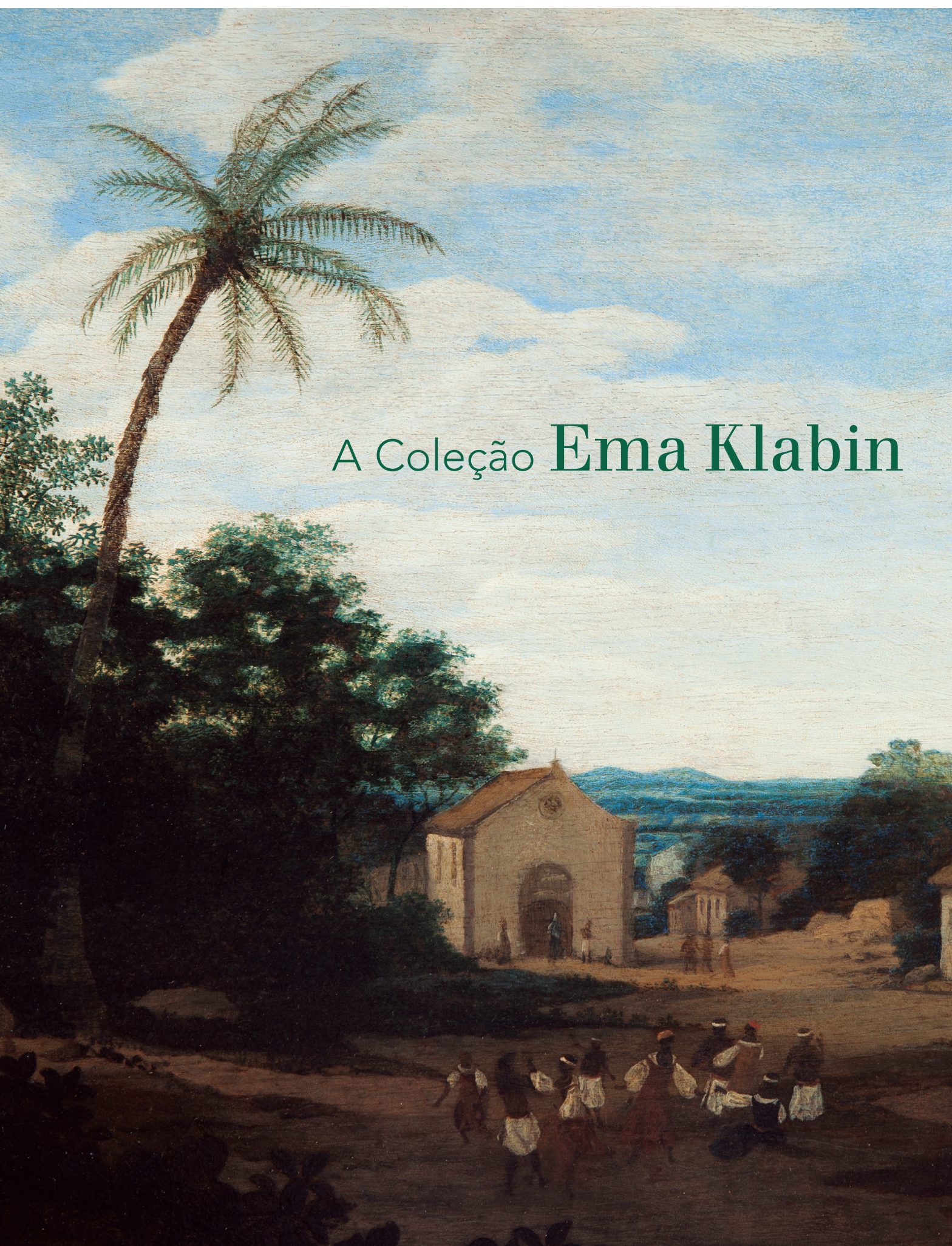


A painting of a tropical landscape. On the left, a tall palm tree stands next to a large, dark, leafy tree. In the center, a small, light-colored church with a gabled roof and an arched entrance stands on a dirt path. Several people are gathered near the church. In the foreground, a group of people, including men and women in traditional clothing, are walking away from the church. The background shows a hilly landscape under a blue sky with white clouds.

A Coleção Ema Klabin

Governo do Estado de São Paulo,
Secretaria da Cultura e Klabin apresentam

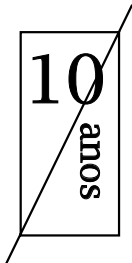
A Coleção Ema Klabin

Paulo de Freitas Costa (org.)

1ª edição

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

São Paulo | 2017



Todos os direitos desta edição reservados à Fundação Ema Klabin.

Rua Portugal, 43 - Jardim Europa - São Paulo - SP - Brasil 01446-020
tel. 55 (11) 3897 3232 www.emaklabin.org.br

Organizador	Paulo de Freitas Costa
Coordenação	Ana Cristina Moutela Costa
Projeto gráfico	Livia Silva e Lucas Lnder
Pesquisa e produo	Daniele Paro e Wipsley Mesquita
Diagramao	Livia Silva
Revisão	Ana Luiza Couto e Patrícia Rocco
Versão em inglês	Henrik Carbonier
Fotografia	Henrique Luz
Fotografias adicionais	Erick Diniz, F. Pepe Guimarães, Fernando Chaves, Isabella Matheus e Vera Albuquerque
Impressão e acabamento	Gráfica Eskenazi

Dados Internacionais de Catalogao na Publicao (CIP)

C689

A coleo Ema Klabin / Paulo de Freitas Costa (org.). 1. ed. – São Paulo :
Fundaao Cultural Ema Gordon Klabin, 2017.
268 p. : il. color.

ISBN 978-85-54844-00-4

1. Klabin, Ema Gordon, 1907-1994. 2. Colecionismo 3. Museu Casa
4. Artes I. Costa, Paulo de Freitas, org. II. Fundaao Cultural Ema Gordon
Klabin. III. Título.

CDD 069.132
CDD 708.98161

Bibliotecária: Rita de Cássia Bonadio Incio – CRB 8/9097

ndices para catálogo sistemático

- 1. Colecionismo : Acervo : Museologia 069.132
- 2. São Paulo : Museu : Acervo 708.98161



A Coleo
Ema Klabin

———— *pág. 7*

Os privilégios da visão

Celso Lafer

———— *pág. 12*

Fundação Ema Klabin: a construção de um projeto museológico

Marcelo Mattos Araujo

———— *pág. 14*

Fundação Ema Klabin e Unifesp: uma parceria incontornável para a História da Arte

Elaine Dias

———— *pág. 17*

Os tempos de uma coleção

Paulo de Freitas Costa

———— *pág. 23*

Ema Gordon Klabin

Paulo de Freitas Costa

———— *pág. 29*

A Casa da Rua Portugal

Paulo de Freitas Costa

———— *pág. 47*

Artes decorativas

Paulo de Freitas Costa

———— *pág. 63*

Uma história do mobiliário na Coleção Ema Klabin

Angela Brandão

———— *pág. 79*

Antiguidade Clássica

José Geraldo Costa Grillo

———— *pág. 87*

Retrato de Dama Florentina, de Alessandro Allori, na Coleção Ema Klabin

Cassio Fernandes

———— *pág. 101*

Arte holandesa, flamenga e francesa na Coleção Ema Klabin

Elaine Dias

———— *pág. 117*

O colecionismo de arte colonial e a experiência viva das artes do século XVIII

André Luiz Tavares Pereira

———— *pág. 127*

Arte do Japão e da China

Michiko Okano

———— *pág. 141*

África: arte híbrida da mais penetrante matéria e concreta essência

Marta Heloísa (Lisy) Leuba Salum

———— *pág. 157*

O final do século XIX e o início do XX: a “Escola de Paris” na Coleção Ema Klabin

Anna Maria Pimenta Hoffmann

———— *pág. 167*

Ema Klabin, colecionadora de arte moderna brasileira

Anna Maria Pimenta Hoffmann

———— *pág. 177*

Ema Klabin, bibliófila pioneira

Pedro Corrêa do Lago

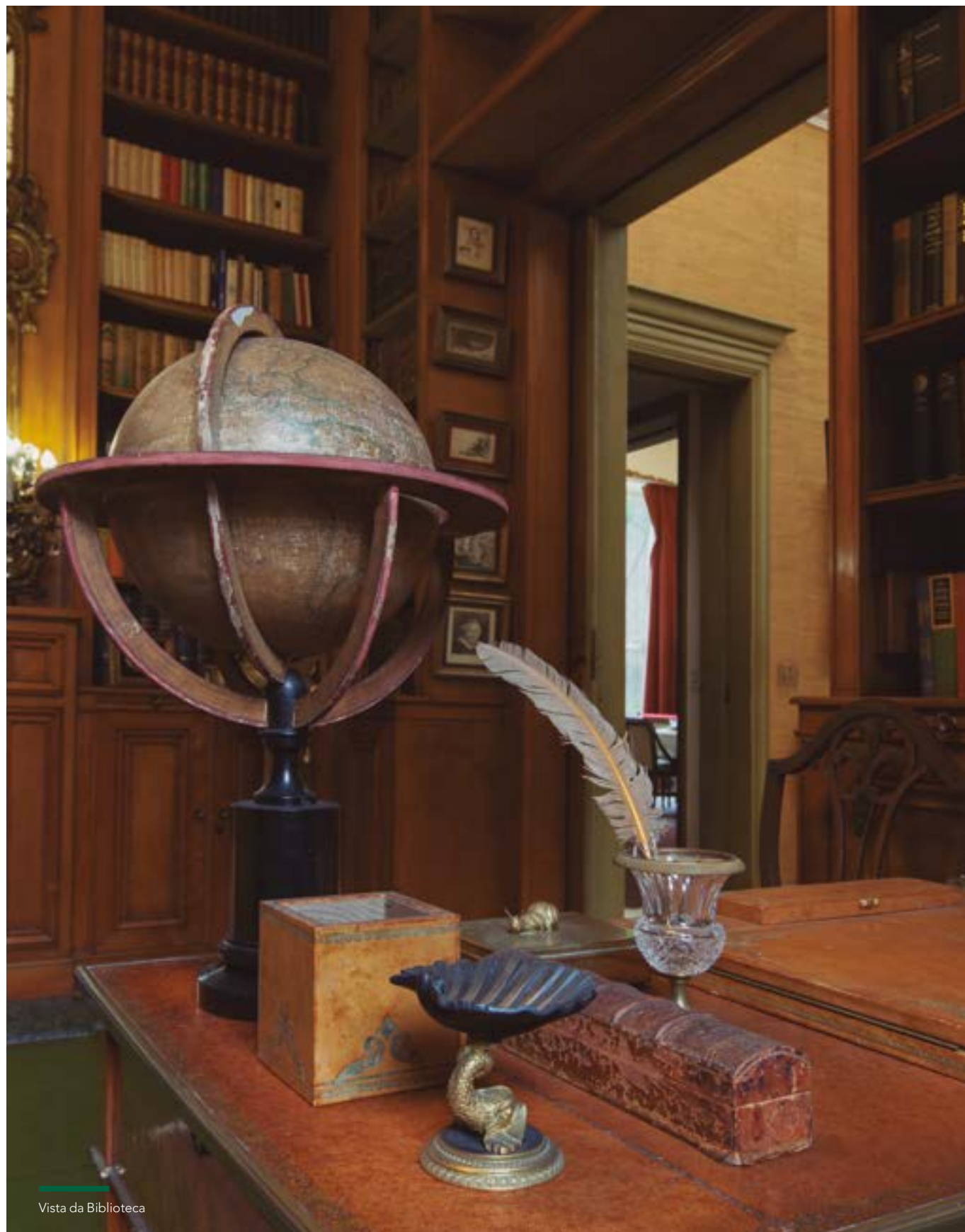
———— *pág. 187*

Versão em inglês

English version

———— *pág. 253*

Referências bibliográficas



Vista da Biblioteca

Os privilégios da visão

CELSO LAFER

DIRETOR-PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO CULTURAL EMA KLABIN

Octavio Paz, valendo-se de um poema de Gôngora, reuniu, nas suas obras completas, os ensaios sobre artes plásticas em dois volumes intitulados *Los privilegios de la vista*. Destaca que ver é um privilégio e que um privilégio maior é ver coisas nunca vistas: obras de arte. Aponta que a linguagem da pintura – linhas, cores, volumes – entra literalmente pelos olhos e seus significados “*están a la vista*”. No entanto, como sublinha Paz, para “ver” de verdade é preciso comparar com o que se viu. Por isso, é uma arte difícil, pois como comparar, dizia ele falando da experiência de sua juventude no México, se se vive numa cidade, como era o México da sua mocidade, sem museus ou coleções de arte universal.

