataram-no como uma caverna em chamas, onde as almas em oração são resgatadas do fogo por anjos. É compreensível a inclusão do Purgatório nessas imagens quando se reconhece que ele enfatiza a possibilidade de remissão dos pecados após a morte, uma ideia fundamental para a salvação cristã, e crucial para a conversão de populações indígenas que entravam em contato com o cristianismo pela primeira vez. Ademais, a presença da gruta do Purgatório próxima

[35] O *Pórtico de la Majestad* está reproduzido em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colegiata_de_Toro_-_P%C3%B3rtico_de_la_Majestad_1.jpg>. Acesso 29 mar 2026.

[36] Uma análise bastante aprofundada da pintura como um todo é feita em Frugoni, 2004. O afresco pode ser visto em <https://edv.seai.uniroma1.it/it/inscriptions/edv14_09.html>. Acesso 10 mar 2026.



[Figura 1] *Julgamento das almas*, ca. 1550. Óleo sobre madeira, 214,5 x 176,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fotografia: Tamara Quírico.

à representação de São Miguel ao centro da composição reforça as inter-relações que estão sendo discutidas pela presente pesquisa.

•

De modo diverso ao que se observa na América espanhola, nos territórios portugueses no Novo Mundo, apesar da vasta extensão geográfica, não se encontram representações visuais do Juízo Final anteriores ao século XX; formidável exemplo é o teto realizado pelo pintor italiano Aldo Locatelli na década de 1950 na igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul. A presença de uma representação do Juízo Final nessa igreja, porém, deve ser relacionada especialmente à origem de Locatelli que, responsável pela decoração de todo o edifício religioso, concebeu-o como um microcosmo, narrando a história cristã desde o Gênesis até o Juízo Final, conforme a tradição cristã medieval[37].

Durante o período colonial, existem exceções muito específicas no Brasil — como os quatro painéis dos Novíssimos, pintados acima de uma cena com os quatro cavaleiros do Apocalipse, no arco do transepto da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará. Ou os quatro painéis que também representam os Novíssimos, realizados por José Gervásio de Souza Lobo para a igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, em 1793, e que agora fazem parte do acervo do Museu de Arte Sacra da mesma cidade (Fig. 2). Não parece ser coincidência que esses exemplos de representações visuais do Juízo Final estejam incluídos em ciclos que retratam os Novíssimos, de forma análoga ao que se vê nos exemplos hispano-americanos.

Essa ausência constitui, portanto, um caso excepcional no estudo das imagens cristãs, tendo em vista que o Juízo Final é um tema da maior importância no que se pode definir como arte cristã global[38]. Se for considerado que os processos de evangelização nos territórios

[37] Para uma análise da decoração pictórica da igreja de São Pelegrino, ver Quírico, 2025a.

[38] Afinal, ao se pensar nas funções religiosas das imagens cristãs na tradição ocidental, a partir do *topos* definido por Gregório Magno na virada do século VI para o VII, parece evidente que deverá haver arte cristã em qualquer território cristianizado pela Igreja de Roma. Sobre as funções das imagens cristãs ver, dentre outros, Duggan, 1989; Chazelle, 1990; Baschet, 2006; Schmitt, 2007; Pereira, 2009; Quírico, 2014; Pereira, 2016.



[Figura 2] José Gervásio de Souza Lobo. *Novíssimos*, 1793. Óleo sobre madeira. Museu de Arte Sacra, Ouro Preto. Fotografias e montagem: Tamara Quírico.

americanos podem ter se desenvolvido de forma semelhante, dado que os missionários provinham essencialmente das mesmas ordens religiosas — principalmente mendicantes e jesuítas —, essa discrepância entre Américas espanhola e portuguesa se torna ainda mais intrigante.

A hipótese que se levanta é que na América portuguesa a representação do Juízo Final teria dado lugar preferencialmente a figurações de São Miguel e as Almas, um tema, como visto, diretamente relacionado ao do julgamento, mas que possui elementos devocionais mais manifestos. Essas imagens decerto podem ser visualmente associadas a imagens europeias de almas no Purgatório, geralmente representadas recebendo auxílio de um santo, que se popularizaram a partir do início da Idade Moderna. São Miguel é frequentemente incluído em muitas cenas, mas sua popularidade parece ser superada por outros santos, particularmente São Francisco de Assis e Nossa Senhora do Carmo, mas também por São Nicolau de Tolentino, a Santíssima Trindade ou a própria Eucaristia. Não é o que se percebe nos territórios luso-brasileiros (embora, nessas áreas, a Virgem do Carmo também seja considerada uma importante intercessora pelas almas).

Conforme apresentado anteriormente, a iconografia de São Miguel está relacionada tanto ao tema do Juízo Final quanto ao do Purgatório, justamente por causa das almas sofredoras. Segundo as crenças católicas, a busca pelo sufrágio das almas não é uma via de mão única, pelo contrário. Desde os primórdios dessa devoção acreditava-se na necessidade mútua entre os vivos e os mortos — dito de outro modo, confiava-se que as súplicas feitas aos mortos também promoveriam a ascensão espiritual dos vivos; e que esses mortos, de alguma forma, também protegeriam os vivos; essa convicção, por sua vez, deu origem às chamadas Confrarias e Irmandades de São Miguel e as Almas, que se difundiram e se tornaram extremamente populares no Brasil colonial, atuando como instituições que garantiriam a salvação dos irmãos a elas vinculados, especialmente, mas também de outros fiéis necessitados, mesmo após a morte[39].

[39] As confrarias — cujas origens remontam às mudanças religiosas que ocorreram ao fim do Medievo — eram (e ainda são) importantes espaços de sociabilidade nas colônias americanas. Conforme destaca Fábio Kühn, "em termos de status social, era muito importante para os homens e mulheres da elite colonial pertencer a estas instituições" (Kühn, 2010, p. 122). Isso

As irmandades de São Miguel e as Almas estão entre as organizações religiosas mais populares da América portuguesa: Adalgisa Arantes Campos, de fato, recorda a existência de "trinta e cinco irmandades sob a invocação de São Miguel e Almas existentes na Capitania das Minas, montante que as coloca em terceiro lugar, em termos de invocação institucionalizada, sobrepujada primeiramente pelas irmandades do Rosário dos Pretos e, em segundo, pelas do Santíssimo Sacramento"[40].

Confrarias ligadas à salvação das almas no Purgatórios se difundiram em todo o Novo Mundo[41], e sua relevância para os desenvolvimentos das religiosidades locais pode ser atestada pela localização de seus altares nas igrejas: em Minas Gerais, em geral próximos ao arco cruzeiro, no lado da Epístola[42]. Deve-se fazer, porém, uma observação em relação a uma diferença terminológica na Hispano-América que parece reforçar os distintos desenvolvimentos que estão sendo destacados por esta pesquisa: enquanto no Brasil colônia essas organizações religiosas evocavam claramente o Arcanjo e sua relação com as almas no próprio nome, na América espanhola encontravam-se as

valia mesmo para os estratos mais humildes da sociedade: basta recordar a importância das irmandades negras no mesmo período. Na América espanhola, serviam também como "locais de construção ou de reforço dos sistemas de autoridade e governo hispânico, indígena e das castas" (Cruz, 2012, p. 723). Na capitania das Minas, em particular, irmandades e confrarias, assim como as ordens terceiras, tiveram papel essencial na organização e instalação da Igreja, considerando que desde o início do século XVIII a coroa portuguesa proibiu a fundação de conventos e outros estabelecimentos religiosos nesse território (Martins, 2019, p. 2).

[40] Campos, 2004, p. 108.

[41] Essas instituições surgiram já nas primeiras décadas de ocupação espanhola; aquela vinculada à catedral de Lima, por exemplo, foi fundada em 1553 (Soto Molina, 2019, p. 674). A autora destaca a importância dessas *cofradías* dedicadas ao sufrágio das almas: por estarem "atentas às necessidades de todas as pessoas em geral, em Lima se fundaram em sua maioria uma em cada paróquia (*Idem*, *ibidem*).

[42] Campos, 2004, p. 108. O lado da Epístola, vale dizer, corresponde ao lado direito da igreja ao se entrar no edifício. Destaque similar ocorre nos territórios hispânicos no Novo Mundo; na catedral de Lima, a capela das almas ficava próxima ao altar, "ou seja, próxima a Deus" (Soto Molina, 2019, p. 679). Deve-se ressalvar, porém, que nas igrejas do Rio de Janeiro esses retábulos, embora posicionados no mesmo lado da igreja, encontram-se com mais frequência mais próximos de sua entrada. Essa diferença de localização deverá ser objeto de pesquisas futuras, buscando-se um levantamento mais amplo não somente no estado do Rio de Janeiro, como também em outras regiões do território brasileiro.

Cofradías de las Benditas Ánimas del Purgatório — não há qualquer menção a São Miguel, sequer no nome das confrarias. Essa ausência também se percebe nas obrigações previstas: o contrato espiritual da confraria existente na catedral de Lima, por exemplo, previa que toda terça-feira se rezasse uma missa ao santo anjo da guarda "*para dar buena muerte a los hermanos y sean librados de las tentaciones del demonio*"[43]. A oração deveria ser dirigida ao anjo da guarda, e não cita São Miguel.

Essa diferença entre as confrarias e irmandades hispano e luso-americanas se percebe também na decoração de seus altares: não se trata somente do fato de que na América espanhola encontram-se mais pinturas; nesses casos a ênfase recai sobre as almas. São Miguel, quando presente — e nem sempre está incluído na cena —, é apenas um dentre os santos intercessores. Solução diversa se observa no Brasil colônia, em que se destaca uma escultura em pleno vulto do Arcanjo, ocasionalmente nem incluindo as almas, como se discutirá em seguida.

A busca por sufrágios pelas almas padecentes, assim, consolidou a criação de grandes retábulos, altares menores e até mesmo simples oratórios dedicados à devoção a São Miguel e às Almas do Purgatório nos territórios do Brasil atual, quase sempre associados às instituições religiosas de mesmo nome. Há exemplos em que há apenas o Arcanjo empunhando a balança, e por vezes não é possível determinar se as diminutas almas nos pratos foram perdidas — por terem sido executadas de forma independente e em seguida fixadas no conjunto — ou se simplesmente nunca existiram[44]. Em muitas obras, São Miguel segura a balança, e podem-se ver duas almas em cada prato, como no retábulo da igreja de Santa Rita, no centro da cidade do Rio de Janeiro (Fig. 3), ou no magnífico retábulo da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em

[43] Soto Molina, 2019, p. 683.

[44] Adalgisa Campos afirma que "[em Minas Gerais] as almas desapareceram rapidamente, deixando as balanças vazias" (Campos, 2004, p. 105). A autora complementa: "Na arte escultórica das Minas Gerais, a representação de almas nas balanças teve duração mais limitada que aquela verificada na pintura, prataria e talha em geral. Neste caso, já não mais conotam um forte sentido escatológico, servindo, sobretudo, como símbolo da Irmandade de São Miguel e Almas" (*Idem*, p. 106).



[Figura 3] *São Miguel*, século XVIII. Madeira policromada. Igreja de Santa Rita, Rio de Janeiro. Fotografia: Tamara Quírico.

Catas Altas, Minas Gerais, dedicado a Bom Jesus de Matosinhos (visto atrás do Arcanjo) e São Miguel e as Almas (Fig. 4)[45].

A bela imagem do Arcanjo do conjunto de Catas Altas é um dos poucos exemplos em que São Miguel não somente segura a balança, mas também pisoteia o demônio. De fato, o mais comum no contexto dos altares dessas instituições religiosas é que o Arcanjo esteja sobre uma nuvem. Conforme destaca Adalgisa Campos, o Diabo é

> Frequente nas peças do primeiro terço do setecentos, desaparece rapidamente, para voltar à cena com o academismo oitocentista [...] A vertente erudita foi a maior responsável pela retirada do demônio da peanha das imagens, em favor do monte ou das nuvens[46].

Por vezes, a relação entre o Arcanjo e o Purgatório é ainda mais evidente, como ocorre na igreja do Bom Jesus de Matosinhos e São Miguel e as Almas em Ouro Preto (Fig. 5) — e é preciso observar como essa devoção era relevante, pois existe uma igreja dedicada a essa invocação na antiga Vila Rica, uma das cidades mais importantes do Brasil colonial. A fachada é obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e inclui a bela representação do Arcanjo no nicho posicionado sobre a porta de entrada da igreja, enquanto as almas sofredoras estão localizadas logo abaixo, entre o nicho e o portal. Rodeadas por chamas, quase todas olham para o alto, e seus gestos rogam por intercessão; ao centro, imediatamente abaixo de São Miguel, uma das almas — a única que aparece de corpo inteiro — parece estar já sendo resgatada do Purgatório. O conjunto é, portanto, a primeira imagem que o fiel vê antes de ingressar no edifício religioso, e poderia ser o ponto inicial para suas meditações e orações enquanto estivesse dentro da igreja.

Essa associação mais direta também está presente no retábulo da igreja de Nossa Senhora da Conceição, na mesma cidade de Ouro Preto (Fig. 6): assim como no conjunto de Catas Altas, atrás do Arcanjo está

[45] Na fotografia realizada ano passado, e reproduzida aqui, não se veem as almas, retiradas para restauração em 2024 e não recolocadas até aquele momento. Confirma-se, porém, a existência das duas figuras (um homem e uma mulher), vistas pela autora durante o processo de restauro.

[46] Campos, 2004, p. 113. O levantamento realizado pela presente pesquisa não conseguiu confirmar, até o momento, o retorno da representação demoníaca, no contexto específico dos altares dedicados a São Miguel e as almas, no século XIX.



[Figura 4] Retábulo de Bom Jesus de Matosinhos e São Miguel e almas, século XVIII. Madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas. São Fotografias: Eduardo da Costa. Montagem: Tamara Quírico.



[Figura 5] Antônio Francisco Lisboa. *São Miguel e almas do Purgatório*, século XVIII. Pedra sabão. Igreja do Bom Jesus de Matosinhos e São Miguel e as Almas, Ouro Preto. Fotografia: Tamara Quírico.



[Figura 6] Retábulo de São Miguel e almas, século XVIII. Madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto. Fotografias e montagem: Tamara Quírico.

o Cristo crucificado[47]; pode-se ver São Miguel com a balança em uma das mãos, com os pratos vazios conforme o exemplo de Aleijadinho. As almas do Purgatório, no entanto, são representadas na porta do sacrário logo abaixo: um relevo pequeno e simples, que inclui somente três figuras humanas, três homens envoltos pelo fogo enquanto postam as mãos em gestos de oração. É provavelmente a mesma relação que existiria no retábulo da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Luziânia (cidade goiana próxima à divisa com o Distrito Federal), transferido para a igreja de Santa Luzia na mesma cidade em 1930. A imagem no altar é atualmente a Virgem do Rosário; a invocação original ao Arcanjo Miguel, no entanto, parece evidente devido à representação pictórica das almas no Purgatório na extremidade superior do retábulo.

Outro exemplo com a clara representação do Purgatório pode ser encontrado na igreja de Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba, no município de Magé, localizado no fundo da baía da Guanabara (Fig. 7). Nessa igreja bastante simples também há um retábulo dedicado a São Miguel e às almas do Purgatório. A imagem do Arcanjo não é a original, o que se percebe pela diferença de proporção entre a escultura e o nicho em que se localiza; vê-se claramente, porém, as almas sofredoras originais esculpidas no relevo abaixo do nicho; são figuras de que se vislumbra pouco mais do que os rostos entre o fogo; chama a atenção a trombeta que surge das nuvens acima, aludindo ao Juízo Final[48]. Finalmente, embora menos frequentes, encontram-se também pinturas que deixam clara essa conexão, como o painel do século XVIII que originalmente pertencia à antiga Sé de Olinda, em Pernambuco (e que atualmente se encontra no Museu Pinacoteca de Igarassu); em termos compositivos e iconográficos, essa obra se relaciona mais fortemente com muitas das pinturas europeias sobre o tema.

[47] Não se trata, porém, do Bom Jesus de Matosinhos, pois não possui os olhos voltados cada um para uma direção (para cima ou para baixo); o Cristo já está morto, com os olhos fechados. Sobre a iconografia do Cristo na cruz, e o olhar assimétrico do Bom Jesus de Matosinhos, ver Ragazzi, 2020, com farta bibliografia.

[48] Sobre a associação entre a trombeta e o Julgamento Último, ver Quírico, 2025b. Se, por um lado, não deveria haver uma trombeta na figuração do Purgatório, há que se considerar, no entanto, as funções religiosas dessas imagens; a solitária trombeta, nesse sentido, reforçaria o sentido de *memento* desse conjunto, evocando não somente o Juízo Final, como também admoestações como a encontrada no Livro do Eclesiástico: “em tudo o que fazes, lembra-te de teu fim e jamais pecarás” (Ecl 7, 36).



[Figura 7] Retábulo de São Miguel e almas, século XVIII. Madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba. Fotografia: Tamara Quírico.

Se todas as inter-relações apresentadas ajudam a contextualizar o assunto da presente pesquisa, e o ímpeto de uma devoção difundida por confrarias e irmandades dedicadas a São Miguel e as Almas explica sua popularidade, por outro lado não respondem à ausência do tema do Juízo Final em si na arte religiosa do Brasil colonial. As respostas a essa questão devem certamente ser procuradas em Portugal, desde o final da Idade Média até o início da Idade Moderna, onde se verifica a grande popularidade do Purgatório e a devoção às almas; essa notoriedade do tema pode ser atestada quando se considera que uma das mais antigas pinturas europeias que inclui o Purgatório em uma composição do Juízo Final é precisamente um painel português (a Fig. 1, analisada anteriormente).

Essa popularidade também se verifica em muitos retábulos portugueses executados nos séculos XVII e XVIII, nos quais o Purgatório recebe grande destaque. Em alguns casos, está diretamente associado ao Juízo Final; por exemplo, no retábulo da igreja matriz de Algoso, onde a parte inferior do relevo que apresenta o Julgamento Último é dominada pela Boca do Inferno, à direita, e pelas chamas do Purgatório, à esquerda. No entanto, é São Francisco quem resgata as almas das chamas, enquanto São Miguel está posicionado em frente à cena, como escultura de pleno vulto. Em outros casos, o Arcanjo e as almas são os elementos de destaque da composição, como no altar de São Miguel e as almas do Purgatório, na igreja paroquial de Nossa Senhora da Purificação, em Soure[49], ou na predela do retábulo da igreja de Vila Nova de Cerveira.

A difusão do tema também se expressou nas chamadas alminhas, e que são, na verdade, pequenos santuários que, desde o século XVII, podiam ser encontrados em toda a região norte do território português e na Galícia; esses objetos provavelmente substituíram imagens de santos padroeiros que se encontravam ao longo das rotas para proteger os viajantes. Muitas dessas alminhas não têm apenas imagens, mas também textos de advertência, exercícios mnemônicos de oração pelas almas do Purgatório. Em um exemplo já do século XIX — indicando a permanência dessa prática no norte da península Ibérica por um tempo bastante longo —, pode-se

[49] O retábulo pode ser visto em <https://www.soureacontece.pt/visitar/freguesia-de-samuel/poi/igreja-matriz-de-nossa-senhora-da-purificacao>. Acesso 23 maio 2025.

ler: "Vós q~ hides pasando lembraibos de nós q~ estamos penando" (Fig. 8). Lembrem-se, para que essas almas sejam salvas e, mais tarde, ajudem esses fiéis que certamente estarão necessitados.

Nessa pequena pintura, o crucifixo ao centro recorda o sacrifício de Cristo pela humanidade, e que se relaciona a uma tradição iconográfica que associa Paixão de Cristo e Juízo Final[50]; a intercessão pelas almas pintadas logo acima da inscrição, e que despontam entre as chamas com gestos de oração, é feita por Santo Antônio e São Miguel, que ladeiam o Cristo na cruz. A balança é realizada em uma escala que lhe dá ênfase em relação às dimensões de São Miguel, destacando-se na composição, e pode ter sido pintada assim de forma a evocar mais claramente o Juízo Final.

As alminhas, relacionadas com outras estruturas de retábulo mais complexas, bem como com festas, procissões e missas, serviram como estratégia para envolver os fiéis em práticas que buscavam encurtar o período das almas no Purgatório, tanto as que já estão lá como as que irão no futuro. Como se pode ver a partir da análise dessa pequena pintura, São Miguel tem um papel de destaque também nesses painéis populares. Diferentemente do que aconteceu na América espanhola — em que, como visto, as representações do Arcanjo relacionadas às almas e ao Purgatório estão predominantemente englobadas nos ciclos das *Postrimerías* —, é isto, portanto, que chegou aos territórios portugueses na América.

Ao considerar as representações visuais do Arcanjo Miguel relacionadas ao Juízo Final no Novo Mundo, enfim, percebem-se soluções assaz diversas, apesar da presença das mesmas ordens religiosas e orientações catequéticas e doutrinais semelhantes (refere-se aqui, é claro, à dogmatização do Purgatório após o Concílio de Trento); em função de processos particulares que ocorreram na Espanha e em Portugal, e que atravessaram o oceano, conformaram-se modelos de conversão e devoção bastante distintos nos territórios americanos, ainda que correlatos.

[50] Essa mesma associação pode ser feita nos retábulos citados, em que o Cristo crucificado é posicionado atrás de São Miguel que segura a balança. Uma discussão sobre as relações entre a Paixão e o Julgamento Último é desenvolvida em Quírico, 2015.



[Figura 8] *Alminhas*, século XIX. Óleo sobre madeira, 34,4 x 24,3 cm. Museu de Arte Popular (MAP), Lisboa. Fotografia: Tamara Quírico.

Referências

ANGHEBEN, Marcel. "Les jugements derniers byzantins des XI-XII siècles et l'iconographie du jugement immédiat". *Cahiers Archéologiques*, n. 50, 2002, pp. 105-134.

ANGHEBEN, Marcel. "L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchronique du Jugement individuel et du Jugement dernier". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n. XXXII, 2001, pp. 73-87.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*. Trad. Marcelo Rede. São Paulo, Globo, 2006.

BELTING, Hans. *The Image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion.* Trad. Mark Bartusis e Raymond Meyer. New York, Aristide D. Caratzas, 1981.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. "São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna". *Memorandum*, n. 7, 2004, pp. 102-127.

CADWALLADER, Alan H. "A Stratigraphy of an Ancient City through its Key Story: the Archistrategos of Chonai". *In*: CADWALLADER, Alan H.; TRAINOR, Michael (ed.). *Colossae in Space and Time: Linking to an Ancient City*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

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, pp. 138-153.

CRUZ, Enrique Normando. "Preocupaciones terrenas en una Cofradía. Las ánimas benditas del Purgatorio de Jujuy en el período colonial". *Hispania Sacra*, v. LXIV, n. 130, julho-dezembro, 2012, pp. 721-736.

ESPONDA DE LA CAMPA, César; HERNÁNDEZ YING, Orlando. "El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana". *Atrio*, n. 20, 2014, pp. 8-23.

DUGGAN, Lawrence G. "Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?". *Word and Image*, v. 5, n. 3, 1989, pp. 227-251.

FRUGONI, Chiara (ed.). *Lavorare all'Inferno: Gli affreschi di Sant'Agata de' Goti*. Bari, Laterza, 2004.

GARDINER, Eileen. *Visions of Heaven and Hell before Dante*. New York, Italica, 1989.

GIORGI, Rosa. *Angeli e Demoni*. Milano, Electa, 2003.

GISBERT, Teresa; DE MESA, Andrés. "Los grabados, el Juicio Final y la idolatría indígena en el mundo andino". *In*: *Entre cielos e infiernos*. Memorias del V Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz, Fundación Visión Cultura, 2010.

GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel. "El imaginario bélico-triunfal de san Miguel en los Andes: política sagrada para una monarquía a distancia". *Tiempos Modernos*, n. 46, junho 2023, pp. 347-363.

KÜHN, Fábio. "'Um corpo, ainda que particular': irmandades leigas e Ordens Terceiras no Rio Grande do Sul colonial". *História Unisinos*, v. 14, n. 2, maio/agosto 2010, pp. 121-134.

LAMEIRA, Francisco; LOPES, Inês Afonso; JOÃO, Martina del Rio. *Retábulos das almas do Purgatório*. Faro, Universidade do Algarve, 2021.

LE GOFF, Jacques. *La naissance du Purgatoire*. Paris, Gallimard, 1996.

MARTINS, William de Souza (ed.). *Ordens Terceiras no mundo luso-brasileiro (séculos XVI-XIX)*. Rio de Janeiro, Gramma, 2019.

PEREIRA, Maria Cristina. "Algumas considerações sobre arte e imagens no Ocidente medieval". *Atas* da VIII Semana de Estudos Medievais. Rio de Janeiro: PEM, 2010, pp. 1-29.

PEREIRA, Maria Cristina. "*Exposition des ymages des figures qui sunt*: discursos sobre as imagens no Ocidente Medieval". *Antíteses*, v. 9, n. 17, 2016, pp. 36-54.

PERRY, Mary P. "On the Psychostasis in Christian art". *Burlington Magazine*, v. XXII, outubro de 1912-março de 1913.

PERTILE, Lino. "Introduction to *Inferno*". *In*: JACOFF, Rachel. (ed.). *The Cambridge Companion to Dante*. 2. ed. Cambridge, Cambridge University, 2007.

PORRAS, Stephanie. "Going viral? Maerten de Vos's St. Michael Archangel". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/ Netherlands Yearbook for History of Art*, n. 66, 2016, pp. 54-70.

QUÍRICO, Tamara. "A psicostasia nas representações visuais do Juízo Final". *Atas* da VII Semana de Estudos Medievais. Rio de Janeiro, PEM/UFRJ, 2007, pp. 495-506.

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*, n. 1, 2015, pp. 8-25.

QUÍRICO, Tamara. "Visual representations of the Last Judgment in Spanish America and their interrelations with Europe". *In*: DAZHEN, Shao; DI'AN, Fan; LAOZHU (ed.). *Proceedings* of the 34th World Congress of Art History. Pequim, Commercial Press, 2019.

QUÍRICO, Tamara. "Un pittore italiano in Brasile: Aldo Locatelli e il Giudizio Universale nella chiesa di San Pellegrino a Caxias do Sul". *In*: FONTES, Maria A.; LEONARDI, Emanuele; MORRESI, Renata; SCACCHI, Anna (ed.). *Attraversamenti: Traiettorie del postcoloniale e degli studi sulle migrazioni nelle Americhe*. Collana Studi Transnazionali/Transnational Studies. Roma, Lithos, 2025a.

QUÍRICO, Tamara. "Os sons do Além: evocações musicais em representações visuais do Juízo Final". *Modos: Revista de História da Arte*, v. 9, n. 3 (2025b), pp. 149-175.

RAGAZZI, Alexandre. "De olhos abertos, de olhos fechados: passado e presente da iconografia do Cristo crucificado". *Modos: Revista de História da Arte*, v. 4, n. 2 (2020), pp. 144-161.

SAGREDO, Paula Martínez; ARAYA, Alberto Díaz. "La Cofradía de las Ánimas del Purgatorio en la cárcel de Lima (s. XVI)". *Chungará*: *Revista de Antropología Chilena*, v. 55, n. 1, mar. 2023, pp. 209-222.

SANTOS, Letícia Roberto dos; QUÍRICO, Tamara; PERRETT, André Luis. "Entre anjos e demônios: a série de *Novíssimos* de Carabuco". *Concinnitas*, v. 23, 2022, pp. 49-73.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Trad. J. R. Macedo. Bauru, EDUSC, 2007.

SOTO MOLINA, Celia Miriam. "Implorando para entrar al cielo: La cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio de la Catedral de Lima". *In*: CAMPOS, F. Javier; DE SEVILLA, Fernández (ed.). *El mundo de las catedrales (España e Hispanoamérica)*. San Lorenzo del Escorial, Editorial Agustiniana, 2019.

TACKE, Andreas. "Michael als Sinnbild des Glaubens im Luthertum: Vom Heiligen zum Allegorischen." *In*: TACKE, Andreas (ed.). *Ikonographische Reformation*: *Transformationen religiöser Bilder in Deutschland 1520-1620*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017.

VINCENT-CASSY, Cécile, "Saint Michel et la monarchie hispanique. L'invocation de la protection angélique en 1643". *In*: BUTTAY, Florence; GUILLAUSSEAU, Axelle (eds.). *Des saints d´État? Politique et sainteté aux temps du Concile de Trente*. Paris, Université Paris-Sorbonne, 2011.

Letícia Roberto dos Santos
Eduarda Ferrari Soletti

Trânsito artístico entre Carabuco e Huaro: um estudo sobre o *Inferno* de Joseph Lopes de Los Ríos e o de Tadeo Escalante

O inferno pode ser entendido hoje em dia como o lugar de danação eterna para quem não segue os ensinamentos cristãos. Essa ideia possui um lastro no que as próprias igrejas católicas pregam hoje em dia, mas ela não foi sempre assim. *Infernus* é uma palavra pré-cristã que designa um mundo inferior. Na Bíblia, temos a ocorrência de dois termos que futuramente seriam traduzidos como inferno: o *hades*, um lugar temporário a que todos os mortos estariam sujeitos, e *geena* (lago de fogo), lugar de condenação eterna. Ainda assim, a ideia de um lugar de condenação governado pelo Diabo é posterior, e foi popularizada com o livro *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

A estruturação das noções de inferno e da imagem de Satanás no continente europeu, entre a era medieval e o começo da modernidade,

aconteceu em um cenário marcado pela necessidade de unificação religiosa e pela estruturação de novas ordens políticas, o que serviu como um prelúdio para o movimento de expansão ultramarina europeia iniciado no século XV[1]. Durante essa fase, a retórica voltada para a demonologia ainda não possuía o amplo alcance popular que atingiria mais tarde, exercendo influência primordial quando direcionada à estigmatização de grupos específicos, como os judeus e os considerados hereges[2]. No século X, a iconografia europeia apresentava o inferno apenas como um tema acessório ao Juízo Final, mas, a partir do século XIII, o local passou a ser representado com maior riqueza de detalhes[3] e com uma descrição mais diversificada de seus habitantes[4]. O Diabo ganhou relevância visual e prática a partir do século XII, quando sua imagem foi vinculada a um poder maligno e destrutivo, acompanhando o fortalecimento da Igreja e o surgimento de novas estratégias de controle social[5].

Na transição para a primeira modernidade, as artes plásticas tornaram o inferno cada vez mais realista e minucioso, como se observa na obra do jesuíta Jerônimo Nadal, que em 1593 descreveu o ambiente com um rigor geográfico quase científico para rebater as críticas protestantes, que viam naquelas imagens apenas influências do paganismo antigo[6]. Esse discurso teológico construiu um sistema coeso que fundia as escrituras bíblicas a tradições externas, aproveitando elementos visuais de divindades como a grega Pan — chifres, pelos e o falo proeminente — para consolidar a estética do diabo[7]. Tal esforço visava oferecer uma resposta direta a doutrinas rivais, como o gnosticismo e o maniqueísmo. Além da dimensão espiritual, o medo do Diabo e da punição eterna desempenhou funções sociais e psicológicas fundamentais, servindo como ferramenta para assegurar

[1] Muchembled, 2003, p. 38.

[2] *Idem*, p. 28.

[3] Quírico, 2011, p. 4.

[4] Ruys, 2017, p. 9.

[5] Muchembled, 2003, p. 20.

[6] Eire, 2000, p. 288.

[7] Muchembled, 2003, p. 27.

a obediência às normas, o arrependimento e a prática da confissão[8]. Esse temor era alimentado por meditações sensoriais e textos de autores como Agostinho e Inácio de Loyola, que enfatizavam a realidade física dos tormentos[9].

Entre os séculos XI e XIV, determinadas vertentes do pensamento cristão empenharam-se em encontrar uma harmonia entre as interpretações espirituais e as manifestações físicas do castigo. Escritores como Bonvesin apresentavam as angústias dos sentenciados por meio de descrições predominantemente sensoriais e corpóreas, a despeito de a doutrina oficial prever que a reunião definitiva entre a alma e o corpo ocorreria somente na ocasião do juízo final[10]. Ao estimular o pavor em relação à figura do Diabo e ao destino infernal, a Igreja fortalecia sua hegemonia sobre a cristandade, transformando o conceito de inferno em um mecanismo estratégico de monitoramento moral e disciplina social[11].

Essa ênfase no inferno como um espaço geográfico real de suplício carnal consolidava uma narrativa que privilegiava o caráter inexorável das sentenças divinas. A retórica sobre a perdição não tinha como meta apenas a redenção particular, mas sim a preservação da estabilidade social, valendo-se da angústia como um elemento catalisador para o ato do arrependimento e a prática obrigatória da confissão[12]. Tais métodos sustentavam uma mentalidade cristã que, enquanto sedimentava sua autoridade moral internamente, estruturava-se para o seu projeto de expansão por todo o globo, fundindo os costumes pagãos romanos com a ideologia de um cristianismo vitorioso [13].

Neste capítulo, examinamos a presença da iconografia do inferno no contexto do Vice-Reinado do Peru, tomando como ponto de partida

[8] Bynum & Freedman, 2000, p. 28.

[9] Eire, 2000, p. 295.

[10] Bynum & Freedman, 2000, p. 86.

[11] Muchembled, 2003, p. 20.

[12] *Idem*, p. 30.

[13] Este trecho de três parágrafos consiste em uma paráfrase adaptada de parte da tese da autora Letícia Santos, "*Allí muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno*: os *Novíssimos* na região dos Andes dos séculos XVI, XVII e XVIII", defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UERJ, 2025, pp. 237-239

as obras preservadas nas igrejas de Carabuco e Huaro. Interessa-nos observar como modelos visuais amplamente difundidos no mundo europeu transitam até o espaço andino e passam a integrar produções pictóricas locais. Ao mesmo tempo, buscamos compreender como esse trânsito de imagens e referências se articula a contextos específicos de produção e recepção, nos quais tais elementos são reorganizados em diálogo com experiências histórico-culturais próprias de diferentes períodos da América colonial.

O imaginário infernal no Vice-Reinado do Peru

Quando da constituição do Vice-Reino do Peru como unidade administrativa colonial, a concepção do inferno como lugar do castigo eterno já se encontrava amplamente consolidada no imaginário cristão, como vimos. As imagens relacionadas a esse tema assumiram papel central como instrumento de evangelização e disciplinamento moral das populações indígenas, tornando-se recorrentes tanto nas decorações de igrejas coloniais andinas quanto na prática dos sermões. É comumente lembrada a recomendação do indígena cristianizado Guamán Poma de Ayala, de que houvesse pinturas de inferno e juízo final nas igrejas locais[14]. É nesse contexto que encontramos as duas pinturas que serão analisadas neste capítulo: o *Inferno*[15] da igreja de São Bartolomeu de Carabuco, atual Bolívia, pintada por José Lopes de los Ríos em 1684; e o *Inferno* da igreja de San Juan Bautista, pintado em 1802 por Tadeo Escalante, em Huaro, no atual Peru. Essas duas pinturas possuem em comum, a princípio, o fato de integrarem uma série de *Postrimerías*.

Postrimerías é um vocábulo de origem espanhola que remete às coisas derradeiras, e está associado, na dogmática católica, à chamada doutrina dos Novíssimos. Esse preceito basilar, consolidado

[14] Poma de Ayala & Pease, 1980, p. 104.

[15] Ao ser empregado em itálico e com inicial maiúscula, o termo designa especificamente as pinturas examinadas neste capítulo.



[Figura 1] *Infierno*, 1802, Tadeo Escalante. Pintura mural em parede de adobe. Templo de San Juan Bautista, Huaro, Peru.



[Figura 2] *Infierno*, 1684, Joseph López de los Ríos. Óleo sobre tela. Igreja de Carabuco, Bolívia.

na tradição do cristianismo ocidental desde seus primórdios, organiza os destinos finais da existência espiritual em quatro eixos centrais: a morte, o juízo, o inferno e o paraíso. A importância desse ensinamento ultrapassa o campo puramente escatológico, servindo como um roteiro de espiritualidade que conduz o fiel rumo à redenção eterna. O alicerce bíblico dessa visão encontra-se no livro do Eclesiástico (7,36), que recomenda a lembrança constante do fim para evitar o pecado, sintetizando a ideia de que a consciência da transitoriedade humana atua como um freio moral. Sob perspectivas teológicas, históricas e visuais, a Morte, enquanto primeiro Novíssimo, não é interpretada, assim, como uma aniquilação total, mas sim como uma passagem obrigatória para o início do percurso definitivo da alma. Conforme pontua Bettencourt (s. d., p. 38), ela significa uma emancipação do tempo cronológico terreno, embora ainda não se confunda com a plenitude da eternidade. Essa visão, maturada nos primeiros séculos cristãos, ganhou contornos mais drásticos durante a Idade Média, época em que as guerras e pestes converteram o falecimento em um fenômeno onipresente. O Juízo, por sua vez, apresenta uma estrutura doutrinária bipartida: o Juízo Particular, que ocorre logo após o óbito e define o estado provisório do espírito, e o Juízo Final, de natureza coletiva e escatológica, que ratifica as sentenças definitivas para toda a humanidade.

Na América espanhola, especificamente no contexto andino, o tema das *Postrimerías* foi vital para a catequese. Verifica-se uma grande incidência do tema na decoração de igrejas coloniais andinas, sobretudo nas regiões que hoje compreendem o Peru e a Bolívia. Durante a primeira modernidade, o imaginário jesuítico consolidou esse gênero iconográfico como uma peça-chave na evangelização. Christine Göttler (2010) argumenta que essas produções artísticas americanas surgiram em um período de reconfiguração das atitudes religiosas frente às imagens e à escatologia. A autora nota que, embora muitas dessas pinturas tivessem dimensões monumentais para o doutrinamento coletivo, elas continham elementos que fomentavam práticas de devoção íntima e privada. No projeto colonial, a produção imagética católica servia a um propósito duplo: funcionava como suporte visual para transmitir a narrativa da fé e, simultaneamente, atuava na imposição da chamada

boa polícia e costumes, visando transformar os nativos em vassalos obedientes à Coroa[16].

Essa convergência entre o ensino religioso e o controle civil manifestou-se na ornamentação de igrejas e capelas, onde artistas indígenas, que passaram a dominar técnicas ibéricas de pintura, executavam os programas pictóricos. Guamán Poma de Ayala documentou essa produção artesanal em sua crônica, evidenciando este protagonismo na construção dessa visualidade. No século XVI, Antonio de la Vega enfatizou como as pinturas de temáticas do juízo final, da glória e do inferno eram eficazes no processo de conversão religiosa, citando o impacto dessas imagens nos alunos do colégio de Cuzco, onde, segundo o autor, a contemplação das penas infernais e da promessa do céu gerava transformações comportamentais profundas nos indivíduos[17]. Assim, a imagética das *Postrimerías* unia a comunicação visual de conteúdos catequéticos ao projeto de conformação social e política da era colonial.

Um fator que colaborou significativamente com a difusão da ideia de *Postrimerías* foi a circulação de gravuras europeias no continente[18]. Sobre esse aspecto, é fundamental destacarmos que, segundo Flavia Galli Tatsch, a incorporação das gravuras estava atrelada ao "comitente da obra, ao espaço em que ela deveria ser exposta e ao público a que se destinava"[19]. Ademais, a autora sustenta que não é possível reduzir a produção artística do Vice-Reino à simples reprodução de matrizes culturais europeias, ainda que as gravuras oriundas do continente integrassem seu universo visual. Assim, torna-se essencial enfatizar que os artistas não apenas recorreram a modelos, mas os reelaboraram, produzindo respostas próprias nas quais inscreveram modos singulares de interpretar o mundo[20].

A partir desse preâmbulo sobre o que são as *Postrimerías* e seu papel no imaginário cristão colonial andino, podemos nos aprofundar nas séries de *Postrimerías* das pinturas que analisaremos. A primeira,

[16] Cohen Suarez, 2011, p. 27.

[17] Gisbert & De Mesa, 2010, pp. 10-41.

[18] *Idem, ibidem.*

[19] Tatsch, 2015, p. 24.

[20] *Idem, ibidem.*.

em ordem cronológica, é a série de Carabuco. No início de 1683, o padre da instituição, Joseph de Arellano, solicitou ao pintor José López de los Ríos que produzisse uma série de quatro pinturas sobre os Novíssimos para serem colocadas nas paredes da nave de sua igreja. Vale ressaltar que José de Arellano, comitente das pinturas, foi investigado por maus-tratos aos povos indígenas e por não conseguir reprimir a idolatria na localidade. Portanto, a série de pinturas dos Novíssimos pode ter sido parte de sua defesa pública, enfatizando as dificuldades de combater a idolatria[21].

Já em Huaro, no templo de San Juan Bautista, cuja construção remonta a 1647, no contexto de expansão da Companhia de Jesus na região, observamos um percurso institucional marcado por mudanças significativas. Com a expulsão dos jesuítas do território andino, em 1767, a administração do templo passou ao Arcebispado de Cusco. Anos mais tarde, após a Rebelião de Túpac Amaru II (1782–1783) e a derrota das forças insurgentes, a igreja foi incorporada aos esforços de recomposição da autoridade colonial. Se anteriormente sua atuação estava direcionada ao enfrentamento das práticas classificadas como idolátricas, naquele momento o espaço passou a integrar estratégias de reafirmação da ordem diante das tensões políticas recentes[22]. É nesse cenário que, em 1802, o templo recebe as pinturas murais de Tadeo Escalante, dedicadas às *Postrimerías*, com destaque para as cenas do *Inferno* e do *Juízo Final*.

Embora as duas séries de Postrimerías constituam conjuntos pictóricos particularmente ricos e potencialmente significativos quando considerados em sua totalidade, nosso enfoque recairá, para fins comparativos, especificamente sobre as representações do inferno presentes em cada ciclo. A ideia deste como um lugar de punição não é inerente ao cristianismo, mas um constructo que teve como seus articuladores alguns Pais da Igreja. Como abordamos no início do texto, na própria Bíblia é a ideia de submundo que comparece majoritariamente. Na sua tradução latina, a distinção entre os dois possíveis lugares dos mortos foi eliminada. Quando a concepção de inferno chegou às

[21] Mujica Pinilla, 2011, p. 194.

[22] Paredes, 2015, p. 94.

Américas, ela já estava bem estabelecida como o lugar de punição dos pecadores, possuindo um caráter ameaçador em suas representações. As duas pinturas aqui analisadas, realizadas com mais de um século de diferença, representam momentos distintos da colonização espanhola e preocupações igualmente distintas. A pintura de Carabuco foi realizada no contexto de perseguição às idolatrias, e a de Huaro, como já mencionado, em um período pós-rebelião, no qual Coroa Espanhola tinha sido vitoriosa.

A idolatria é um dos desafios do cristianismo desde suas origens. A compreensão teológica da Igreja Católica acerca dela fundamenta-se na transgressão do primeiro mandamento, sendo definida não apenas como a adoração de divindades construídas como falsas, mas como o ato de conferir caráter absoluto a elementos da criação, como o poder, a riqueza ou o prazer, em detrimento da honra devida exclusivamente ao Deus transcendente[23]. Contudo, a doutrina estabelece uma distinção essencial entre a adoração (*latria*), reservada apenas à divindade, e a veneração (*dulia*), direcionada às imagens e aos santos. Conforme a exegese católica, a reverência prestada a um ícone remonta ao protótipo que ele representa, de modo que o fiel não adora a matéria da imagem, mas venera a pessoa nela simbolizada, conforme estabelecido pelas tradições patrísticas[24].

Dentro do catolicismo, o conceito historicamente passou por adaptações significativas, especialmente em resposta às tensões com o mundo pagão e às crises internas. Nas comunidades cristãs dos primeiros séculos, o uso de iconografias como o Bom Pastor e o Cordeiro era comum nas catacumbas, indicando que os primeiros cristãos não percebiam a produção de imagens como uma prática idolátrica[25]. Entretanto, a partir do século VIII, setores do Império Bizantino promoveram o iconoclasmo, alegando que os ícones seriam ídolos para exercer controle sobre o poder dos mosteiros. Essa crise foi resolvida no Segundo Concílio de Niceia, em 787, que legitimou o uso de imagens ao fundamentar-se em passagens bíblicas do Antigo

[23] Catholic Church, 1999.

[24] São Basílio Magno, s.d. Concílio de Niceia, 787.

[25] The Catholic Encyclopedia, 1912; Reardon, 2004.

Testamento, como a construção dos querubins da Arca da Aliança[26]. Com a Reforma Protestante, o debate foi reaceso, levando a Igreja a reafirmar, no Concílio de Trento, que as imagens são instrumentos pedagógicos e mediadores espirituais, úteis para a instrução das pessoas não letradas no catolicismo e para a manutenção da coesão doutrinária. Como observa Wandel (2006), essas controvérsias envolviam concepções distintas acerca da materialidade e de sua capacidade de tornar presente o sagrado, permitindo à Igreja distanciar-se definitivamente da acusação de idolatria clássica.

Ao se deparar com os habitantes da América, no entanto, os cristãos passam a enfrentar novos desafios. O jesuíta Joseph de Arriaga defende que a principal causa da idolatria entre os indígenas era a ignorância, e, portanto, deveria ser combatida com a efetiva catequização desses povos[27]. O argumento das idolatrias, inclusive, foi utilizado com destaque como justificativa da presença dos invasores espanhóis no continente. A catequização da população indígena já figurava nas discussões do Terceiro Concílio Limense (1582-1583), que, de certa forma, atendia a algumas proposições do Concílio de Trento (1545-1563). Dentre as recomendações do Terceiro Concílio Limense estava a da produção de catecismos trilíngues (espanhol, quéchua e aymara), de forma a difundir os conceitos cristãos da forma que julgavam apropriada.

Além das ações de catequese empreendidas para combater as chamadas idolatrias em território andino, intensificaram-se, ao longo do período colonial, as campanhas de *extirpación de idolatrías*, voltadas à repressão das práticas religiosas indígenas, com perseguição aos seus praticantes e destruição de objetos de culto. Como demonstram Cummins e Rappaport (2012), esse processo envolveu também a tradução de conceitos e práticas andinas para categorias coloniais de compreensão, entre elas as próprias noções de idolatria e religião. Nesse contexto, a atuação do clérigo Francisco de Ávila tornou-se emblemática, sobretudo pela associação de seu nome ao *Manuscrito de Huarochirí*. Redigido no início do século XVII em língua quéchua, o manuscrito reúne mitos, genealogias divinas e descrições de rituais, constituindo

[26] Gibbon, 1995; Kreeft, 2001.

[27] Arriaga, 1620 *apud* Gisbert e Mesa, 2010.

uma fonte incontornável para o conhecimento das cosmologias andinas em contexto colonial. Ainda que produzido sob mediação eclesiástica, o texto registra perspectivas indígenas acerca da organização simbólica das comunidades e da sacralidade do território, evidenciando a permanência e a reelaboração dessas tradições naquele momento.

Para Ávila, entretanto, tais registros demonstravam que muitos indígenas, embora formalmente batizados, continuavam a praticar ritos considerados idolátricos (Gareis, 2004, p. 264), o que justificaria, segundo a lógica colonial, o recrudescimento das ações repressivas. A idolatria correspondia, em grande medida, às práticas culturais vinculadas à experiência religiosa indígena. Como apontam Teresa Gisbert e Andrés de Mesa, rituais que envolviam orações, danças, ingestão de bebidas tradicionais e sacrifícios operavam simultaneamente como súplica às divindades e como mecanismos de preservação de crenças e costumes, a exemplo do movimento conhecido como *Taki Onqoy*[28].

Conforme observa Iris Gareis, o enfrentamento institucionalizado à chamada idolatria não se restringia ao campo religioso. O Vice-Rei Francisco de Toledo atribuiu à campanha de *extirpación* papel central no governo colonial, articulando evangelização e consolidação do domínio nos Andes[29]. Estas ações configuraram-se, também, como recurso jurídico que possibilitava responsabilizar formalmente os indígenas por práticas consideradas desviantes, já que, na condição de neófitos, não estavam submetidos à jurisdição direta da Inquisição. Desse modo, a *extirpación* instituiu um mecanismo específico de julgamento e punição nas colônias. Ainda assim, o aparato repressivo não se limitava às campanhas ou ao tribunal inquisitorial. Dispositivos como as *visitas de los indios* igualmente compunham o conjunto de estratégias mobilizadas para fiscalizar, normatizar e disciplinar as populações sob domínio espanhol.

A instituição da *visita* tem suas raízes no direito canônico, onde era utilizada como instrumento de supervisão e controle exercido

[28] *Taki Onqoy* foi um movimento religioso andino registrado na década de 1560, que defendia o retorno ao culto das *huacas* (entidades sagradas) e rejeitava práticas associadas ao cristianismo (Mesa; Gisbert, 2010, p. 18).

[29] Gareis, 2004, p. 265.

pelo bispo sobre sua diocese. As inspeções ordenadas pelo próprio bispo visavam a uma ampla verificação que podia incluir desde os bens móveis das instituições eclesiásticas e as contas mantidas por sacerdotes e outros subordinados até a vida espiritual e temporal dos fiéis. Diante de qualquer tipo de infração cometida pelos inspecionados, a autoridade deveria agir com compreensão e clemência, aplicando penalidades leves, geralmente relacionadas a práticas espirituais[30].

Desse aparato jurídico surge a justificativa para a realização das pinturas das *Postrimerías* de Carabuco. O padre da igreja de Carabuco, Joseph de Arellano, se viu alvo de uma *visita* no ano de 1683. Arellano foi acusado de maltratar indígenas de sua paróquia, obrigando-os a trabalhos não remunerados, além de ser leniente com as práticas idolátricas entre os seus fiéis. Durante as investigações, não foram comprovadas tais denúncias, mas o cura se comprometeu a investir em uma reforma da igreja em que constavam a execução de quatro grandes telas sobre as *Postrimerías* como forma de combater a idolatria[31].

A escolha do tema pode ser explicada por essa citação de Carmen Bernard e Serge Gruzinski:

> Acreditar na imortalidade da alma não significa simplesmente que ela sobreviva à morte: implica também uma moral, a certeza de uma recompensa ou de um castigo conforme as ações realizadas na Terra, bem como uma distinção nítida entre o bem e o mal. Seríamos tentados a acrescentar que tais concepções também implicam a ideia de Deus (Bernand e Gruzinski, 1988, pp. 30-31)[32].

A partir dessa consideração, e da informação de que as pinturas ajudariam no combate à idolatria, conseguimos entender que a escolha de um tema sobre a escatologia cristã tem como intuito incutir no público a necessidade de seguir os ensinamentos de Cristo. Essa diferença de

[30] Zanolli, 2014, p. 142.

[31] Claros Arispe, 2015.

[32] Tradução nossa. No original: "Creer en la imortalidade del alma no significa simplemente que ésta sobreviva la muerte: implica también una moral, la certeza de una recompensa o de un castigo segundo las acciones realizadas sobre la Tierra, la separación neta entre lo bien y el mal. Estaríamos tentados a añadir que essas concepciones implican la idea de Dios".

contexto pode ser responsável por algumas escolhas na composição de cada pintura que representa o inferno. A obra de Carabuco é notável pela presença de um mundo terreno na parte superior de sua composição, cuja parte central mostra uma turba de demônios vestidos com aparatos indígenas realizando práticas idolátricas. Na parte superior central da pintura de Huaro observa-se a grande presença do Diabo, a maior das figuras humanoides da pintura que representam as almas dos condenados.

Daqui tiramos as primeiras semelhanças e diferenças que residem na fonte do Mal. Ambas a posicionam em localização privilegiada na pintura — a mesma em ambas. Mas se no exemplo de Carabuco o mal é engendrado por um coletivo, na pintura de Huaro ele provém de apenas uma figura, possivelmente relacionada a um líder. Há uma corrente hermenêutica[33] que interpreta o *Inferno* de Huaro como um aviso aos revolucionários das rebeliões indígenas de que esse poderia ser o seu fim se ousassem reincidir no ato rebelde. Nesta chave interpretativa, o Diabo poderia estar associado ao líder Túpac Amaru II. Uma outra corrente interpreta essa figuração como uma ameaça à Coroa Espanhola. Nesta leitura, este grande demônio seria a própria repressão colonial, sendo os condenados os agentes dessa repressão.

Contudo, temos mais afinidade com análises realizadas pela pesquisadora Ananda Cohen-Suarez, como em *Heaven, Hell and Everything Between*[34]. Nesse extenso estudo, no qual a autora analisa aproximadamente dois séculos de práticas de pintura mural andina, afirma que as obras de Tadeo Escalante, em Huaro, não podem ser dissociadas das tensões políticas que atravessaram a região no final do século XVIII. A autora sugere que a intensidade e a violência das cenas podem guardar relação com as memórias que a população — e talvez o próprio artista — guardavam da execução de Túpac Amaru II e de seus apoiadores, especialmente se considerarmos a proximidade de Huaro com episódios decisivos da insurgência, como a Batalha de Sangarará[35]. Nesse sentido, o conteúdo religioso apresentado de maneira explícita

[33] Estenssoro-Fuchs, 2003; Gomez, 2011.

[34] Cohen-Suarez, 2016, p. 274.

[35] Confronto violento e decisivo ocorrido durante a rebelião de Túpac Amaru II.

nas paredes do templo poderia ter oferecido a Escalante uma via legítima para reinscrever experiências traumáticas recentes sob a forma de narrativa escatológica, em um contexto marcado pelo recrudescimento da vigilância e das restrições após a vitória das tropas realistas.

Essa hipótese é retomada em *Making Race Visible in the Colonial Andes*[36], no qual Cohen-Suarez se dedica à análise da visualidade racial nos Andes coloniais. A autora observa que as figuras demoníacas apresentam tonalidades marrons ou esverdeadas, recorrentes na cultura visual do período, enquanto os corpos submetidos às penas infernais são brancos e, em alguns casos, ruivos, característica essa que remeteria ao termo quéchua *pukakunka*, empregado durante a eclosão de diversos movimentos rebeldes na região para designar espanhóis. Ao deslocar para esses corpos o lugar do pecado e da condenação, Escalante parece operar uma inflexão em relação às convenções imagéticas consolidadas desde os primeiros esforços de evangelização, quando a associação entre culpa e populações indígenas era recorrente. A coincidência entre a emergência desses marcadores visuais e os conflitos étnicos que culminaram na Rebelião de Túpac Amaru II sugere que os murais de Huaro podem ser pensados como espaço de elaboração simbólica dessas disputas, ainda que articulados a partir do repertório imagético cristão então disponível.

Ainda sobre os elementos de composição das pinturas, as cores também são importantes para ressaltar a mensagem. Ambas seguem o modelo usual das pinturas de inferno com figuras humanoides retorcidas, uma representação das almas condenadas ao sofrimento eterno. Essas almas estão sob um fundo escuro avermelhado em Carabuco e um fundo vermelho em Huaro, em uma evidente associação com o fogo infernal. De acordo com Letícia Santos[37], há na pintura de Carabuco a presença dos castigos relacionados aos sete pecados capitais. Segundo as análises de Teresa Gisbert apresentadas no catálogo referente à restauração das pinturas da igreja de Carabuco[38], as punições retratadas estão vinculadas individualmente aos pecados, ainda que se observe

[36] Cohen-Suarez, 2016, pp. 187–212.

[37] Santos, 2025, p. 259.

[38] Landa, 2005.

certas divergências comparadas à catalogação oficial estabelecida pelo Papa Gregório Magno no ano de 590. Nessa composição pictórica em Carabuco, cada um dos pecados capitais, abrangendo a avareza, a gula, a luxúria, a preguiça, a inveja, a soberba e a ira, aparece conectada a um castigo específico.

A tradição de designar um suplício particular para cada pecado tem sua origem na obra *Moralia, sive Expositio in Job*, escrita pelo Papa Gregório Magno no século VI, na qual ele interpreta o livro bíblico de Jó. Contudo, um detalhamento mais minucioso das torturas aplicadas no ambiente infernal passa a ser notado com maior frequência nas artes visuais apenas a partir do século XIII[39]. Embora Teresa Gisbert estabeleça nexos entre certas figuras de *Inferno* e os pecados capitais, suas correlações nem sempre coincidem com as sentenças descritas originalmente por Gregório. O exemplo de maior discrepância é a Avareza, que, nos escritos do Papa, deveria ser punida com a imersão em um caldeirão fervente, ao passo que Gisbert vincula esse pecado a um castigo distinto, não atribuindo a representação do caldeirão na pintura de Carabuco a nenhum pecado específico.

As relações entre figuras que representam os sete pecados podem estar, também, em Huaro. No centro inferior da composição, é possível identificar a repetição do caldeirão fervente, com diversos corpos imersos, enquanto uma figura diabólica conduz outros condenados para o mesmo destino. Além disso, observam-se figuras nuas entrelaçadas, demônios que atacam genitálias, serpentes que penetram a boca dos pecadores, instrumentos de tortura e diversas cenas de cunho sexual que acentuam a dimensão corporal da punição. Não se trata, contudo, de um esquema organizado em compartimentos estanques, mas de uma distribuição mais difusa, na qual os pecados se diluem na dinâmica geral do castigo. Acreditamos que o uso deste motivo indica nos dois casos a intenção de estabelecer a causalidade entre o pecado (aqui entendemos o pecado como a conduta socialmente reprovada) e a sua punição.

Para Teresa Gisbert, como vimos, o *Inferno* é compreendido sobretudo a partir de sua dimensão catequética, e as figuras ali representadas são articuladas aos pecados capitais dentro de um programa

[39] Quírico, 2014, p. 97.

moralizante mais amplo, ainda que as correspondências entre falta e castigo não se apresentem de maneira sistemática ou estritamente normativa. Já para Ananda Cohen-Suarez podemos inferir que o interesse recai menos sobre a adequação doutrinária das penas do que sobre a materialidade dos corpos que as recebem. Nesse deslocamento, não temos exatamente uma tensão entre os argumentos, mas uma diferença de abordagem entre as autoras. A pintura deixa de operar apenas como dispositivo pedagógico e passa a ser considerada também como campo de inscrição de diferenciações raciais e de tensões históricas que atravessam a própria elaboração do programa pictórico e o período de produção das obras.

Em ambas as pinturas aparecem inscrições que cabe aqui analisar. Em Carabuco, o nível mediano do espaço pictórico é separado do superior pelos dizeres em latim: "Pobres de nós, porque pecamos. Eles foram jogados no caminho do fogo. Haverá choro e ranger de dentes no inferno, não há redenção"[40]. As sentenças possuem duas funções nesta pintura. Além de a mensagem da inscrição amedrontar o espectador com a possibilidade desses horrores, sua forma interage com a pintura, estabelecendo uma linha divisória entre os níveis terrestre e inferior, em si. Essa separação é altamente significativa segundo Astrud Windus e Jens Baungarten, que identificam um anacronismo presente na pintura *Inferno*, na medida em que mobilizam elementos medievais em um contexto de Primeira Modernidade. Os autores chamam a atenção, ainda, para a temporalidade interna da obra, que conjuga o presente, o futuro e o passado nos níveis da pintura. O presente é retratado pelo cotidiano da vida colonial, no nível superior. A presença de figuras infernais nesse nível, além de demarcar a associação entre indígenas e o inferno, também sinaliza que o próprio cotidiano seria, de certa forma, um desdobramento do *locus* do Além. O futuro, o inferno em si (nível central), possui caráter infinito de castigos para aqueles que se afastam dos ensinamentos de Cristo. O passado, no nível dos medalhões presentes na parte inferior da pintura de Carabuco, lembra como o povo local maltratou um santo apóstolo, justificando o presente e o futuro sombrios.

[40] Tradução nossa. No original: "Vae novis cvr peccavimvs mittent eos in caminvm ignis ibi erit fletus et stridor dentivum in infernon nulia est redenptio".

Na pintura de Huaro, há duas faixas com inscrições em espanhol. Na faixa superior, no topo da pintura, está escrito "Ai de nós que pecamos que já não há remédio no inferno, onde não haverá nenhuma ordem senão eterna confusão"[41]. Já na faixa inferior, no meio da pintura, está escrito: "Ai de mim, que continuo em chamas, ai de que o que eu podia não posso mais, ai de que queimo para sempre, ai de que nunca verei a Deus"[42]. Essas duas faixas delimitam o espaço que representa o Diabo e os pecadores em queda, separando-o do espaço das almas já em suplício.

Quanto a essas inscrições, um aspecto levantado pelo pesquisador Sebastián Ferrero é que a codificação iconográfica cristã foi imposta aos povos indígenas das Américas ao mesmo tempo que a escrita. Com isso, os povos originários precisaram aprender duas formas de comunicação diferentes simultaneamente[43]. Depreende-se então que a função da escrita em pinturas do período colonial andino fosse diferente da escrita em pinturas do período medieval europeu e das gravuras europeias, principalmente as flamengas, como também difusoras das imagens relacionadas a textos[44]. Também acreditamos que a função da escrita no contexto de realização das pinturas de Carabuco seja diferente do contexto de realização das pinturas de Huaro. Na igreja de Carabuco, lidamos com neófitos, que dependiam de uma ajuda externa para entender as codificações cristãs e para entender os escritos. Presumimos que a audiência da igreja de Huaro no momento da realização das pinturas fosse uma audiência mais familiarizada com o conceito de inferno e com a escrita.

As inscrições textuais nas pinturas teriam sido utilizadas para garantir uma boa leitura de imagem em terras americanas, principalmente das imagens cristãs, evitando a multiplicidade de significados[45].

[41] Tradução nossa. No original: "Ay de nosotros para que pecamos ya no ay remedio en el Ynfierno, adonde no ay que ber algun orden sino eternal confusion."

[42] Tradução nossa. No original: "Ay de mi que ardiendo quedo ay que pude ya no puedo ay que por siempre he de arder ay que a Dios nunca he de ver".

[43] Ferrero, 2015, p. 648.

[44] *Idem*, p. 647.

[45] *Idem*, p. 646.

Como muitos dos novos fiéis não possuíam o letramento necessário, o autor supõe que as duas instâncias de leitura proporcionadas por este tipo de pintura — imagem e a escrita — teriam sido executadas com a mediação de pessoas letradas[46], o que julgamos plausível. A centralidade da escrita nos dispositivos de legitimação do poder colonial parece ter conferido a determinadas pinturas que incorporam texto uma dimensão próxima à de documento jurídico. O caso pode ser observado no contrato das pinturas de Carabuco, presente em um dos medalhões da pintura da *Gloria*[47].

Se as análises feitas anteriormente por Ferrero e pela literatura que o autor analisa dão conta de explicar a motivação moderna da presença da escrita nos medalhões de Carabuco, o que explicaria a utilização do latim nos outros níveis das pinturas? Acreditamos que parte da estratégia de comunicação visual religiosa empreendida nas obras era a de estabelecer dois grupos de espectadores. Um desses grupos seria composto por um círculo mais restrito de habitantes que detinham o conhecimento do latim, língua associada à liturgia e aos registros formais. O outro corresponderia a uma audiência mais ampla, formada majoritariamente por indígenas neófitos. As mensagens aterrorizantes relativas ao inferno dirigiam-se sobretudo a esse segundo grupo, operando como advertência e instrumento pedagógico. Já o primeiro configurava um público distinto, vinculado às instâncias de julgamento, como as visitas, e à avaliação da atuação do cura. A palavra escrita em vernáculo, por sua vez, mostrava-se mais familiar aos fiéis contemporâneos de Tadeo Escalante, assim como a própria concepção de inferno e seus signos visuais se tornavam mais inteligíveis aos devotos do século XIX.

Ainda quanto à ocorrência de escrita nas pinturas andinas coloniais, Ferrero argumenta que a relação ícono-textual presente na série de Carabuco demonstra o papel da escritura como "agente da ocidentalização e legitimação da representação iconográfica de uma história que encontra suas origens em relatos orais de tempos

[46] *Idem*, p. 665.

[47] *Idem*, p. 649.

imemoriais”[48]. Entendemos porém que, em ambas as ocorrências escritas, essa relação não pressupõe uma hierarquia da palavra sobre a imagem. É a mensagem em texto que precisa se moldar à estrutura da imagem, em formas de flâmulas sinuosas que parecem evocar o fluxo ondulante dos sons, da oralidade.

Boca do Inferno

A sua origem iconográfica remete às Ilhas Britânicas no período posterior à reforma monástica do século IX[49]. Essa representação consolidou-se como um dos elementos centrais de identificação visual do abismo até o século XIII, momento em que a tradição artística passou a compartilhar espaço com a descrição detalhada das punições aplicadas aos condenados[50]. A Igreja Católica utilizou essa iconografia como um recurso visual de catequese, visando a evangelização e a padronização de condutas morais. A correlação simbólica entre a sentença condenatória e a ação de deglutição é verificável em diversos trechos das Escrituras, a exemplo do livro de Jó, no qual é apresentado o Leviatã[51]. Essa criatura é caracterizada por traços que remetem a serpentes, dragões ou crocodilos[52], assemelhando-se a outras bestas que consomem aqueles que ultrapassam suas fronteiras, tal como ocorre no episódio da baleia que devora Jonas[53]. Entre os séculos XI e XIV a popularidade desta iconografia foi tanta que a boca passou a constituir uma metonímia do inferno[54].

Ao representarem a Boca do Inferno, os iluminadores da idade média conferiram contornos visuais à ideia do abismo, utilizando essa simbologia de suplício para reiterar a necessidade da instrução religiosa

[48] *Idem*, p. 645.

[49] Baschet, 2014, p. 232.

[50] Quírico, 2014, pp. 97-98.

[51] Bíblia de Jerusalém, 2022.