Relembro essas considerações de Octavio Paz porque, em função das relações de parentesco e de amizade dos meus pais, Betty e A. Jacob Lafer, com tia Ema, seu pai viúvo Hessel Klabin e suas irmãs Mina e Eva, tive acesso desde menino, na cidade de São Paulo – mais cosmopolita do que o México da juventude do poeta –, ao privilégio de obras de arte que estavam “*a la vista*”. Com efeito, fui vendo a qualificada coleção de tia Ema – “*in fieri*” na casa da São Vicente de Paula – e depois, desde moço, e já consolidada, na casa da rua Portugal.

Uma das primeiras obras da coleção de tia Ema – já presente na casa da São Vicente de Paula – sempre me atraiu desde menino. Trata-se de um quadro holandês do século XVII, denominado *Torre de Babel*, de um seguidor não identificado da Escola de Bruegel.

O tema da Torre de Babel, na Idade Moderna, como fui me dando conta ao aprimorar-me na arte de ver, é uma consequência da expansão europeia pelo mundo. É a expressão de um “olhar-mundo”, fruto dos encontros e desencontros de povos, costumes e culturas proveniente de uma primeira leva da globalização.

Por isso, o tema da Torre de Babel renova o significado do relato bíblico, atribuindo relevo histórico à grande e originária metáfora da pluralidade dos discursos e das dificuldades de comunicação. A Torre de Babel coloca a capacidade de traduzir como um fio de Ariadne. É o meio para sair do labirinto da incomunicabilidade que caracteriza a “máquina do mundo” em que vivemos.

Creio que tia Ema, que sempre acompanhou com afetuosa solicitude meu percurso, apreciaria tomar conhecimento que meu fascínio juvenil por esse quadro, propiciado pelos “*privilegios de la vista*”, inspirou e antecipou o que depois veio a ser minha própria tentativa de responder ao desafio da Torre de Babel, seja como professor adepto do diálogo intelectual e da mediação cultural, seja em minha ação diplomática, mais aberta a uma kantiana razão abrangente da humanidade do que ao solipsismo intransitivo das soberanias.

É claro que, no correr dos anos, já mais capacitado na arte de ver, na frequência habitual da casa da rua Portugal, por conta de um convívio permanente com tia Ema, fui apreciando naturalmente “*los privilegios de la vista*” do acesso a sua coleção, tal como exposto na galeria, no escritório, na sala de visitas e na sala de jantar. Nesse espontâneo aprendizado beneficiei-me da convergência entre olho e olhar, tal como proposto por Alfredo Bosi em seu ensaio sobre a fenomenologia do olhar. Na sua análise, Alfredo Bosi observa que, em português, “olho” e “olhar” são termos que se casam, em contraste com o que ocorre em outras línguas; por exemplo, *oeil/ regard*, em francês; *ojo/ mirada*, em espanhol; *eye/ look*, em inglês; *occhio/ sguardo*, em italiano. Por isso, nossa língua, o português, é uma língua que convida a uma convergência entre o perceber e a intencionalidade do exprimir.

Faço essa observação, em primeiro lugar, a título pessoal, porque foi o caminho que me permitiu ir apreciando, um pouco ao acaso, no dia a dia da vida de tia Ema, o significado de sua coleção. A importância da *Ariadne* de Greuze, o significado da *Vista de Olinda* de Frans Post, o retrato de *Diana como caçadora* de Batoni, o retrato de *Dama Florentina* de Allori, a *Natureza morta* de Segall, as peças de porcelana da Companhia das Índias, a prataria, o mobiliário, as peças africanas; e, entre os livros da biblioteca, *History of Brazil*

de Robert Southey e a *Divina Comédia* de Dante, na edição de 1502 de Aldus, para dar alguns exemplos.

Em uma perspectiva mais ampla, cabe essa reflexão de Bosi, porque a coleção de tia Ema, que hoje está abrigada e criteriosamente exposta nesta Casa-Museu, é fruto da intencionalidade de seu olhar – da relação entre o perceber e o exprimir –, que confere a identidade própria de seu colecionismo, que este livro, no mapa de suas vertentes, ilumina e esclarece.

Com efeito, os estudos reunidos neste livro comemorativo dos dez anos da abertura da Casa-Museu Ema Klabin aprofundam trabalhos anteriores, a começar pela *Sinfonia de objetos* de seu curador Paulo de Freitas Costa. Elucidam de maneira abrangente a multiplicidade e a intencionalidade dos múltiplos olhares que presidiram a construção dos “*privilegios de la vista*” identificadores de sua coleção.

A Casa da Rua Portugal; as artes decorativas; o mobiliário; os objetos da antiguidade clássica; os núcleos de pintura italiana, holandesa, flamenga e francesa; a arte colonial brasileira da talha de Mestre Valentim; a arte do Japão, da China e da África; o modernismo europeu e a “Escola de Paris”; o modernismo brasileiro e a biblioteca são analisados e estudados nos trabalhos deste livro. Eles oferecem não apenas um panorama da qualidade da coleção e de seus objetos. Desvendam o subjacente da intencionalidade do olhar de tia Ema – a de uma pessoa culta e de gosto apurado, informada sobre o movimento da arte no correr do tempo e do espaço, que fez de sua coleção uma obra própria, que obedece a uma lógica não improvisada, mas consciente da “ideia a realizar”, propiciadora de “*los privilegios de la vista*” que esta Casa-Museu oferece a quem a visita.

Tia Ema integrou a segunda geração dos Klabin-Lafer, a dos nascidos no Brasil. Provinha de uma família oriunda da comunidade judaica da Lituânia. A primeira geração – a dos imigrantes –, capitaneada por seu tio Mauricio Klabin, foi de pessoas empreendedoras, que encontraram no Brasil da República, a partir da última década do século XIX, um espaço para se desenvolver. Foram construindo, no correr dos anos, uma empresa importante no setor de papel e celulose. Eram autodidatas, mas de olhos abertos para

o que se passava no Brasil e no mundo – e não apenas na economia, mas também na cultura. Hessel Klabin, o pai de tia Ema, passou, assim como seu irmão Maurício, temporadas na Europa com a família, comprando equipamentos para suas instalações fabris. Assim, deram a seus filhos, entre eles tia Ema, a oportunidade de viajar e, como jovens, estudar na Europa.

A segunda geração, criada e enraizada no Brasil, deu sequência e ampliou a obra da primeira geração. Destacou-se não apenas no plano econômico, mas igualmente no cultural, intelectual e político. Cada geração, como realça Ortega y Gasset, caracteriza-se pelo comum da experiência de uma sensibilidade compartilhada, representativa de uma certa atitude vital pela qual se sente a existência de uma maneira determinada. É o que explica as semelhanças identificadoras de uma geração, independentemente de suas diferenças individuais.

Na segunda geração dos Klabin-Lafer, o gosto pela cultura e pelas artes é uma característica compartilhada. Eva, a irmã da tia Ema, também se dedicou com empenho e competência a colecionar obras de arte. Estas oferecem os “*privilegios de la vista*” que hoje integram, no Rio de Janeiro, a Casa-Museu Eva Klabin. Jenny Klabin Segall, prima-irmã da tia Ema – filha de seu tio Maurício – e com a qual tinha afinidades e proximidade, além de ter sido a acurada e sensível tradutora para o português de Corneille, Racine, Molière e Goethe, foi a devotada esposa e companheira de um grande artista, Lasar Segall, e a responsável pelo projeto de criação do Museu Lasar Segall, que hoje é parte do Ibram e o único museu federal em São Paulo. É o que me permite observar que a segunda geração dos Klabin-Lafer traduziu de maneira abrangente seu gosto pelas artes nos moldes de um serviço público, criando três museus de relevo das artes plásticas em nosso país.

Tia Ema era uma forte personalidade, com aptidão para a vida interior. Tinha muita linha e civilidade na sua maneira de ser e tratar as pessoas. Estava ligada ao mundo e à realidade brasileira. Lidava com personalidades, circunstâncias e coisas com integridade, mas sem os preconceitos de falsos moralismos. Dominava várias línguas, tinha gosto e interesse pela literatura – lia, por exemplo, habitualmente, as obras anualmente premiadas pelo Goncourt na França, assim como outras agraçadas pelos grandes prêmios franceses de literatura; viveu sua curiosidade sobre o mundo em suas inúmeras viagens internacionais; possuía sensibilidade e conhe-

cimento musical e frequentava com regularidade concertos; apreciava as virtudes gastronômicas – como comprova seu caderno de receitas; conhecia o “espírito das roupas”, para evocar o título do livro de d. Gilda de Mello e Souza. O enraizado convívio estético com as artes plásticas caracterizou o seu percurso. Em vida da tia Ema, a casa da rua Portugal foi um espaço de convivência inteligente, cultivada e agradável, como posso dar testemunho.

Esses traços estiveram presentes na intencionalidade com a qual seu olhar foi construindo sua coleção. Essa é uma expressão do “olhar-mundo” que mencionei ao refletir sobre o quadro *Torre de Babel*. Por isso, a sua coleção, para apropriar-me de uma formulação de Hélio Jaguaribe, pode ser considerada na multiplicidade de suas vertentes, tão bem analisadas nos estudos reunidos neste volume, como um bem-sucedido empenho de, por meio dos “*privilegios de la vista*” das obras que escolheu, ver o Brasil na perspectiva do mundo e ver o mundo na perspectiva do Brasil. ✂

Fundação Ema Klabin: a construção de um projeto museológico

MARCELO MATTOS ARAUJO

PRESIDENTE DO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - (IBRAM/MINC)

À luz da direção inspiradora de seu diretor-presidente Celso Lafer e de seu Conselho, e da competência e dedicação de Paulo de Freitas Costa e sua aguerrida equipe técnica, a Fundação Ema Klabin chega a seu décimo ano de atuação. Completa esse percurso – que tive o grande prazer e honra de poder acompanhar de maneira muito próxima – com plena vitalidade e total maturidade, já na situação privilegiada de exemplo de profissionalismo e de referência nacional e internacional no campo dos museus-casa de colecionador.

Estes primeiros dez anos de atividades ininterruptas da Fundação Ema Klabin comportaram um competente programa de ações de salvaguarda de seu vasto e complexo acervo museológico, bem como de seus destacados acervos bibliográfico e arquivístico. Paralelamente, desenvolveu um sólido programa de divulgação por meio de diferentes ações expositivas e educativas; e – como poucas instituições museológicas entre nós – logrou constituir e implantar um alentado programa de pesquisa em torno da figura de sua instituidora, de sua prática colecionista e do acervo por ela reunido, cujos resultados foram sempre generosamente compartilhados em publicações e apresentações em seminários por todo o país.

Essas pesquisas, e muitas das ações educativas, foram desenvolvidas não apenas pela equipe técnica da Fundação Ema Klabin, mas contaram também – por meio de produtiva parceria – com a contribuição de profissionais de outras instituições, museológicas e acadêmicas.

A presente publicação é o mais recente e refinado resultado dessa sábia estratégia, reunindo textos de pesquisadores da própria instituição e independentes, e de professores do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de

São Paulo (Unifesp). No conjunto, apresenta uma ampla visão da importância e da singularidade de diferentes segmentos do acervo da Fundação sob a ótica da história da arte, ampliando e potencializando leituras críticas sobre as obras; e que se articula, de maneira complementar, com a instigante narrativa do processo constitutivo da mesma coleção, realizada por Paulo de Freitas Costa em “*Sinfonia de objetos*” (São Paulo, Iluminuras, 2007), e pelo catálogo da exposição “A Casa da Rua Portugal” (2014), que abordou o projeto, construção e decoração da casa, bem como a história do loteamento Jardim Europa e seu entorno.