[52] Zierer, 2016, p. 18.

[53] Bíblia de Jerusalém, 2022.

[54] Quírico, 2011, p. 5.

conduzida pela Igreja. Essa estratégia visava não apenas assegurar a redenção dos devotos, mas também oferecer uma demonstração concreta do que constituiria o espaço de castigo perpétuo, ou, ao menos, o seu portal de ingresso[55]. Os artistas das iluminuras medievais, ao representarem a Boca do Inferno em suas obras, deram uma forma visível ao conceito de perdição, valendo-se dessa imagem punitiva para reafirmar a importância da doutrinação eclesiástica junto aos fiéis. Essa tática pedagógica pretendia não somente garantir a salvação da alma dos devotos, mas igualmente apresentar uma exibição tangível da natureza do local de castigo eterno, ou, no mínimo, da sua porta de entrada[56]. Conforme a perspectiva de Luther Link, entre os séculos XI e XIII, houve uma intensificação nas figurações desse tema, frequentemente vinculadas às cenas do Juízo Final, funcionando como uma metáfora visual da passagem para o plano espiritual e do suplício perpétuo. A partir do século XIV, a circulação da obra de Dante Alighieri promoveu alterações profundas nos modelos e figuras de linguagem das artes visuais, cujos desdobramentos alcançaram tanto a esfera política quanto a religiosa[57].

Essa temática alcançará ampla difusão na produção pictórica dos Andes durante o período colonial. Pesquisadores como Teresa Gisbert, Alfredo Cordiviola e Astrid Windus destacam que o cronista Guamán Poma de Ayala utilizou a configuração da Boca do Inferno para representar o abismo em seus escritos e desenhos[58]. A representação gráfica da boca do abismo e sua oposição celestial na folha subsequente apresentam as legendas *Ciudad del Infierno* e *Ciudad del Cielo*. Segundo a tese proposta por Cordiviola, a *Ciudad del Infierno* funcionaria como uma alegoria da existência urbana; já para Windus, a denominação de Ciudad para o inferno teria o propósito de estabelecer um contraste direto com a *Ciudad del Cielo*, fundamentando-se na célebre obra de Santo Agostinho, *A cidade de Deus*. A utilização da representação não se restringiu a Poma de Ayala e pode ser vista em muitas pinturas de *Inferno* e *Juízo Final* do período colonial dos Andes. Nas séries de Carabuco e

[55] Zierer, 2016, p. 19.

[56] *Idem, ibidem*.

[57] Link, 1998, p. 57-62.

[58] Gisbert, 2011, p. 37; Cordiviola, 2014, pp. 4-5; Windus, 2019, pp. 18-19.

Huaro, esse elemento figura de maneira recorrente, assumindo distintas conformações que remetem a diferentes repertórios zoomórficos, entre os quais se destacam formas semelhantes às de peixes, répteis e macacos.

Tanto na série de Postrimerías de Carabuco quanto na de Huaro, a Boca aparece nas cenas do *Inferno* e do *Juízo Final*. Em Carabuco, a pintura apresenta uma grande boca escancarada que concentra a composição, além de múltiplas versões reduzidas incorporadas às figuras demoníacas que atormentam os condenados. Não é possível associar essa forma a um animal específico, embora sua superfície texturizada evoque a pele de um réptil. Já no *Juízo Final* do mesmo templo, a Boca assume feição antropomórfica, aproximando-se de um corpo monstruoso. Em Huaro, a boca representada na cena do *Juízo* sugere novamente uma morfologia reptiliana, enquanto aquela da representação infernal apresenta características que remetem a um peixe. Entre as Bocas do Inferno presentes nas quatro pinturas, apenas a de Huaro apresenta variação quanto à disposição espacial: ali, a boca situa-se à direita do observador, ao contrário das demais composições, que a posicionam à esquerda, conforme a convenção mais recorrente dessa tradição iconográfica.

Em relação às especificidades desta representação nos conjuntos analisados, acreditamos que sua presença esteja vinculada à tradição de representação das pinturas de inferno que circulavam na região Andina. As produções com essa temática dialogavam com a gravura do Juízo Final de Philippe Thomassin, amplamente difundida no período inicial da colonização e cuja circulação se prolongou ao longo dos séculos. A recorrência de determinados atributos visuais em diferentes representações do tema, inclusive nas pinturas de Carabuco e de Huaro em foco neste artigo, pode ser compreendida a partir desse repertório compartilhado, que foi apropriado e reinterpretado em distintos contextos locais.

O paraíso no *Inferno* de Huaro — o portão da Jerusalém Celeste

Abordamos anteriormente uma especificidade iconográfica da pintura de Carabuco: o nível terrestre. Esse motivo viria a se repetir

posteriormente em outras representações do inferno na região. Encontramos, porém, no mural de Huaro uma peculiaridade não observada em nenhum outro exemplar dos Andes: o portão da Jerusalém Celeste entre as labaredas da chama do inferno. Este é um atributo associado ao Paraíso nas artes cristãs, consolidado a partir da centralidade que a própria Jerusalém Celeste adquire, sobretudo ao longo da Idade Média, como imagem paradigmática da bem-aventurança. Essa formulação apoia-se na leitura literal e alegórica do texto do Apocalipse (21, 10–21), que descreve a cidade santa cercada por muros de jaspe e dotada de doze portas de pérola[59]. No horizonte teológico medieval, essa porta simbolizava o limiar entre a existência terrena e a eternidade, figurando como a etapa derradeira no itinerário de salvação da alma.

De acordo com Delumeau (2003), essa iconografia urbana do repouso eterno servia para contrapor a desordem do mundo terreno à harmonia geométrica da cidade divina, onde a porta era vigiada por anjos para garantir que apenas os justos, purificados pelo Juízo, tivessem acesso à visão beatífica. Na arquitetura das catedrais e nas iluminuras, a transição por essa entrada era frequentemente associada à própria figura de Cristo, estabelecendo uma conexão direta com a promessa evangélica de que Ele seria a porta de acesso às pastagens eternas[60]. Essa estruturação visual e doutrinária organizava o imaginário escatológico, transformando a esperança do Paraíso em uma realidade arquitetônica e espacial que orientava a conduta moral dos fiéis[61].

Ao direcionarmos a análise para a região dos Andes, percebe-se que o conceito de Paraíso foi expresso visualmente de maneira central por meio da iconografia da porta da Jerusalém Celeste. A partir da análise da produção artística do território, observa-se que essa representação foi articulada fundamentalmente por meio desta iconografia, elemento que se tornou um pilar visual nas composições coloniais. Segundo as investigações de Camila Mardones Bravo, a presença deste símbolo nas igrejas dos Andes não era apenas uma reprodução europeia, mas uma manifestação dotada de autonomia

[59] Bíblia, 2021.

[60] Duby, 1993.

[61] Quírico, 2011.

que funcionava como um marcador de identidade das populações locais[62]. A aplicação dessas imagens nas paredes dos templos criava uma *mise en abyme*, integrando a arquitetura representada à real da igreja, processo que a pesquisadora identifica como uma apropriação e redefinição do espaço sagrado cristão sob o signo das vivências indígenas[63].

Essa solução plástica, centrada no portão ou na torre, operava um distanciamento em relação aos sermões de Lima, que tendiam a descrever o Reino dos Céus de forma genérica, como prados e fontes. Em vez disso, os artistas andinos buscaram síntese na descrição arquitetônica contida no Apocalipse de São João, transformando o portão na evidência material do acesso à glória divina. Essa configuração aparece de forma emblemática nas pinturas murais de Carabuco, especificamente nas cenas do Purgatório e do Juízo Final, além de ter sido amplamente difundida por meio de gravuras que circulavam na região, como as de Philippe Thomassin, consolidando o portão da Jerusalém Celeste como o atributo iconográfico definitivo para simbolizar o Paraíso no contexto andino[64].

Diante dessas considerações causa estranhamento a inserção desta porta em meio às labaredas que compõem a cena do *Inferno* em Huaro. Não localizamos, na bibliografia consultada, referência à presença desse elemento em representações infernais. Mesmo nas composições do *Juízo Final* em que a porta figura, ela costuma operar como marcador de distinção entre os destinos das almas, situando-se em oposição ao espaço das chamas. Sua inclusão no interior da imagem poderia ser interpretada como incongruência doutrinária, desconhecimento teológico ou quebra de ordem por parte de Tadeo Escalante. Propomos que o pintor dominava esse atributo iconográfico e o mobilizou deliberadamente, incorporando-o à composição como recurso formal e narrativo.

[62] Bravo, 2019, p. 106.

[63] *Idem*, p. 110.

[64] *Idem*, pp. 110-112.

Considerações finais

A produção artística sobre o inferno possui como sua principal característica demonstrar o quão terrível é o futuro para os que não seguem os ensinamentos de Cristo. No contexto da colonização espanhola, a produção artística acerca desse tema contém uma camada a mais de um verniz de legitimação da dominação no território. Não por coincidência, o tema teve bastante popularidade no período do Vice-Reinado do Peru. As obras preservadas até hoje revelam notável inventividade, articulando repertórios visuais amplamente circulantes, entre eles a citada gravura do Juízo Final de Philippe Thomassin, a soluções compositivas e inflexões formuladas em diálogo com experiências locais. Em Carabuco, o *Inferno* tem o papel de lembrar a audiência sobre a ameaça que a idolatria poderia trazer para a comunidade. Em Huaro, por sua vez, a imagem pode ser pensada em relação a uma mensagem aos rebeldes ou, especialmente, às memórias de um passado marcado pela violência da Rebelião de Túpac Amaru II, mobilizando o repertório do castigo infernal para reinscrever esse episódio no imaginário moral e religioso da comunidade. As duas pinturas se diferem na composição, mas compartilham a teatralização da punição e a explicitação das consequências do desvio moral.

Nos dois casos, as representações infernais funcionam como instrumentos visuais de persuasão, articulando discursos religiosos e políticos no interior do espaço eclesiástico. Inseridas no espaço da igreja, elas participam de um regime mais amplo de produção de sentidos, no qual a imagem atua como mediadora entre os ensinamentos cristãos e as experiências cotidianas das comunidades locais. Tendo representado as penas reservadas aos pecadores, essas obras atuaram como advertência moral e como parte das estratégias de evangelização e de organização da vida e das vivências da população no território colonial. Ao mesmo tempo, a análise dessas obras indica que a circulação de modelos iconográficos europeus não resultou em simples reprodução de fórmulas visuais. Os exemplos de Carabuco e Huaro mostram como artistas atuantes nos Andes trabalharam com repertórios amplamente difundidos e os reorganizaram em função de contextos específicos de produção. Consideradas em conjunto, essas pinturas permitem-nos

observar como a iconografia do *Inferno* se articulou a diferentes preocupações presentes na sociedade colonial andina. O trânsito e a circulação de imagens e modelos visuais não se esgotam em processos de difusão, dado que se articulam a experiências históricas específicas, nas quais essas formas são reinterpretadas. Ao serem incorporadas ao espaço eclesiástico, tais imagens passam a integrar modos de produção de sentido que envolvem tanto a regulação das condutas quanto a possibilidade de inscrição de memórias coletivas, evidenciando a complexidade das relações entre imagem, poder e experiência no Vice-Reinado do Peru e na América sob colonização espanhola, como um todo.

Referências

BASCHET, Jerôme. *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie, XIIe-XVe siècle*. Rome, École française de Rome, 2014.

BRAVO, Camila Mardones. "Jerusalén celestial en los Andes: apropiación iconográfica y autorrepresentación en la pintura mural tardo-colonial". *Colonial Latin American Review,* vol. 28, n. 1, 2019, pp. 106–127.

BYNUM, Caroline Walker & FREEDMAN, Paul (ed.). *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

CATHOLIC CHURCH. *Catechism of the Catholic Church*. London, Geoffrey Chapman, 1999, p. 460.

CLAROS ARISPE, Edwin. "Joseph de Arellano. Cura y vicario de Carabuco". *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, vol. 21, 2015, pp. 105–109.

COHEN SUAREZ, Ananda. "Las pinturas murales de la iglesia de San Pablo de Cacha (Canchis, Perú)". *Allpanchis*, vol. 43, n. 77–78, 2011, p. 11–48.

CONCÍLIO DE NICEIA II. "*Definitio de sacris imaginibus"*. [*s. l.*], 787.

CORDIVIOLA, Alfredo. "A admonição perpétua: representações do inferno nos tempos coloniais". *Revista Investigações*, vol. 27, n. 1, 2014, pp. 1–22.

CUMMINS, Tom; RAPPAPORT, Joanne. "Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes". Durham: Duke University Press, 2012.

DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

DUBY, Georges. *A história continua*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

EIRE, Carlos. M. N. "The Good Side of Hell: Infernal Meditations in Early Modern Spain". *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, vol. 26, n. 2, 2000, p. 285–310.

ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima, Institut Français d'Études Andines, 2003.

FERRERO, Sebastián. "La escritura y los procesos de occidentalización del mito y legitimación de la imagen en Las Postrimerías de Carabuco". *Revista de Indias*, vol. 75, n. 265, 2015, pp. 645–680.

GAREIS, Iris. "Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII)". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007. Disponível em <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3346>. Acesso em 17/1/2024.

GIBBON, Edward. *The decline and fall of the Roman Empire*. New York, Random House, 1995, p. 1693.

GISBERT, Teresa. "El cielo y el infierno en el mundo virreinal sur andino". *In*: *Memoria del II Encuentro Internacional Barroco y fuentes de la diversidad cultural.* Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra / Fundación Visión Cultural, 2011, p. 35-48.

GISBERT, Teresa & DE MESA, Andrés. "Los grabados, el 'Juicio Final' y la idolatría indígena en el mundo andino". *In*: *Entre cielos y infiernos*. La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, p. 10–41.

GÓMEZ, Nora. M. "La proyección del infierno medieval en Hispanoamérica". *Actas de las V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales: Juventud y vejez en la Antigüedad y el Medioevo.* La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2011.

GÖTTLER, Christine. *Last Things: Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*. Turnhout, Brepols, 2010 (Proteus, vol. 2).

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. & PEASE G. Y., Franklin. *Nueva corónica y buen gobierno*, tomo II. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980 (Biblioteca Ayacucho, vol. 75–76).

IGREJA CATÓLICA. *Catecismo da Igreja Católica*. Vaticano, Livraria Editora Vaticana, 1994.

KREEFT, Peter. *Catholic Christianity*. San Francisco, Ignatius Press, 2001, p. 208.

LANDA, Carlos. M. Rúa. *Restauración de cuatro lienzos monumentales: el Purgatorio, el Juicio Final, el Infierno y la Gloria*. [*s. l.*], 2005.

LINK, Luther. *O diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

MUCHEMBLED, Robert. *Historia del diablo: siglos XII-XX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

MUJICA PINILLA, Ramón. "Hell in the Andes: The Last Judgement in the Art of Viceregal Peru". *In*: KATZEW, Ilona. (org.). *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2011, pp. 177–201.

PAREDES, Ligia Abigail Bravo. *La colonización del imaginario indígena: una interpretación del arte mural de la iglesia de San Juan de Huaro*. Cusco, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, 2015 (Tese de livre-docência).

QUÍRICO, Tamara. *Inferno e paradiso: as representações do juízo final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, Editora da Unicamp, 2014.

____. "A iconografia do Inferno na tradição artística medieval". *Mirabilia*, n. 12, 2011, p. 1–19.

REARDON, Wendy J. *The Deaths of the Popes*. Jefferson, McFarland, 2004.

RUYS, Juanita Feros. *Demons in the Middle Ages*. Kalamazoo, Arc Humanities Press, 2017.

SANTOS, Letícia Roberto dos. *Allí muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno: os Novíssimos na região dos Andes dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2025 (Tese de doutorado).

SÃO BASÍLIO MAGNO. *Liber de Spiritu Sancto*. [*s. l.*], s. d.

STANFIELD-MAZZI, Maya. *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*. Tucson, University of Arizona Press, 2016.

TATSCH, Flavia Galli. "A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade". *Domínios da Imagem*, vol. 9, n. 17, 2015, p. 7.

WANDEL, Lee Palmer. *The Eucharist in the Reformation: Incarnation and Liturgy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

WINDUS, Astrid. "Espacios locales y espacios trascendentales de la conversión: las Postrimerías de Carabuco y la producción performativa de epistemologías transculturales". *Colonial Latin American Review*, vol. 28, n. 1, 2019, pp. 59–80.

ZANOLLI, Carlos. "'Visitas de la tierra': de su historia europea al terreno en América. Chucuito, Jujuy y Tarija (siglos XVI y XVII)". *Revista Historia y Justicia*, n. 3, 2014.

ZIERER, Adriana Maria de Souza. "O Diabo e suas múltiplas imagens nas iluminuras do Monstro Devorador e do Anjo Caído (século XV): alguns exemplos". *Antíteses*, vol. 9, n. 17, 2016, p. 12.

Vera Beatriz Siqueira
Patricia Corrêa

Joias antigas e modernas: arte pré-colombiana e Roberto Burle Marx na VII Bienal de São Paulo (1963)

Em 1963, a VII Bienal de São Paulo traz ao Brasil a primeira grande exposição de arte pré-colombiana[1] a ser realizada no país, com 487 peças enviadas por instituições da Argentina, da Colômbia e do Peru. Apresentada como uma sala especial, *hors concours*, é acompanhada pelas usuais mostras das representações nacionais desses países, com obras de artistas modernos. Destaca-se a participação do Peru, responsável pela maior contribuição à exposição, procedente de 17 coleções

[1] Utilizaremos a categoria "arte pré-colombiana", apesar de todos os debates críticos atuais que indicam o seu caráter colonial e eurocêntrico, por entender que este era o termo corrente na época analisada neste artigo, empregado pelos colecionadores, críticos, marchands e agentes institucionais aqui estudados.

particulares que enviam um total de 410 peças, enquanto 47 peças vêm da Argentina e trinta da Colômbia. De imenso sucesso e repercussão, o evento é a culminância de negociações em curso pelo menos desde 1958, a partir de esforços para se trazer a mostra *Tesouros do Peru* para a V e a VI Bienais, o que apenas se viabiliza na VII Bienal.

Roberto Burle Marx, que exibe nesta edição da Bienal de São Paulo vinte das joias que produz em parceria com seu irmão Haroldo Burle Marx, vinha formando, desde pelo menos os anos 1950, uma extensa coleção de arte pré-colombiana. Com mais de cem peças, a coleção é hoje exibida em três vitrines na Sala de Música do atual Sítio Roberto Burle Marx, no Rio de Janeiro. Através das cartas do artista e paisagista para Alex Ciurlizza — *marchand* e colecionador peruano que acompanha o paisagista em suas viagens pelo Peru e intermedia a compra de peças para esta coleção — podemos perceber como esse acervo vai se formando. Em uma das cartas, inclusive, Burle Marx comenta sobre sua visita à VII Bienal, cujo ponto alto teria sido, para ele, a sala das civilizações pré-colombianas.

Este capítulo pretende explorar possíveis conexões entre aspectos do colecionismo, da circulação e da exibição de arte pré-colombiana no Brasil e o desenvolvimento local das linguagens modernas, para as quais tinham especial interesse as tradições nativas do país e da América Latina. Nosso interesse recai na convergência desses elementos na produção de Burle Marx, cujas joias, no contexto expositivo da VII Bienal e analisadas à luz do ambiente vital do artista, podem sugerir a elaboração de repertórios simbólico-formais de antigas culturas andinas.

Arte pré-colombiana na Bienal de São Paulo: ouro, tesouro

A exibição do expressivo conjunto de peças pré-colombianas na Bienal de 1963 culmina o processo de aproximação do meio artístico brasileiro ao colecionismo da arte antiga andina. A importante referência estadunidense que se consolida na constituição de nossos museus e da própria Bienal na década de 1950 não nos deixa indiferentes à exposição *Artes Antigas dos Andes*, que o Museum of Modern Art de

Nova York inaugura em 1954, com muitas peças da coleção particular de Nelson Rockefeller[2]. Desde uma viagem ao Peru em 1937, Rockefeller desenvolve grande interesse pela arqueologia peruana e impulsiona a presença de antiguidades andinas, sobretudo cerâmicas e tecidos, em coleções nos Estados Unidos. Entre 1954 e 1955, jornais brasileiros repercutem o sucesso dessa exposição, com "mais de quatrocentos tesouros das antigas culturas andinas"[3], e celebram sua circulação e seu grande público, provas de que "também a América tem relíquias pré-históricas, a ocupar a atenção do velho mundo"[4].

Outra exposição exaltada na imprensa brasileira é a inaugurada no Petit Palais de Paris em maio de 1958, intitulada *Tesouros do Peru*, com peças provenientes de coleções particulares e museus peruanos. Organizada por Manuel Prado y Ugarteche, então presidente do Peru, a exposição reuniu ourivesaria, cerâmica e tecidos pré-hispânicos, móveis e pinturas dos períodos colonial e republicano, indumentária e arte popular, em um claro movimento da geopolítica cultural peruana: "Foi geral o entusiasmo pela exposição em Paris. Outros países, como Alemanha e Inglaterra, disputaram a transferência da exposição"[5].

Essa exposição parece ter deflagrado, mais diretamente, o desejo de se trazer à V Bienal de São Paulo uma sala especial de arte pré-colombiana. Em documentos do Arquivo Histórico da Bienal, o seu fundador e presidente Francisco Matarazzo, sua esposa Yolanda Penteado e o secretário geral Arturo Profili se dirigem a autoridades peruanas manifestando grande admiração pela mostra em Paris, que motiva as tratativas para a realização de algo semelhante em São Paulo[6]. Desde o começo, porém, se enfatiza um interesse específico na ourivesaria, "de uma preciosidade incalculável". Logo "poder-se-ia portanto prescindir da parte dos trajes e digamos da cor regional, limitando-nos ao antigo

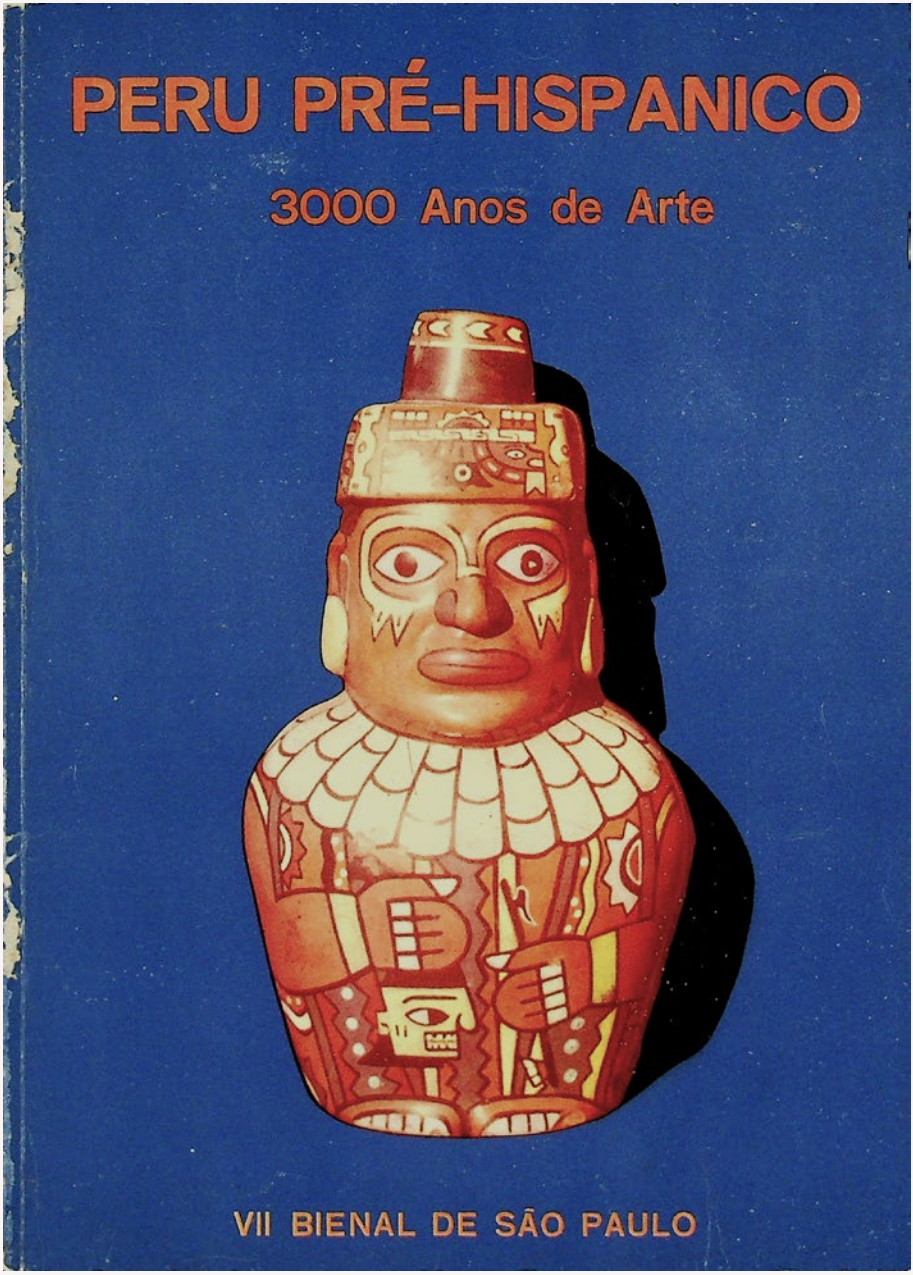
[2] Rodríguez, 2025, p. 244.

[3] A arte antiga..., 1954, p. 27.

[4] Kelly, 1955, p. 3.

[5] Martins, 1958, p. 32.

[6] Carta de Arturo Profili a Cesar Miró Quesada, 3 de outubro de 1958; carta de Yolanda Penteado a José Rubio Rolando, 2 de novembro de 1959; carta de Francisco Matarazzo a Manuel Prado y Ugarteche, 19 de novembro de 1959. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.



[Figura 1] Capa do catálogo da mostra *Peru Pré-Hispanico*, VII Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

essencial e de alto valor"[7]. Assim, os esforços dos organizadores da Bienal passam a se concentrar na coleção do empresário peruano Miguel Mujica Gallo, dono de um imenso acervo de ourivesaria dos povos Vicús, Chimú, Mochica e Inca — que havia composto grande parte da exposição em Paris e, a partir desta, iniciara sua própria itinerância internacional. Nas correspondências seguintes, os "tesouros do Peru" ganham sentido mais restrito: são as "joias pré-colombianas"[8], o "ouro pré-hispânico"[9] da coleção Mujica, formando a sala que prometia brilhar na Bienal de 1959.

Esses esforços, no entanto, não se concretizam por dificuldades de comunicação e de agenda na itinerância da coleção que, durante a Bienal, estava entre a Alemanha e os Estados Unidos. Mas, ao se constatar sua impossibilidade na edição de 1959, de imediato se iniciam as tratativas para que ela integre a VI Bienal em 1961, com ainda mais empenho, por se tratar de uma edição comemorativa do décimo aniversário da mostra. Ainda antes de encerrar-se a V edição, Yolanda Penteado vai ao Peru negociar pessoalmente a exposição pré-colombiana e Francisco Matarazzo inicia, em seguida, uma intensa correspondência com autoridades peruanas e com Miguel Mujica, tratando de garantir tempo e condições adequadas para o sucesso da proposta[10].

As negociações caminham bem. Mario Pedrosa, designado secretário geral da VI Bienal, vai ao Peru e acerta alguns detalhes sobre a seleção das peças a serem enviadas. "Mario Pedrosa combinou com o Miguel Mujica que, para a Bienal, interessa principalmente o aspecto estético e não o arqueológico. Decorre daí que a exposição será menor do que as realizadas na Europa e no México"[11], explica o secretário da embaixada

[7] Carta de Arturo Profili a Cesar Miró Quesada, 3 de outubro de 1958. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[8] Carta de Arturo Profili a Miguel Mujica Gallo, 20 de fevereiro de 1959. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[9] Carta de Arturo Profili a Sebastián Bondy, 21 de agosto de 1959. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[10] Carta de Francisco Matarazzo a Miguel Mujica Gallo, 3 de agosto de 1960. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[11] Carta de Mario Dias Costa a Francisco Matarazzo, 21 de agosto de 1959. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

brasileira em Lima, Mario Dias Costa, a Matarazzo, preocupado com os custos de transporte e seguro. Mesmo assim, a exposição *Tesouros do Peru*, que chega a ter seu espaço expositivo com 180 m² planejado para o pavilhão da Bienal, é cancelada por limitações orçamentárias.

Há, porém, um contratempo que revela algo das expectativas e relações de poder envolvidas em um evento desse porte, contribuindo, talvez, para o fracasso da exposição pré-colombiana. Desde 1957, a organização da participação peruana na Bienal de São Paulo fica a cargo do Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) de Lima, em um processo intermediado pelo Ministério das Relações Exteriores do Peru. Na IV e na V Bienais, os comissários das representações peruanas são indicados pelo IAC, com o envio de pinturas e gravuras de artistas modernos. Mas, para a VI Bienal, a comissão designada pelo IAC é ignorada e o artista Juan Manuel Ugarte Eléspuru, diretor da Escola Nacional de Belas Artes de Lima, é nomeado comissário.

Essa nomeação é entendida por Mario Dias Costa como "um ligeiro golpe do mesmo [Eléspuru] para bigodear o Instituto de Arte Contemporáneo que é justamente prestigiado por Manuel Mujica Gallo, irmão do Miguel, o homem da coleção de ouro incaico"[12]. Manuel, fundador e presidente do IAC, mostra-se ressentido e faz "perigar a apresentação dos Tesouros, que, suponho, é o que mais interessa que o Peru envie à Bienal"[13]. Como vimos, a sala especial de arte pré-colombiana é inviabilizada para a VI Bienal e o IAC se retira da participação peruana, composta afinal por uma seleção de artistas modernos ligados à Escola de Belas Artes de Lima.

Tanto Mario Pedrosa quanto Francisco Matarazzo manifestam desgosto com o revés, pois o IAC é um parceiro muito apreciado, ligado aos artistas mais destacados da cena abstracionista peruana e, além disso, vinculado à desejada coleção de ouro pré-hispânico. Essa aproximação meio traumática ao colecionismo da arte antiga peruana, se não afeta o empenho de Matarazzo em trazer arte pré-colombiana à Bienal, possivelmente contribui para uma mudança de estratégia: para

[12] Carta de Mario Dias Costa a Mario Pedrosa, 6 de fevereiro de 1961. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[13] *Idem*, *ibidem*.

a edição de 1963, ele propõe reunir peças provenientes de vários países, não apenas do Peru.

> [...] a Bienal de São Paulo tenciona organizar, no quadro do próximo certame a ser realizado em setembro de 1963, uma exposição de Artes Pré-Colombianas, com a participação de todos os países americanos. É intuito da Bienal de São Paulo levar ao conhecimento do povo brasileiro, da comunidade dos países americanos e, em especial modo, do mundo extra-continental, as magníficas obras de arte do período pré-colonial dos diversos países americanos[14].

É uma proposta ambiciosa. Fica patente seu abrigo conceitual no discurso pan-americanista promovido por órgãos de filiação estadunidense, como a Organização dos Estados Americanos (OEA) e seu braço cultural, a União Pan-Americana. As interações entre os dois órgãos internacionais e a Bienal de São Paulo são conhecidas[15], e Matarazzo vai buscar apoio neles para viabilizar os esforços que vinham há muito tempo se mostrando insuficientes. Os trâmites para a concretização da exposição são, no entanto, tortuosos. Seu formato vai se modificando ao longo dos meses, diante de dificuldades de toda ordem.

O partido inicialmente cogitado inclui todos os países das Américas que possuíssem ourivesaria pré-colombiana, sendo citados: Peru, México, Colômbia, Guatemala, Panamá, Costa Rica, Equador, Venezuela e Honduras[16]. Esse interesse específico nos metais preciosos perdura nos primeiros meses de negociação, cedendo depois: "A exposição compreenderá peças artísticas das Artes Pré-Colombianas, elaboradas em ouro, outros metais como prata, cobre e bronze, cerâmica, tecidos, objetos de pedra e de madeira e de outros materiais usados pelos povos pré-colombianos."[17]. Tal mudança pode ser atribuída ao diálogo com

[14] Carta de Francisco Matarazzo a Alfredo Márquez Campos, 5 de outubro de 1962. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[15] Couto, 2023, pp. 76-79.

[16] Carta de Oscar Landmann a Francisco Matarazzo, 19 de abril de 1962. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[17] Carta de Francisco Matarazzo a Julio César Banzas, 5 de outubro de 1962. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Oscar Landmann, membro do conselho consultivo da Bienal, a quem Matarazzo confia a elaboração e a organização da exposição. A frase acima, extraída da carta que Matarazzo envia aos embaixadores latino-americanos e aos representantes regionais da União Pan-Americana, teve sua redação corrigida por Landmann, indicando uma percepção mais ampla e complexa dos "tesouros" pré-colombianos[18].