É, portanto, com imensa satisfação que, pessoalmente e na qualidade de presidente do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, saúdo a Fundação Ema Klabin por mais esta iniciativa, que celebra de maneira construtiva e colaborativa seus primeiros dez anos de vida, ao mesmo tempo que agradecemos a ela por suas singulares contribuições para a museologia e para a cultura brasileiras. ✂

Fundação Ema Klabin e Unifesp: uma parceria incontornável para a História da Arte

ELAINE DIAS

DOCENTE NO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Coleção, colaboração, conhecimento. Podemos assim resumir os anos de parceria entre a Fundação Ema Klabin e o Departamento de História da Arte da Unifesp, iniciada em 2013. Foi-se constituindo, aos poucos, uma frutífera relação que procura promover, a um só tempo, a pesquisa científica acerca da coleção, do colecionismo e dos artistas presentes na Fundação, além da divulgação e do debate sobre temas variados que emergiam das paredes de Dona Ema.

Os eventos, cursos e programas de extensão desenvolvidos na instituição, em aulas ministradas por professores do Departamento de História da Arte da Unifesp, organizados pela Fundação e pelos docentes, levaram ao público o conhecimento sobre esse importante acervo formado por distintas escolas artísticas e por suas obras-primas reconhecidas internacionalmente. Ao mesmo tempo, o contato entre a Universidade e a Fundação promoveu a ampliação da investigação e a possibilidade de inserção dos alunos da Unifesp junto ao objeto de pesquisa, isto é, as obras de arte, possibilitando a eles o aprofundamento de sua formação e da metodologia de análises a partir da relação direta com o objeto artístico.

À Fundação Ema Klabin, a parceria proporcionou o conhecimento ampliado de seu acervo. Algumas obras da instituição foram objeto de iniciações científicas e de monografias de conclusão de curso, constituindo parte fundamental da trajetória de alguns alunos da Unifesp, certamente beneficiados pelo contato com o acervo e com o arquivo para desvendar seus temas de pesquisa. Mais uma vez, comprovava-se a mútua relação de aprendizado na catalogação das obras a partir da investigação científica.

Ressalta-se, ainda, a interação entre o setor educativo da Fundação Ema Klabin e a Unifesp. Os educadores sempre se interessaram em conhecer mais sobre seu trabalho cotidiano, ou seja, o conhecimento do objeto artístico, resultando em palestras e discussões entre as instituições acadêmica e museológica, revelando, uma vez mais, um campo de debate precioso e fundamental ao diálogo entre a Universidade e a Fundação. Ao mesmo tempo, o público externo pôde aproveitar, especialmente nas manhãs de sábado, o contato direto com o acervo, compreendendo os objetos artísticos, sua história, seu processo criativo, sua crítica, em palestras promovidas pelos professores da Unifesp. Os encontros convertiam-se, finalmente, em conversas descontraídas e aprofundadas sobre a coleção, o *display* das obras e a importância do colecionismo de Ema Klabin na cidade de São Paulo.

Finalmente, o convite para escrever alguns dos ensaios que fazem parte desta publicação coroaram definitivamente essa parceria, desde o início constituída a partir do diálogo, do interesse científico, da seriedade e do respeito mútuos entre as instituições. Neste catálogo, colocamos em destaque as principais obras da coleção, distribuídas em ensaios sobre a arte holandesa, francesa, flamenga, a antiguidade clássica e a arte italiana, sobre o mobiliário, a arte colonial e a arte do Japão e da China, além dos estudos sobre a arte moderna nacional e internacional. As pesquisas dos professores dirigiram-se à análise aprofundada das obras que compõem essas escolas e temáticas, de maneira a levar ao público o conhecimento ampliado sobre essa coleção fundamental, que contém exemplares significativos da História da Arte.

Pesquisa científica, promoção do saber e presença do público: passos fundamentais para uma incontornável parceria entre a Fundação Ema Klabin e o Departamento de História da Arte da Unifesp. ✎



Os tempos de uma coleção

PAULO DE FREITAS COSTA

CURADOR DA FUNDAÇÃO EMA KLABIN

“Se houvesse mais, haveria coisas demais para dar a impressão na qual reside a beleza... a impressão assim de algo sonhado e perdido, algo restrito, renunciado, resignado: a poesia, por assim dizer, de algo perceptivelmente findo. Ah, há algo aqui que nunca fará parte do inventário! É uma espécie de quarta dimensão. É uma presença, um perfume, um toque. É uma alma, uma história, uma vida.”¹

Em toda a obra do escritor Henry James encontramos a figura de grandes colecionadores, em sua grande maioria homens, apresentados como uma referência da sociedade capitalista da virada do século XIX ao XX. *Os espólios de Poynton*, publicado em 1897, é o único romance do autor que tem como personagem principal uma grande colecionadora, que, após enviuvar, preocupa-se com o destino de sua casa e coleção, pois receia que caíam em mãos de herdeiros incapazes de apreciá-las em sua totalidade. O trecho em epígrafe contém o comentário da outra personagem principal – uma jovem artista –, que admira a criação da colecionadora e é capaz de perceber sua “quarta dimensão”. O enredo se desenvolve, entretanto, a partir da complexa relação que se forma entre a colecionadora e a apreciadora, com um final trágico, resultante da incapacidade da primeira em renunciar ao controle sobre sua coleção e sobre a forma em que deveria ser contemplada.²

Ema Klabin formou, ao longo de sua vida, uma grande coleção de caráter panorâmico, indissociável da casa e dos ambientes que construiu e criou para abrigá-la. Múltiplos tempos da história da arte estão nela representados, entre um bronze arcaico chinês do século XIV a. C. e uma gravura brasileira da década de 1980. A coleção, com suas mais de 1.600 peças, contém exemplares das mais variadas procedências e técnicas, e seu denominador comum – seu fio condutor – é o período da vida de Ema Klabin e o julgamento estético e histórico que norteou suas escolhas, no âmbito de uma cultura feminina. Parafraseando Gilda de Mello e Souza em seu texto sobre a coleção Mário de Andrade,³ podemos também afirmar que Ema Klabin descansa em sua coleção.

Ao contrário do romance de Henry James, afortunadamente Ema teve a generosidade de legar sua coleção à instituição que leva seu nome, garantindo a sua preservação e integridade. Dessa forma, a Fundação Ema Klabin, que iniciou suas atividades em 1997, inaugurou um novo tempo para a coleção, destinado a seu estudo e a sua difusão. Apesar de se fundamentar no patrimônio legado, a Fundação – como qualquer outra instituição museológica – opera sempre no tempo presente, e sua essência reside na interação com o público, possibilitada a partir da abertura à visitação, iniciada em 2007, e incrementada por uma programação cultural que hoje inclui ações educativas, cursos, palestras, oficinas, espetáculos, publicações, exposições temporárias e intervenções de arte contemporânea. Todas essas ações visam alcançar um público amplo e proporcionar um ambiente de fruição, diálogo e reflexão, inserindo a Fundação em sua paisagem cultural.

O estudo desta coleção diversificada e panorâmica sempre trouxe muitos desafios. Em sua etapa inicial, realizada com a catalogação, nossa preocupação maior estava concentrada em confirmar a autenticidade e as atribuições das obras, tomando como base uma relação descritiva da coleção realizada em 1991 por Marcelo Mattos Araujo junto à colecionadora. Ao mesmo tempo, por meio da investigação do rico arquivo documental de Ema Klabin, pudemos reconstituir uma história da formação da coleção, inserindo-a em um contexto histórico, cultural e social mais amplo. Essa narrativa serviu de base para a realização da exposição “Universos sensíveis: as coleções de Eva e Ema Klabin”, em 2004, e para a publicação do livro *Sinfonia de Objetos* (Iluminuras, 2007).

A abordagem das pesquisas em um museu-casa de colecionador tem suas especificidades. Não se trata apenas de compreender cada objeto exclusivamente do ponto de vista do momento de sua criação, mas também de buscar todos os significados que a ele foram atribuídos ao longo do tempo, ou seja, inserindo-o na história do colecionismo. A coleção, como conjunto fechado, porta inúmeros signos, materiais e imateriais, possibilitando a construção de diversas narrativas, em uma abordagem multidisciplinar.

Desde o início, a colaboração de outros museus, instituições de ensino e pesquisadores teve um papel fundamental no desenvolvimento de nossa pesquisa, permitindo que aprofundássemos nosso conhecimento sobre seus diversos núcleos

e, ao mesmo tempo, ampliando o acesso e a difusão da coleção. Desde 1997, já cedemos em empréstimo 37 obras da coleção para 38 exposições temporárias realizadas em 22 instituições brasileiras e treze instituições estrangeiras. Além disso, conseguimos incluir muitas peças em catálogos *raisonnés* publicados nesse período, além de termos sido objeto de diversas dissertações de mestrado e outros trabalhos acadêmicos.

Dentre todas as parcerias, uma das mais profícuas tem sido a estabelecida com o Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Sua riqueza decorre do fato de contemplar um circuito completo, que abrange desde o estudo aprofundado das peças da coleção à realização de seminários, cursos e palestras voltados ao público, ou seja, a difusão imediata do conhecimento produzido é seu fator dominante.

Esta publicação, a primeira a abordar de forma detalhada os núcleos mais relevantes da coleção, é o coroamento dessa parceria iniciada em 2013, e pretende-se que seja o marco inicial para a futura publicação de um catálogo completo de toda a coleção. Contamos também com a valiosa contribuição de Lisy Salum, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), no capítulo dedicado à Arte Africana, e de Pedro Corrêa do Lago, bibliógrafo e editor, no ensaio sobre a coleção de livros de Ema Klabin.

Este livro é dedicado a todos os funcionários e colaboradores que, ao longo dessas duas décadas, contribuíram para que o projeto da Fundação Ema Klabin lograsse êxito e se tornasse uma realidade acima de nossas expectativas iniciais. ✂

1. JAMES, Henry. *Os espólios de Poynton*. Trad. Onédia Célia Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 205.
2. Uma análise detalhada do romance de Henry James sob a ótica da história do colecionismo pode ser vista em: FRANCESCATO, Simone. Woman Collector vs. Woman Appreciator: Art Consumption in Henry James's The Spoils of Poynton. In: REIST, Inge; ZORZI, Rosella, (Orgs.). *Power Underestimated: American Women Art Collectors*. Veneza: Marsilio, 2011.
3. SOUZA, Gilda de Mello e. Homenagem a Mário de Andrade: O Colecionador e a Coleção. In: BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas*. São Paulo: IEB, 1984.



Ema posa diante do Parthenon,
em Atenas. Grécia, 1954.

Ema Gordon Klabin

PAULO DE FREITAS COSTA

CURADOR DA FUNDAÇÃO EMA KLABIN

Ema Gordon Klabin (Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1907– São Paulo, 27 de janeiro de 1994) era a filha do meio do casal Hessel e Fanny Klabin, entre a irmã mais velha, Eva, e a caçula, Mina. Seus pais, de origem judaica, eram imigrantes vindos de Poselva, Lituânia, para o Brasil na última década do século XIX. Possuíam uma ampla residência na rua São Vicente de Paula, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo, mas boa parte de sua infância Ema passou na Europa. Surpreendida pela eclosão da Primeira Guerra Mundial, a família, que se encontrava na Alemanha desde 1913, foi forçada a se transferir para a Suíça, onde residiria entre 1914 e 1919.