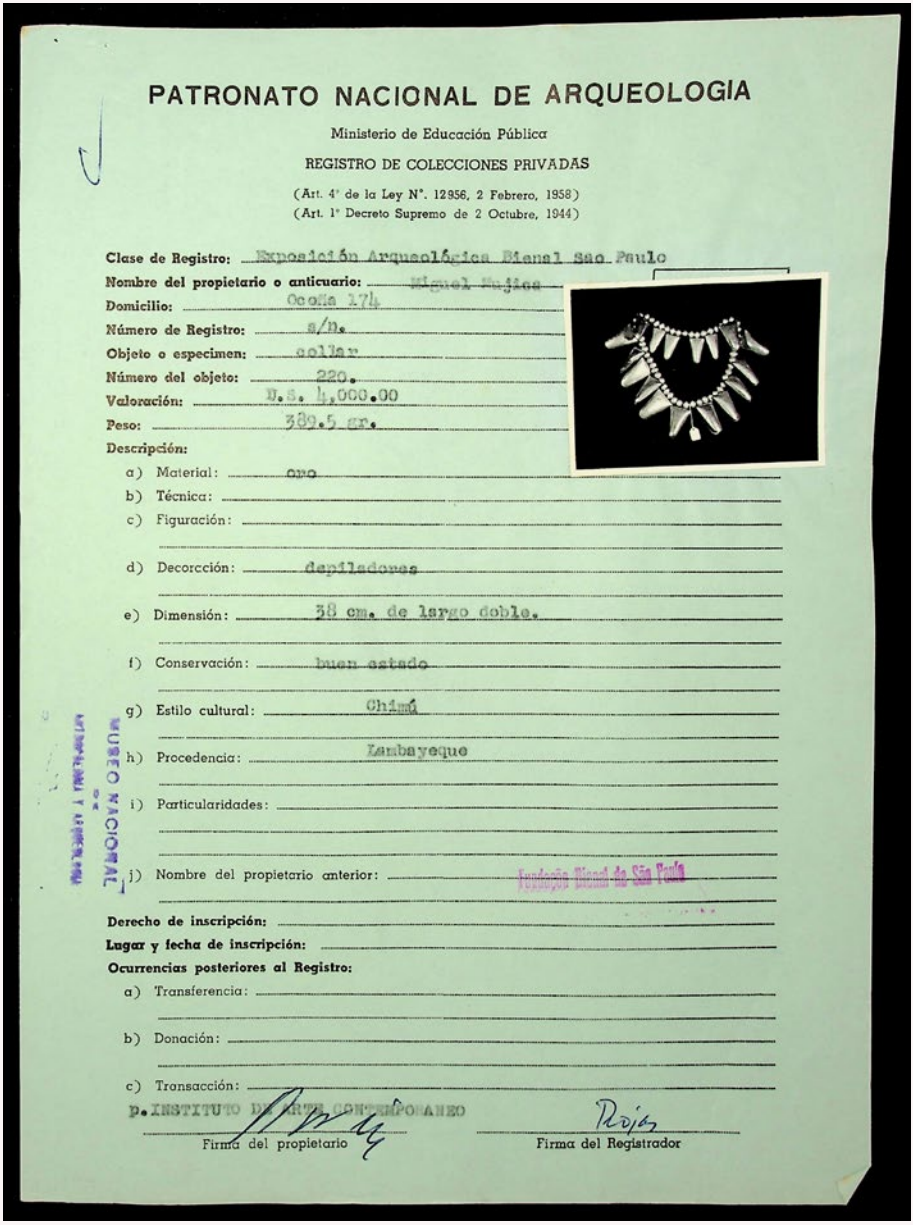
De fato, Landmann é quem dá direção às tratativas e redesenhos necessários, sobretudo após o falecimento da secretária executiva da Bienal, Wanda Svevo, no Peru, justamente quando ela organizava a exposição, em novembro de 1962. A pedido de Matarazzo, Landmann elabora alternativas para o formato expositivo: com mais ou menos países, apenas ourivesaria ou materiais diversos. A realidade vai se impondo nas negociações com os países e, por limitações legais, de orçamento ou interesse, a exposição se concretiza com apenas três participantes — Argentina, Colômbia e Peru, que enviam objetos em técnicas e materiais variados. Afinal, em 1963, a VII Bienal consegue realizar em São Paulo a acalentada exposição de arte pré-colombiana.

Pode-se dizer que a VII Bienal de São Paulo traz de volta ao meio brasileiro o IAC de Lima e, com ele, os irmãos Mujica Gallo. A viagem de Wanda Svevo ao Peru, munida de cartas de apresentação de Matarazzo dirigidas ao representante da União Pan-Americana em Lima, ao diretor do Museu de Arte de Lima e a Miguel Mujica era certamente um gesto de prestígio. Depois das tentativas frustradas, a Bienal volta a contar com a coleção particular de Mujica, agora explicando, porém, que se trata de um gesto coordenado com a OEA, com "um expressivo sentido de colaboração cultural entre os países de nosso Continente"[19].

Devido às disputas institucionais que haviam afetado a presença peruana na VI Bienal, rapidamente se estabelece uma divisão de tarefas na VII Bienal: o IAC seleciona as peças pré-colombianas da sala especial e Juan Manuel Ugarte Eléspuru novamente se encarrega dos artistas modernos para a representação nacional. Dentre as exigências do

[18] Carta de Oscar Landmann a Wanda Svevo, 19 de setembro de 1962. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[19] Carta de Francisco Matarazzo a Miguel Mujica Gallo, 26 de novembro de 1962. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.



PATRONATO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA

Ministerio de Educación Pública

REGISTRO DE COLECCIONES PRIVADAS

(Art. 4° de la Ley N°. 12956, 2 Febrero, 1958)
(Art. 1° Decreto Supremo de 2 Octubre, 1944)

Clase de Registro: Exposición Arqueológica Bienal São Paulo
Nombre del propietario o anticuario: Miguel Mujica
Domicilio: Ocoña 174
Número de Registro: s/n.
Objeto o especimen: collar
Número del objeto: 220.
Valoración: U.S. 4,000.00
Peso: 389.5 gr.

Descripción:

a) Material: oro
b) Técnica:
c) Figuración:
d) Decorción: depiladores
e) Dimensión: 38 cm. de largo doble.
f) Conservación: buen estado
g) Estilo cultural: Chimú
h) Procedencia: Lambayeque
i) Particularidades:
j) Nombre del propietario anterior: Fundação Bienal de São Paulo

Derecho de inscripción:
Lugar y fecha de inscripción:
Ocurrencias posteriores al Registro:

a) Transferencia:
b) Donación:
c) Transacción:

P. INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORANEO

Firma del propietario

Firma del Registrador

MUSEO NACIONAL

[Figura 2] Ficha de empréstimo de peça de joalheria da coleção de Miguel Mujica Gallo para a mostra exibida na VII Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

IAC está a restrição de sua seleção a coleções particulares, "onde se encontram as peças mais significativas da riqueza cultural peruana"[20]. Mediante a cobertura total dos gastos com transporte e seguro pela Bienal, a promessa inicial de duzentas peças é superada e a seleção do IAC chega às 410 peças, que, afinal, são enviadas do Peru ao Brasil.

Desse modo, a temporalidade expandida da dupla participação peruana na edição de 1963 torna-se muito marcante. Não podemos deixar de notar que ela ainda reverbera em uma espacialidade mais ampla e difusa do que aquela do Peru moderno: o território concreto e simbólico da arte dos Andes. Tanto a Argentina quanto a Colômbia, que integram a sala especial com o Peru, exibem peças de culturas andinas e são inevitáveis os paralelos plásticos, técnicos e temáticos. O conjunto argentino reúne figuras em pedra da cultura Condorhuasi, discos em bronze das culturas Belén, Catamarca e Santamariana, vasos e figuras em cerâmica das culturas Aguada, Santamariana, Belén e Ciénaga, todos originários do noroeste argentino, região que penetra as encostas da Cordilheira. Suas modelagens e seus motivos decorativos mostram afinidades com as peças que formam a mostra peruana, como os vasos e tecidos da cultura Tiahuanaco, as cerâmicas Chancay e os *keros* em madeira dos Incas. A unidade na diversidade da exposição pré-colombiana é bem explicada pelo arqueólogo Alberto Rex González na apresentação das culturas do noroeste argentino, cujos traços característicos "são análogos ou mostram vínculos claros com os de outras civilizações andinas, que antes, ou contemporaneamente, com elas viveram na região ocidental da América do Sul, da Colômbia ao Chile"[21].

Do Peru ainda vêm os tecidos Paracas e Chancay, a cerâmica Chavín, Recuay, Mochica, Nasca e Chimú, e a ourivesaria Mochica, Chimú, Chancay e Vicús — braceletes, orelheiras, narigueiras, máscaras, colares, taças, alfinetes e punhais. O conjunto da Colômbia, por sua vez, apresenta os famosos adornos corporais em ouro — orelheiras, narigueiras, colares e alfinetes — das culturas Calima, Quimbaya, Tolima, Muisca, Darien e Sinu, predominantemente do sudoeste colombiano, área de

[20] Carta de Miguel Alves de Lima a Francisco Matarazzo, 31 de janeiro de 1963. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[21] González, 1963, s/p.

ramificação dos Andes. Sobretudo aos olhos de um público pouco familiarizado com os sistemas culturais pré-hispânicos, o "tesouro" colombiano se aproxima do "tesouro" peruano.

A novidade desse impressionante conjunto no Brasil é comentada com entusiasmo e maravilhamento. Dias antes da abertura, o crítico Antônio Bento celebra no *Diário Carioca*: "A preciosa coleção de objetos, fragmentos históricos de peças, devidamente classificada, será exposta como uma das contribuições mais interessantes da arte americana na VII Bienal"[22]. E o crítico José Roberto Teixeira Leite anuncia no *Diário de Notícias*:

> Uma das salas mais importantes da VII Bienal de São Paulo será sem dúvida a de Arte Pré-Colombiana, organizada pelo Peru. Serão expostas obras de escultura, cerâmica, tecidos, etc., cobrindo todas as culturas peruanas, a partir da mais recuada no tempo, a Chavín. O Museu Nacional de Belas Artes já entrou em contato com a Embaixada do Peru, a fim de trazer ao Rio de Janeiro tão notável exposição[23].

A expectativa esfuziante coroa os esforços de todos os agentes envolvidos na realização da sala especial, repetidamente associada ao número recorde de público da VII Bienal, aberta entre 28 de setembro e 22 de dezembro de 1963. O aspecto precioso da sala é muitas vezes ressaltado pela crítica: "uma exposição de valor incalculável de verdadeira preciosidade artístico-histórica"[24], segundo Jayme Maurício no *Correio da Manhã*; "é a joia da Bienal", afirma Harry Laus no *Jornal do Brasil*. Laus amplia seus elogios:

> Com efeito, essa exposição é de uma importância capital. (...) É um ponto alto, talvez o mais alto e o mais significativo como sentido de contribuição histórica e didática. (...) Os mantos paracas, por exemplo, de 2000 anos, e os tecidos da mesma cultura, pintados e bordados a cores, são de extrema beleza. E não é difícil perceber-se que muitos

[22] Bento, 1963, p. 8.

[23] Leite, 1963a, p. 3.

[24] Maurício, 1963, p. 4.



[Figura 3] Grupo de visitantes da mostra de arte pré-colombiana na VII Bienal, apreciando as joias da coleção Mujica, entre os quais se destacam o crítico Jayme Maurício (ao fundo, de terno mais claro), o jurista Miguel Reale (à frente de Maurício) e Diná Coelho, secretária geral da Bienal (à direita). Fotografia de Athayde de Barros. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

> grandes nomes da pintura moderna saíram desses panos de antes de Cristo. Duas figuras logo nos ocorrem: Picasso e Miró[25].

Reflexão mais extensa é publicada no jornal *A Tribuna de Santos* pelo crítico Geraldo Ferraz, que atua na assessoria em artes plásticas desta edição da Bienal e acompanha de perto seus meandros. Começando por homenagear Wanda Svevo, dado trágico para sempre ligado à origem da exposição pré-colombiana, Ferraz destaca outros nomes importantes para sua realização — Francisco Matarazzo, Oscar Landmann e Diná Lopes Coelho, que assume a secretaria geral depois da perda de Svevo. Seus esforços fizeram da exposição "um dos grandes motivos pelos quais se deve visitar e estudar a VII Bienal". O crítico ressalta a contribuição peruana:

> O conjunto procedente do Peru representa uma coleção, a que cabe o qualificativo de maravilhosa, de tecidos pintados e bordados, de peças de até 2000 anos, uma coleção de 100 peças trabalhadas em ouro, e mais de 200 peças das mais essenciais culturas pré-colombianas, concretizadas pela cerâmica das culturas Chavín, Paracas, Muchica, Chimu, Nazca e várias outras[26].

Elogia também a coleção de ourivesaria vinda da Colômbia, de "valor inestimável", e a "pequena coleção de objetos de cerâmica e pedra, expressando significativos valores artísticos da arqueologia argentina"[27]. Comenta, ainda, elementos da expografia que conferem mais interesse e originalidade à exposição: painéis com fotografias das regiões andinas, com suas ruínas e contextos arqueológicos.

O arco espaço-temporal da presença andina na VII Bienal inclui, ademais, outra sala especial a destacar-se: a de pintura colonial boliviana, que integra o território concreto e semântico da arte andina e seu aspecto precioso. Tudo indica que o movimento de organização dessa sala, iniciado por Wanda Svevo à época de sua última viagem ao Peru, estava em sintonia com a proposta pan-americanista de Matarazzo de converter São Paulo,

[25] Laus, 1963, p. 4.

[26] Ferraz, 1963, p. 1.

[27] *Idem, ibidem.*

aos olhos do mundo, em uma "cidade americana, a serviço de um grande país e de um círculo de nações tão significativo como o que compõe a América Latina"[28]. É, igualmente, um feito inédito no Brasil, reunindo um conjunto de 29 obras dos séculos XVII e XVIII, quase todas pertencentes ao Museu de Arte da Bolívia, com seu típico repertório de virgens, arcanjos e santos, infundidos da espiritualidade indígena transcultural — a "chamada escola mestiza," formada por pintores nativos que adaptam "a linguagem dos mestres barrocos, segundo sua própria maneira de ser"[29].

O crítico Quirino Campofiorito inclui a mostra de pintura colonial boliviana no rol das "salas especiais que constituem, sem dúvida, um dos atrativos destacados da Bienal bandeirante"[30]. Teixeira Leite, por sua vez, complementa os elogios à exposição de arte pré-colombiana, indicando sua possível remontagem no Museu Nacional de Belas Artes do Rio junto à sala especial da Bolívia, com a "pintura colonial do Altiplano, geralmente conhecida entre nós como Escola de Cuzco", incluindo peças de coleções privadas e públicas brasileiras[31]. Forma-se, assim, esse campo simbólico no qual se associa a arte pré-hispânica às tradições coloniais de recorte popular, o que é um traço do colecionismo andino — passando a interessar especialmente aos colecionadores brasileiros.

A arte andina antiga no Brasil: colecionismo e referência estética

A história da coleção de Miguel Mujica Gallo, que atravessa a organização das Bienais de 1959, 1961 e 1963, é bastante reveladora do modo pelo qual se formaram muitas coleções de arte pré-colombiana. O empresário, que também assumiu cargos públicos e diplomáticos em vida, desde jovem fascinado por caça, inicia uma coleção de armas antigas nos anos 1930. Ao adquirir um *tumi* — punhal cerimonial Chimu do século XIV —, passa

[28] Matarazzo, 1963, p. 31.

[29] Marca, 1963, p. 4.

[30] Campofiorito, 1963, p. 5.

[31] Leite, 1963b, p. 3. Usaremos, neste texto, a grafia oficial peruana para a cidade de Cusco. Manteremos a grafia Cuzco apenas quando se tratar de citação, como é o caso aqui.

a se interessar também por ourivesaria antiga andina e, pouco a pouco, vai incluindo em suas aquisições cerâmica, tecidos e objetos variados de muitas culturas da região. Quase inadvertidamente, portanto, ele começa a trajetória que o converte no maior colecionador particular de ouro pré-hispânico, com cerca de 7000 peças e, logo, dono de uma grande coleção diversificada que, a partir de 1966, é abrigada no Museo del Oro del Perú.

Para formar sua coleção, Miguel Mujica recorre ao mercado largamente desregulado no Peru até os anos 1970, onde circulavam peças sem procedência rastreável ou contexto arqueológico, muitas vezes obtidas pelos chamados *huaqueros*, saqueadores de tumbas com objetivos comerciais, que frequentemente acabavam em coleções estrangeiras. Em esforço pessoal, ele acompanha e participa de leilões internacionais durante décadas, buscando repatriar peças, o que lhe confere grande reconhecimento por parte do Estado peruano, que passa a estimular coleções privadas no país[32]. Finalmente, e com o fortalecimento político do patrimônio público no país, em 1993 a coleção é doada ao Estado.

O início errático das aquisições, a ausência de controle sobre a procedência das peças, o envolvimento pessoal — e passional — com a coleção, são traços de quase todo colecionador, mas especialmente característicos no caso das antiguidades andinas. Possivelmente isso se deve à fragilidade institucional que afeta tantos países latino-americanos, mas também aos contextos culturais e artísticos em que são inseridos e assimilados esses objetos: a consolidação de uma arqueologia nacional nesses países frequentemente começa nas primeiras décadas do século XX e seu processo é consoante aos movimentos modernistas que valorizam o elemento nativo vinculado ao passado e ao futuro, ao patrimônio e ao progresso. Nos primórdios da arqueologia peruana, entre os anos 1910 e 1950, figuras como os arqueólogos Julio César Tello e Rafael Larco Hoyle são inseparáveis da formação de coleções e museus e do reconhecimento do valor das artes nativas[33]. Isso fica patente no empenho de Tello em promover a análise do legado pré-hispânico por meio do trabalho de jovens artistas peruanos no Museo Nacional de Arqueología nos anos 1940[34].

[32] Roca Rey, 1978, p. 12.

[33] Shimada & Vega-Centeno, 2011, pp. 574-576.

[34] Torres, 2024, pp. 30-31.

A formação de coleções particulares de arte andina no Brasil revela percursos afins, mas em uma chave mais americanista, em que também confluem interesses pelo ancestral, pelo popular e pelo moderno. Três casos a se considerar brevemente são a coleção Bezzi, a coleção Oscar e Edith Landmann e a coleção Eva Klabin, sendo que as histórias das duas primeiras se cruzam com o sucesso da exposição de arte pré-colombiana na VII Bienal de São Paulo. A coleção Bezzi tem um característico começo entre casual e obscuro:

> Foi adquirida no Peru, na primeira metade do século passado [XIX] pelo General Alvarez, último governador espanhol de Cusco. Passando pelo Rio de volta à Europa, vendeu-a a um certo Sr. Barbosa, de quem a adquiriu o engenheiro Tommaso Gaudenzio Bezzi, a cuja herdeira, D. Vera Bezzi Guida, atualmente pertence[35].

Com peças que abrangem várias culturas pré-hispânicas do Peru — Gallinazo, Mochica, Huari, Tiahuanaco, Chancay, Chimu, Lambayeque e Inca, em cerâmica, pedra, bronze, ouro e madeira —, a coleção é exposta pela primeira vez em 1966, no então recém-criado Museu de Arte e Arqueologia (MAA) da Universidade de São Paulo. Devido às incertezas sobre sua proveniência e à perda de contexto arqueológico, todas as identificações são feitas com base na análise morfológico-estilística, critério que deixa dúvidas quanto às culturas e datações. Mesmo assim, a direção do museu decide realizar a mostra graças à repercussão positiva da arte pré-colombiana na Bienal em 1963, demonstrando "que sempre foi grande a curiosidade do público brasileiro sobre as antigas culturas americanas"[36]. Outro dado importante dessa relação é a contribuição decisiva de Francisco Matarazzo para a fundação do MAA no mesmo ano da VII Bienal; dele vem a ideia do museu e parte do acervo doado[37].

Semelhantes incertezas rondam as identificações do conjunto de antiguidades andinas que compõem a coleção Eva Klabin, abrigada na

[35] Coelho, 1966, s/p.

[36] *Idem, ibidem*. A coleção Bezzi pertence atualmente ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, comprada nos anos 1970.

[37] Maziero, s/d, s/p.

Casa Museu Eva Klabin, no Rio de Janeiro. Atribuídas às culturas Nazca e Chimú, Klabin adquiriu cantis, garrafas gêmeas (com a típica alça-ponte, encimada por um animal) e vasos assobiadores em cerâmica. Também há vasos em cerâmica das culturas Yanpara, Lambayeque e Tiahuanaco, e vasos de madeira do tipo *kero*, além de uma pequena balança de osso e fragmentos de tecidos de algodão e lã. Esse conjunto se insere em uma coleção muito variada, com mais de duas mil peças de todo o mundo e um arco temporal de quase cinquenta séculos.

Klabin foi uma colecionadora apaixonada e seu museu reflete essa paixão, expressa na decoração das salas temáticas que organizam o espaço museográfico na casa onde ela residia. Na Sala Renascença, que concentra sua coleção italiana, fica a vitrine com as peças andinas, o que apenas reforça a atitude francamente eclética, baseada na fruição pessoal, que subjaz às suas aquisições. Um estudo da catalogação desse acervo revela informações incompletas ou genéricas demais, talvez perdidas em algum momento do registro ou nunca disponíveis:

> As peças Nasca, por exemplo, são catalogadas como sendo de 1 a 700 d.C., sendo que este é basicamente o período inteiro atribuído à existência da civilização, mas é preciso apenas um olhar descompromissado para as peças para identificarmos que se trata de produções de períodos bastante diferentes[38].

Tal incompletude não é muito diferente daquela que afeta a coleção de Bezzi e mesmo a coleção de Miguel Mujica, relativa aos percursos pouco rastreáveis e à perda de informações arqueológicas. O que, se não justifica, acaba por favorecer a abordagem mais estética, de base estilística ou iconográfica, no estudo dessas peças[39]. Não é à toa que, para o colecionador Oscar Landmann, a aquisição foi muito mais pautada na qualidade estética das peças do que em seu valor histórico ou arqueológico. Seu filho, Julio Landmann, ao falar sobre a coleção familiar, afirma que:

[38] Mury, 2022, p. 27.

[39] *Idem*, p. 28.

> Meu pai nunca teve um interesse, digamos, muito profundo do ponto de vista arqueológico, e muito menos pela parte de contexto [...]. Ele via nesses objetos uma obra de arte. Ele sempre dizia: "isso foi feito pelos artistas da época". Então, a sua escolha, a sua seleção, tinha um olhar de obra de arte, e não um olhar arqueológico[40].

A formação dessa coleção trilha o caminho conhecido do encontro imprevisto com objetos fascinantes, depois desdobrado em um colecionismo apaixonado. Landmann adquire suas primeiras peças nos anos 1930, em viagens a trabalho — na indústria cervejeira — pela região andina, se interessando por objetos em cerâmica e tecido, que não eram tão valorizados pelos *huaqueros* na busca por objetos metálicos e costumavam sobrar da destruição dos sítios arqueológicos. Passa a trazê-los ao Brasil sem grandes formalidades, iniciando um acervo familiar cujos cuidados ficam a cargo de sua esposa, Edith[41]. A partir dos anos 1950, a coleção já é robusta e vai ganhando mais diversidade, incluindo peças em metais e pedras, resultando em um conjunto de mais de novecentas peças de uma parte expressiva das culturas pré-colombianas conhecidas, incluindo: Chavín, Vicus, Paracas, Nazca, Mochica, Huari, Tiahuanaco, Lambayeque, Cajamarca, Chancay, Chimu, Inca, Calima, Tolima, Quimbaya, Muísca, Bahia, Taíno e Marajoara — um quadro temporal de mais de dois mil anos[42]. Em 2016, a coleção é transferida em regime de comodato ao Museu de Arte de São Paulo.

Mais até do que sua coleção, a própria história de Oscar Landmann se cruza com a VII Bienal de São Paulo. Como vimos, ele é um agente crucial na concepção e realização da exposição de arte pré-colombiana. Sua sensibilidade de colecionador andinista e seu conhecimento dessas culturas são certamente determinantes para a ampliação dos significados de "tesouro" na organização da mostra. Landmann mantém por muitos anos uma importante presença na Bienal, tornando-se seu primeiro presidente depois de Matarazzo, em 1976, quando começa a articular a I Bienal Latino-Americana[43].

[40] Julio Landmann, 2017, *apud* Saldanha, 2019, p. 31.

[41] Landmann, 2019, p. 11.

[42] Arcuri & Muniz, 2023.

[43] Lodo, 2012.

Além do papel importante desempenhado pela VII Bienal na difusão da arte andina e de seu colecionismo no Brasil, a exposição teve um impacto cultural mais vasto, demonstrado pela recepção crítica, servindo também como fonte renovada de referências plástico-simbólicas para o campo artístico. Alair Gomes, por exemplo — que expõe pela primeira vez cinco de suas *Pinturas-relevo* na VII Bienal —, afirma que a mostra de arte pré-colombiana "é a única exposição fora do contexto da arte contemporânea que este ano realmente enriquece o fenômeno Bienal de São Paulo"[44]. Também Burle Marx, em longa carta ao marchand, antiquário e colecionador peruano Alex Ciurlizza, comenta sua visita rápida pela VII Bienal de São Paulo: "Estive na Bienal, onde fui apressadamente. Não há dúvida que um dos pontos altos dela é a sala das civilizações pré-colombianas, pois os objetos têm uma beleza formidável — joias, cerâmicas, tecidos etc"[45].

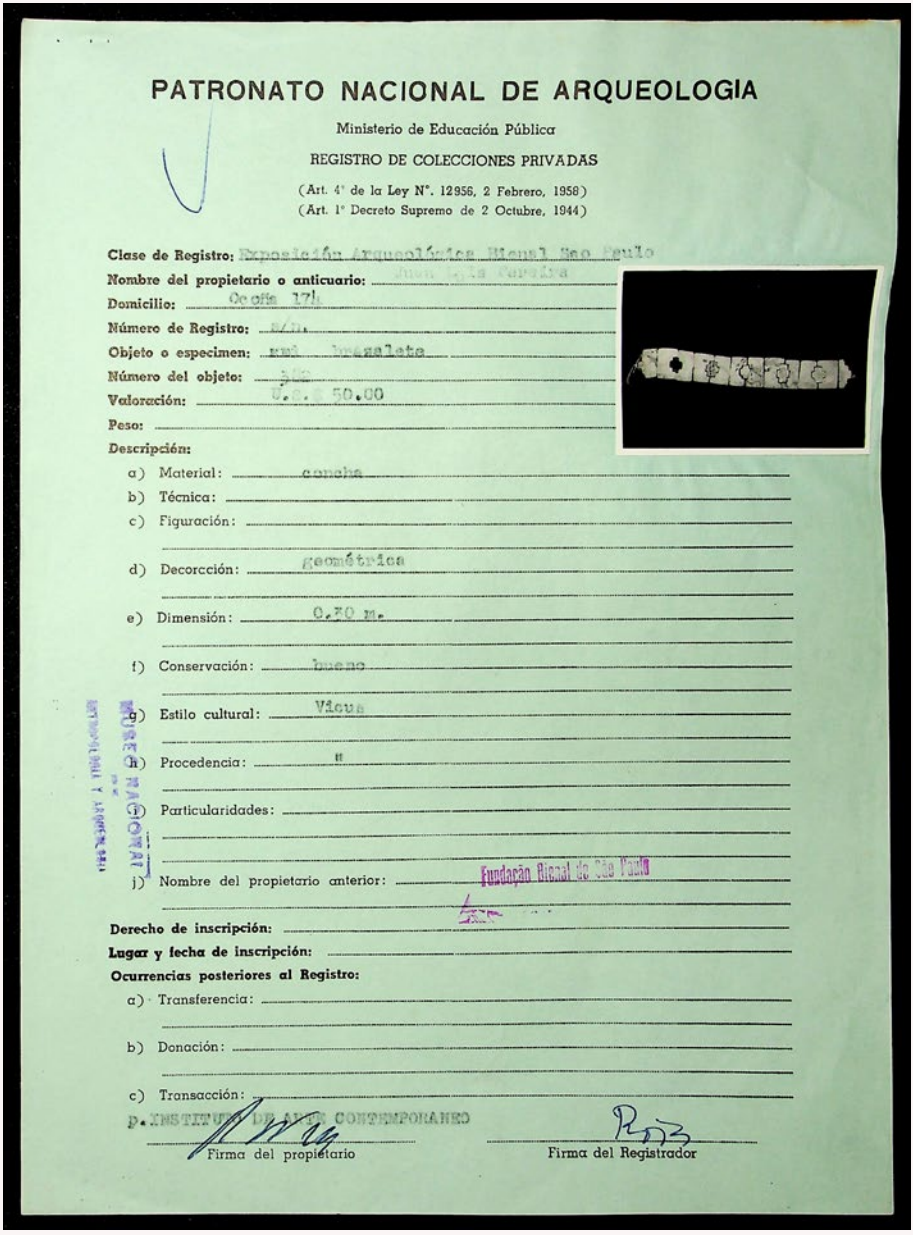
Na mesma carta, Burle Marx menciona a sua coleção de arte pré-colombiana, em processo de formação. Manifesta o seu desapontamento por não ter notícias acerca das cerâmicas pré-colombianas da região de Chankay, que adquiriu com Ciurlizza e parecem extraviadas, sobre as quais comenta: "Tenho a impressão de que não são objetos de muito valor, mas para mim são de uma beleza tão grande que gostaria muito de poder reavê-las". Solicita, então, a ajuda do amigo para "falar com o adido cultural Miguel Alves de Lima e averiguar algo sobre o extravio". Comenta brevemente que os "quadros que trouxe do Peru já foram reentelados" e estima que "ficarão ótimos" no Sítio Santo Antônio da Bica, sua propriedade em Barra de Guaratiba (zona oeste do Rio de Janeiro), na qual reúne suas coleções de arte e botânica[46].

As cerâmicas peruanas voltam a ser tema de nova carta a Ciurlizza no ano seguinte, quando, com "grande alegria", Burle Marx relata que, enfim, foi notificado pelo Ministério das Relações Exteriores da chegada de um "caixão" em seu nome. Suspeita, porém, que não foram enviadas todas as obras e solicita a ajuda de Alex para averiguar junto a

[44] Gomes, 1963, p. 8.

[45] Burle Marx, 1963, *apud* Dourado, 2022, p. 148.

[46] Burle Marx, 1963, *apud* Dourado, 2022, p. 148.



PATRONATO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA

Ministerio de Educación Pública

REGISTRO DE COLECCIONES PRIVADAS

(Art. 4° de la Ley N°. 12956, 2 Febrero, 1958)
(Art. 1° Decreto Supremo de 2 Octubre, 1944)

Clase de Registro: Exposição Arqueológica Bienal São Paulo
Nombre del propietario o anticuario: Juan Luis Ferreira
Domicilio: Calle 17b
Número de Registro: 67/1
Objeto o especimen: una brazalete
Número del objeto: 1
Valoración: U.S. 50.00
Peso:
Descripción:

a) Material: concha
b) Técnica:
c) Figuración:
d) Decorcción: geométrica
e) Dimensión: 0.70 m.
f) Conservación: bueno
g) Estilo cultural: Vicus
h) Procedencia: "
i) Particularidades:
j) Nombre del propietario anterior: Fundação Bienal de São Paulo

Derecho de inscripción:
Lugar y fecha de inscripción:
Ocurrencias posteriores al Registro:

a) Transferencia:
b) Donación:
c) Transacción:

p. INSTITUTO DE ARTES CONTEMPORANEO

Firma del propietario

Firma del Registrador

[Figura 4] Ficha de empréstimo de peça de joalheria da coleção de Juan Luis Ferreira para a mostra exibida na VII Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Salazar (possivelmente o vendedor das peças) o número exato de caixas que acomodaram os objetos que adquiriu. Confirma, mais adiante, a autoridade do olhar do amigo peruano sobre esta sua coleção em formação, quando afirma: "As peças que você achou de bom alvitre tirar da coleção, quero ver se consigo passar adiante, ou melhor, vendê-las para, num futuro próximo, escolher uma ou outra de maior classe"[47].