Ao longo de toda a década de 1920, a família Klabin continuou a dividir seu tempo entre o Brasil e a Europa. Ema e as irmãs continuaram seus estudos em Berlim, acompanhadas pela mãe, enquanto seu pai cuidava dos negócios da empresa familiar junto aos fornecedores europeus. Com isso, pôde conhecer inúmeros museus e monumentos por toda a Europa, frequentar salas de concerto e ópera, aprimorar-se intelectualmente e tornar-se fluente em vários idiomas. Nas temporadas no Brasil, as irmãs dividiam seu tempo entre estudos com professores particulares e brincadeiras na casa espaçosa, dotada de um belo jardim repleto de árvores frutíferas.

Com a morte de sua mãe, Fanny, em 1926, e o casamento da irmã, Eva, em 1933, Ema tornou-se cada vez mais ligada ao pai, acompanhando-o em suas viagens e cuidando da casa e da irmã caçula. Já nessa época demonstrava grande apreço pelas artes decorativas, adquirindo serviços de porcelana e prataria, tapetes e pequenas peças orientais para a decoração da residência paterna.

Sua irmã, Mina, viria a falecer prematuramente em 1940, fato que deixaria seu pai, que já tinha uma saúde frágil, muito debilitado. Em 1946, pouco antes de sua morte, Hessel doou todos os seus bens às duas filhas, nomeando Ema para o seu posto na empresa (Klabin, Irmãos e Cia.), fato bastante incomum para uma mulher, na época. Assim, com quase 40 anos de idade, Ema se viu independente pessoal e financeiramente. Como não tinha planos de constituir família, dedicou-se às atividades empresariais, filantrópicas e culturais de sua cidade, mantendo também uma vida social intensa e realizando inúmeras viagens.

De toda a sua coleção, costumava apontar como peça favorita o *Retrato de Dama como Diana Caçadora* (M-0765), de Pompeo Batoni. Tal era a preferência que, quando encomendou seu próprio retrato ao pintor Arthur Kaufmann, escolheu ser retratada em pose semelhante, tendo sua ca-

chorra Doca junto aos pés. Era essa a imagem que gostava que tivessem dela: uma grande dama aristocrática, ao mesmo tempo dotada de atributos olímpicos de coragem e beleza, amante da natureza e dos animais.

Suas maiores realizações pessoais foram, certamente, a nova residência e sua coleção de arte. Os sonhos de construir a nova casa, que refletisse sua personalidade, e de formar uma valiosa coleção nascem e se desenvolvem ao mesmo tempo, e são indissociáveis. Em 1948, Ema começa a solicitar estudos arquitetônicos para a construção no terreno do Jardim Europa, que herdara do pai. A construção levaria quase uma década para terminar, e quando Ema se mudou para a nova casa, em 1961, já havia reunido mais de um terço de sua coleção.

Dentre as atividades filantrópicas, sua atuação mais significativa foi na criação do Hospital Israelita Albert Einstein. Em 1955, diversos membros da comunidade israelita de São Paulo, liderados pelo doutor Manoel Tabacow Hidal, reuniram-se em torno da ideia de construir um novo hospital de alto padrão. Tomando conhecimento do projeto, Ema entrou em contato com a comissão responsável pela captação de recursos e doou, em nome de seu pai, a quantia necessária para viabilizar a aquisição do terreno. Em 1958, foi eleita Presidente de Honra Vitalícia do Hospital, inaugurado em 1971, e continuou a colaborar na captação de recursos pelo resto da vida.

Grande apreciadora de música e de arte, leitora voraz e frequentadora assídua de concertos e apresentações de teatro, ópera e balé, bem como de exposições em museus e galerias, Ema teve também uma significativa atuação na vida cultural da cidade. Ajudou a criar e cuidou pessoalmente da programação da Orquestra Filarmônica de São Paulo e participou dos conselhos da Fundação Bienal de São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo,

além de ter colaborado na criação do Museu Lasar Segall e da Fundação Magda Tagliaferro, entre outros.

A partir da inauguração de sua nova residência da rua Portugal, no Jardim Europa, Ema tornou-se uma das grandes anfitriãs da cidade. Recebia regularmente para almoços e jantares, às vezes seguidos de rodadas de jogos de cartas ou apresentações de música e poesia. Todos esses eventos, inesquecíveis para seus convidados, eram primorosamente planejados e anotados, desde a porcelana e prataria utilizados até o menu, toalhas, arranjos de flores e vinhos servidos. Por sua casa passaram diplomatas, governadores e personalidades de destaque do mundo da política, dos negócios e das artes.

Grande parte da vida de Ema foi dedicada também às viagens, um de seus grandes prazeres. A partir do final da década de 1940, desenvolveu o hábito de passar quase metade de cada ano viajando, aproveitando a temporada de verão na Europa e de inverno nos Estados Unidos. Preferia viajar de navio e chegou a realizar diversos cruzeiros de volta ao mundo. Viajava sozinha ou na companhia de parentes e, muitas vezes, com sua irmã, Eva, especialmente mais para o final da vida, quando as duas puderam desfrutar juntas de calmos cruzeiros musicais pelo Mediterrâneo.

Ema visitou quase todos os continentes, conheceu diferentes culturas e hábitos e teve a oportunidade de adquirir muitas peças para sua coleção ao longo dessas viagens. Já nos anos 1970, preocupou-se com o destino de sua coleção. Com a precariedade técnica dos museus brasileiros à época, optou por criar uma fundação destinada a preservar a coleção reunida e a tornar sua casa um museu aberto à visitação pública.

Muito abatida após a morte de sua irmã Eva, em novembro de 1991, Ema Klabin veio a falecer, em sua casa, no dia



Ema, Eva e Mina com o pai Hessel nas areias de Copacabana. Rio de Janeiro, 1932.

27 de janeiro de 1994, apenas dois dias após ter completado 87 anos. Sua coleção e os ricos ambientes por ela criados permanecem, entretanto, como um vivo testemunho de uma personalidade ímpar e dos momentos históricos que presenciou ao longo da vida.

A Coleção

Refazer o percurso da coleção reunida por Ema Klabin é uma tarefa essencial para sua compreensão. Inicialmente, seu desejo expresso era apenas o de construir uma nova casa para si e decorá-la com bom gosto e requinte, nos padrões que conhecera nos ambientes que frequentava

no Brasil e na Europa. Incentivada pelo momento histórico do final dos anos 1940, acabou adquirindo algumas peças de elevado valor artístico, em um padrão superior em relação às peças que ornamentavam a residência de seus pais. À medida que sua casa ia sendo construída e as peças se acumulavam, ela se deu conta da possibilidade de dar prosseguimento a uma grande coleção.

Em 1947, Ema Klabin comprou a tela *Ariadne* (M-0777), de Jean-Baptiste Greuze, a primeira peça importante de sua coleção. No ano seguinte, ao visitar uma exposição de pinturas dos museus de Berlim em Washington, estabeleceu o plano inicial de sua coleção. Passou, então, a adquirir obras em galerias europeias e americanas, e tam-



bém de *marchands* e antiquários que vieram tentar a sorte no Brasil, como o italiano P. M. Bardi e o polonês Stanislaw Herstal. Durante suas constantes viagens, adquiriu também peças de arte oriental e de artes decorativas.

Com o passar do tempo, a coleção se diversificou, passando a incluir obras do barroco e do modernismo brasileiros, bem como peças de arte pré-colombiana e africana e valiosas pinturas da Escola de Paris. Ao final da vida, Ema já havia reunido mais de 1.500 peças, entre pinturas, esculturas, móveis, louças, livros raros, gravuras e objetos arqueológicos. Sua coleção representa um amplo panorama da história da arte mundial, sob um ponto de vista extremamente pessoal.

A coleção possui como principais características a diversidade, a abrangência e a alta qualidade das peças que a compõem. Apesar de não ter sido uma colecionadora ousada ou inovadora, Ema seguiu atentamente as oscilações do meio artístico de seu tempo e soube aproveitar bem as oportunidades que se apresentaram, adquirindo obras importantes de artistas consagrados e criando ambientações específicas para abrigá-las. Não se aventurou pela arte contemporânea em sua coleção, porém apoiou artis-

tas e exposições por meio de sua atuação nas instituições culturais. Procurou sempre se informar sobre tudo o que adquiria, sem nunca ter contado com a atuação de um único curador ou *marchand* que desse um perfil a sua coleção, que, assim, reflete unicamente seu gosto pessoal e sua personalidade, compondo um autorretrato fascinante.

Os diversos núcleos da coleção revelam, de um lado, uma parte significativa da história social do período abrangido e de outro, a trajetória pessoal de Ema, uma mulher ao mesmo tempo inovadora e independente, porém apegada à tradição. Também revelam uma mulher que continuamente oscilou entre o desejo de integração com os anseios da sociedade brasileira e o resgate de suas origens e educação europeias. Sua coleção configura assim um caso ímpar em nosso país, por seu caráter feminino – que talvez só tenha par na coleção de sua irmã Eva –, pela total preservação dos ambientes originais e pela farta documentação sobre sua formação.

Em seu testamento, Ema legou à Fundação que criara sua residência e todos os bens móveis – de valor artístico e de antiguidade – nela existentes, que *deveriam ser devidamente catalogados e permanecer no imóvel, transformado em museu para visitação pública e outras atividades culturais*. Sua coleção constitui um patrimônio de qualidade reconhecida, fato que justifica plenamente sua preservação e a necessidade de seu gerenciamento em termos museológicos.

A definição que melhor se aplica à instituição é a de uma casa-museu de colecionador, onde são preservados seus três elementos constituintes e indissociáveis: a casa e sua ambientação original, a coleção em si e a personalidade da colecionadora. Além disso, a fundação visa à promoção de atividades de caráter cultural, educacional e social, inspiradas pela atuação de Ema Klabin ao longo de sua vida, de forma a construir, em conjunto com o maior público possível, um ambiente de fruição, diálogo e reflexão. ☘

Ema na galeria da casa no Jardim Europa, em noite de recepção. São Paulo, década de 1980.



Entrada social da residência de Ema Klabin.

A Casa da Rua Portugal

PAULO FREITAS COSTA

CURADOR DA FUNDAÇÃO EMA KLABIN

Jardim Europa

Em 4 de maio de 1922, representantes dos principais jornais da cidade de São Paulo foram convidados para conhecer o mais novo empreendimento de Manoel Garcia da Silva: o loteamento Jardim Europa. Localizado nas proximidades da várzea do rio Pinheiros, era vizinho do Jardim América, lançado uma década antes, onde já havia muitas casas construídas. Garcia da Silva era um comerciante de sucesso, proprietário da Loja do Japão, fundada em 1883, no centro de São Paulo. Fazia parte de um grupo de comerciantes portugueses que veio tentar a sorte no Brasil, seguindo a tradição do comércio lusitano com a Ásia. Com o passar dos anos, sua loja se transformou em um grande bazar de variedades, vendendo produtos importados ou fabricados no Brasil, de caráter não obrigatoriamente oriental.

Em outubro de 1900, Garcia da Silva associou-se a Augusto Schmidt para investir na compra de uma propriedade de José Ferreira Teixeira, parte de terras anteriormente pertencentes à família Ferreira da Rosa, nas proximidades do rio Pinheiros, entre o córrego Iguatemi e um dos afluentes do córrego Verde. Como pretendia transferir para lá suas atividades de cultivo de flores e plantas, além de usar o

local nos finais de semana, Garcia da Silva adquiriu a parte do sócio no ano seguinte e tornou-se o único proprietário da chácara, batizando-a de “Chácara Japão”. Com o sucesso do vizinho Jardim América, lançado em 1915, logo chamou o engenheiro-arquiteto Hippolyto Gustavo Pujol Jr. (1880-1952) para projetar um novo bairro.

Pujol era um engenheiro-arquiteto, formado pela Escola Politécnica em 1905, que se destacou pelo desenvolvimento e ensino de novas tecnologias de construção, como no edifício Guinle (1912). Seu projeto para o Jardim Europa imitava quase integralmente o desenho desenvolvido pelos urbanistas ingleses Raymond Unwin (1863-1940) e Barry Parker (1867-1941) para o pioneiro Jardim América, lançado em 1915 pela City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company Limited, depois conhecida simplesmente como Cia. City. Unwin e Parker já haviam projetado a cidade-jardim de Letchworth, a primeira do gênero, nas proximidades de Londres. Inspirado pelos ideais reformistas de Ebenezer Howard e pelo movimento Arts and Crafts, o projeto propunha um retorno a um modo de vida em contato com a natureza, em contraposição ao ambiente poluído e desumano das metrópoles industriais. Era pioneiro ao estabelecer um planejamento urbano baseado em zo-

nas de uso específicas, permitindo que seus habitantes pudessem, após a jornada de trabalho em escritórios e fábricas, retornar a um ambiente bucólico e saudável.

Em 1911, a Cia. City havia sido fundada em Londres por capitalistas franceses, ingleses e brasileiros, tendo por objetivo investir na urbanização de São Paulo, que, impulsionada pelos lucros do café e da industrialização nascente e pela imigração, crescia desordenadamente. Logo adquiriram mais de 15 milhões de metros quadrados em diversas regiões da cidade, e o Jardim América foi o primeiro loteamento a ser lançado, estabelecendo um novo padrão para a cidade. Em colaboração com a Light (The São Paulo Tramway, Light and Power Company), empresa de capital canadense que desde 1899 controlava o fornecimento de energia elétrica, a iluminação pública e o transporte urbano, a Cia. City exerceria enorme influência junto ao governo municipal, comandando a urbanização de boa parte da cidade na primeira metade do século XX.

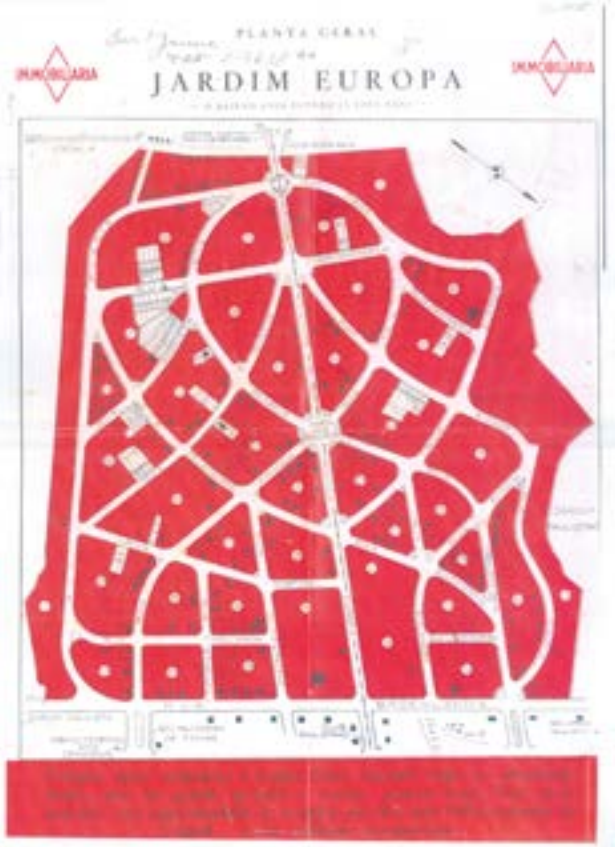
O Jardim Europa, apesar de ser um empreendimento totalmente independente, incorporou de forma quase integral as propostas do Jardim América, aproveitando a grande campanha publicitária que a Cia. City havia empreendido, na qual o novo bairro era apresentado como modelo, exclusivo, onde era possível “usufruir as delícias da vida de campo, tranquila e saudável, em plena capital, com o conforto das grandes metrópoles”. Garcia da Silva soube aproveitar a fama do loteamento vizinho, e logo após a visita dos jornalistas passaram a ser publicados, regularmente, anúncios que buscavam destacar a facilidade de acesso ao local e suas características de bairro de elite.

Ao longo dos anos, Garcia da Silva continuou a trazer melhorias para a área, perfurando poços artesianos para o fornecimento de água, prolongando a linha de bonde da rua Augusta até o final do bairro e estendendo a rede elétrica. Doou um terreno na esquina das ruas Áustria e Dinamarca

para a construção da Igreja de São José do Jardim Europa, a primeira da região, inaugurada em março de 1930.

Com todo esse investimento, ao final de 1928, Garcia da Silva se encontrava seriamente endividado, pois financiava não só a compra do terreno como também a construção das novas residências, e enfrentava casos de inadimplência sem ter o respaldo financeiro de uma Cia. City. Em uma última tentativa de salvar o negócio, começou a fragmentar os lotes, tornando seus preços mais acessíveis. Não houve um resultado imediato, e

Folheto de promoção do loteamento Jardim Europa, 1936.



a saída encontrada foi propor sociedade a um de seus maiores credores, a Klabin Irmãos & Cia., que fornecia produtos de papelaria para a Loja do Japão. A Klabin poderia receber sua dívida em cotas da nova sociedade e seria capaz de injetar novos recursos no bairro. Em 25 de março de 1929, foi registrada a Sociedade Anônima Jardim Europa (Saje), tendo Manoel Garcia da Silva como diretor-presidente e Horácio Lafer, representando a Klabin, como diretor-superintendente. Faziam também parte da sociedade, como sócios minoritários, diversos membros da família Klabin, incluindo Hessel Klabin e suas filhas Ema e Mina.

A Saje logo publicou anúncios promovendo a transação, ressaltando que “com elementos financeiros tão fortes é difícil prever o impulso que o Jardim Europa tomará para o bem de São Paulo”. A situação da Garcia da Silva & Cia, porém, continuava complicada, com dívidas em diversos bancos. Com todas essas dificuldades, agravadas pela crise mundial iniciada com a quebra da Bolsa de Nova York em 1929, a empresa de Garcia da Silva acabou falindo no final de 1932, e ele próprio, já em idade avançada, faleceu em maio de 1934.

A Saje, por sua vez, só conseguiu se estabelecer plenamente em dezembro de 1933, quando o Banco de Londres, que concentrara as dívidas de Garcia da Silva, assumiu a parte dele na sociedade. Teve início então uma nova fase de comercialização do bairro, agora sob a responsabilidade da Cia. Comercial e Imobiliária de São Paulo. A partir de dezembro de 1934, foram publicados novos anúncios de venda dos terrenos, que ressaltavam o valor crescente dos terrenos, a infraestrutura já instalada e o início da pavimentação das ruas.

Nessa nova fase foram introduzidas algumas modificações em relação à planta original. Não havia mais qualquer indicação dos jardins semipúblicos no interior das quadras

e os parques projetados no cruzamento da avenida Europa com a rua Groenlândia foram divididos em grandes lotes destinados, em parte, a membros da família Klabin.

A partir de meados da década de 1930, toda essa região começou a se consolidar como destino dos paulistanos endinheirados, incorporando seus hábitos. O Clube Atlético Paulistano já havia se transferido em 1917 para o terreno atual, no Jardim América; como era voltado principalmente ao futebol, logo foi criada a Sociedade Harmonia de Tênis, inaugurada em 1930. O Sport Club Germânia – que mudaria o nome para Pinheiros durante a Segunda Guerra Mundial – já existia desde 1899 na margem do rio, e próximo a ele a comunidade judaica criou o Clube Hebraica, inaugurado em 1957. Surgiram também diversos colégios na região, especialmente no Jardim Paulistano, bem como as igrejas Nossa Senhora do Brasil e Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

Os relatórios da Saje enviados aos sócios demonstram que, a partir da retomada da comercialização e promoção da área, em 1934, as vendas tiveram crescimento constante, atingindo seu pico em 1941. O valor dos terrenos também aumentou consideravelmente: o metro quadrado valorizou de 30 mil réis, em 1934, para 120 mil réis, em 1942, quando restavam apenas 60 mil metros quadrados para venda.

Ao longo da década, diversos sócios adquiriram terrenos no bairro, incluindo Hessel Klabin, que ficou com uma área de quase 8 mil metros quadrados na rua Portugal, entre a avenida Europa e a rua Espanha, registrando a propriedade no nome de suas três filhas. A Saje continuou suas operações até 1964, quando mudou para Saje Imobiliária e Administradora Ltda. A essa altura, quase todos os lotes haviam sido vendidos, e pouco depois o Banco de Londres se retirou da sociedade, que passou a pertencer apenas à família Klabin.

Estudos e anteprojetos

A arquitetura residencial da região dos Jardins sempre se caracterizou pela diversidade de estilos e propostas, como se o ecletismo do início do século nunca tivesse sido superado e, a cada década, novos estilos fossem acrescentados a um grande catálogo de possibilidades. Os amplos terrenos e recursos de seus proprietários sempre permitiram que cada um pudesse expressar sua individualidade e exercitar sua fantasia.

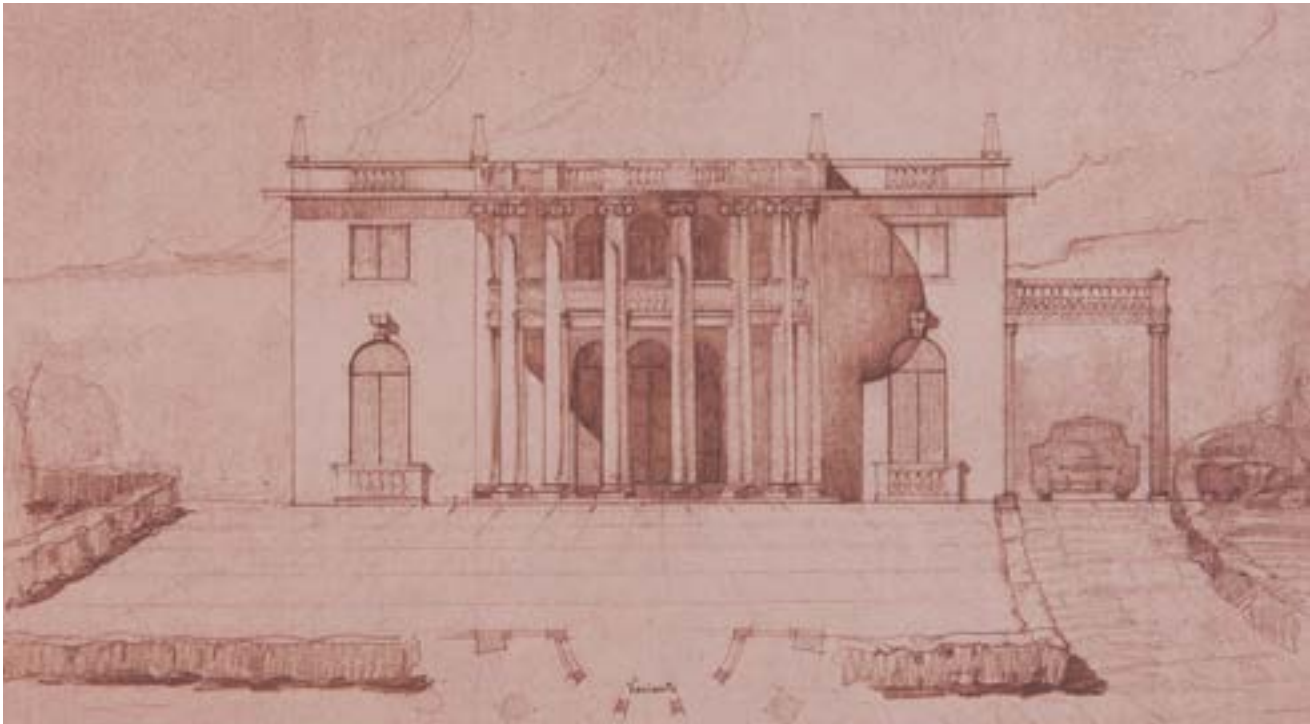
Apesar da historiografia da arquitetura paulistana quase sempre ignorar essa produção, como se o advento da arquitetura moderna tivesse eliminado por completo todos os estilos anteriores, ou até mesmo a ideia de estilo, sabe-se que isso não corresponde à realidade, pois na cidade, até hoje, constroem-se casas “neoclássicas”. Diversas vertentes do modernismo inicial também são largamente ignoradas, em prol da arquitetura moderna funcionalista que prevaleceu no segundo pós-guerra. Além disso, a assimilação dos ideais modernos se deu de maneira muito mais rápida na arquitetura comercial ou institucional do que na residencial, e vários arquitetos do período chegaram a projetar, ao mesmo tempo, edifícios comerciais modernos e residências ecléticas.