O desejo de aprovação por parte do colega especialista, assim como o princípio estético que motiva sua coleção, aparecem de novo na carta a Alex Ciurlizza, de fevereiro de 1968, na qual informa sobre a construção da Sala de Música no Sítio Santo Antônio da Bica, "que está ficando agradabilíssima". Burle Marx declara que seu teto em construção busca copiar o forro barroco de um sobrado colonial mineiro (onde se instalou o Pouso do Chico Rey) e que o espaço vai servir para abrigar todos os "*huacos*" que trouxe do Peru, criando unidade para a coleção[48]. Descreve a edificação deste espaço também para o casal de amigos norte-americanos Jerry e Ida Rubin, em julho de 1969. Ida foi uma dedicada mecenas e curadora de arte latino-americana, particularmente ativa em Nova York a partir da década de 1960. Organizou exposições em espaços norte-americanos para promover a circulação e a divulgação do trabalho de artistas da América Latina. Para ela e seu marido, Burle Marx volta a narrar sobre o progresso na reforma de seu Sítio e a sua coleção de arte andina antiga:

> A casa está avançando. Na sala de música, pude expor minha coleção peruana e o arranjo está agradável. A coleção tem um significado quando se comparam as peças entre si, estabelecendo-se relações entre os diferentes períodos e culturas. As cerâmicas peruanas possuem tamanha riqueza e beleza que meu desejo é aumentá-la cada vez mais, embora já tenha mais de oitenta peças. As pinturas de Cuzco estão penduradas na parede principal, dispostas contra o fundo branco das paredes para adquirirem uma luminosidade especial[49].

[47] Burle Marx, 1964, *apud* Dourado, 2022, p. 150.

[48] Burle Marx, 1968, *apud* Dourado, 2022, p. 205.

[49] Burle Marx, 1969, *apud* Dourado, 2022, p. 222.

A sua coleção de arte pré-colombiana repete o padrão dos demais colecionadores, fundada no apreço estético pelas obras e não em seu valor histórico ou arqueológico. Talvez seja a que mais abertamente assume essa característica, dadas as especificidades do próprio colecionador, defensor da concepção de Le Corbusier de "objetos de reação poética", fundamentando a ideia de que devemos nos cercar de objetos que sejam fonte de prazer e alegria. Os objetos pré-colombianos colecionados por Burle Marx são originários, em sua maioria, das culturas Chankay, Vicús, Chimú, Mochica, Recuay e Nasca, situadas nos territórios que hoje constituem o Peru e o Equador, cobrindo um arco temporal bastante extenso (3000-2000 a.C. ao século XV). Em termos materiais, o destaque fica com a cerâmica e a pedra. Em 2001, a arqueóloga Tania Andrade Lima realiza um serviço de conservação, avaliação, descrição e catalogação de 124 peças da coleção[50]. As persistentes imprecisões nas atribuições de período e origem revelam o quanto a coleção ainda demanda estudos, talvez refreados pela relativa desatenção do colecionador com os aspectos mais arqueológicos.

Sua preocupação central é basicamente poética. A criação das três vitrines na mesma sala para as peças andinas — que formam com a parede branca das pinturas cusquenhas os limites do ambiente — e a construção do teto de inspiração colonial edificam a unidade estético-visual para esses objetos e para seu diálogo com outras obras de sua coleção mais vasta, a começar pelas relações especiais que estabelece com as obras da escola de Cusco, cujos vínculos com a arte pré-colombiana haviam sido salientados na VII Bienal, interligando diferentes tempos das tradições artísticas andinas. Na Sala de Música, Burle Marx reúne as telas do século XVIII representando Nossa Senhora das Mercês, uma das mais antigas devoções populares da América Ibérica. No ambiente contíguo, atualmente conhecido como Sala de Estar, dispõe as pinturas cusquenhas de maiores dimensões: *Defesa da Eucaristia*, representando a luta dos cristãos contra os inimigos da fé católica, e *A Sagrada Família*, com episódios da vida de Cristo. O uso

[50] Os resultados deste trabalho estão resumidos na publicação de Tania Andrade Lima, *Sítio Burle Marx: coleção pré-colombiana; estado de conservação,* de março de 2021. Acervo Sítio Roberto Burle Marx.



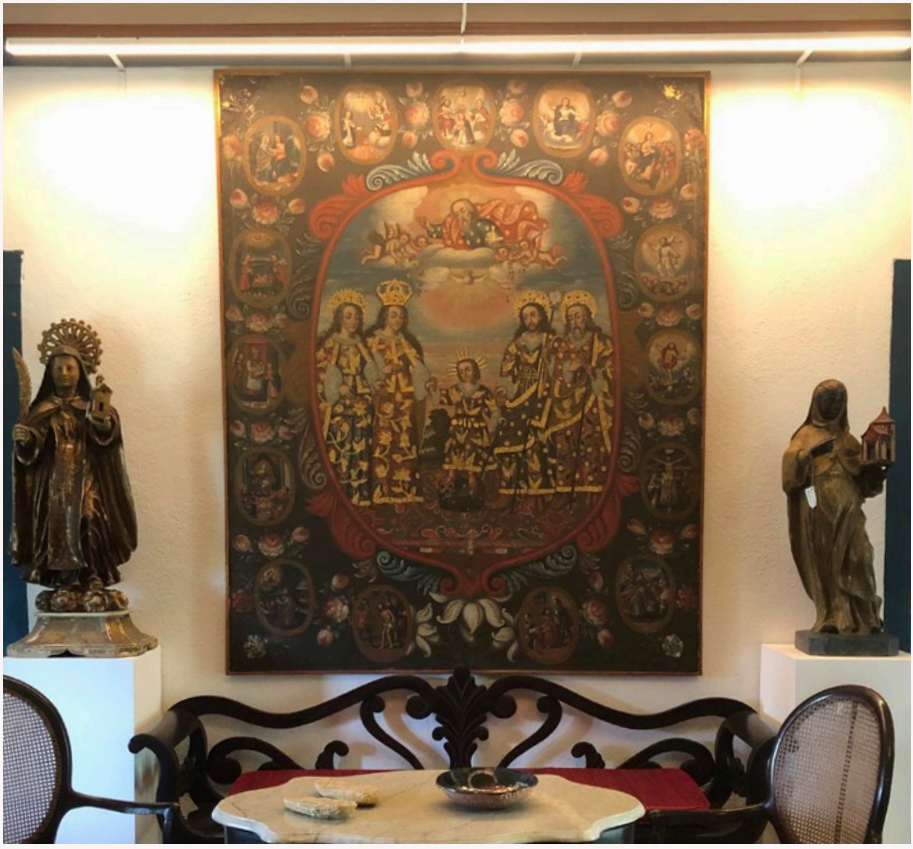
[Figura 5] Uma das vitrines de arte pré-colombiana na Sala de Música do Sítio Roberto Burle Marx. Fotografia de Vera Beatriz Siqueira, 2019.

do “brocateado” típico da pintura da escola de Cusco, com a aplicação de folha de ouro para detalhes ornamentais, concede a essas obras um caráter peculiar de “tesouro”, ressoando a ideia geral com que se qualificava a arte pré-colombiana. Nesse mesmo ambiente, constrói ainda uma vitrine embutida na parede e coloca algumas bases e prateleiras para as imagens de santos da tradição luso-brasileira, escolhidas, como faz questão de frisar na carta a Isa e Jerry Rubin já mencionada, de acordo com seu “ponto de vista estético”[51].

Por outro lado, a coleção de arte pré-colombiana estabelece curiosa relação com as cerca de quatrocentas peças de cerâmica popular brasileira, notadamente do Vale do Jequitinhonha, que vai comprando durante suas muitas excursões ou viagens de trabalho a Minas Gerais. Para estas peças, Burle Marx vai construir outra sala especial em seu Sítio, ao lado da Sala de Música, cujo forro, em planos que acompanham o caimento do telhado, é pintado por ele em *marrouflage*. Tal contiguidade reforça a materialidade semelhante, assim como a similitude morfológica (são vasos e outros objetos de uso de contornos e motivos decorativos biomórficos) e a análoga rudeza formal. Obriga-nos, assim, a notar as afinidades visuais que aproximam os objetos andinos das moringas de várias cabeças, das figuras que misturam gente e bicho, dos porrões em forma de mulher, dos vasos evocando formas orgânicas dos ceramistas do Jequitinhonha.

Desse modo, apesar de seu ecletismo (ou, talvez, por isso mesmo), a coleção de Burle Marx acaba por criar um campo semântico próprio, no qual entrelaçam-se a arte andina antiga, a pintura cusquenha, as imagens de santos da tradição colonial e a arte popular brasileira. Em todas essas peças, o paisagista parece encontrar a mesma experiência estética direta, antropologicamente essencial, operada por seu olhar empático, afetivo e entusiasmado. Esse olhar, como vimos, não é apenas pessoal; em sua coleção vemos a mesma chave americanista e o ímpeto passional de outras tantas coleções, que apostam na valorização da arte latino-americana contemporânea e tradicional. No caso de Burle Marx,

[51] “As esculturas sacras estão aumentando. Estou tentando eliminar as medíocres e substituí-las por outras melhores, segundo meu ponto de vista estético.” Burle Marx, 1969, *apud* Dourado, 2022, p. 222.



[Figura 6] Sala de Estar no Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, reunindo uma combinação típica do colecionismo brasileiro dos anos 1960/70, com imagens de santos da tradição luso-brasileira, pinturas da Escola de Cusco do século XVIII e mobiliário de inspiração colonial. Fotografia de Vera Beatriz Siqueira, 2019.

entretanto, o particular interesse pela arte andina antiga veio, também, a conformar um campo de referência estético-simbólica importante para o desenvolvimento de sua linguagem moderna. É o que veremos, muito especialmente, a partir da análise da sua produção joalheira, exposta e premiada na mesma Bienal em que admira as joias do tesouro pré-hispânico do Peru.

"A vontade de beleza": as joias de Roberto Burle Marx na VII Bienal

A história da relação de Burle Marx com a Bienal de São Paulo indica diversas participações, desde a primeira, em 1951, revelando a conexão de sua obra com os valores estéticos que fundamentam a mostra e, mais amplamente, o discurso da modernidade no Brasil. Na segunda edição, recebe o prêmio de arquitetura pelos jardins da residência de Odete Monteiro, episódio essencial no reconhecimento e na difusão internacional de seu trabalho como paisagista. Em 1959, é convidado a expor em uma Sala Especial, sobre a qual escreve a seu irmão Walter: "Fui convidado para participar da Bienal de São Paulo. Me darão uma sala especial, como terão Mies van der Rohe, Gaudí e Van de Velde. Com isso, você pode imaginar a responsabilidade que tenho, sobretudo por estar ao lado dessa gente"[52]. Na sétima Bienal, o artista apresenta, além de uma pintura na representação nacional, as joias que produz com seu irmão Haroldo, recebendo por estes trabalhos o primeiro prêmio H. Stern Joalheiros.

Em 1965, volta a expor onze peças na Seção de Joias Artísticas da Bienal de São Paulo. Nesse evento, sente-se injustiçado pelo fato de o prêmio ter sido concedido a Pedro Correia de Araújo, justamente no ano em que suas joias são agraciadas com o primeiro prêmio na Bienal de Artes Aplicadas do Uruguai, que recebe das mãos de Matarazzo. Esse desagrado o leva a anunciar, em 1969, quando a Seção retorna à Bienal[53], e dentro do quadro da campanha internacional de boicote à sua décima

[52] Burle Marx, 1959, *apud* Dourado, 2022, p. 116.

[53] A categoria de joias artísticas é apresentada em seis edições da Bienal de São Paulo: VII (1963), VIII (1965), X (1969), XI (1971), XII (1973), XIII (1975).



[Figura 7] Entrega do Prêmio H. Stern, VII Bienal de São Paulo, 1963. Da esquerda para a direita, Comendador Silvio Paula Ramos (representante da H. Stern), Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente da Fundação Bienal de São Paulo), Roberto Burle Marx e Diná Coelho (secretária geral da Fundação Bienal). Fotógrafo não identificado. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

edição: "Não vou mais expor na Bienal de São Paulo"[54]. Mesmo considerando o evento "formidável" em termos culturais e artísticos, afirma preferir não integrar a mostra e se dedicar à montagem de uma grande exposição com uma centena de suas joias, a ser realizada na Europa. Apesar desse protesto, Burle Marx volta a expor seus anéis, braceletes e colares na Bienal em 1971, quando a comissão organizadora promove a exposição dos artistas premiados em edições anteriores.

A apresentação de joias no certame de 1963 parte de um movimento promovido por artistas e pessoas do mundo cultural brasileiro. Caio Mourão, que vinha expondo suas criações em galerias e museus do Rio e de São Paulo, escreve, em 14 de março de 1963, a Diná Coelho. Sublinha que o último parágrafo do artigo 2 do regulamento do evento permite uma abertura para a exibição de "quaisquer outras manifestações artísticas que a Bienal resolva promover". Pergunta, então, se essa brecha não poderia justificar uma seção de artesanato, "de preferência joias", destacando que:

> Todas as galerias, e mesmo Museus, têm realizado exposições de artistas joalheiros; até os Salões de Arte Moderna já têm uma seção; me parece que a Bienal poderia concretizar esta nova modalidade de expressão artística[55].

Pouco mais de um mês depois, Diná responde a Mourão comunicando que, no dia 17 de abril de 1963, "[r]esolveu a Diretoria — ouvida antes a comissão de críticos de arte — aceitar joias artísticas para expor na VII Bienal". Ressalva que os expositores devem se submeter, "como os demais artistas, a Júri de Seleção"[56]. Cartas similares foram enviadas por Diná ao artista Livio Edmondo Levi e a Carmem Portinho, diretora do Museu de Arte Moderna do Rio, instituição que tradicionalmente vinha

[54] Burle Marx..., 1969, s/p.

[55] Carta de Caio Mourão a Diná Lopes Coelho, 14 de março de 1963. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

[56] Carta de Diná Lopes Coelho a Caio Mourão, 18 de abril de 1963. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

expondo trabalhos em joalheria[57], revelando uma ação coordenada pelo reconhecimento deste tipo de arte[58].

Burle Marx já havia exposto seus trabalhos em joias em algumas de suas mostras, reunindo sua produção diversificada. Em 1956 e em 1963, croquis, fotografias e alguns exemplares de joias são exibidos no MAM Rio, entre as demais manifestações de sua arte — pinturas, desenhos, projetos, fotografias de jardins, tecidos, painéis de cerâmica e azulejos —, com grande interesse crítico. Artigo na Tribuna da *Imprensa*, sem assinatura, destaca essas obras, valendo-se da definição do próprio Burle Marx de que se trata de mais uma manifestação na qual, "[c]omo em qualquer outra arte", procura trabalhar "para criar novos ritmos, texturas, cores, volumes"[59]. A crítica costuma ser receptiva, entendendo a arte da joalheria como uma extensão da modernidade de suas criações paisagísticas e artísticas[60].

O catálogo da VII Bienal de São Paulo lista cinco anéis, três pares de brincos, cinco broches, quatro colares e três pulseiras assinadas por Burle Marx. Todas as peças são em ouro, algumas com pedras brasileiras (turmalinas, águas-marinhas e ametistas) de lapidação irregular. Apesar de serem identificadas apenas como obra do artista, suas joias eram produzidas por seu irmão Haroldo Burle Marx. Haroldo estuda gemologia e lapidação na Alemanha e, a partir dos anos 1940, estabelece uma oficina no Rio de Janeiro. Fica responsável pela produção das joias a partir de croquis de Roberto, introduzindo no Brasil a técnica de lapidação livre. A parceria dura até os anos 1960, quando divergências sobre a produção em série, defendida por Haroldo e recusada por Roberto, causam o afastamento dos irmãos.

[57] Além da exibição da obra de artistas joalheiros, o MAM Rio costumava fazer, nos anos 1950 e 1960, mostras de Natal, nas quais as joias eram apresentadas (e vendidas) como opções de presente natalino.

[58] Grippa & Bosak, 2018, p. 173.

[59] Os Burle Marx..., 1956, p. 7.

[60] Sobre as joias de Burle Marx, isoladamente ou no conjunto de sua obra, escreveram os críticos Vera Pacheco Jordão (*O Globo*), Jayme Maurício (*Correio da Manhã*), José Geraldo Vieira (*Folha de S. Paulo*), Harry Laus (*Jornal do Brasil*), Geraldo Ferraz (*O Estado de S. Paulo*), entre outros. Além disso, alguns jornais publicaram artigos sem assinatura, dando destaque a suas joias: *O Dia*, *Diário de Notícias*, *Folha Ilustrada*, etc.



[Figura 8] Roberto Burle Marx, conjunto de colar, brincos e pulseira, exposto na VIII Bienal de São Paulo, 1965. Fotografia de Athayde de Barros. Fundação Bienal de São Paulo/ Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Artigo de Lourdes May sobre as joias na VII Bienal, publicado no *Jornal do Brasil* de 6 de outubro de 1963, mostra o seu colar premiado (de ouro e turmalina) ao lado de peças de Caio Mourão (em ouro) e Amélia Toledo (em prata polida e turmalina). A articulista anota o pioneirismo dos irmãos Burle Marx na lapidação livre e no estabelecimento da "corrente moderna na joalheria brasileira"[61]. Comenta sobre a primeira mostra de suas joias, no Hotel Copacabana Palace, em 1951, que "já fazia prever o sucesso que se seguiria" em outras exposições no MAM Rio. Cita a observação de Haroldo de que as joias são executadas em ouro exclusivamente pelas "qualidades que só um material nobre por natureza pode emprestar", agregando valor à "criação artística" que, a rigor, poderia valer-se de qualquer material, como dizia Picasso, citado por Haroldo: "Uma joia feita por mim em ouro vale o mesmo se a fizer em ferro"[62].

O artigo ainda fala dos outros três artistas joalheiros laureados na Bienal: Caio Mourão, que recebe o segundo prêmio, Amélia Toledo e Luigi Zanotto, a quem são conferidas menções honrosas. É curioso perceber como, em todos esses casos, a arte da joia concilia as linhas modernas, simples e diretas, com certas tradições culturais. Mourão volta-se para o estudo das culturas etrusca e hitita. Toledo destaca a tradicional relação de devoção entre o usuário e o adorno. Zanotto aponta a conexão de suas formas modernas com a tradição do trabalho artesanal com os metais. Nas joias desenhadas por Burle Marx, por sua vez, é irresistível pensar na relação com a ourivesaria rude da cultura andina antiga ou, ainda, com o seu modo expressivo de uso das pedrarias. Os seus croquis, feitos sobre papel preto, revelam igualmente a rudeza formal desses seus trabalhos, que tanto podem advir do brutalismo arquitetônico moderno quanto da austeridade da artesania das joias peruanas.

Também é impossível não notar a analogia visual entre seu intricado encaixe de formas e os padrões decorativos de joias e têxteis pré-colombianos. Essa proximidade é destacada pelo *Diário de Notícias* que, em 1956, publica uma fotografia de broche exposto por Burle Marx

[61] May, 1963, p. 8.

[62] *Idem, ibidem.*

em sua retrospectiva no MAM Rio, com a seguinte observação: "A foto ao lado mostra uma de suas 'artes menores': broche de ouro aveludado, com turmalina rosa e topázio 'madeira' lapidados em formas livres e engastados em uma forma que sugere a arte pré-colombiana do México"[63]. Tal inspiração pode ser vista em outras obras que Burle Marx fazia à época, como o muro escultórico em pedras de cantaria do jardim à frente de sua casa no Sítio ou o painel projetado para a residência de Francisco Matarazzo (Baby) Pignatari — atual Parque Burle Marx, em São Paulo. Não se trata propriamente de uma "influência", e sim de uma espécie de reverberação da potência plástico-simbólica da cultura pré-colombiana, que se torna um referencial estético destacado em sua concepção ampla de forma e beleza.

Burle Marx encontra na arte pré-colombiana a mesma qualidade que percebe nas peças da cultura popular brasileira que coleciona e admira: a "vontade de beleza", expressa em "parâmetros estéticos próprios".

> Esse povo sofredor não conhece Wagner, nem Ulisses, nem a Divina Comédia. E dessa margem de privação, em condições tão adversas, busca ainda a comunicação através de uma vontade de beleza, organiza parâmetros estéticos próprios, e nos revela formas como um barro do Jequitinhonha, um ex-voto, uma carranca de proa[64].

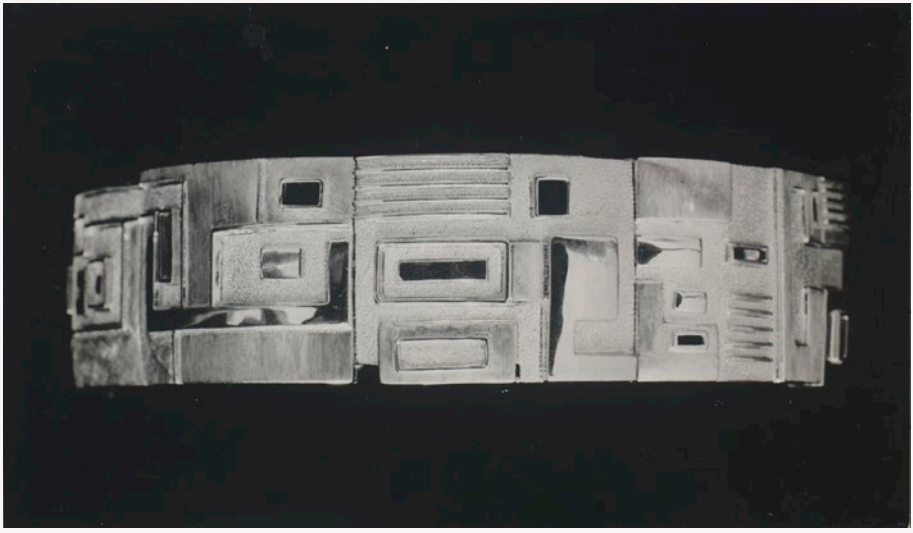
O uso desse termo — "vontade de beleza" — para qualificar o impulso estético da arte popular ou indígena brasileira se populariza especialmente a partir dos estudos de Berta e Darcy Ribeiro. Para a primeira, a "arte étnica" precisa ser compreendida em sua "fruição estética que obtém formas do informe, formas estas que devem necessariamente ser belas e harmoniosas, independentemente de sua utilidade"[65]. Para Darcy, a "expressão estética indica certo grau de satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta os homens como uma necessidade e um gozo profundamente arraigados"[66].

[63] Nota..., 1956, s/p.

[64] Burle Marx *apud* Lemos & Schwarzstein, 1996, p. 157.

[65] B. Ribeiro, 1989, p. 16.

[66] D. Ribeiro, 1987, p. 29.



[Figura 9] Roberto Burle Marx, pulseira de ouro rendado. Fotografia de Marcel Gautherot, 1962. Fundo *Correio da Manhã*, Arquivo Nacional.

Como chama a atenção o arquiteto José Pessoa, ideia similar era utilizada por Lucio Costa em seus pareceres técnicos para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

> A leitura da sua análise do acervo a ser protegido está intimamente ligada à sua ideia de qualidade artística, que faz com que a construção humana, popular ou erudita, possa ser denominada arquitetura, sendo portanto o que convém preservar para as gerações futuras. É a vontade de arte, a vontade de beleza, a vontade de forma, ou nas suas palavras, a intenção plástica, que caracteriza tanto os antigos monumentos como a contribuição da moderna arquitetura brasileira[67].

Burle Marx integra esse quadro intelectual. Em suas práticas de artista e colecionador, vemos a percepção compartilhada da arte como resultado dessa experiência básica, que dispensa modelos e referências eruditas, em prol da manifestação de uma beleza essencial, de uma intenção estética, que confina com o sagrado e se converte em valor. O modelo para esse belo sem padrão, profundamente expressivo, só pode vir, para ele, da própria natureza, que está sempre mudando e acolhendo a instabilidade; em última análise, acompanhando o fluxo constante das forças que a afetam e modificam.

O paisagista percebe, por exemplo, uma relação de analogia entre as formas do artesanato neolítico e o surgimento, na época, do "conceito" de jardim:

> A forma dos vasos e dos utensílios neolíticos, bem como seus elementos decorativos, revela a presença de motivos biomórficos com predileção para os elementos vegetais e animais, oriundos do ambiente natural. Já então participam eles de uma realidade propriamente estética. [...] São, pois, percebidos não somente como úteis, mas já como "belos".
>
> Quase todos os exemplos neolíticos de estilização da figura vegetal e animal mostram que já existe uma atitude contemplativa, ou mesmo uma consciência artística, que visa frequentemente a uma representação do objeto, ultrapassando sua realidade física. Essa

[67] Pessoa, 2004, p. 4.

estilização confere-lhe, mediante a organização plástica, a forma e o poder do símbolo[68].

A compreensão de que a organização plástica e sensível das formas naturais é a base da consciência estética torna-se essencial para toda a atuação de Burle Marx como artista, paisagista e colecionador. Também seu irmão Haroldo, ao falar da beleza das peças que criam, se refere a essa ligação de natureza e liberdade da criação: "Penso como Spinoza que é do contato com a natureza que nos vem a perfeita paz interior. Estou em paz. A beleza que oferecemos através de nossas joias é trazida do solo e da liberdade, do chão e do infinito"[69]. As joias de Burle Marx, manifestação usualmente percebida como periférica em sua produção, por serem objetos de uso, devem evocar muito especialmente a "vontade de beleza", revelando de imediato sua "realidade propriamente estética".

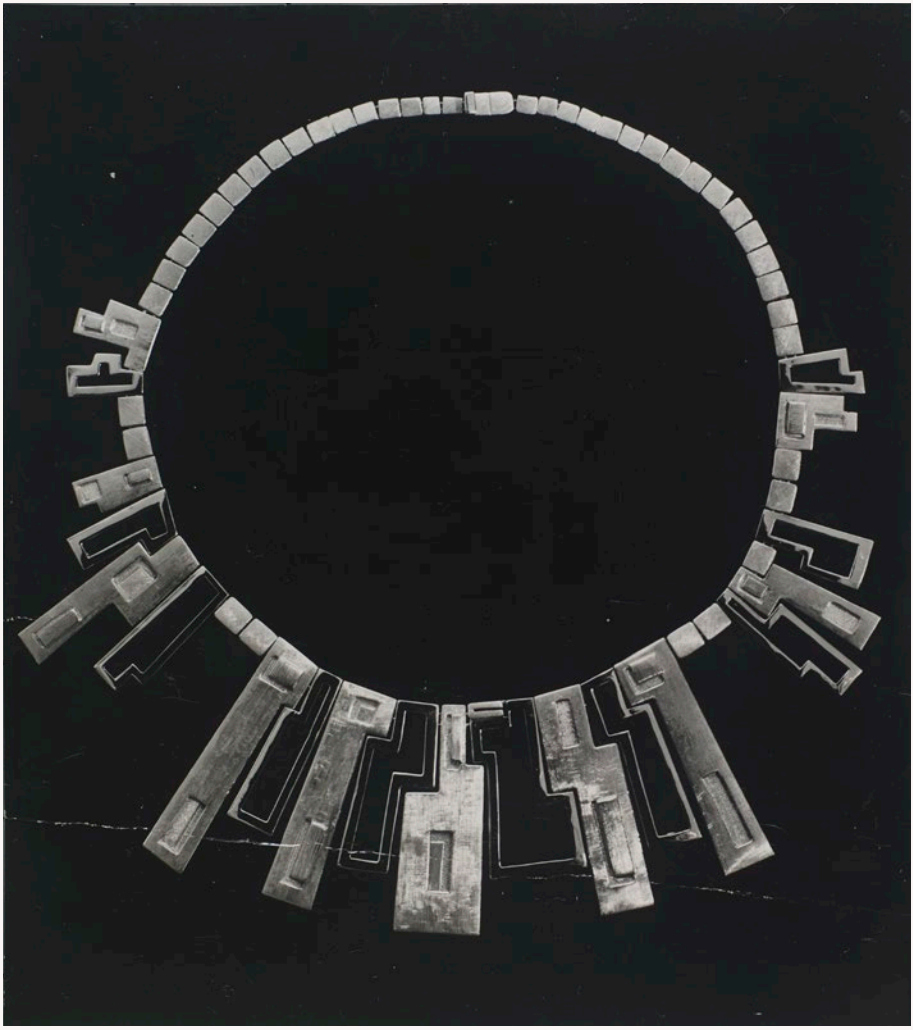
O uso do termo "forma livre" para vários de seus modelos de anéis, pulseiras e colares — ligado à irregularidade do formato das peças e da lapidação — expõe igualmente o desejo de uma arte dotada de parâmetros estéticos próprios, que reverbera as lições da natureza e da cultura tradicional. A "novidade" ou "modernidade" do arranjo plástico das joias de Roberto repousa no que ele mesmo chama de "atitude contemplativa", voltada para a fruição demorada da qualidade estética das formas e de sua tessitura, seja na natureza autóctone, seja nas artes populares latino-americanas, seja na visualidade moderna.

•

É evidente que o interesse pela arte andina antiga no Brasil possui uma elevada carga de complexidade e ambiguidade. A apreciação da cultura material latino-americana entre a intelectualidade brasileira, semelhante à valorização da joia como meio artístico, busca emancipá-la do âmbito do simples artesanato e conectá-la aos valores mais elevados da arte. Com certeza, essa é uma tática válida — e, diríamos, praticada com sinceridade por seus apoiadores — para transcender os

[68] Burle Marx, *apud* Leenhardt, 1996, p. 61.

[69] Haroldo Burle Marx..., 1961, s/p.



[Figura 10] Roberto Burle Marx, colar de ouro acetinado e brilhante. Fotografia de Marcel Gautherot, 1963. Fundo *Correio da Manhã*, Arquivo Nacional.

tradicionais limites de apreciação da cultura material de outros povos ou das denominadas "artes decorativas" ou "menores". No entanto, não deixa de denunciar outros obstáculos sociais e culturais. Em última análise, a orgulhosa exibição dos "tesouros" do Peru na Bienal, assim como a constituição das coleções de arte pré-colombiana no Brasil ou, ainda, os anéis, broches e pulseiras de Burle Marx, se movimentam entre a percepção de seu valor estético e a sua transformação em objeto de distinção.

Referências

A ARTE ANTIGA dos Andes obtém grande sucesso nos Estados Unidos. *A Tribuna*, Santos, 5/12/1954, p. 27.

ARCURI, Marcia & MUNIZ, Leandro (org.). *Comodato Masp Landmann vol. 2: cerâmicas e metais pré-colombianos*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 2023.

A SEMANA foi da moda. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, 19/5/1965, p. 1.

BARCELLOS, Nathalie Rodrigues. *O dom de Roberto Burle Marx: colecionismo, perpetuação, consagração e magia*. Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, 2024 (Dissertação de mestrado). Disponível em <https://bibliotecadigital.iphan.gov.br/items/7b01921a-92cf-45d1-b40e-29e854d3b299>. Acesso em 12/2/2026.

BENTO, Antonio. "Arte pré-colombiana na Bienal". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 18/9/1963, p. 8.

BURLE MARX TROCA Bienal pela Europa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6/7/1969. Recorte de jornal do Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.

CAMPOFIORITO, Quirino. "VII Bienal de São Paulo". *O Jornal*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 28/7/1963, p. 5.

COELHO, Vera Penteado. *Coleção Bezzi: arte pré-colombiana do Peru*. Catálogo de exposição. São Paulo, Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo, 1966.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970)*. Campinas, Editora da Unicamp, 2023.

FERRAZ, Geraldo. "Pré-Colombiana na VII Bienal". *A Tribuna*, Terceiro Caderno, Santos, 6/10/1963, p. 1.

GOMES, Alair. "Rápido guia crítico para a VII Bienal". Texto datilografado, 1963. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

GONZÁLEZ, Alberto Rex. *Argentina, arte antes de la historia*. Catálogo de exposição. Dirección General de Relaciones Culturales/Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de Argentina, 1963.

GRIPPA, Carolina & BOSAK, Joana. Joias Artísticas: o caso da Bienal de São Paulo. *Visualidades*, Goiânia, vol. 16, n. 2, pp. 169-186, jul-dez/2018. Disponível em <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48203>. Acesso em 12/2/2026.

HAROLDO BURLE MARX: "nossas joias possuem o que há de mais precioso na vida — liberdade". *Correio da Manhã*, 5º Caderno Feminino, 9/07/1961, s/p.

KELLY, Celso. Novidades do... passado. *A Noite*, Letras e Artes, Rio de Janeiro, 19/5/1955, p. 3.

LANDMANN, Julio. "Apresentação Família Landmann". *In*: ARCURI, Marcia (org.). *Comodato Masp Landmann: vol. 1 têxteis pré-colombianos*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 2019.

LAUS, Harry. "VII Bienal de São Paulo". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 9/10/1963, p. 4.

LEENHARDT, Jacques. "Paisagem, botânica e ecologia. Perguntas a Roberto Burle Marx". *In:* LEENHARDT, Jacques (org.). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo, Perspectiva, 1996, p. 47-68.

LEITE, José Roberto Teixeira. Arte pré-colombiana na Bienal. *Diário de Notícias,* Segunda Seção, Rio de Janeiro, 20/9/1963a, p. 3.

LEITE, José Roberto Teixeira. "Pintura colonial boliviana no MNBA". *Diário de Notícias,* Segunda Seção, Rio de Janeiro, 13/11/1963b, p. 3

LEMOS, Paulo & SCHWARZSTEIN, Eduardo C. (ed.). *Roberto Burle Marx*. São Paulo, Lemos Editorial, 1996.