As primeiras casas construídas na região foram projetadas pelos próprios arquitetos da Cia. City, que usaram como referência os bangalôs coloniais e casas suburbanas inglesas, bem como a arquitetura do movimento Arts and Crafts, que julgavam mais adequados ao conceito de bairro-jardim do que os palacetes ecléticos. O perfil dos novos proprietários, contudo, era diferente do esperado pela companhia, e o bairro logo se tornou mais sofisticado, atraindo moradores que desejavam uma arquitetura que refletisse suas ambições.

Ainda nos anos 1920 surgiram as primeiras casas em estilo neocolonial, decorrentes da busca de uma identidade arquitetônica nacional. Na década seguinte, essa corrente se diversificou, abrangendo outras variantes regionais, como o estilo missões, californiano e mexicano. Em seguida, em sentido oposto, surgiram novas construções com elementos da arquitetura vernacular medieval europeia, em estilo Tudor ou Normando, bem como outros estilos históricos europeus e norte-americanos, talvez em razão da grande presença de estrangeiros e residências consulares no bairro. A vanguarda da arquitetura moderna permaneceu sempre como exceção à regra, com raros exemplares construídos na ocupação inicial do bairro.

No Jardim Europa, onde a maioria das casas foi construída entre as décadas de 1940 e 1950, teve início um processo gradual de despojamento das fachadas, em casas que preservavam alguns elementos tradicionais, como telhas de barro e largos beirais, mas adotavam uma linguagem simplificada e geométrica, criando um novo padrão que acabaria se tornando comum na cidade. A distribuição dos ambientes continuava, entretanto, a seguir o modelo estabelecido desde o começo do século, com projetos de planta retangular e circulação central.

Outra vertente moderna, de postura mais conservadora, evitava uma ruptura radical ao adotar elementos clássicos na composição das fachadas, em construções que expressavam tradição e monumentalidade sem recorrer a elementos decorativos. Esse classicismo modernizado, que acabaria sendo identificado com os governos autoritários do período, como o Estado Novo, também marcou presença na cidade, principalmente pela atuação de arquitetos europeus, como Marcello Piacentini (1881-1960), Vittorio Morpurgo (1890-1966), Auguste Perret (1874-1954) e Henri Sajous (1897-1975). Várias edificações importantes da cidade foram construídas



[acima] Gregori Warchavchik. Estudo de fachada com colunas jônicas, 1951. Cópia heliográfica
[abaixo] Augusto C. de Almeida Lima. Projeto de casa em estilo moderno, 1952. Grafite sobre papel vegetal.

nessa vertente, como o Edifício Matarazzo (1939, atual Prefeitura), o Estádio do Pacaembu (1940), a Biblioteca Mário de Andrade (1942), o Hipódromo do Jockey Clube (1941, modificado nos anos 1950) e o Museu de Arte Brasileira da Faap (projeto de 1947-1949).

As casas da família de Ema Klabin construídas no bairro refletem essa diversidade. O primeiro a se mudar foi Horácio Lafer, que ao se casar, em 1937, encomendou ao arquiteto francês Jacques Pilon (1905-1962) uma grande casa em estilo renascentista francês, inspirada nos castelos do vale do Loire. Em seguida, por volta de 1940, foram construídas no mesmo quarteirão as casas de Jacob Klabin Lafer e Salomão Klabin, ambas projetadas por Gregori Warchavchik (1896-1972). Bem distantes do pioneirismo do modernismo dos anos 1920, essas casas revelavam uma faceta mais pragmática e conciliatória do arquiteto, embora possuissem um desenho refinado e uma organização racional dos espaços.

Foi nesse panorama que Ema Klabin começou a imaginar sua nova casa, no final dos anos 1940. O terreno original, adquirido em 1937, foi dividido com sua irmã Eva, e Ema escolheu ficar com a porção de frente para a avenida Europa, com área de 4 mil metros quadrados. Desde cedo, era evidente que ela desejava construir uma casa que se destacasse da vizinhança e expressasse sua personalidade. Como a casa também deveria abrigar sua crescente coleção de arte, foram necessários muitos projetos até que ela se decidisse.

O primeiro arquiteto a se envolver no projeto, entre janeiro de 1950 e fevereiro de 1951, foi Henrique Alexander (1911-1992). Formado pela Universidade de Stuttgart, Alexander propôs diversas versões de casas em estilo eclético, provavelmente atendendo a pedidos de Ema, de quem era amigo, já que sua própria residência, do mesmo período, possuía um projeto moderno.

Simultaneamente, a Cia. Construtora Pederneiras, que atuava em grandes obras públicas e empreendimentos imobiliários em várias cidades do Brasil, apresentou uma série de estudos preliminares com o mesmo enfoque eclético, ora pendendo para um estilo *Beaux-Arts* francês do século XIX, ora para um estilo georgiano inglês. Não se sabe qual foi o arquiteto responsável por esses projetos – podem ter sido desenhados por Roberto Capello ou Jacques Pilon, que trabalharam para a construtora no período. Ao todo, a Cia. Pederneiras apresentou dezessete diferentes projetos, entre agosto de 1950 e março de 1951, que, somados aos estudos de Alexander, serviram para que Ema ao menos definisse o programa de sua nova casa, que permaneceria inalterado em todos os projetos posteriores.

Ema não parecia satisfeita com as soluções apresentadas, pois, em fevereiro de 1951, chamou o arquiteto Augusto C. de Almeida Lima (1917-1979), que apresentou cinco estudos diferentes para a casa, variando entre um desenho abertamente moderno e o clássico modernizado. Curiosamente, um dos croquis apresenta uma solução semelhante ao solar de Renata Crespi e Fábio Prado (atual Museu da Casa Brasileira), projetada por Wladimir Alves de Souza, por sua vez inspirado no Palácio Imperial de Petrópolis.

Logo em seguida, Ema partiu para uma longa viagem pela Europa, onde chegou a consultar o decorador André Devèche, que elaborou alguns estudos de interiores. A incerteza permanecia e, ao retornar ao Brasil, recorreu a Gregori Warchavchik para uma nova série de estudos, realizados entre outubro de 1951 e fevereiro de 1952. Atendendo aos desejos de sua prima, Warchavchik fez projetos completamente atípicos em sua carreira, com fachadas ornamentadas em estilo clássico. Mesmo não estando à vontade, conseguiu propor plantas mais fluidas e setorizadas e procurou também inserir a casa em seu entorno, desenhando um jardim com pátios fechados e abertos.



Ema e sua irmã Eva, entre amigos e primos, diante do Palácio de Sanssouci, em Potsdam, nas proximidades de Berlim, 1927.

O projeto final

Apesar de estarem mais próximos de seus anseios, os projetos de Warchavchik não deixaram Ema completamente satisfeita e, após um longo intervalo, retomou os projetos, contratando, em julho de 1954, o engenheiro-arquiteto Alfredo Ernesto Becker, que viria a ser o autor do projeto construído. Becker (1894-1963) nasceu em Porto Alegre e foi criado na Alemanha, onde realizou seus primeiros estudos. Após se formar pela Escola Politécnica de Zurique, em 1922, retornou ao Brasil e estabeleceu seu escritório em São Paulo, em 1924. Por quase toda sua carreira, dedicou-se ao projeto e à construção

de dezenas de residências de luxo nos novos bairros do Jardim América, Jardim Europa e Pacaembu.

Como era membro do corpo editorial da revista *Acrópole*, teve muitos projetos publicados, o que nos permite perceber que realizava seus projetos de forma pragmática, atendendo aos desejos de sua clientela e seguindo os estilos então na moda. Cuidava também da construção das casas e era conhecido pelo cuidado no detalhamento e na execução de seus projetos, que acompanhava de perto até à finalização.

Em 1937, durante viagem à Europa, encantou-se com o clássico modernizado que viu na Exposição de Artes

e Técnicas da Vida Moderna, em Paris, bem como no estádio de Nuremberg, na Alemanha, e passou a adotar o estilo, que considerava “um ponto de partida para a sedimentação definitiva da arquitetura contemporânea”, em grandes casas que construiu na década seguinte, especialmente em torno da avenida Brasil. Foram justamente esses projetos que levaram Ema a conhecer seu trabalho e a contratá-lo, já que conseguiam unir o clássico ao moderno da forma que ela, àquela altura, desejava.

Os primeiros estudos que Becker realizou, no final de 1954, propunham uma casa de planta bem incomum, organizada em torno de um grande *hall* circular central, a partir do qual os ambientes se distribuíam em dois pavimentos. Chegaram a ser apresentadas cinco versões diferentes dessa solução, até que, em fevereiro de 1955, surgiu uma proposta completamente nova, na qual a casa tinha apenas um pavimento de planta quadrada, tendo o *hall* sido substituído por um grande pátio aberto, circundado por uma galeria em forma de *loggia*. Curiosamente, não há nenhum desenho de fachadas ou elevações de todos esses estudos, indicando que já havia um certo consenso sobre o estilo a ser adotado.

Não há como saber de quem partiu a ideia de usar o Palácio de Sanssouci como modelo para o projeto seguinte, apresentado em março de 1955. Tanto Ema quanto Becker passaram a juventude na Alemanha, quando tiveram oportunidade de visitá-lo, e ambos estudaram a arte e arquitetura alemãs do período. Projetado por Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, entre 1745 e 1747, para o rei Frederico II da Prússia, o palácio é um dos mais famosos exemplares da arquitetura rococó alemã. Apesar de ser frequentemente comparado a Versailles ou ao Château de Marly, Sanssouci possui, ao mesmo tempo, uma escala monumental e dimensões reduzidas, com apenas dez aposentos principais. Concebido como re-

sidência de veraneio destinada a grandes festas e recepções, era um modelo perfeito para Ema.

Becker soube aproveitá-lo com habilidade, distribuindo toda a casa em torno de uma longa galeria semicircular, ligando, a partir do *hall*, os ambientes sociais aos íntimos, em solução também inspirada no palácio. A fachada voltada ao jardim repetia fielmente as aberturas em arcos plenos, bem como a cobertura em rotunda sobre o *hall*.

Esse estudo evoluiu rapidamente para o anteprojeto, que conseguiu, finalmente, a aprovação de Ema. A casa proposta tinha ambientes amplos o suficiente para abrigar sua coleção, e o estilo das fachadas conseguia ser quase atemporal, ao aplicar materiais modernos e pouca ornamentação a um desenho clássico.

Construção

Em setembro de 1955, Ema pôde iniciar a construção de sua casa, que ficou a cargo do empreiteiro Roberto Cappellano, atuando sob a supervisão de Becker. O projeto executivo continha poucas modificações, restritas à distribuição dos ambientes de serviço. Preocupada em ter mais paredes para expor sua coleção, Ema pediu também a eliminação de algumas janelas da biblioteca, salão e quarto principal, fato que acabou gerando alguns arcos cegos na fachada.

A fase inicial da construção progrediu rapidamente e a finalização da cobertura foi celebrada com um churrasco, em setembro de 1956. Imediatamente começaram os trabalhos de instalações elétricas e hidráulicas, bastante complexos, já que no total a casa possui 287 pontos de luz e mais de trezentos interruptores. Um sistema de ar condicionado central chegou a ser projetado, mas ao final Ema optou apenas por aquecimento sob o piso, alimentado por uma caldeira externa. Essa decisão levou

à desistência de colocação de piso de madeira nas salas e nos quartos, por medo de que o material não suportasse a variação de temperatura, levando à adoção de carpetes importados, que então eram novidade.

O acabamento sofisticado da casa foi quase integralmente executado por imigrantes estrangeiros ou seus descendentes, fato que revela sua importância na evolução da construção civil em São Paulo. A fachada do jardim foi revestida em pedra Itacolomi, em padrão comum da época, e as demais paredes externas receberam uma argamassa especial, requadrada de forma a dar a impressão de blocos maciços de pedra, efeito hoje imperceptível em razão de pinturas pos-

teriores. O *hall*, a galeria e o banheiro principal receberam piso de mármore Travertino branco importado, repetindo soluções de assentamento de Sanssouci.

O banheiro do quarto de hóspedes e o lavabo receberam piso e azulejos especialmente produzidos pela Cerâmica Alabanda, de São Paulo, ao passo que os demais, bem como as áreas de serviço, foram revestidos com piso da Cerâmica São Caetano e azulejos da própria Klabin, que havia adquirido a Manufatura Nacional de Porcelanas, no Rio de Janeiro, em 1936. As paredes do banheiro principal receberam atenção especial, com a aplicação de vitrolite branco. Material pouco comum no Brasil,



Ema visita sua casa no final da construção, 1958.



André Devèche. Estudo para decoração de biblioteca, 1951. Grafite e aquarela.

o vitrolite é um tipo de vidro temperado pigmentado que foi muito utilizado em ambientes Art Déco, mas que posteriormente caiu em desuso, por ser de difícil aplicação. Foi justamente essa dificuldade que acabou gerando imensos atrasos, o que levou a um grande desentendimento entre Ema e Becker no final da obra, que só foi totalmente encerrada em meados de 1959.

Decoração

A primeira experiência que Ema Klabin teve em decoração se deu no começo dos anos 1940, quando decidiu renovar seu próprio quarto ainda na casa de seu pai, seguindo os padrões das revistas de decoração francesas e americanas que colecionava. Criou então um ambiente bem mais leve e claro que o resto da casa, com mobiliário

em madeira revestida com pergaminho branco e tecidos de seda em padronagem discreta.

Quando começou a planejar sua nova casa, entretanto, suas ambições eram bem mais sofisticadas. Em 1951, tendo em mãos os primeiros estudos, visitou a Devèche Décorateur et Mobilier, tradicional casa de decoração parisiense fundada em meados do século XIX. Na ocasião, André Devèche chegou a desenhar algumas propostas, tanto para a casa antiga quanto para a nova, e Ema acabou adquirindo um conjunto de painéis otomanos do século XVIII (hoje na sala de música) e *boiseries* em estilo Luís XIV (adaptadas aos nichos do salão). A visita deu início a uma série de outras aquisições em Paris e Roma, que incluíram lareiras, espelhos, consoles e outras peças de mobiliário antigo. Era evidente que, ao menos naquele momento, Ema desejava criar ambientes sofisticados de

época, reproduzindo os padrões adotados nas residências de luxo paulistanas desde a Belle Époque, e também tomando como referência os ambientes que frequentava na Europa, especialmente a decoração em estilo Luís XVI do Hotel Meurice, onde sempre se hospedava.

Em 1955, com a definição do projeto final e o início da obra, sua atenção se voltou para os materiais de acabamento, com a compra de maçanetas, torneiras, papéis de parede e tecidos em seda bordada. Pelas decisões tomadas nessa fase, pode-se perceber que houve uma mudança significativa no estilo pretendido. Entre os inúmeros desenhos de detalhamento produzidos por Becker, prevaleceram sempre as soluções mais simples e neutras, com pouquíssima ornamentação. Havia, também, uma certa hesitação nas escolhas de Ema, fato que, somado a suas frequentes viagens, começou a gerar atrasos na obra, tornando clara a necessidade da contratação de um decorador.

Lottieri Lotteringhi della Stufa (1919-1982) era italiano de Florença, filho de marqueses de longa linhagem. Durante a Segunda Guerra Mundial, sua família teve suas propriedades saqueadas e, após passar por muitas dificuldades no pós-guerra, decidiu emigrar para o Brasil, chegando ao Rio de Janeiro em 1953. Conhecido por seu bom gosto “europeu”, reforçado pelo título de marquês, Terri começou a palpar nas casas dos amigos milionários e em pouco tempo já era famoso na cidade, decorando casas noturnas, como o restaurante Au Bon Gourmet, apartamentos de famosos, como o dos recém-casados Carmen e Tony Mayrink Veiga, e até criando ambientações para festas e recepções no Palácio do Itamaraty.

O primeiro contato documentado que Ema teve com Della Stufa foi em agosto de 1957, quando adquiriu a mesa de jantar por ele desenhada, com acabamento em laca preta, material que se tornaria uma de suas marcas registradas. Ela provavelmente já conhecia outros traba-

lhos do decorador, e deve ter ficado bem impressionada, pois em dezembro do mesmo ano o contratou para planejar e executar a decoração de sua casa. Não era uma tarefa fácil, pois a essa altura muito já estava decidido, e havia também, é claro, toda a coleção que estava sendo adquirida e que precisava ser incluída na decoração.

Além disso, Ema havia se interessado pelo Barroco brasileiro desde as comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954, quando visitou as exposições organizadas no recém-inaugurado Parque Ibirapuera. Na ocasião, conheceu Stanislaw Herstal, um dos organizadores, que viria a ter um papel importante na finalização da decoração de sua casa. Herstal era um imigrante judeu polonês que, ao chegar ao Brasil em 1945, encantou-se pela riqueza de nossa arte barroca e se dedicou a seu estudo. Pouco depois, abriu em São Paulo uma loja de antiguidades, onde vendia peças de mobiliário e imaginária sacra. Ema se tornou sua cliente e ele passou a ajudá-la na restauração e instalação de sua coleção na nova casa.

O mito do bandeirante empreendedor e unificador do território nacional, que então se celebrava, era o resultado de um longo processo de resgate e assimilação de nosso passado pré-republicano, iniciado nos anos 1920 com o neocolonial e a Semana de Arte Moderna. As residências da elite paulistana, que antes apenas copiavam modelos europeus, passaram gradativamente a ostentar móveis, louças, prataria e talhas luso-brasileiras do período colonial.

Nesse contexto, fica mais fácil compreender a decisão de Ema, influenciada por Herstal e Della Stufa, de incluir diversas peças provenientes da demolição da Igreja de São Pedro dos Clérigos na decoração. A ideia não era inédita, pois Ricardo Severo já havia adaptado talhas sacras na decoração de sua própria casa neocolonial, ainda nos anos 1920, e a solução também era

comum nas antigas sedes de fazendas. Na verdade, as residências paulistas do período colonial possuíam interiores extremamente simples, e a única forma de incluir a riqueza e a sofisticação de nosso Barroco na decoração era recorrer à arte sacra.

Com todos esses elementos contrastantes, a decoração final executada pelo decorador acabou tomando a própria diversidade como tema, reunindo peças requintadas com peças rústicas, do Ocidente e do Oriente, unificando os ambientes pelo uso discriminado de cores em cortinas, tapetes e tecidos luxuosos empregados nos estofados. A grande habilidade de Della Stufa foi usar seu próprio repertório de ambientes europeus antigos para dar à nova casa de Ema ares de uma residência senhorial antiga, onde as acumulações de muitas gerações se sobrepõem sem conflito, e cada peça tem uma história a ser revelada.

Nos ambientes sociais da casa, Della Stufa teve mais liberdade para criar, transformando tocheiros em mesinhas, vasos em abajures e fragmentos de talhas em arandelas, além de desenhar todos os sofás e orientar as aquisições da colecionadora na finalização da decoração. Em outras áreas, como o dormitório principal ou a biblioteca, apenas executou os desejos de Ema, reproduzindo decorações do próprio palácio de Sanssouci ou do Museu Nissim de Camondo, respectivamente. Esse foi seu primeiro grande projeto em São Paulo, cidade para onde logo se transferiu, iniciando uma carreira de sucesso e tornando-se uma referência de bom gosto.

A decoração da casa só foi totalmente finalizada no final dos anos 1960, quando Ema adquiriu as últimas peças relevantes de mobiliário e terminou a decoração do quarto de hóspedes. Ao longo dos anos, poucas foram as modificações, em geral restritas à substituição de tecidos e revestimentos desgastados pelo tempo. A ampliação da coleção, é claro, trouxe muitas mudanças na disposi-

ção de quadros e objetos, que foram se somando pelos ambientes, criando uma atmosfera única.

Paisagismo

Quando Ema Klabin contratou Roberto Burle Marx (1909-1994) para projetar os jardins de sua nova residência, em 1956, ele já era um paisagista e artista consagrado, de fama internacional. Havia participado da 25ª Bienal de Veneza, em 1950, e da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. Na exposição de arquitetura da 2ª Bienal, em 1953, fora premiado por seu projeto paisagístico para a residência de Odette Monteiro, e seu trabalho era aclamado pela crítica internacional em diversas publicações e exposições.

Formado em pintura e arquitetura, Burle Marx iniciou sua carreira de paisagista em 1933, quando foi convidado por Lucio Costa para projetar os jardins da residência de Alfredo Schwartz, em Copacabana. Em seguida, após projetar jardins públicos em Recife – onde iniciou seu interesse pela flora brasileira –, Burle Marx participou de um projeto que se tornaria icônico no Modernismo brasileiro: o Ministério da Educação e Saúde (1938), no Rio de Janeiro.

Os terraços ajardinados propostos para o edifício, projetado por Lucio Costa, Niemeyer e outros sob a influência de Le Corbusier, buscavam transpor a linguagem da pintura ao paisagismo, contrapondo formas orgânicas abstratas à rígida geometria da arquitetura. Estava lançada a base criativa de Burle Marx, que conseguia conciliar tensões intrínsecas do Modernismo brasileiro ao aliar o uso de uma linguagem universalizante à busca de uma identidade nacional expressa na utilização de plantas nativas.

Em seguida, Burle Marx realizou projetos no Rio de Janeiro, Recife e João Pessoa, até ser convidado por Jusce-

lino Kubitschek para elaborar os jardins do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, dialogando com a arquitetura inovadora de Oscar Niemeyer. Ao mesmo tempo, empreendeu excursões em regiões remotas do país para a coleta de novas espécies de plantas, que passaria a cultivar e reproduzir em seu sítio em Guaratiba, no Rio de Janeiro, adquirido em 1949.

No final da década de 1940, desenvolveu diversos projetos residenciais, quando teve a oportunidade de refinar sua linguagem, estabelecendo um novo paradigma para jardins residenciais tropicais. De um lado, abandonava completamente a formalidade simétrica dos *parterres* dos jardins de tradição francesa ou italiana, preservando, contudo, seus canteiros de contornos bem delineados, adotando agora formas orgânicas. De outro, recusava o naturalismo artificial dos jardins de tradição inglesa, mas seguia seus preceitos relativos à composição de cores e volumes bem escalonados. Acima de tudo, buscava conhecer a fundo o microclima e a flora locais, criando jardins que mimetizavam a paisagem do entorno ou dialogavam com ela, orientando a vista do espectador.

No início dos anos 1950, graças a sua crescente consagração, passou a ser convidado a criar jardins para grandes residências da elite carioca, como as casas do banqueiro Walter Moreira Salles (1951, hoje Instituto Moreira Salles) e de Raymundo Ottoni de Castro Maya (1954, hoje Museu da Chácara do Céu). No mesmo período, foi convidado a realizar seus primeiros projetos em São Paulo. O primeiro foi para o Parque Ibirapuera, em 1953, que infelizmente não passou da fase de anteprojeto. O segundo foi para a residência de Francisco “Baby” Pignatari, projetada por Oscar Niemeyer, cuja construção foi logo interrompida e os jardins apenas parcialmente executados, sendo transformados, em 1995, no Parque Burle Marx.

Nos projetos desse período, que ainda incluem o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a residência de Edmundo Cavanellas, em Petrópolis, começou a se delinear uma mudança na linguagem de Burle Marx, com a incorporação de formas geométricas e ortogonais em traçados mais rígidos, que se tornariam característicos de seu trabalho posterior, como o Aterro do Flamengo ou o calçadão de Copacabana. Seus projetos começaram a incluir também elementos arquitetônicos, deixando de ser apenas uma mera transição entre a edificação e seu entorno.