LIMA, Tania Andrade. *Sítio Burle Marx: coleção pré-colombiana; estado de conservação,* março de 2021. Documento impresso. Acervo Sítio Roberto Burle Marx/Iphan/MinC.

LODO, Gabriela Cristina. "I Bienal latino-americana de São Paulo: a influência de um presidente e do meio artístico". *VIII Encontro de História da Arte: história da arte e curadoria.* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2012. Disponível em <https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4209>. Acesso em 14/3/2026.

MARCA, Paolo. "Pintura colonial boliviana". *Correio Paulistano*, Segundo Caderno, São Paulo, 24/3/1963, p. 4.

MARTINS, Helder. "Los Tesoros del Peru en Francia". *O Cruzeiro*, *edición internacional*, Rio de Janeiro, 16/9/1958, p. 32-33.

MATARAZZO, Francisco. "Apresentação". *VII Bienal de São Paulo*. Catálogo de exposição. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

MAURÍCIO, Jayme. Frente à VII Bienal. *Correio da Manhã,* Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 5/10/1963, p. 4.

MAY, Lourdes. I Bienal de joias: quatro laureados. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 6/10/1963, p. 8.

MAZIERO, Dalton. "A Arte Pré-colombiana nas Bienais de São Paulo: um referencial para nossa identidade cultural (1951-2003)". *Arqueologia Americana*, s/d. Disponível em <https://www.arqueologiamericana.com.br/artigos/artigo_07.htm>. Acesso em 14/3/2026.

MURY, Maria Eduarda Gaby. *A cor dos Andes na zona sul carioca: análise iconográfica das cerâmicas Nascas no acervo da Casa Museu Eva Klabin*. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022 (Trabalho final de graduação). Disponível em <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/23447>. Acesso em 15/3/2026.

[NOTA sem título]. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24/4/1956. Recorte de jornal. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

OS BURLE MARX e as suas joias. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 13/03/1956.

PESSOA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Brasília, IPHAN, 2004.

RIBEIRO, Bertha G. *Arte Indígena, linguagem visual*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

RIBEIRO, Darcy. "Arte Índia". *In*: RIBEIRO, Darcy (org.). *Suma Etnológica Brasileira: edição atualizada do Handbook of South American Indians*, vol. 3. Petrópolis, Vozes/FINEP, 1987.

ROCA REY, Alvaro. "History of Peru's Gold Museum". *In*: ROCA REY, Alvaro; GALLO, Miguel Mujica & QUESADA, Aurélio Miró (org.). *Oro del Peru*. Lima, Monterrico, 1978.

RODRÍGUEZ, Carol. "Nelson Rockefeller y el arte andino: a propósito de la reapertura del ala Michael C. Rockefeller en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York". *Historica*, vol. 49, n. 2, 2025, p. 241-260. Disponível em <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/33306>. Acesso em 15/3/2026.

SALDANHA, Ana Lívia Ruegger. *Arte pré-colombiana hoje: cerâmica marajoara no MASP*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2019 (Trabalho final de graduação). Disponível em <https://bdta.abcd.usp.br/item/002983955>. Acesso em 12/2/2026.

SHIMADA, Izumi & VEGA-CENTENO, Rafael. “Peruvian Archaeology: Its Growth, Characteristics, Practice, and Challenge”. *In*: LOZNY, Ludomir (ed.). *Comparative Archaeologies: A Sociological View of the Science of the Past*. New York, Springer, 2011.

TORRES, Fernando Villegas. “El Perú antiguo como identidad cultural y moderna en las artes peruanas hacia la primera mitad del siglo XX”. *Iberoamericana*, XXIV, n. 87, 2024, p. 11-34. Disponível em <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/3140>. Acesso em 14/3/2026.

UMA JOIA é uma expressão de arte. *Revista Feminina do Diário de Notícias*, 8/12/1963, s/p.

Moema Alves

Entre acordos e eventos: as relações culturais Brasil-Argentina no início dos anos 1960

A produção e exibição de arte entre Brasil e Argentina de fins da década de 1950 e início da década de 1960 viveu um significativo aumento de circulação de obras de arte, por meio de exposições; de peças de teatro e produção musical, através de exibições e espetáculos; e igualmente de artistas e debates sobre as tendências do momento. Essa aproximação e intenso trânsito entre os dois países proporcionou não só o estreitamento de suas relações no que tange à produção cultural, mas deixou marcas próprias dessa circulação em diferentes formas de manifestação cultural.

O ano de 1961, particularmente, foi marcado pela intensa programação de manifestações artísticas argentinas na cidade do Rio de Janeiro. Só no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)

tiveram lugar, ao longo do ano, três mostras de arte argentina que foram realizadas sob os auspícios da Embaixada da Argentina no Brasil: *Arte contemporânea da Argentina*; *Ceramistas argentinos* e *Grupo Sur*. Para além delas, podemos citar ainda outros exemplos da ampla programação promovida ou que contava com o apoio da mesma embaixada, como o concerto de música argentina enchendo o Theatro Municipal ou a apresentação de teatro no Largo do Boticário.

Contudo, para podermos entender essa intensa programação em significado e poder localizá-la enquanto estratégia de ação, precisamos voltar alguns anos e contextualizar as relações entre Brasil e Argentina, bem como suas políticas de atuação no panorama cultural internacional.

Uma antiga e complexa amizade

Brasil e Argentina se tornaram estados independentes na primeira metade do século XIX, e, desde então, suas relações oscilaram entre afastamento e aproximação. Durante as décadas de 1930 e 1940, podemos identificar projetos orientados pelos embaixadores de ambos os países, visando diminuir as imagens negativas que circulavam tanto aqui quanto lá[1].

Nesse momento, a aproximação entre Brasil e Argentina foi favorecida pelo contexto de fortalecimento do nacionalismo e ideais americanistas, estando a diplomacia cultural empreendida pelos dois governos atrelada a interesses políticos, comerciais e econômicos.

No entanto, com o primeiro governo de Juan Perón (1946-1955) e o mandato de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), como vemos, ambos iniciados no mesmo ano, as relações entre os países vizinhos voltaram a oscilar. Enquanto Perón adotou uma política de não alinhamento no período da chamada Guerra Fria, Dutra aprofundou relações com os Estados Unidos e rompeu relações com a União Soviética.

Em finais da década de 1950, outro cenário e outros personagens despontam aproximando, mais uma vez, essa relação. Do lado brasileiro, Juscelino Kubitschek havia assumido o governo em 1955, e sua estratégia

[1] Paz dos Santos, 2005.

para investir na industrialização do país o fez abrir a economia ao capital estrangeiro. Sob o discurso desenvolvimentista semelhante, Arturo Frondizi assumiu a presidência da Argentina no ano de 1958, realizando uma impactante abertura comercial. Ambos pretendiam desenvolver, em pouco tempo e via investimento no setor industrial, a economia de seus respectivos países. O discurso da modernidade e avanço sustentava seus governos.

Na virada para os anos 1960, Brasil e Argentina se encontravam igualmente em crise econômica e, nesse contexto, assumiu a presidência de nosso país, em 1961, Jânio Quadros, que adotou a chamada "política externa independente". Sem ser contrário a uma política desenvolvimentista, Jânio, contudo, defendia uma postura independente em relação às outras nações. Aprofundando a relação de proximidade retomada pelo governo de Juscelino, Jânio Quadros rapidamente se aproximou de Arturo Frondizi para discutirem questões da América Latina e as relações bilaterais, enfatizando as relações econômicas e de cooperação cultural entre os dois países[2].

Em abril de 1961, em um encontro realizado na cidade de Uruguaiana, na fronteira com a Argentina, os dois presidentes realizaram um encontro onde se comprometeram a aprofundar o esforço de cooperação. Foi assinado, então, um Convênio de Amizade e Consulta, e, por meio dele, ambos os governos enfatizaram o interesse na integração entre os dois países nos campos econômico, judiciário, financeiro e cultural[3].

Por mais que, em pouco tempo — dadas as transformações políticas internas e as posteriores posturas distintas adotadas por novas políticas externas — o entusiasmo de Uruguaiana tenha esmaecido, é sob esse sentimento de cooperação e aproximação que se dão os eventos artísticos apresentados aqui, posto que a intensa programação daquele ano pode ser lida como resultado e celebração da assinatura do Convênio de Amizade e Consulta.

[2] Silva, 2024.

[3] O convênio versava, também, sobre a circulação de obras de arte e publicações, tendo suas saídas e entradas nos países em questão facilitadas para que contribuíssem no desenvolvimento de atividades educativas e culturais. Para acesso aos artigos do Decreto n. 52.021, de 22 nov. 1963, ver <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-52921-22-novembro-1963-392838-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 10/1/26.

Relações nos mundos da arte

Feito esse breve panorama sobre as relações diplomáticas entre Brasil e Argentina, mas antes de adentrarmos nos eventos em questão, precisamos, ainda, entender a posição de ambos os países no que tange à cena cultural interna e externa. Assim, voltamos, uma vez mais, ao peronismo para estabelecer algumas diferenças e posteriores aproximações.

Se no início dos anos 1950 o Brasil havia "optado" pela chamada arte moderna para identificar as elites política, econômica e artístico-cultural, investindo na abstração enquanto uma linguagem universal e contestadora de uma arte figurativa de forte cunho nacionalista, esse movimento não era ainda o estabelecido no panorama argentino, que, sob o governo de Juan Perón, seguia "à margem dos códigos estéticos na nova ordem de pós-guerra"[4].

A pesquisadora e curadora María Amalia García nos mostra que, para a primeira Bienal de São Paulo, realizada no ano de 1951, Ciccillo Matarazzo (188-1977), um de seus idealizadores e presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizador do evento, esteve em contato com o governo argentino para que houvesse o envio de uma representação oficial de seus artistas para o evento. García afirma, ainda, que para que a empreitada de Matarazzo tivesse sucesso, se fazia necessário receber apoio, através da participação no evento, de uma rede regional e internacional. Contudo, a resposta recebida, mais de um ano depois, não foi positiva, deixando a Argentina de fora desta primeira edição enquanto representação[5].

No entanto, no intervalo entre a primeira e a segunda bienal, o cenário econômico, bem como de política externa argentina, sofreu mudanças significativas, fazendo com que, em 1953, o peronismo já tivesse sentido necessidade de redefinir sua agenda econômica e sua posição diante dos Estados Unidos. A necessidade de colocar-se em um panorama internacional havia se tornado imperativa e, neste

[4] García, 2005.

[5] *Idem*. No mesmo artigo, María Amalia García enfatiza ainda que a única presença argentina neste primeiro evento foi a participação de Jorge Romero Brest (1905-1989), crítico e gestor de arte argentino, no júri. Brest era resistente ao governo de Perón e defendia a abstração geométrica quando esta ainda não era uma linguagem estimulada pelo governo.

cenário[6], buscava articular uma renovação em seu programa de artes plásticas. Nesse contexto, uma representação com 14 artistas argentinos foi enviada, sendo, em sua maioria, artistas abstratos[7].

Neste mesmo ano de 1953, em Santiago de Chile, ocorreu uma exposição de arte argentina na Sociedade Nacional de Belas Artes, mostra essa que ainda viajaria pela Bolívia, Peru e Equador, bem como foi realizado o envio de artistas abstratos para representar o país na II Bienal de Arte Contemporânea de Nova Delhi. Esses exemplos nos mostram um governo interessado em divulgar uma imagem renovada e moderna do país internacionalmente, adotando o uso de novas estratégias vinculadas às artes. Uma vez ocupando cargos de destaque na estrutura diplomática argentina, Ignacio Pirovano (1909-1980) e Pablo Curatella Manes (1891-1962), ambos entusiastas das novas tendências, acabaram por dar o tom dessas participações oficiais[8].

Se esses três envios de representações evidenciam a promoção da arte argentina na cena internacional, não podemos esquecer, também, de outro exemplo, não oficial enquanto representação do país, mas que teve semelhante função de divulgação da arte argentina. Estou me referindo à exposição do Grupo de Artistas Modernos da Argentina (Grupo GAMA), ainda no mesmo ano de 1953, organizada no MAM Rio, e de onde seguiu parte para o Stedelijk Museum de Amsterdam, parte para compor a representação da Argentina na II Bienal de São Paulo, evidenciando a articulação entre artistas, gestores e corpo diplomático.

Neste ponto, peço licença para fazer uma digressão a respeito da exposição do Grupo GAMA no MAM Rio.

Na documentação do arquivo histórico do Ministério das Relações Exteriores da Argentina, vemos marcas dessa relação que mescla tensão e negociação. Por meio de uma carta de Juan Cooke, embaixador da Argentina no Rio de Janeiro a Jeronimo Remorino, ministro das Relações Exteriores e Culto da Argentina, datada de 7 de agosto

[6] Para aprofundamento nessas questões, ler Giunta, 2008; García, 2011.

[7] Segundo o catálogo geral da mostra, foram expostas 87 obras, entre pintura, escultura e gravura, e as artistas Raquel Forner e Alícia Penalba tiveram, cada uma, uma sala especial. Bienal de São Paulo, 1961.

[8] García, 2005.

de 1953 — logo, do dia seguinte à abertura da exposição no MAM Rio —, ficamos sabendo que a embaixada no Brasil não foi comunicada oficialmente da ocorrência da exposição, o que teria levado a uma troca de telegramas reservados pela qual teria o embaixador ficado sabendo que a Comissão Nacional de Cultura do governo argentino estava patrocinando os artistas em exposição[9].

A essa situação agregou-se o fato de nenhum dos artistas, "contra toda norma de cortesia", ter se apresentado na embaixada ou sequer ter escrito ao embaixador, o que fez com que este não comparecesse nem se fizesse representar na inauguração do dia anterior. Segue a correspondência nomeando os artistas que descreve como concretos, usando aspas, e comentando o quanto vinha sendo noticiada a exposição e a forte presença de autoridades brasileiras na abertura. Comenta ainda, o embaixador, que o MAM havia sido criado com o apoio de Paulo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*, que sempre havia se mostrado "tenaz e irredutível inimigo" da Argentina. Informa que sua esposa, Niomar Moniz Sodré, estava, àquela altura, dirigindo a instituição e que por influência do marido era recebida em toda a sociedade carioca e por isso obtinha grande êxito em suas iniciativas.

O evento foi descrito pelo embaixador como tendo reunido maior interesse pela situação social que propriamente pela arte, e que seu objetivo principal nada mais seria que a "figuração política" para seu patrocinador indireto: Paulo Bittencourt!

Junto a essa carta segue uma correspondência reservada ao Ministério da Educação argentino, solicitando que o órgão transmitisse a instrução de que toda missão oficial que se dirigisse ao exterior deveria colocar-se em contato com as representações diplomáticas nos países a que se destinavam.

Por essa troca de correspondência, cheia de queixas, vemos, então, o governo peronista patrocinando a exposição do grupo no exterior, bem como uma não estranha falta de comunicação entre os ministérios e os protocolos a serem seguidos naquela situação de trânsito de artistas e obras que se colocava, então.

[9] Cooke, 1953.

A partir de 1953, portanto, podemos ver o uso político que o governo passa a fazer da arte abstrata para sua apresentação no cenário internacional quando se inicia um processo de abertura econômica do país ao capital internacional, momento em que também começam algumas fricções no governo peronista.

A partir de meados dos anos 1950, portanto, Brasil e Argentina se aproximam, também, na difusão de tendências construtivistas na arte, buscando refletir a modernidade do período através de composições geométricas[10]. Assim sendo, um circuito se estabeleceu entre os dois países, e ele envolvia o trânsito de relações entre corpo diplomático, instituições museais, galeristas, gestores, artistas e críticos.

Os eventos de 1961

Mesmo tendo mencionado que o acordo de amizade e cooperação foi assinado em Uruguaiana no mês abril de 1961, vemos, meses antes, a Embaixada da Argentina já investindo na presença de diferentes manifestações artísticas do país no Brasil.

Abrindo o mês de fevereiro, a Galeria do Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU)[11], sob patrocínio do embaixador argentino Carlos Manuel Muñiz, apresentava uma exposição de quadros de Jaime Jaimes (1931-2019), pintor argentino autodidata e diretor de teatro que estava no Brasil para expor e, ao mesmo tempo, reforçar os contatos que já possuía no meio da dramaturgia[12]. No entanto, foi no mês de julho que teve início a temporada de eventos cuja finalidade era a divulgação das manifestações artísticas da Argentina no Rio de Janeiro, ainda sede da embaixada.

A matéria cuja manchete apresento acima (Fig. 1), veiculada pelo jornal *Correio da Manhã* de 25 de junho daquele 1961, apresentava a intensa programação confirmada para o mês de junho, bem como anunciava outras ainda a serem confirmadas e sem data prevista.

[10] Couto, 2023, pp. 23-24.

[11] O departamento artístico e cultural do IBEU, em 1961, estava sob direção de Mathilde Pereira de Souza, que havia sido secretária e braço direito de Niomar Moniz Sodré na direção do MAM Rio.

[12] Soares, 1961.



Transplantam-se para o Rio em julho os círculos de arte da Argentina de hoje

Durante o mês de julho, a Embaixada Argentina no Brasil promoverá uma série de exposições, conferências, espetáculos teatrais e audições de música, a fim de intensificar no Brasil a divulgação do progresso a que atingiu aquela República no setor cultural e artístico. O grande movimento de propaganda de arte é uma decorrência direta da conferência de Uruguaiana, quando os presidentes Frondizi e Quadros assinaram um convênio cultural.

[Figura 1] Correio da Manhã, 25/6/1961.

Assim, marcando o início das celebrações, uma grande exposição abrangendo os últimos quarenta anos da produção argentina foi realizada no MAM Rio. A montagem, segundo o jornal, iniciava cronologicamente e apresentava obras de Lino Spilimbergo (1896-1964), Emilio Pettoruti (1892-1971) e Miguel Carlos Victorica (1884-1955), concedendo-lhes, assim, o lugar de iniciadores do movimento de vanguarda na Argentina.

Contando com mais de 130 artistas e apresentando algo em torno de quatrocentas obras, a exposição, que esteve aberta por um mês, ocupava todo o espaço destinado a exposições pelo museu naquele momento. Dividida em seções de pintura, escultura e gravura, a arte contemporânea argentina era entendida como aquela produzida a partir da década de 1920[13].

Paralelamente à exposição, teve lugar no MAM Rio um ciclo de conferências sobre arte argentina. Assim, durante os meses de julho e agosto, ministraram conferências no museu: Romero Brest, Manuel Mujica Lainez, Ernesto Ramallo, Osvaldo Svanascini, Ernesto B. Rodriguez, Romualdo Brughetti, Lorenzo Varela, Enrique Azcoaga, Hugo Parpagnoli, e Cordova Iturburru[14].

A inauguração da exposição, porém, foi bastante conturbada e digna de nota, pois evidencia a cena política externa vivida naquele momento. Jânio Quadros, ainda presidente, e que deveria abrir o evento, pediu que o vernissage fosse adiado por três dias, passando de uma sexta-feira para uma segunda-feira. Chegado o dia, o avião do presidente teve uma falha técnica, fazendo com que a inauguração do evento atrasasse mais uma hora e meia. Uma vez no museu, Jânio faz um grande discurso político, enfatizando o estreitamento da política bilateral com a Argentina e a neutralidade do país diante de questões internacionais. No dia seguinte ao evento, os jornais comentavam exclusivamente sobre o discurso proferido, não deixando lugar para considerações sobre a arte propriamente dita[15]. Assim, a exposição, que

[13] Alves, 2025.

[14] Martins, 1961.

[15] A análise do evento, bem como as razões e particularidades para que ele tomasse rumos de palanque político no lugar de celebração e arte, é discutida em Alves, 2025.

havia sido cuidadosamente pensada, não chegou a receber uma crítica sequer nos jornais, não tendo suscitado encontros e debates entre a arte argentina e a brasileira[16].

No dia 6 de julho daquele ano aconteceu a estreia, no Largo do Boticário, da peça *Uma viúva difícil*, de Conrado Nalé Roxlo, do Teatro Caminito, de Buenos Aires. O enredo desenvolvia-se no período da Argentina colonial, fazendo com que o local da encenação, a céu aberto, no bairro do Cosme Velho, fosse o próprio cenário[17].

No dia 7 — data prevista para a inauguração no MAM, que acabou só acontecendo dia 10 — foi aberta outra exposição, dessa vez sobre a imprensa argentina, na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Visando apresentar o desenvolvimento dos meios de comunicação impressos no país, revistas, jornais e suplementos literários foram apresentados ao público, juntamente com estandes dos jornais *Clarin* e *La Razón*[18].

Para além de programações culturais, fez parte da agenda da Embaixada da Argentina a instalação de um busto do General Bartolomé Mitre (1821-1906) em frente à sua sede, então localizada na Praia de Botafogo[19]. Oferecido ao Brasil pelo embaixador Carlos Manuel Muñiz, a inauguração do monumento em homenagem ao político, escritor e ex-presidente da Argentina de 1862 a 1868, realizada no dia 14 de agosto de 1961, contou com a presença de autoridades políticas, militares e eclesiásticas, além do proprietário e diretor do jornal *La Nación*, Bartolomé Mitre Negrotto e demais membros da família[20].

Duas semanas depois dessa inauguração, Jânio Quadros renuncia, causando grande repercussão na imprensa e círculos oficiais dos países vizinhos, em particular da Argentina[21]. Mas, mesmo causando

[16] García, 2009, p. 135.

[17] Transplantam-se, 1961.

[18] Imprensa, 1961, p. 9.

[19] De 1937 até a década de 1970, quando mudou sua representação para Brasília, a Embaixada da Argentina funcionou em um palacete construído pela família Guinle, na Praia de Botafogo. Após a demolição do palacete, construiu-se, no local, um edifício cujo nome remete à antiga localização da Embaixada.

[20] Busto, 1961, p. 10; Monumento, 1961, p. 9.

[21] Crise, 1961, p. 4.



[Figura 2] Discurso de Jânio Quadros na abertura da exposição. Foto: José Santos. Fonte: Pesquisa e Documentação MAM Rio.



O flagrante fixa um dos momentos animados por Cecílio Madanes, o feliz realizador do Teatro Caminito, que ora nos visita com imenso sucesso quando era felicitado pela estrêla sueca Topsy (campeã olímpica de patinação), vendo-se ainda o dr. Carlos de Souza e Van Jafa. O coquetel oferecido pela Embaixada da Argentina ao Teatro Caminito foi bastante concorrido com a presença de críticos dramáticos, artistas brasileiros e personalidades do mundo oficial e a figura fidalga do generoso anfitrião, o embaixador Carlos Muniz.

[Figura 3] Correio da Manhã, 16/7/1961, 2º Caderno, p. 4.



[Figura 4] Busto do General Bartolomé Mitre na Praia de Botafogo. Fonte: Wikimedia Commons.

surpresa e novas conversas sendo necessárias para alinhamento com o novo presidente empossado, João Goulart, a programação artística e cultural prevista para aquele ano seguiu em todas as suas frentes.

Não é o intuito, aqui, fazer uma crônica para cada evento e/ou para cada tipo de manifestação artística e cultural argentina ocorrida ao longo do ano. Contudo, é importante salientar alguns casos que evidenciam a diversidade de ações promovidas pela Embaixada da Argentina, bem como a forte aproximação com a produção artística e cultural brasileira.

Em setembro, no Teatro Nacional de Comédia, apresentou-se o Teatro San Telmo, sob direção de Marcelo Lavalle e, em outubro, foi a vez do Rio de Janeiro receber a Companhia Argentina de Comédia Alfredo Alarcon — Maria Rosa Gallo. Da Escola Nacional de Música ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, recitais e concertos do repertório argentino, executados por músicos argentinos, foram apresentados naquele ano, sendo todos os eventos aqui citados patrocinados pela Embaixada da Argentina[22]. E assim, as páginas dos jornais iam se enchendo de anúncios de eventos de arte argentina, bem como as agendas do público carioca.

Reforçando os laços de amizade e reconhecimento entre membros da elite diplomática e intelectual brasileira e argentina, o embaixador Carlos Manuel Muñiz, em cerimônia realizada na Embaixada da Argentina e com forte presença da classe artística e diplomática, condecorou com a Ordem do Mérito de Maio, o embaixador Mauricio Nabuco, Aloisio de Paula,[23] Gildo Lopes e Jayme Maurício, ambos da redação do jornal *Correio da Manhã*.[24]

E como anteriormente citado, para além da grande mostra realizada em julho, duas mais tiveram lugar no MAM Rio: *Ceramistas argentinos e Grupo Sur, ambas inauguradas em novembro daquele ano.* A exposição de cerâmica foi organizada pelo *Centro Argentino de Arte Cerámico* (CAAC), fundado em 1958. Já o *Grupo Sur* reunia artistas

[22] Embaixada, 1961, p. 8.

[23] O embaixador havia sido, há poucos meses, substituído por Gustavo Capanema na presidência do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ocasião em que Aloísio de Paula assumiu, oficialmente, o cargo de diretor executivo, no lugar de Niomar Moniz Sodré.

[24] Argentina, 1961.



TEATRO MUNICIPAL

Direção da Comissão Artística e Cultural

SEXTA-FEIRA, DIA 1 DE DEZEMBRO, ÀS 21 HORAS

FESTIVAL DE MÚSICA ARGENTINA

(com a participação das primeiras figuras do TEATRO COLÓN de Buenos Aires)

Concêrto de Gala organizado pela

EMBAIXADA ARGENTINA

PROGRAMA:

EL TAMARIT Cantata de García Morillo sôbre texto de F. García Lorca
Solistas: soprano MARISA LANDI
barítono ANGEL MARTIELLO

SUITE PARA CUERDAS de Roberto Caamaño

EL FAUSTO CRIOLLO de Ginastera (ouverture)

ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA RÁDIO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

Regente: ANTONIO TAURIELLO

NAS POLTRONAS, FRISAS E CAMAROTES: TRAJE A RIGOR

para as demais localidades, convites na Rádio Ministério da Educação, na Praça da República, 141-A, na Embaixada Argentina, Rua Farani, 29 e na Bilheteria do Teatro Municipal.

25997

[Figura 5] Correio da Manhã, 30/11/1961, 2º Caderno, p. 10.



[Figura 6] Correio da Manhã, 2/10/1961, 2º Caderno, p. 9.

argentinos não figurativos que haviam estudado em Paris e tinham um ateliê comum ao sul de Buenos Aires[25].

Para além das exposições organizadas no MAM Rio e da representação na *VI Bienal de São Paulo*, a Embaixada da Argentina patrocinou, ainda exposições de artistas argentinos em galerias das duas capitais: Rio de Janeiro e São Paulo. Foi o caso, por exemplo, duas individuais de artistas argentinos: Héctor Basaldúa e Ronaldo de Juan, que tiveram lugar na Galeria Bonino do Rio de Janeiro.

Aproveitando o momento de reaproximação entre Brasil e Argentina tanto no campo político, quanto no campo artístico, no ano de 1960, Alfredo e Giovana Bonino, donos da Galeria Bonino, de Buenos Aires, abriram uma filial na capital carioca, cuja administração ficou sob responsabilidade de Giovana Bonino. A Galeria Bonino funcionou, no Rio de Janeiro, até 1993 e criou um importante fluxo com a galeria de Buenos Aires e sua outra filial, em Nova York, para onde se expandiu após se fixar no Brasil.

É importante que se diga que o início da década de 1960 ficou marcado, em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, pelo maior investimento em seus sistema da arte, a partir de sua crescente profissionalização e com a criação de uma série de galerias de arte, a exemplo da Galeria Bonino, mas igualmente da Petite Galerie e da galeria Selearte, ambas em São Paulo e abertas, respectivamente, em 1961 e 1962; ou ainda da Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, inaugurada em 1961, para citar apenas alguns nomes. É um momento, portanto, de aquecimento no circuito comercial de artes que movimentava as agendas institucionais de museus públicos, privados e galerias, e no qual a Embaixada da Argentina soube muito bem se fazer representar.

Caso exemplar

Entendendo que a circulação de obras de arte após o fim da II Guerra Mundial foi viável em virtude de uma nova configuração política e econômica internacional e, uma vez que questões ideológicas, políticas,

[25] Alves, *op. cit.*, p. 260.

CERAMISTAS ARGENTINOS



Flagrante tomado na sala de Cerâmica Argentina, quando da abertura da exposição, vendo-se um grupo de artistas com Aloysio de Paula e o escritor Rodrigo Octávio Filho

[Figura 7] Correio da Manhã, 13/12/1961, 2º Caderno, p. 2.

econômicas e diplomáticas são significativas para se entender essas circulações do mundo da arte entre Brasil e Argentina, podemos destacar o ano de 1961 como marco de um período privilegiado de articulação entre diplomacia cultural e circulação artística no Cone Sul.

Os intercâmbios estabelecidos entre os dois países criavam laços e viabilizavam vínculos profissionais e institucionais, passando a ser, então, úteis a propósitos e negociações políticas. A diplomacia cultural, portanto, além de divulgar imagens positivas dos países, conferia prestígio em esfera internacional, criava pontes entre intelectuais, artistas, instituições; possibilitava a criação de redes e, ao mesmo tempo, expansão de mercado e exportação de ideologias.

Esses trânsitos, investimentos, alianças, eram uma forma de demarcar lugar no cenário internacional e demonstram a capacidade de um determinado país de obter o que deseja por meio da atração no lugar da coerção; uma cultura e uma ideologia atraentes enquanto instrumentos de sedução para que outros países acompanhem suas práticas e políticas, ou simplesmente seu *soft power*, para usar o termo cunhado por Joseph Nye Jr[26].

Para as artes plásticas, em especial, o caso da relação entre Brasil e Argentina — pela grande quantidade de obras e artistas sendo expostos e circulando entre os dois países, seja em museus e galerias, seja marcando presença em diferentes edições das Bienais de São Paulo — se apresenta como um caso exemplar para nos aproximarmos dessa rede de circulação de arte latino-americana.

[26] Muito usado para entender as relações internacionais contemporâneas, o conceito foi elaborado por Nye Jr. com o intuito de analisar a influência global de países como Estados Unidos, China, Japão e Coreia do Sul, sendo usado, aqui, em sentido mais amplo. Nye Jr., 2004.

Referências

ALVES, Moema de Bacelar. "Entre política externa e circulação de arte: as exposições de arte argentina no MAM Rio em 1961". *In*: COUTO, Maria de Fátima Morethy & ALVES, Moema de Bacelar (org.). *Exposições e conexões internacionais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948-1978)*. São Paulo, Intermeios, 2025, p. 255.

ARTE ARGENTINA CONTEMPORÂNEA. Rio de Janeiro: [s.n.], 1961. Catálogo de exposição.

ARGENTINA condecora. *Correio da Manhã*, 28/10/1961, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/23452> Acesso em 10/3/2026.

BIENAL DE SÃO PAULO (ed.). *VI Bienal de São Paulo*. São Paulo, Bienal de São Paulo, 1961. Catálogo de exposição.

BOTEGA, Leonardo da Rocha. "O lugar do Brasil na política externa de Arturo Frondizi". *Anais do V Congresso Internacional de História*. Maringá: UEM/PPH/DH, p. 487-498, 2011. Disponível em <http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/92.pdf> Acesso em 10/1/26.

BUSTO de Bartolomé Mitre 2ª Feira. *Correio da Manhã*, 11/8/1961, p. 10. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/21239> Acesso em 10/3/2026.

CERAMISTAS ARGENTINOS. Buenos Aires: [s.n.], 1961. Catálogo de exposição.

COOKE, Juan. [Correspondência]. Destinatário: Jeronimo Remorino. Rio de Janeiro, 7/8/1953.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Estratégias de internacionalização e de resistência: a arte no Brasil e na Argentina na década de 1960". *Revista VIS* (UnB), vol. 13, n. 1, jan-jun. 2014.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *A Bienal de São Paulo e a América Latina*: trânsitos e tensões (1950-1960). Campinas, Editora da Unicamp, 2023.

COUTO, Maria de Fátima Morethy; ALVES, Moema de Bacelar (org.). *Exposições e conexões internacionais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948-1978)*. São Paulo, Intermeios, 2025.

CRISE política no Brasil comentada no hemisfério. *Correio da Manhã*, 27/8/1961, p. 4. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/21724> Acesso em 10/3/2026.

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. *"Pelo que é nosso!":* a diplomacia cultural brasileira no século XX. Revista Brasileira de História, vol. 34, n. 67, p. 203-221, 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbh/a/M3Jh59hNnHsLfFZD3hxqskH/?lang=pt> Acesso em 10/1/2026.

EMBAIXADA promove recital. *Correio da Manhã*, 28/11/1961, p. 8. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/24364> Acesso em 10/3/2026.

GALERANI, Kleber Antônio. Política externa do governo Juscelino Kubitschek: a Operação Pan-Americana. *Revista InterAção,* vol. 1, n. 1, 2014, pp. 104-113. Disponível em <https://doi.org/10.5902/2357797512699> Acesso em 10/1/2026.

GARCÍA, María Amalia. "A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas". *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*, 2005, n.p.

GARCÍA, María Amalia. "La brasilidade de la Gestión de Romero Brest em el MNBA". *In*: HERRERA, María José. *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia. Buenos Aires, Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto*: intercambios culturales entre Argentina y Brasil. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*: arte argentino en los años 60. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

GRUPO DEL SUR. [Buenos Aires]: [*s.n.*], 1961. Catálogo de exposição.

IMPRENSA da Argentina expõe na ABI. *Correio da Manhã*, 29/6/1961, p. 9. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/19959> Acesso em 10/3/2026.

MACEDO, Áureo Guimarães de. *A arte contemporânea da Argentina no MAM*. Rio de Janeiro, [s.n.], 1961.

MARTINS, Vera. "Programa no MAM: visão geral da arte argentina". *Jornal do Brasil*, 5/7/1961, Caderno B, (Coluna Artes), p. 4.

MONUMENTO a Mitre na Praia de Botafogo. *Correio da Manhã*, 15 ago. 1961, p. 9. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/21393> Acesso em 10/3/2026.

NYE JR., Joseph S. *Soft Power*: The Means to Success in World Politics. New York, Public Affairs, 2004.

PAZ DOS SANTOS, Raquel. Repensando as relações Brasil-Argentina a partir da diplomacia Cultural (1930-1940). *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História* (ANPUH). Londrina, 2005. Disponível em <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206574_d35464c6f23d6eb0e52897959061b9a7.pdf>. Acesso em 10/1/2026.

SILVA, Paulo Sérgio da. As relações entre Brasil e Argentina: ensaio de coordenação política e cooperação estratégica (1961-1964). *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*. São Paulo, 2024. Disponível em <https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/dA-SILVA-SP04-Anais-do-II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf> Acesso em 10/1/2026.

SOARES, Raquel de. "Itamarati de perto...". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3/2/1961, SINGRA (Secção Ilustrada), p. 2. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/15142> Acesso em 10/3/2026.

TRANSPLANTAM-SE para o Rio em julho os círculos de arte da Argentina de hoje. *Correio da Manhã*, 25/7/1961, p. 7. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/19814> Acesso em 10/3/2026.

VARELA, Elizabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa*: Brasil, Argentina e MAM Rio. 1. ed. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017.

Fernanda Pequeno
Alexandre Fenerich

Colaborações entre *Anna Maria Maiolino* e *Vania Dantas Leite*: *X*, *Y* e *+&-*, suas *v*isualidades e sonoridades

Apresentação

Este texto propõe a análise de *X* e *Y*, dois pequenos filmes em formato super-8 de Anna Maria Maiolino datados de 1974 e posteriormente sonorizados por Vania Dantas Leite, digitalizados em 2000, e do vídeo +&-, produzido por Maiolino em 1999, cuja composição musical também é[1]

[1] Os arquivos digitais originais em vídeo, sonorizados, encontram-se no espólio artístico de Vania Dantas Leite e foram disponibilizados pela família da compositora enquanto fonte primária de pesquisa sob a responsabilidade do projeto Coleção de Música Eletroacústica e Experimental Carioca, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio, sob coordenação de Alexandre Fenerich.

de autoria de Dantas Leite. Os três[2] trabalhos estão disponibilizados por Maiolino na plataforma Vimeo, e aqui confrontaremos sua análise, através de focos visuais e sonoros, com bibliografia disponível sobre a artista e a compositora.

Nascida em Scalea (Itália) em 1942, Anna Maria Maiolino é uma das maiores artistas contemporâneas brasileiras. Seu vocabulário plástico transita pelas mais diferentes linguagens e, desde meados da década de 1960, vem dedicando a sua produção ao desenho, à fotografia, à escultura, à instalação, ao vídeo, à escrita e a diversos outros suportes. Maiolino trabalha com as dicotomias morte/vida, forma/informe, não resolvendo-as em sínteses, mas elogiando o movimento incessante entre essas polaridades e construindo a sua poética a partir da relação entre força e fragilidade. Acionando formas e materiais como papel, argila, texto e imagens, ela começou a produzir pequenos filmes com uma câmera Super 8 presenteada pela mãe, na década de 1970, e neste texto focaremos nesse viés de sua produção, mais especificamente em dois filmes e em um vídeo, que foram sonorizados por Vania Dantas Leite entre 1999 e 2000.

Marcelo Mattos Araujo, então diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, assim introduziu Anna Maria Maiolino no catálogo das exposições *Entre muitos*, retrospectiva da artista realizada na Pinacoteca, e *Territories of Immanence,* realizada no Miami Art Central, nos anos de 2005 e 2006, respectivamente: "[...] esta italiana de nascimento, educada na Venezuela, brasileira de vivência e coração, carioca, portenha, nova-iorquina, agora paulistana"[3]. Ao apresentá-la assim, Araujo frisou o caráter migrante da vida e da obra de Maiolino, aspectos enfatizados por ela própria e por curadores como Catherine de Zegher e Paulo Miyada[4]. A chegada ao Rio de Janeiro em 1960, então com dezoito anos, não foi uma escolha da artista, mas de seus pais, de forma que ela se viu novamente como sendo uma emigrante, sem falar português.

[2] Disponível em <https://vimeo.com/user7396448>. Acesso em 14/4/2026.

[3] Araujo *in* Carvajal (coord.), 2006, p. 8.

[4] A esse respeito, ver o artigo "Mobilidades de Anna Maria Maiolino", de autoria de Fernanda Pequeno, publicado no livro *Vozes femininas, lutas feministas: olhares sobre a produção de artistas mulheres latino-americanas (séculos XX e XXI)*, que contou com organização de Almerinda da Silva Lopes, Tamara Silva Chagas e Thays Alves Costa.

Sua família havia saído de Scalea para Bari, depois emigrou para a Venezuela (Caracas) e finalmente para o Brasil (Rio de Janeiro), e a dificuldade com as diferentes línguas (espanhol e português) se intensificou em 1968, quando a artista partiu para Nova York, chegando lá sem falar inglês. Apesar de ter começado sua formação na Escuela Nacional Cristóbal Rojas, em Caracas, foi na cena artística do Rio de Janeiro que o trabalho de Maiolino despontou e encontrou ressonância, através do diálogo com outros artistas de sua geração. Desde 2005, a artista reside em São Paulo.

Vania Dantas Leite (Rio de Janeiro, 1945-2018) foi uma compositora, pianista, regente e professora que, ao contrário de Maiolino, teve sua formação principal realizada principalmente no Rio de Janeiro. Musicalizada pela própria mãe, Maria de Macedo Soares[5], graduou-se em piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1968, e em composição e regência pela mesma universidade, em 1972. Precursora da música contemporânea na cidade, de 1970 a 1977 atuou como como pianista e regente no Conjunto Ars Contemporanea, grupo musical especializado nesse repertório que contou com estreias de obras de Aylton Escobar, Ricardo Tacuchian, Guilherme Bauer e da própria compositora. No início de sua carreira, alcançou reconhecimento por ganhar o primeiro lugar em concurso nacional de composição, no ano de 1972, e terceiro lugar em concurso internacional de regência de obras de Mozart, no ano de 1973[6]. Sua obra "Vita Vitae", composta para o grupo, foi tocada no concerto inaugural da I Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 1975, e registrada em disco em 1978 pela gravadora uruguaia Tacuabé[7].

Um ponto decisivo que irá marcar sua trajetória futura é o curso que fez na empresa fabricante do sintetizador AKS, a EMS Music Studios em Londres, em 1974[8]. Nesse curso, adquiriu os princípios básicos de música eletrônica, na qual acabaria se especializando. Assim, a mídia eletroacústica dessa época — os gravadores de *tape* e sintetizadores,

[5] Neiva, 2006, p. 192.

[6] Leite, 2015.

[7] Fenerich; Melo & Murtinho, 2024

[8] Leite, 2015.

e posteriormente o ambiente em áudio digital — passaram pouco a pouco a predominar em seu trabalho composicional. A partir dos anos de 1980, a artista iniciou uma carreira internacional voltada a esse nicho, ao ser convidada para compor em renomados estúdios especializados na Europa, como Studio de Recherches Électroniques Auditives, em Bruxelas, Bélgica (1982, 1986), Studio Methamorphoses d'Orphée, em Ohain, Bélgica (1987) e Studio für Musikinformatik, Hochschule für Musik, em Karlsruhe, Alemanha (1998, 2000 e 2003)[9]. Professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) de 1982 a 2015, a compositora influenciou gerações de músicos que foram seus alunos nas disciplinas de análise musical, música experimental e eletroacústica.

Aos abordarmos a colaboração entre a compositora brasileira Vania Dantas Leite e a artista Anna Maria Maiolino — italiana, migrante, que iniciou sua formação artística na Venezuela e fixou-se no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo — em dois trabalhos em película e no vídeo de Maiolino, o capítulo foca na circulação de imagens e de sons da artista e da compositora, bem como no trânsito entre as artes visuais e a música no Brasil na virada entre os séculos XX e XXI. Partindo de materiais de arquivo disponibilizados pela família de Vania Dantas Leite, o texto confronta as articulações entre imagens sonoras e visuais, a partir de seus campos teóricos.

A produção de filmes e vídeos de Anna Maria Maiolino e a colaboração com Vania Dantas Leite em *X*, *Y* e *+&-*

Em entrevista à revista *Arte & Ensaios*, publicada em junho de 2015, Anna Maria Maiolino afirmou que considera os vídeos como "pequenos poemas"[10]. Para a artista, a redução de discurso seria uma qualidade desse suporte, assim como a possibilidade de dramatização, fornecendo

[9] *Idem, ibidem.*

[10] Maiolino, 2015, p. 25.

carga emocional ao trabalho[11]. Na mesma entrevista, a artista comentou sobre a produção artística da década de 1970 ser experimental, com muitos artistas produzindo com novos suportes, como o Super 8, e como o equipamento dela foi um presente materno:

> Era um momento em que os artistas pesquisavam a linguagem, nas mais variadas mídias. Era um momento de inquietação compartilhada. Mas nunca fui amiga da Anna Bella [Geiger] porque fazia vídeo, nem de Antonio Manuel. Compartilhamos nosso interesse porque, na verdade, ninguém era especialista em nada. Íamos levando as coisas.
> [...] Ganhei uma máquina super-8 de minha mãe. E foi um grande presente. Um amigo acabou com ela, porque eu sempre a emprestava. Máquina não se empresta. Mas as pessoas emprestavam[12].

A seguir, na mesma entrevista, ao ser questionada por Livia Flores sobre a produção videográfica de mulheres artistas (Anna Bella Geiger, Leticia Parente e Sonia Andrade), Maiolino explicitou o fato de esse ser um suporte novo e libertador para essas artistas[13], uma vez que

> [...] Nos permitia expressar o feminino. É tão engraçado. Não era uma área muito dominada, no Brasil, pelo masculino. Era uma área ainda virgem. Primeiro, já causava uma certa estranheza o uso do super-8. Depois, ninguém ia dizer: "esse trabalho é muito bom, parece de homem". Era uma área transversal, considerada "coisa de artista"[14].

A pesquisadora Ivone Margulies destacou a opção de Maiolino pelo *close-up*. No texto intitulado "Filminhos, primeiro plano", publicado no livro organizado por Helena Tatay, Margulies enfatizou como esse enquadramento predileto de Maiolino salienta o estranhamento no/

[11] *Idem, ibidem.*

[12] *Idem*, p. 24.

[13] Para aprofundamentos a esse respeito ver o artigo de Laura Cristina Souza da Silva e de Fernanda Pequeno intitulado "Intervenções feministas na videoarte brasileira", publicado na revista *Territórios e Fronteiras*, vol. 17, n. 1, 2024. Disponível em <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/1330>.

[14] Maiolino, 2015, p. 25.

do espectador: "isolados, olhos, bocas e mãos preenchem o quadro, prontos para falar uma nova linguagem"[15]. Para a autora, o contato próximo seria a chave para as obras de Maiolino e os *close-ups* de seus filmes almejariam esse contato: a câmera evidentemente próxima, assim, desfiguraria a forma humana, promovendo encontros entre visão e tato, filme e performance. Os trabalhos aqui analisados também são realizados em *closes* de partes do corpo da artista e foram sonorizados pela compositora Vania Dantas Leite.

X e *Y* funcionam como um díptico — ambos são realizados em Super 8 em 1974 e os dois têm o *close* no rosto da artista: enquanto o primeiro é colorido, o segundo é preto e branco. A curta duração dos dois (entre dois e três minutos) também sublinha uma intensidade que é enfatizada pela montagem. A música dos dois também possui semelhanças, com ênfase numa espacialização que sugere a circularidade de uma sirene, com afastamentos e aproximações através de sonoridade estridente. Digitalizados e sonorizados em 2000, os trabalhos se aproximam da série fotográfica *Fotopoemação* da década de 1970.

X inicia com um rosto feminino coberto com um véu preto rendado. Não qualquer rosto, mas o da artista. O filme se desenvolve com o desvelamento dessa face e a ênfase em um de seus olhos, no gotejamento de tinta vermelha que alude ao sangue sobre um papel branco e de imagens metálicas de uma tesoura cortante em movimento. O filme aborda o desvelamento da própria imagem: a revelação do rosto e do olho com o progressivo movimento do véu poderia conectar os sentidos visuais da artista e do espectador. Mas, ao invés de um encontro pacífico entre olhares, a imagem em movimento incessante revela-se frenética, causando certa descontinuidade em relação ao olhar do espectador, que é convocado a ter uma visão não complacente.

Os créditos sobre fundo vermelho, ao final, intensificam o *X* que intitula o trabalho, elemento que corta a tela em duas diagonais: esse signo tanto pode ser uma localização geográfica, presente em outros trabalhos da artista, como uma marca de sutura ou de censura, já que foi produzido enquanto ainda vigorava no país a ditadura civil-militar

[15] Margulies *in* Tatay (org.), 2012, p. 110.

instaurada pelo golpe de 1964[16]. As múltiplas línguas e geografias que marcam a produção artística e a trajetória de vida de Maiolino, assim, parecem sintetizar-se na localização precisa desse X que instaura o corpo como uma paisagem que se desvela.

No campo sonoro, o vídeo inicia-se áspero (o sopro em uma flauta que, não entoada, emite um ruído, seguida de ataques curtos com estes mesmos sons complexos). Esta sonoridade parece ressoar o véu que se interpõe entre o olho da artista e o espectador. Segue-se outro material: duas notas agudas contínuas de outro instrumento de sopro (uma gaita) entrecortadas por notas curtíssimas do mesmo instrumento, igualmente entoadas. Este material em *staccato*[17] se associa (e assim o fará ao longo do vídeo) ao gotejar de tinta vermelha. Já o material áspero, que ora permanece enquanto ruído, ora ganha certa entonação e uma conformação rítmica circular que se assemelha a uma sirene, fica associado, por sincronia, ao véu e ao olho; o sopro, aliás, pode se ligar, metaforicamente, ao gesto do levantar do véu. Mas é claramente associado ao movimento circular do olho, que parece, mesmo quando fechado — assim como o gesto sonoro — escrutinar o campo.

A alternância dos planos cria uma narrativa que se intensifica pouco a pouco, e a camada sonora segue este percurso ao marcar um ápice, a partir de 1'55", em um gesto de grande condensação dramática pelo tipo de material e pela sincronia com os planos. Um sopro ascendente e em crescendo[18] é sincrônico ao abrir do olho, que se mostra espantado. Um violento ataque curto em sopro ruidoso antecede o plano da tesoura em frenético movimento, seguido do retorno ao gesto do olho, agora fechando-se como se prenunciasse um evento terrível. Nota-se que este plano da tesoura, inserido também amiúde ao longo do vídeo, não é nunca marcado pelo som, exceto neste momento do ápice. Assim, o *stacatto* da gaita não está em sincronia com a imagem

[16] E os chamados "anos de chumbo" iniciam-se após a instauração do AI-5, em dezembro de 1968. Nesse período, a violência se intensificou com censura, prisões, tortura e o desaparecimento de opositores ao regime.

[17] *Staccato* é um termo musical que designa um modo de execução sonora que encurta a duração das notas, destacando uma da outra.

[18] Os termos *ascendente* e *crescendo* se referem a um som cujo perfil no tempo vai do grave ao agudo e que, ao mesmo tempo, cresce em volume.

frenética da tesoura, mas com o gotejar em vermelho. Todavia, pode ser associado ao frenesi daquele gesto cujo movimento acaba ecoando o comportamento do som que está associado ao gotejar. Pode sugerir, assim, uma "ponte causal" entre a tesoura e o sangue.

Após o ponto culminante, vê-se novo plano do gotejar de tinta vermelha; agora, porém, sincrônico com uma nova sonoridade: vozes em canto misturadas a um som ruidoso e rítmico. O corte brusco para o olho em lágrimas e um ataque de sopro em fortíssimo concluem a sessão.

A sonoridade geral do trabalho é estridente e saturada — algo atípico no trabalho de Vania Dantas Leite. Parece intensificar a dramaticidade da narrativa em uma camada que remete literalmente a um ardor que se sente nos ouvidos. Esta correlação ecoa uma reflexão do compositor Rodolfo Caesar sobre a escuta do som gravado do grasnar de uma arara:

> Será oportuno voltarmos ao texto da canção de Noel Rosa, que fala daquele 'som' que 'vem ferir os meus ouvidos': em seu vigor invisível, a estridência do berro da arara pode nos aproximar de uma sensação mista, entre a escuta e a dor. A palavra 'estridência' é uma das poucas usadas para a classificação de 'sons' que de fato parece 'pertencer' ao sentido da escuta. [...] [mas] no uso vernacular, [...] descreve, com exatidão, uma sensação-ponte entre o sentido da audição e o da dor[19].

Saturação, assim, que também percebemos através das cenas do olho que teme, dos estrídulos ameaçadores da tesoura e do gotejar vermelho. Nesse sentido, é importante frisar que o foco no movimento do olho produz associações com os planos que trazem tesouras cortantes. E é interessante a ênfase narrativa dada sobre as lágrimas, já que depois há um aumento considerável do gotejamento vermelho no papel. O olho, em movimentos circulares, ressoa a espacialização sonora que também parece circular, ora se aproximando, ora se afastando do espectador-ouvinte.

No canal da plataforma Vimeo onde Anna Maria Maiolino disponibiliza os seus filmes Super 8 digitalizados e seus vídeos, a

[19] Caesar, 2024, p. 36.

versão de *Y* não menciona nos créditos o nome de Vania Dantas Leite, embora saibamos que foi a compositora a responsável pela criação sonora. Por mais de uma vez, tentamos contato com o estúdio de Maiolino, na tentativa de agendarmos uma entrevista, mas não obtivemos respostas aos nossos e-mails. Desse modo, nos baseamos no livro organizado por Helena Tatay (2012), que menciona os créditos do filme, nos quais Vania Dantas Leite comparece como compositora da música[20], assim como no catálogo da exposição antológica da artista, curada por Paulo Miyada no Instituto Tomie Ohtake em 2022 e intitulada *PSSSIIIUUU...*[21]. Além disso, pudemos entrevistar Marcia Taborda, performer sonora que interpreta a voz na composição e que confirma sua autoria.

Diferentemente de *X*, que analisamos acima, *Y* é realizado em preto e branco e traz junto às imagens em movimento algumas imagens estáticas (fotográficas) da face de Maiolino e outras mais abstratas (o tecido que cobre o rosto e, assim, sugere a imagem de uma tela de televisão). A face da artista aparece parcialmente coberta por um pano preto e aos poucos o tecido vai revelando o rosto. O filme inicia-se com um texto balbuciado e de sua quase incompreensão emerge a palavra coragem. A boca escancarada da artista com batom escuro poderia sugerir um gargalhar, mas a enunciação da palavra coragem enfatiza que "as paredes têm ouvido"[22]. No texto da exposição antológica de Maiolino de 2022, o curador Paulo Miyada chamou atenção para a dimensão do segredo: "Ao invés da opinião lançada ao vento e hasteada como bandeira, o sentido é aqui sussurrado: aguda sugestão de que algo que não está bem poderá se transformar, aos poucos"[23].

A boca escancarada, então, alude a um grito, e a alternância entre as imagens fotográficas e aquelas em movimento do rosto da artista com olhos fechados aponta para a iminência de morte, que também estava

[20] Tatay (org.), 2012, p. 118.

[21] Miyada, 2022, p. 379

[22] Interessante, nesse caso, relacionar a escultura de Amelia Toledo, de 1973, intitulada *As paredes têm ouvido*, com a escultura *Psiu,* que Anna Maria Maiolino apresentou na importante mostra *Nova Objetividade Brasileira*.

[23] Miyada, 2022, p. 45.

presente em *X*. Neste último, a tesoura ameaça a vida, enquanto em *Y* a dimensão do interdito se faz mais evidente. A faixa escura que cobre o rosto da artista, assim, ressoa as tarjas pretas da censura, atuante em diferentes instâncias da vida social e cultural daquele período.

Na parte final de *Y*, onde somente encontra-se a tela preta enquanto imagem, são entoados nomes próprios. Ivone Margulies, em seu texto "Filminhos, primeiro plano", mencionou que, em *Y*, "em off, um coro feminino identifica por profissão, raça [sic] e nome aqueles que foram torturados e mortos"[24], sem especificar em qual arquivo Vania Dantas Leite ou Anna Maria Maiolino teriam se baseado para a narração por Marcia Taborda. Pela linguagem empregada na descrição étnica, das profissões e dos locais de trabalho das pessoas cujos nomes são citados, inferimos que, numa contextualização histórica mais ampla do Brasil, trata-se de pessoas subalternizadas que sofreram algum tipo de repressão ou violência.

A acadêmica estadunidense Saidiya Hartman, tanto em seu livro *Perder a mãe,* quanto em seu texto "Vênus em dois atos", apontou a fabulação crítica como uma alternativa teórico-metodológica para as respostas que não são passíveis de serem encontradas nos arquivos oficiais. Trabalhando com a memória da escravidão, a autora salientou a dificuldade de preencher determinadas lacunas históricas, partindo de documentos de arquivo europeus e narrativas publicadas. Hartman, então, cunhou o termo fabulação crítica para contar histórias sobre o comércio negreiro transatlântico, apontando a violência de tais arquivos, procurando enfatizar a humanidade de pessoas silenciadas.

Não encontramos nos arquivos disponibilizados pela família de Vania Dantas Leite informações sobre os nomes narrados no áudio do filme. Não tendo, portanto, informações mais precisas sobre as pessoas mencionadas, dado seus nomes serem associados a pessoas racializadas, inferimos uma relação entre a repressão da ditadura militar e a por eles sofrida. Como Dantas Leite faleceu e não conseguimos entrevistar Maiolino, tal questão permanece em aberto, de modo que não é possível precisar se tais designações foram escolhidas para figurarem no áudio por escolha de Maiolino ou de Dantas Leite.

[24] Margulies *in* Tatay, 2012, p. 115.

Produzido em 1999 e realizado digitalmente, +&- tem uma duração um pouco maior. O *close*, aqui, é sobre as mãos da artista, cujos movimentos lembram uma dança. As marcas da passagem do tempo estão aparentes nessas "mãos que fazem". Estas, que são a primeira ferramenta humana, são as protagonistas em +&- e em diferentes trabalhos da artista: às vezes de modo mais literal, como em *À flor da pele*, de 2009, e outras vezes como motor para o trabalho, como nas séries com argila. O foco automático da câmera digital proporciona uma opacidade à imagem que, por vezes desfocada, torna-se mais abstrata, fornece uma indiferenciação entre as imagens de partes do corpo da artista. Nos créditos é mencionado que o vídeo é uma refilmagem de um Super 8 de 1982[25] e também é citada a voz como sendo de Marcia Taborda.

Da mesma forma, as mãos, os sons, na maior parte vocálicos, são microfonados em *super-close* e desenham mínimas inflexões. Uma vocalidade não silábica — já que os sons vocálicos sobre a consoante fricativa /x/ são temporalmente estendidos — dá início ao trabalho; uma sonoridade áspera que parece refletir, por simpatia, a textura das mãos e do fundo. Ao final, também por *simpatia*, o atrito entre as mãos se reflete na sonoridade exasperante de um sino raspado (como nos informou em entrevista a intérprete Marcia Taborda).

"Simpatia", cuja análise etimológica chega a um "composto do prefixo *sym* (junto, reunião, convergência) com a raiz *pathos* (emoção, afecção, sofrimento)"[26] é um conceito-chave para nos referirmos aos processos de mútuo contágio entre os campos visuais e sonoros. A textura da voz e da pele é percebida, assim, como remetente à mesma qualidade entre os campos; a *vibração por simpatia* parece ser uma estratégia de ressonância com o espectador, pelo reforço desse aspecto sensorial de um ao outro — experiência de contágio que parece acentuada pelo desenhar de arcos de movimento, que seguem paralelos até cerca da metade do vídeo.

[25] Não podemos deixar de mencionar também a proximidade com *Ad-Hoc [A propósito]*, Super 8 da artista de 1982. O filme traz as mãos de Paulo Bruscky, fotografia de Regina Vater e música de Paulo Humberto Moreira, enfocando um par de expressivas mãos masculinas que se movem incessantemente, gesticulando, falando.

[26] Helmholtz *apud* Taborda, 2021, p. 90.

Assim como no enfoque das mãos — primeiro agente do trabalho humano —, há um percurso que parece sugerir o trabalho da assimilação humana do sonoro. Essa trajetória segue de uma comunicação pré-silábica para uma permutação da ordem das sílabas que compõem o título da obra (na metade do vídeo), concluindo com um som que, embora se assemelhe à consoante fricativa do início, é nitidamente instrumental.

A boca, o som, a voz

Em diversos trabalhos de Maiolino há a tentativa da boca feminina de articular palavras, como no descobrimento da linguagem. A poeta estadunidense Audre Lorde enunciou no texto "A transformação do silêncio em linguagem e em ação" que "o que me é importante deve ser dito, verbalizado e compartilhado, mesmo que eu corra o risco de ser magoada ou incompreendida. A fala me recompensa, para além de quaisquer outras consequências"[27]. A ativista proferiu a comunicação no painel "Lésbicas e literatura" da Associação de Línguas Modernas, em Chicago, em dezembro de 1977, e, embora Lorde fale a partir de sua experiência como poeta negra, lésbica e mãe, frisou que a superação das diferenças possibilitou que mulheres distintas travassem uma guerra comum contra as tiranias do silêncio, atestando que

> Podemos aprender a agir e a falar quando temos medo da mesma maneira que aprendemos a agir e a falar quando estamos cansadas. Fomos socializadas a respeitar mais o medo do que as nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso do silêncio nos sufocará[28].

Também a escritora franco-argelina Hélène Cixous, no importante texto-manifesto "O riso da medusa", de 1975, apontou para a dificuldade da mulher em enunciar, fazer-se ouvir. Defendendo uma escrita de mulheres para as mulheres, a autora clamou pela invenção de uma

[27] Lorde, 2019, p. 51.

[28] *Idem*, p. 55.

"língua inexpugnável que rompe as clausuras, classes e retóricas, receitas e códigos; que ela submerja, libere o 'discurso-de-reserva' último, incluindo aquele que sorri por ter que dizer a palavra 'silêncio'"[29]. O incômodo da autora ao verificar a existência de poucas vozes femininas nos campos literário e intelectual de sua época a fez atestar que:

> Toda mulher conheceu o tormento da chegada da fala oral, o coração batendo a ponto de se romper, às vezes a queda na perda de linguagem, o solo, a língua se esquivando, de tanto que falar é para a mulher — diria até: abrir a boca —, em público, uma temeridade, uma transgressão. Dupla aflição, pois, mesmo se ela transgride, sua fala cai quase sempre no ouvido surdo masculino, que só escuta na língua o que se fala no masculino.
>
> [...] Escuta falar uma mulher em uma assembleia (se ela não perdeu dolorosamente o fôlego): ela não "fala", ela lança no ar seu corpo trêmulo, e se "solta", voa, é todo seu corpo que passa pela voz e com ele sustenta vitalmente a "lógica" de seu discurso; sua carne fala a verdade. Ela se expõe[30].

Essa potência feminina de levar embora a sintaxe, inventando uma língua própria, rompe com o discurso falogocêntrico (neologismo que Cixous propõe ao juntar os adjetivos falocêntrico e logocêntrico) e a revolta afônica, colocando a mulher numa potência incandescente. Tal empreendimento é proposto pela autora para que as mulheres consigam escrever-se na história a partir de seu corpo, de suas experiências.

Em seu texto de 2014 intitulado "Borges diz: o tempo é a substância da qual sou feito", Anna Maria Maiolino grita: "Mas de nada adianta protestar costurando nossa boca"[31]. Esse texto integra o livro *Digo e tenho dito,* que reúne os escritos de artista de Maiolino, produzidos entre 1971 e 2021. Na estrofe X de seu texto intitulado "Eu sou eu", de 2011, a artista escreveu:

[29] Cixous *in* Brandão *et al.* (org.), 2017, p. 144.

[30] *Idem*, p. 137.

[31] Maiolino, 2022, p. 97.

ca-la-da!
mandavam eles, os adultos
era arriscado se expressar na sinceridade
por isso, entretinha-me em solilóquios mentais intermináveis
até que enfim cheguei à arte
onde todos os discursos são possíveis[32]

A artista também afirma em seus próprios textos e em entrevistas que foi durante a sua estadia em Nova York (quando para lá se mudou com dois filhos pequenos e seu então marido Rubens Gerchman, que havia ganho uma bolsa) que foi nesse contexto desafiador que ela começou a escrever. A rotina doméstica e de cuidado a consumia e lhe sobrava pouco tempo (e espaço) para a sua produção. Percebendo seu desconforto, Hélio Oiticica a estimulou a andar sempre com um caderno, sugestão acatada pela artista. Foi então no espaço diminuto de uma caderneta que cabe na bolsa que a artista encontrou "um espaço todo dela", escrevendo e desenhando "entre pausas".

No catálogo da individual *Entre muitos*, que referenciamos no começo do texto, o curador da mostra Paulo Venâncio Filho enfatizou como a artista habita o espaço com suas ações — espaço que é ao mesmo tempo geográfico, físico, cultural e arquitetônico, mas também mental e afetivo. As "ações catalisadoras da biografia e da história"[33] de Maiolino formariam, assim, a tessitura histórica:

> A voz manifesta então a forma inicial do habitar, a primeira ação de preencher o espaço. Por meio do som, algo é colocado para fora, diferenciado e, ainda que transitório, efêmero, marca a primeira afirmação na exterioridade; talvez a mais simples e vital. Emitir um som é manifestar o existir, ocupar um espaço a partir da voz é ser pela primeira vez. [...] A marca inicial, múltipla e metafórica da oralidade exprime todo um conjunto complexo de aspectos que o trabalho vai elaborar plasticamente[34].

[32] *Idem*, p. 92.

[33] Filho *in* Carvajal (coord.), 2006, p. 13.

[34] *Idem, Ibidem*.

Essa citação nos interessa particularmente, tendo em vista o foco que o autor coloca sobre o som como maneira de habitar o espaço e a marca da oralidade no trabalho de Maiolino. Tal questão também vai se fazer presente nas músicas que Vania Dantas Leite compôs para integrar os trabalhos da artista, uma vez que em dois deles a compositora fez uso da voz feminina. Ao relacionar o que é externalizado e o que é internalizado, Maiolino (e Dantas Leite) cria(m) um movimento que vincula dentro e fora, som e silêncio, cheio e vazio.

A voz é um elemento central em muitos dos trabalhos de Dantas Leite. Esta é tomada, não apenas no registro da fala ou do canto, mas em toda a sua complexidade sônica. Tanto em "Vita Vitae" (1975) quanto em "A-jur-amô" (1975) — suas primeiras obras —, toda uma gama de sons vocais é acionada e partiturizada: a vocalização aspirada, o lamento e o choro, o balbucio, a respiração e o silvo. Essa sistematização de nuances vocais não é nova desde o século XX: na aurora do modernismo musical, em "Pierrot Lunaire", de Arnold Schoenberg (cuja estreia se deu em 1912[35]), o termo *Sprechgesang* designa um modo de vocalização entre o canto e a fala, e a "Sequenza III" de Luciano Berio, de 1966, enumera "44 termos [...] que determinam aspectos e estados de ânimo, como 'ansiosa', 'distante' e 'sonhadora'"[36].

Entretanto, além da sistematização desta vocalidade ampliada ser inédita na música brasileira de concertos, a realização por uma compositora mulher também evidencia um forte aspecto disruptivo nesse ambiente musical em âmbito internacional. Esse aspecto se dá tanto pelo ineditismo quanto por designar, de uma mulher a outra, as indicações vocais a serem realizadas ou registradas. Na tradição ocidental, essa ação prescritiva via de regra se dá de um homem para uma mulher, que se mantém, nas palavras da musicóloga Susan McClary, enquanto objeto de exibição, restrita à atuação[37]. Como veremos, nos trabalhos realizados a partir dos filmes de Maiolino verifica-se uma intrincada parceria entre a compositora Vania Dantas Leite e a intérprete Marcia Taborda — de modo que os papéis de agente/agenciada se tornam menos marcados.

[35] Griffiths, 2010, p. 19

[36] Mendes, 2010, p. 14.

[37] McClary, 2002, p. 138.

Os aspectos vocais ampliados, retomados em *Y* e +&-, agora se dão com ainda mais sutileza, visto que a compositora se aproveita do suporte de gravação sonora para explorar *micropercepções* ligadas à voz. Assim, pequenos gestos são amplificados tanto pela microfonação em *close* quanto pela repetição dos sons gravados. E, ao contrário das obras anteriores, cuja partitura demarcou aos intérpretes os tipos vocálicos a serem empregados, o material sonoro foi obtido de sucessivas sessões de gravação em que a intérprete/performer sonora sugeriu tipos de sonoridades vocálicas ou instrumentais (como um sino friccionado, por exemplo) e realizou improvisações livres com este repertório — conforme explicitou Marcia Taborda em entrevista a nós concedida (Taborda, 2026). "Improvisações livres", aliás, é um termo que não designa completa e propriamente a prática de Taborda, que nos revelou que, a partir dessa prévia seleção de materiais, realizava mentalmente uma pré-organização que estruturava as improvisações a serem gravadas. Ela menciona:

> [...] eu trabalho assim também, como a Vania trabalha, é uma liberdade de criação, mas uma organização dos materiais estruturada. Penso em estrutura. Então, eu penso sempre, quando eu vou improvisar, numa questão formal, ou seja, do tempo, ou do tipo de material, ou das variações, e você vê isso plenamente no trabalho da Vania. É uma estrutura, realmente, weberniana[38] [39].

Dessas gravações, Vania Dantas Leite posteriormente recolheu, editou e montou, a partir das imagens em movimento, os sons para *Y* e +&-. Ora, é, portanto, a própria matéria que se expõe em toda a sua densidade. É articulada composicionalmente não a partir de uma mediação verbal ou gráfica (a partitura, seja por signos musicais, seja por palavras), mas das próprias sonoridades criadas pela intérprete. Não que Marcia Taborda não tenha lançado mão de recursos dessa ordem: por iniciativa própria,

[38] Marcia Taborda refere-se aqui a um modo de organização musical próprio do compositor austríaco Anton Webern (1883-1945), que se tornou célebre pela extrema concisão de linguagem e por um rigor construtivo que reflete essa concisão.

[39] Taborda, 2026.

elaborou, por exemplo, permutações escritas sobre os fonemas das palavras que compõem o título +&-, apoio para suas improvisações vocais escutadas na seção central da obra (Fig. 1 e 2).

Por outro lado, como informou a cantora, suas improvisações não foram guiadas pelas imagens em movimento de Maiolino, ou seja, nenhuma gravação foi feita olhando para os filmes a fim de gerarem imagens sonoro-visuais em sincronia, como seria comum em processos clássicos de criação fílmica de sonoplastia ou de música. É na montagem, portanto, que Vania Dantas Leite cria as relações com as imagens de Maiolino. Esse trabalho, aliás, fica evidente na escuta de muitos momentos das peças, como no início de *Y*, por exemplo. Ali, em primeiro plano, o riso ou o lamento, sincrônico com a aparição de uma boca feminina, é simultâneo, em segundo plano, a uma *glossolalia* em balbucio, cuja palavra "coragem" se destaca, além de alguns sons guturais que parecem ter sido acoplados — construção que evidencia a montagem.

Desse modo, o grito como "preenchimento angustiado do espaço"[40] está presente no filme *Y*, de 1974, sonorizado por Dantas Leite em 2000. A boca escancarada que encerra *Y* também está presente em *Glu glu glu,* de 1966, na xilogravura *Anna,* de 1967, e também no Super 8 *In-out-Antropofagia,* de 1974. A voz, tal como um "corte no silêncio", assim, aponta para um grito contido.

Em "Habitar o espaço", texto de Paulo Venâncio Filho que referenciamos alguns parágrafos acima, o autor abordou o inarticulado, a reticência pré-verbal em *Glu glu glu,* enfatizando a boca como o espaço primitivo entre o dentro e o fora (o eu e o mundo) no qual "tudo é, primeiramente, igual e indistinto; voz, matéria, linguagem, espaço"[41]. Esta sonoridade se reflete e é utilizada enquanto matéria pela compositora para a trilha sonora de +&-, de 1999.

Desse modo, pensar os títulos sintéticos que Maiolino atribui a alguns trabalhos, tal como *X* e *Y*, e o palíndromo que a nomina, *Anna,* assim como a onomatopeia que intitula *Glu glu glu*, aponta para gestos de rompimento da mudez, o preenchimento do vazio (e do silêncio) com o falar. Ainda que sejam falas inaudíveis ou inarticuladas, elas

[40] Filho *in* Carvajal (coord.), 2006, p. 14.

[41] *Idem, Ibidem.*



[Figura 1] Marcia Taborda, s. d. (1999?). Partitura de improvisação para a declamação das palavras Mais e Menos. Fonte: acervo pessoal de Marcia Taborda.



[Figura 2] Marcia Taborda, s. d. (1999?). Partitura de improvisação para a declamação das palavras Mais e Menos. Fonte: acervo pessoal de Marcia Taborda.

apontam uma tentativa de comunicabilidade, de enunciação. Interessante perceber, nesse caso, como a dificuldade com a linguagem, que marcou a trajetória de vida da artista, remonta às inúmeras migrações e às diferenças linguísticas entre italiano, espanhol, português e inglês que ela enfrentou. Ao mesmo tempo, também diz respeito aos marcadores de gênero que colocam as mulheres em dificuldade de se fazerem ouvir ou entender, como se o que elas enunciassem fosse inaudível ou mesmo incompreensível.

Sinais de + e de - também estão presentes em diversos trabalhos de Maiolino. *Secret Poem,* da série "Mapas mentais", de 1971, traz a expressão "+ + a in +", além da inscrição "secret poem" em guache e letra set sobre papel. Presente no vídeo +&-, mas também em + - = -, de 1976, esses sinais matemáticos, marcadores de operações, parecem sugerir uma linguagem mais objetiva ou significantes mais precisos, menos propensos a significados múltiplos ou amplos demais. Essas expressões estão presentes, ainda, nos poemas que Maiolino vem escrevendo desde a década de 1970.

Ao lançarem mão, com palavras, de uma comunicação vocal ou gráfica ora semanticamente sintética, reduzida a menos que uma frase, ora pré-verbal, os trabalhos tocam no limite da linguagem enquanto organizadora de um *logos*, pois, no vídeo e no filme em questão, as palavras que compõem os títulos, quando enunciadas ou exibidas, são eloquentes em seu aspecto acústico ou gráfico, mas pouco elucidativas do ponto de vista semântico.

Significativo é o fato de as únicas palavras organizadas em frases aparecerem apenas em *Y* na narração das biografias ao final do vídeo, além da clara enunciação da palavra *coragem*, de significação mais precisa, que ressoa semanticamente com estas frases. Ante o desmembramento das vidas ali enunciadas, as autoras desejaram marcar claramente sua posição. A oposição destas enunciações com as demais palavras nesses trabalhos marca uma diferença fundamental, pois, como afirma a filósofa Adriana Cavarero, pensando sobre a comunicação e seus aspectos políticos, "a voz é som, não é palavra; mas a palavra é sua destinação essencial"[42]. Neste sentido, a permutação das sílabas

[42] Cavarero, 2011, p. 242

de “Mais” e “Menos” por Marcia Taborda é incorporada por Dantas Leite como se, em “variações experimentais em torno de um tema, de uma raiz, talvez de um nome”[43], balbuciasse por um sentido. Assim, dramatiza um caminho em direção a uma língua — a uma comunicação pela palavra — ato que, para a filósofa, é “peremptoriamente humano” ao evocar um “tecido relacional de ressonâncias”[44].

Considerações finais

Anna Maria Maiolino não se especializou em nenhum suporte, de modo que seu vocabulário plástico transita por diferentes linguagens e tecnologias:

> [...] Porque eu não sou um fabricante de vídeo, nem um fotógrafo, nem um músico a se considerar. Eu trabalho com estes apoios como práticas para experimentação e movida por um grande desejo de liberdade. Os resultados são estratagemas de trabalhos ou **manobras** para a criação que me deslocam do slogan tirânico: o profissional. Usando esses meios eu me sinto especialmente livre, como um amador — que significa, literalmente, aquele que ama[45].

Interessante, nesse caso, é nos determos sobre o termo *manobra,* adotado pela artista no texto acima. Em 2006, Heloísa Teixeira[46] e Paulo Herkenhoff curaram a exposição coletiva *Manobras radicais* no Centro Cultural Banco do Brasil, reunindo artistas brasileiras que produziram entre 1886 e 2005. Pensar numa agência feminina na qual as mulheres precisam encontrar possibilidades, muitas vezes diante de um contexto adverso, implica na adoção de estratégias de inserção, através da abertura de brechas e desvios. Na conversa entre os dois curadores, transcrita no catálogo da exibição, Heloísa Teixeira mencionou as manobras, as

[43] Levi *apud* Cavarero, 2011, p. 244

[44] *Idem, ibidem.*

[45] Maiolino *in* Miyada, 2022, p. 149. Grifo dos autores.

[46] À época, a autora assinava como Heloísa Buarque de Hollanda.

estratégias radicais 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[47].

Por sua vez, o processo de tradução ou da criação de ressonâncias de trabalhos de outras ou outros artistas é uma ação que acompanha Vania Dantas Leite desde o início de sua carreira. Já na sua primeira obra, "Vita Vitae", quatro poemas de Olga Savary, declamados na composição, são refletidos pela criação sonora sobretudo nas dinâmicas de movimento que sugerem[48]. "Di-stances", de 1982, por sua vez, tem como princípio a tradução em sons de 17 desenhos de Paulo Garcez (denominados *desenhos-partitura* pelo artista). *Dueto I + 1*, desenho de Milton Machado, será da mesma forma tomado enquanto partitura para a realização musical simultânea de Vania Dantas Leite e do compositor Rodolfo Caesar[49]. E, mesmo na colaboração com Maiolino, realiza uma parceria com Marcia Taborda, com quem vinha trabalhando desde "Sforzato/Piano", de 1990. Um trabalho, portanto, que tem na tradução de um suporte a outro (a palavra, o desenho, o gesto musical, a imagem em movimento) muito de seu motor criativo[50].

Entretanto, o termo *simpatia*, que empregamos na análise do trabalho +&- na seção anterior deste texto, poderia sugerir um acordo, uma junção sem conflitos entre os campos perceptivos visual e sonoro. Diríamos, ao contrário, que, apesar de poderem trabalhar por *simpatia*,

[47] Hollanda & Herkenhoff, 2006, p. 16-17.

[48] Fenerich; Melo & Murtinho, 2024.

[49] Fenerich, 2024.

[50] Questões que a compositora aborda em sua tese de doutorado intitulada *RELAÇÃO SOM / IMAGEM – Um estudo da relação som / imagem na produção musical eletroacústica de compositores brasileiros atuantes no Rio de Janeiro: do gesto instrumental tradicional às interfaces interativas em tempo real*, defendida junto ao PPGM/UniRio, em 2004.

a colaboração entre Vania Dantas Leite e Anna Maria Maiolino pode se dar também por choques que provocam o sentido geral dos filmes. Esses choques produzem lacunas de sentido, uma espécie de *intervalo* entre os campos perceptivos. Um exemplo deste intervalo emergiu da análise que fizemos da associação do som em *staccato* da gaita, em +&-, que se deu pela sincronia com a imagem do gotejar vermelho e que ecoa o movimento da cena da tesoura. O intervalo (o som associado a duas imagens diferentes) provoca uma síntese de sentido que não ocorre somente pela junção dos campos perceptivos, mas pela junção sincrônica (caso do gotejar) e por um eco da dinâmica de movimento de cada evento de um campo a outro (caso da tesoura). Ao remeter de formas diferentes a duas imagens distintas, o som as aproxima e cria uma narrativa.

Percebemos também uma descontinuidade entre as imagens de *X* e *Y*, produzidas na década de 1970, e a sua sonoridade, da virada entre os séculos XX e XXI. Pode-se dizer que a textura geral da imagem e o estilo de montagem guardam as marcas do suporte analógico, enquanto no campo sonoro essas marcas se ligam a um ambiente tecnológico digital. Já +&- apresenta maior coesão ou adesão entre as imagens e os sons digitais. O *zoom* automático e a própria textura da imagem convergem para a definição e um tipo de saturação dos agudos que são típicos do ambiente digital.

Outro dado interessante é que quem operou a câmera nos dois primeiros casos foi Max Naumberg, enquanto a própria artista foi a responsável pela fotografia em +&-. Esta diferença parece ser marcante também no que diz respeito à coesão entre os campos visual/sonoro: podemos supor que a produção da música se deu concomitantemente ou próxima à realização das imagens pela própria artista, fato que talvez tenha contribuído para sua maior aproximação.

Ora, essas descontinuidades e aproximações são inerentes ao projeto de colaboração entre as artistas. Uma nova trilha sonora foi criada na virada do milênio para os trabalhos realizados nos anos 1970, em plena ditadura militar — época em que ambas já atuavam. Por sua vez, um novo trabalho foi realizado na mesma época da criação da trilha. Apesar de serem da mesma geração, Anna Maria Maiolino e Vania Dantas Leite só foram colaborar em suas obras quando já estavam

com suas carreiras e linguagens consolidadas. Suas criações circularam contemporaneamente também em contextos internacionais, mas sobretudo no Rio de Janeiro, onde ambas moravam durante a década de 1990 e começo dos anos 2000, quando firmaram parceria nos três trabalhos em questão.

Os trabalhos aqui elencados, assim, formam um conjunto que se torna coerente, tanto pela utilização explícita da voz em *Y* e +&- quanto por adotarem sonoridades circulares em *X* e *Y*. Os três trabalhos analisados têm uma relação com o sopro ou o som da respiração humana: mesmo na flauta ouve-se o sopro, e não somente o som típico que ecoa do instrumento, de modo que podemos pensar que é a boca o principal marcador que une essas obras: seja como imagem visual em *Y*, seja pelas suas diversas sonoridades em *X* e +&-. Talvez a boca que rompe a *revolta afônica*, porque, afinal, para essas mulheres a enunciação das palavras não é suficiente.

Referências

CAESAR, Rodolfo. *Fábulas para a escuta*. Rio de Janeiro, Numa, 2024.

CARVAJAL, Rina (coord.). Catálogo das exposições *Entre muitos* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 5-nov-2005 a 8-jan-2006) e *Territories of Immanence* (Miami Art Central, 23-mar a 18-jun-2006). São Paulo, Pinacoteca, 2006.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

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.

FENERICH, Alexandre. "A equivalência das imagens sonoras e visuais em *Di-stances*, de Vania Dantas Leite". *Vórtex*, n. 12, 2024, pp. 1-27.

FENERICH, Alexandre; SARAIVA, Bruna; MURTINHO, Arthur. "*Vita Vitae,* de Vania Dantas Leite: apresentação das fontes primárias e discussão de alguns aspectos composicionais e estéticos". *Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM*. Salvador, XXXIV Congresso da ANPPOM, 2024.

GLOSSOLALIA. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2026. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em 22/6/2026.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. 3 ed. New York, Oxford, 2010.

HARTMAN, Saidiya. "Vênus em dois atos". *Revista Eco-Pós*, vol. 23, n. 3. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>.

____. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LEITE, Vania Dantas. "Curriculum resumido" (2015). Documento sem publicação.

____. *RELAÇÃO SOM / IMAGEM – Um estudo da relação som / imagem na produção musical eletroacústica de compositores brasileiros atuantes no Rio de Janeiro: do gesto instrumental tradicional às interfaces interativas em tempo real.* Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004 (Tese de doutorado).

LORDE, Audre. "A transformação do silêncio em linguagem e em ação". *Irmã Outsider.* Belo Horizonte, Autêntica, 2019.

MAIOLINO, Anna Maria. *Digo e tenho dito.* São Paulo, Ubu, 2022.

____. "Tudo começa pela boca". *In:* BARTHOLOMEU, Cezar; TAVORA, Maria Luisa (org.). *Arte & Ensaios*, n. 29, junho de 2015.

MANOBRAS RADICAIS, catálogo de exposição, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, textos por Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Hollanda. São Paulo, Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/ SP, 2006.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

MENDES, Doriana. *Versatilidade do intérprete contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010 (Dissertação de mestrado).

MIYADA, Paulo. *Anna Maria Maiolino – PSSSIIIUUU...* São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2022.

NEIVA, Tânia Mello. *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira*. Campinas, Instituto de Artes,

Universidade Estadual de Campinas, 2006 (Dissertação de mestrado).

PEQUENO, Fernanda. "Mobilidades de Anna Maria Maiolino". *In:* CHAGAS, Tamara Silva; COSTA, Thays Alves & LOPES, Almerinda da Silva (org.). *Vozes femininas, lutas feministas: olhares sobre a produção de artistas mulheres latino-americanas (séculos XX e XXI)*. Vitória, Edufes, 2023 [ebook]. Disponível em <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/0f639463-775b-4115-9515-81b7f973f2c2/content>.

____. & SIQUEIRA, Aline. "Itinerários entre medusas: cabelos, espelhos, face, olhos, sexualidade. *In:* PEQUENO, Fernanda & QUÍRICO, Tamara (org.). *Fluxos e trânsitos na história da arte global.* Rio de Janeiro: Circuito, 2023.

TABORDA, Marcia. Entrevista concedida remotamente aos autores em 31 de março de 2026 [Documento inédito].

TABORDA, Tato. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino.* São Paulo, Cosac Naify, 2012.

Sobre os autores

Alexandre Sperandéo Fenerich

É compositor, flautista, musicólogo e professor. É docente Associado do Instituto Villa-Lobos da Unirio, onde ministra música experimental, harmonia e análise musical. Tem um trabalho artístico voltado para música eletroacústica, improvisação musical e música de câmara. Atuou em parcerias com músicos como Rodolfo Caesar, Tato Taborda, Lilian Campesato e Laura Mello, e artistas como Milton Machado, Denise Milfont, Virgínia Flores e Giuliano Obici. De 2021 a 2025 recebeu a bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado pela Faperj, que financiou parte da pesquisa.

Bárbara Llanes Zertucha

É uma soprano e compositora cubana, formada em Piano, Canto e Composição pelo Instituto Superior de Arte de Havana, onde leciona canto desde 2005. Desenvolveu uma extensa carreira internacional em palcos da América Latina, da Europa e dos Estados Unidos, e conta com mais de quinze gravações, entre produções próprias e participações como solista convidada, entre elas *Armonía* (Prêmio Cubadisco 2023). Sua pesquisa de doutorado, centrada na figura do violinista Casimiro Zertucha e na história da música de câmara em Cuba, levou-a a investigar a transmissão das práticas do Conservatório de Paris na América por meio da estada de José White no Brasil e de seu magistério sobre Zertucha. É membro da União de Escritores e Artistas de Cuba (Uneac) e detentora da Distinção pela Cultura Nacional.

Camila de Macedo Souza

É licenciada em História pela Universidade Veiga de Almeida, onde foi bolsista ProUni, e mestre em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), com bolsa Capes-DS. Atualmente, é doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Uerj, com bolsa Capes-DS.

Carolina Martínez

É pesquisadora associada do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas (Conicet), na Argentina. Doutora em História pela Universidade Paris 7 Diderot e pela Universidade de Buenos Aires (2014), pesquisa a produção, a recepção e a circulação de narrativas de viagem e imagens cartográficas durante a era da expansão transoceânica europeia, entre os séculos XVI e XVIII. Atuou como professora visitante na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), e foi pesquisadora visitante na Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH) em 2020 e 2024. Atualmente, leciona história na Universidade de Buenos Aires e na Universidade Nacional de San Martín, integra o Conselho Consultivo do Hermon Dunlap Smith Center for the History of Cartography da Newberry Library e atua como editora da plataforma digital H-Maps. (O capítulo de sua autoria foi escrito durante uma breve estadia de pesquisa na Biblioteca John Carter Brown, Providence, Estados Unidos.)

Eduarda Ferrari Soletti

É doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), na linha de pesquisa Arte e Recepção, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ufrgs), na linha História Cultural. Licenciada em História pela mesma instituição. Desenvolve pesquisas na História da Arte, com ênfase em Arte Latino-Americana, Crítica Institucional e História da América.

Fernanda Pequeno

É professora associada de história da arte no Departamento de Teoria e História da Arte e membro permanente do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Uerj. Atua desde 2015 como uma das editoras da revista *Concinnitas*. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Desde 2022, é bolsista do Programa de Incentivo à Produção Científica, Técnica e Artística – Prociência/ Uerj. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Hamburgo (Alemanha), com bolsa parcial do DAAD. Como pesquisadora, vem publicando textos críticos e artigos sobre arte contemporânea no Brasil, sistemas artísticos e mulheres artistas. Atua também como curadora desde 2009, realizando exposições em instituições, galerias e espaços independentes em diferentes cidades brasileiras.

Guido Saá

É mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Buenos Aires e doutorando em Ciências Sociais na mesma universidade. É bolsista doutoral UBACyT (2022-2026) com seu projeto de tese "El teen pop Argentino (2013-2024): Afecto, cuerpo, y fama en Lali, TINI, Nicki Nicole, María Becerra y Emilia". Sua orientadora é Malvina Leonor Silba. Em 2024 fez um doutorado sanduíche no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a supervisão do Dr. Felipe Da Costa Trotta, participando do grupo de pesquisa Musilab, e em 2025 realizou outro doutorado sanduíche no Programa de Pós-Graduação em História da Arte na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), com bolsa Move La América (Capes) sob a orientação da a Dra. Maya Suemi Lemos. Participa, desde 2025, do Grupo de Pesquisa Música: História, Memória, Acervos (PPGM/Unirio), dirigido pela Dra. Marta Ulhôa. Exerce a docência há mais de dez anos, com experiência em diversas instituições de ensino médio e superior, tais como a Faculdade de Filosofia e Letras e o Conservatório de Música Manuel de Falla.

Jefferson Mendes

É historiador da arte; doutor em História da Arte pela Uerj e mestre em História e Crítica da Arte, também pela Uerj. Estuda as relações entre a produção de imagens artísticas e imagens científicas na Primeira Modernidade, com o objetivo de repensar a capacidade heurística das imagens em produzir conhecimento a partir das conexões existentes entre a história da arte, a história da ciência e as técnicas e os saberes científicos. Integra os Grupos de Pesquisa inscritos no CNPq: Studiolo: Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna (Uerj) e o grupo Warburg e Renascimentos (Unifesp) Também é membro da Red Internacional Geopam – Geopolítica Americana de los siglos XVI – XIX. O autor agradece à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) pelo apoio financeiro dado através da concessão de bolsa Pós-Doutorado Nota 10 – Faperj (Edital 17/2024).

Joana Martins Saraiva

Possui doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2020), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007), graduação em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2013) e graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (2004). Sua tese de doutorado, "Diálogos Transatlânticos: a circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)", realizada com bolsa de doutorado concedida pela Capes, foi contemplada com menção honrosa no XVII Prêmio de Musicologia da Casa de las Américas (2022) e com o segundo lugar no Prêmio Silvio Romero (2021). Atua há quinze anos como flautista e saxofonista em diferentes projetos e formações instrumentais, com ênfase na música popular brasileira e latino-americana. Como professora, já ministrou oficinas e workshops sobre música brasileira na Suécia, França, Argentina e Uruguai. Atualmente, integra o grupo de pesquisa Música: História, Memória e Acervos (Unirio/CNPq).

Letícia Roberto dos Santos

É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com pesquisa financiada pelo programa de demanda social da Capes. A agência também financiou estágio doutoral na universidade de Cornell pelo programa de Doutorado Sanduíche. Santos também é mestra pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Ouro Preto e graduada em bacharelado e licenciatura em História pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. É pesquisadora do grupo Studiolo – Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Dedica-se a estudar a presença dos Novíssimos em igrejas andinas do período colonial.

Maria Berbara

É doutora pela Universidade de Hamburgo (Alemanha) e professora titular de História da Arte na Uerj. Especializou-se em história da arte e da cultura, globalização e intercâmbio intelectual no mundo atlântico entre os séculos XV e XVII. Atualmente pesquisa a história da França Antártica, a imagem global dos Tupinambá, percepções da juventude e imagens do extrativismo no mundo atlântico durante a primeira modernidade. Coordenou diversos projetos nacionais e internacionais, entre os quais Conectar a Fronteira Amazônica: Fluidez Artística e Cultural na Primeira Modernidade, financiado pela iniciativa Connecting Art Histories da Fundação Getty (2023-2026). Seus projetos individuais e coletivos de pesquisa foram financiados pela Fundação Getty e Getty Research Institute; Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies; Center for Advanced Study in the Visual Arts (Washington, D.C.); Deutscher Akademischer Austauschdienst (Alemanha); Radboud Institute for Culture & History (Nijmegen, Holanda); Institut National d'Histoire de l'Art (França); Fapesp; Faperj; CNPq (bolsa de produtividade em pesquisa) e Capes. Escreveu dezenas de artigos especializados e organizou, entre outros, o livro *Sacrifice and Conversion in the Early Modern Atlantic World*, publicado conjuntamente pela Harvard University Press e Officina Libraria em 2022.

Maya Suemi Lemos

É professora associada e bolsista de produtividade (Prociência) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), docente no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Uerj e no Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio. É doutora em História da Música e Musicologia pela Université de Paris IV – Sorbonne; mestre em História da Música e Musicologia pela mesma universidade. Foi professora visitante na Universidade de Aveiro (2022), onde realizou igualmente estágio pós-doutoral (2021). É vice-líder do grupo de pesquisa Música: História, Memória, Acervos, cadastrado no CNPq, e foi coordenadora da Rede Interdisciplinar de Estudos Modernos – RidEM (IFHT/Uerj; financiada pela Capes). Atuou nas políticas públicas para as artes como gestora na Fundação Nacional de Artes – Funarte (2006-2021), tendo idealizado e/ou coordenado, e/ou implementado inúmeros programas e ações de fomento voltadas para a música, coordenado o Colegiado Setorial de Música – Cnpc, Ministério da Cultura (2015-2017) e participado na elaboração da Política Nacional das Artes – PNA (2015-2016). Suas pesquisas têm se dirigido às dinâmicas de agência e mediação nas artes e na música, com foco nos processos de constituição da racionalidade moderna e produção de alteridades (da Primeira Época Moderna em diante). Mais recentemente, tem investigado as relações entre história da arte/musicologia global e pensamento complexo.

Melina Zeiter

É bacharel em História pela Universidad Nacional del Litoral (UNL). É doutoranda em História pela Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (Eidaes) da Universidad Nacional de San Martín (UNSaM). É bolsista de doutorado do Conicet, com sede de trabalho no Instituto de Humanidades y Ciencias del Litoral (IHuCSo). É professora do Departamento de História na Universidad Nacional del Litoral. Sua área de pesquisa é a história cultural da primeira modernidade europeia, com foco na vida póstuma da figura mítica Medeia. Recebeu uma bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), no marco do Programa Move La America, por meio da qual realizou um intercâmbio acadêmico de três meses na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), no Rio de Janeiro, sob a orientação de Maria Berbara.

Moema de Bacelar Alves

É historiadora com doutorado pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É pesquisadora no Instituto Hercule Florence (IHF) e pesquisadora associada ao grupo Geopolíticas Institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra, do CNPq. Atualmente, realiza estágio pós-doutoral no PPGHA-Uerj, com bolsa do CNPq.

Patricia Corrêa

É mestre e doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com estágio doutoral na Tisch School of Arts da New York University, EUA, e especialização em História da Arte e da Arquitetura pela Universidad Politécnica de Cataluña, Espanha. Foi bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (mestrado) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes (doutorado). É professora associada do Departamento de História e Teoria da Arte e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre suas publicações destacam-se o livro *José Resende* (Cosac Naify, 2004) e artigos nos periódicos *Arte&Ensaios* (Ufrj, 2008, 2010, 2011 e 2018), *Perspective* (INHA, 2013), *VIS* (UnB, 2016), *Ars* (Usp, 2021), *Modos* (Unicamp, 2024) e *Plastik* (Institut Acte, 2025). Integra o grupo

de pesquisa do CNPq Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra, cujas atividades já receberam apoio financeiro do CNPq, da Capes, da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo – Fapes e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp.

Pedro Aragão

É professor associado do Instituto Villa-Lobos e do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio. Seus interesses de pesquisa incluem música popular brasileira, arquivos sonoros, relações entre indústria fonográfica e música popular e lusofonia. É autor do livro *Alexandre Gonçalves Pinto e "O Choro"*, que recebeu em 2012 o Prêmio Silvio Romero Iphan – Minc (2ª colocação) e o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. É organizador (com Bia Paes Leme, Paulo Aragão e Marcilio Lopes) dos livros *Pixinguinha, inéditas e redescobertas*, *Pixinguinha: outras pautas* e *Carnaval de Pixinguinha*, reunindo arranjos orquestrais desse compositor brasileiro para a rádio nas décadas de 1940 e 1950. Atuou como Professor Visitante na Universidade de Aveiro entre 2015 e 2016, onde desenvolveu pesquisa pós-doutoral sobre acervos sonoros em 78 rpm em Portugal e Brasil. Entre 2020 e 2023 coordenou o projeto LiberSound, focado nos trânsitos musicais entre Brasil, Portugal, Moçambique e Índia (Goa). Foi um dos coordenadores da pesquisa responsável pelo registro do choro como Patrimônio Imaterial Brasileiro junto ao Iphan.

Rafael Viegas

É doutor em Saúde Coletiva (IMS-Uerj, 2008), em Letras Neolatinas-Francês (FL-Ufrj, 2014) e em Filosofia Antiga (PFI-UFF, 2025). Atualmente é pós-doutorando em Filosofia Antiga (PFI-UFF) e em História Pré-Moderna (PPGHIS-UnB).

Tamara Quírico

É doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ufrj) (2009), com estágio doutoral na Università di Pisa; 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 (Uerj) e líder do Studiolo – Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna (DGP/CNPq). Dedica-se especialmente ao estudo das imagens cristãs entre o fim da Idade Média e a Primeira Época Moderna, focando nas práticas devocionais que se desenvolvem a partir ou através de imagens, na Europa e na América. Recebe as bolsas de produtividade em pesquisa prociência, da Uerj, e do CNPq – nível C. É autora do livro *Inferno e Paradiso: as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV* (2014). Foi uma das organizadoras do livro *Imagens cristãs: história, arte e práticas religiosas* (2023), e do livro *Fluxos e trânsitos na História da Arte Global* (2023), reunindo pesquisas de docentes e discentes do PPGHA/Uerj.

Vera Beatriz Siqueira

É historiadora da arte; doutora em História Social pelo IFCS/Ufrj e mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio. É professora titular do Instituto de Artes da Uerj; docente e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Publicou diversos livros sobre arte moderna no Brasil, com destaque para *Arte no Brasil: anos 20 a anos 40* (Barléu, 2022), *Wanda Pimentel* (S. Roesler, 2012), Iberê Camargo: origem e destino (Cosac Naify, 2009), *Burle Marx* (Cosac Naify, 2001 e segunda edição em 2009). É autora de diversos artigos, capítulos de livros e textos em catálogos de exposições. É pesquisadora do CNPq, bolsista Prociência da Uerj e Cientista do Nosso Estado da Faperj.

AMÉRICAS EM MOVIMENTO: estudos contemporâneos em história da arte e da música

Organização **Maya Suemi Lemos**, **Maria Berbara** e **Pedro Aragão**
Coordenação editorial **Renato Rezende**
Revisão **Ingrid Vieira**
Design gráfico **Julia Pinto**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Catalogação elaborada por Eliane de Freitas Leite – CRB 8/8415

Américas em movimento: estudos contemporâneos em história da arte e da música / Organização de Maya Suemi Lemos, Maria Berbara e Pedro Aragão. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Circuito, 2026.
400 p.; 16x23 cm
Vários autores.
ISBN 978-85-9582-064-7

1. América – Aspectos culturais 2. Artes 3. História da arte I. Lemos, Maya Suemi. II. Berbara, Maria. III. Aragão, Pedro.

26-382151.0 CDD 700

Índice para catálogo sistemático
1. Artes 700

[2026]
Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA CIRCUITO
Largo do Arouche 252, ap 901
República, 01219-010
São Paulo – SP
editoracircuito.com.br
/editoracircuito

Famílias tipográficas **ITC Avant Garde Gothic Pro**, **Slight Chance** e **Utopia**

editoracircuito.com.br
ISBN 978-85-9582-064-7