Foi exatamente nesse momento que Ema Klabin o convidou a projetar o jardim de sua residência, que àquela altura, depois de um ano de obras, já se encontrava na fase de cobertura. O terreno havia sido inteiramente terraplenado em sua cota mais elevada, não restando nenhuma vegetação original que pudesse ser aproveitada. A construção em si era também um desafio para Burle Marx, mais acostumado a dialogar com a arquitetura moderna. Ele logo compreendeu que, em um bairro de estilos tão díspares, a casa e seu jardim deveriam ser um conjunto autônomo, girando em torno de si mesmo.

A primeira proposta, apresentada em julho de 1956, traduzia essa percepção, pois nela o jardim principal se organizava em torno de um gramado em círculo perfeito, que refletia a curvatura da face norte da casa. Ao fundo, deslocado de seu centro, encontrava-se um lago também circular, cercado por altas palmeiras, no qual seriam colocadas as cinco esculturas de anjos representando os sentidos. No lado externo do caminho que fechava o gramado, ficariam os canteiros de flores e herbáceas coloridas, com árvores fechando o conjunto.

Ema Klabin provavelmente não ficou muito satisfeita com a rigidez do esquema, pois a proposta seguinte, de outubro de 1956, já apresentava um desenho bem mais orgânico, com caminhos e canteiros sinuosos no



estilo utilizado por Burle Marx em projetos da década anterior. Deve-se notar, entretanto, que o desenho para pátio interno, em quadriculado rígido, revelou a mudança de seu repertório formal, presente em seus outros projetos do período.

A pesquisa desenvolvida por nossa equipe, que abrangeu a prospecção do jardim e entrevistas com empregados e familiares, conseguiu estabelecer grande parte do que teria sido o jardim no final da obra. A principal mudança, em relação aos desenhos, foi o deslocamento do lago para a lateral da casa, separando o pátio externo, criado diante da porta do salão principal, do gramado em frente à fachada principal. Agora em formato sinuoso, seu desenho se desenvolveu em torno de um jasmim-manga escultural; a seu lado, um conjunto de palmeiras (washingtônias, sea-fórtias, jerivás, cicas e ráfias) criavam um imponente elemento vertical. No fundo do jardim, magnólias brancas, ipês amarelos, quaresmeiras, manacás e sibipirunas isolavam todo o conjunto do movimento da avenida Europa.

No pátio externo foi plantada uma grande figueira e, ao lado, construída a estufa de plantas e orquidário. Nos canteiros junto à casa, dracenas emolduravam a porta do salão e estrelíztias decoravam a fachada da galeria. Em todo o jardim, diversas herbáceas cobriam os canteiros de sol e meia-sombra, incluindo antúrios, calateias, marantas, helicônias, alpínias e clívias. Esse conjunto correspondia ao que se julga pertencer ao projeto origi-

[acima] Vista do jardim principal, 2017.

[abaixo] Roberto Burle Marx. Perspectiva da primeira proposta para o jardim, 1956. Nanquim e lápis de cor sobre papel manteiga.

nal. Não se sabe se houve algum desentendimento entre Ema e Burle Marx durante a execução do jardim, ou se ele, então envolvido com grandes projetos no Rio de Janeiro e no exterior, não dispunha de tempo para se dedicar à sua finalização. A partir dos arquivos da Fundação e também por suas características, pode-se afirmar que tanto o jardim da fachada da rua Portugal quanto o pátio interno foram definidos pela própria Ema, com a colaboração do arquiteto e do decorador.

O desenho final do pátio interno foi feito pelo próprio Becker, aproveitando a bela fonte de mármore do século XVIII que Ema adquiriu em 1958, influenciada por propostas desenhadas por Terri della Stufa. Os ciprestes italianos, tuias, pinheiros-de-norfolk e pinheiros kaisuka plantados na fachada da rua Portugal também devem ter sido sugestão do decorador, acostumado com esse tipo de composição, comum nos jardins de sua terra natal. Foi de Ema, também, a decisão de criar um pequeno jardim de pedras, cactos e suculentas junto ao portão de carros, provavelmente baseado em algum modelo visto em suas viagens.

Como todo organismo vivo, o jardim sofreu muitas transformações ao longo dos anos. Ema Klabin, apaixonada por plantas a ponto de pedir aos empregados que fotografassem as florações durante sua ausência, nunca permitiu a poda de árvores. Com o tempo, o jardim foi ficando cada vez mais sombreado, prejudicando diversas espécies, que acabaram minguando. As orquídeas sempre foram, contudo, a maior paixão de Ema. Chegou a formar uma coleção de mais de quinhentos vasos, todos numerados, incluindo híbridos trazidos de suas viagens ao redor do mundo. Possuía cadernos de registro das florações de cada vaso e chegou a receber prêmios em exposições das associações de orquidófilos de que fazia parte. ☘



Roberto Burle Marx. Perspectiva da segunda proposta para o jardim, 1956. Caneta hidrográfica sobre cópia heliográfica



Vista do quarto de Ema Klabin.

Artes decorativas

PAULO FREITAS COSTA
CURADOR DA FUNDAÇÃO EMA KLABIN

“Na verdade, jamais se resignava a comprar qualquer objeto de que não pudesse tirar algum proveito intelectual e sobretudo o que nos proporcionam as coisas belas, ensinando-nos a buscar deleite em outra parte que não nas satisfações do bem-estar e da vaidade. Até mesmo quando tinha de fazer algum presente chamado útil, [...] procurava-os “antigos”, como se, havendo o seu longo desuso apagado em tais coisas o caráter de utilidade, parecessem antes destinadas a contar a vida dos homens de outrora que a atender às necessidades de nossa vida atual”¹

Este trecho do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, define bem a sensibilidade que norteou Ema Klabin na aquisição de objetos de artes decorativas para sua coleção, que constituem seu núcleo mais expressivo, correspondendo a quase três quartos do total. Esse núcleo compreende desde peças adquiridas por Ema e seu pai na década de 1930, quando o sucesso da empresa familiar permitiu que elevassem o padrão da decoração e dos objetos de uso de sua casa, até suas últimas aquisições, no final da vida, quando ainda se preocupava em renovar a louça de uso diário ou os revestimentos de sua casa.

Como colecionadora de grande conhecimento, Ema Klabin sempre buscou peças de valor histórico, visando formar um conjunto panorâmico que retratasse também seu gosto pessoal. Antes de tudo, buscou objetos que

lhe trouxessem prazer tanto estético quanto intelectual, com base em princípios de ordem, variedade, simetria, contrastes e surpresa, como exposto por Montesquieu em seu texto sobre “O gosto” escrito para a *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert, no qual o autor também deixa clara a diferença entre o gosto nobre – das pessoas “bem-educadas” – e o gosto popular e vulgar.

Por outro lado, as peças de artes decorativas, mais do que qualquer outro núcleo da coleção, constituem uma expressão de luxo. Como defende Voltaire em seu poema “O Mundano”² de 1736, esse luxo seria uma virtude desejável e necessária das sociedades civilizadas, regidas por normas precisas de convívio social que requerem todo um aparato de objetos utilitários e ornamentais. Além disso – como é defendido até hoje por muitos –, essa busca pelo luxo seria um elemento importante da economia, fomentando artistas e artesãos e incrementando o comércio e a riqueza.

Não por acaso, essas duas referências ao pensamento do século XVIII nos trazem ao fato de que é esse o período mais representado em coleções privadas e na Coleção Ema Klabin, pois significou um ápice de sofisticação, quando esse mercado de luxo era extremamente restrito.

A partir do século XIX, o progresso das novas técnicas industriais iria gradualmente tornar objetos utilitários e decorativos cada vez mais acessíveis, perdendo seu caráter de exclusividade.

É necessário ainda destacar que a distinção entre as belas artes e as artes decorativas é um fenômeno da cultura europeia, que tem suas origens no Renascimento, quando a pintura, a escultura e a arquitetura começaram a adquirir o status de atividade intelectual, destacando-se da atividade meramente manual das outras artes. Dessa forma, a expressão “artes decorativas“, como utilizada na classificação da Coleção Ema Klabin, abrange objetos produzidos pela cultura ocidental, ou provenientes de outras culturas distantes e consumidos pelo mercado europeu, no período entre o final da Idade Média e o século XX. Atualmente, buscamos analisar as artes decorativas não só por suas características formais, mas também como elementos da cultura material, testemunhos de hábitos e costumes do tempo em que Ema Klabin viveu e dos tempos em que todos esses objetos foram originalmente produzidos e utilizados.

Como casa-museu com ambientes preservados, a Fundação Ema Klabin é, necessariamente, um museu de artes decorativas. A seguir, iremos apresentar apenas alguns destaques de um conjunto de quase mil peças, traçando uma breve introdução a esse universo.³

Objetos de arte

Sob a ótica do colecionismo, as primeiras peças a serem destacadas no núcleo de artes decorativas são os objetos de arte. Conhecidos sob diversas denominações – *objets de curiosité*, *objets de vertu* ou *objets de vitrine* (objetos de curiosidade, de virtude ou de vitrine) –, esses objetos são parte importante da história das coleções privadas desde sua gênese, nos gabinetes de curiosidades. Na Coleção Ema Kla-



M-0117 Caixa Decorativa. Áustria (?), séc. XIX. Metal dourado, pedraria e cristal de rocha gravado, 35 x 45 x 18,9 cm.

bin encontramos ao menos dois objetos representativos desse período inicial, que poderiam ser chamados de *objets de curiosité*: um ovo de avestruz decorado com pedrarias e apoiado em um suporte de prata em forma de galhos (M-0424) e um náutilo (concha de molusco marinho), também decorado e montado em um suporte de prata (M-0300).

A categoria de *objets de vertu*, por sua vez, compreende peças tridimensionais produzidas de forma artesanal – mas com exímia habilidade – a partir de materiais raros e preciosos, englobando desde peças de ourivesaria, como relicários, caixas, tabaqueiras, estojos, frascos de perfume e de rapé, até instrumentos de precisão ou científicos, como relógios, barômetros ou globos terrestres. Com o passar do tempo, peças de marfim, osso, jade e cristal de rocha produzidos por culturas não europeias também passaram a ser avidamente colecionados.

Entre os objetos de arte da Coleção Ema Klabin, o que possivelmente tem o maior destaque é uma caixa deco-



M-0609 Baldassare degli Embriachi. Cofre de noivado. Itália, 1400/1430. Madeira entalhada com marchetaria, osso e marfim esculpido, 17,8 x 18,7 x 12 cm ap.

rativa (M-0117), exposta sobre a balaustrada no centro da galeria. Adquirido na joalheria de Luciano Tadini em 1976, essa caixa é, na verdade, uma peça histórica produzida na segunda metade do século XIX, em metal dourado e ricamente decorada com filigranas, pedras semipreciosas, esmalte *cloisonné* e placas de cristal de rocha gravadas. Sua forma e elementos decorativos a inserem no contexto da produção neogótica do período, imitando um cofre relicário em forma de igreja. Sua inspiração mais provável pode ter sido o trabalho de Placide Poussielgue-Rusand (1824-1889), importante ourives de peças litúrgicas ativo em Paris, mais especificamente seu cofre relicário de Santa Genoveva, produzido em 1854 para a Basílica dessa santa em Paris e hoje guardado na Catedral de Notre-Dame.

O estilo neogótico – originado em fins do século XVIII e que se torna mais relevante em meados do século XIX – buscava um retorno a valores morais e religiosos mais puros, identificados com a cultura medieval e sua arquitetura. Despertou um grande interesse por relíquias do período, e a caixa decorativa, bem como seu possível

modelo, retomam o desenho e o estilo de antigos cofres relicários do século XIII, como o relicário da Catedral de Nossa Senhora de Tournai, na Bélgica, produzido por Nicolas de Verdun por volta de 1205. A característica dessa caixa que nos faz crer não se tratar de um relicário ou peça propriamente religiosa são os desenhos gravados em suas placas de cristal de rocha, que não apresentam uma narrativa coerente com a vida ou martírio de algum santo, e parecem fazer referência apenas a situações da vida cotidiana, contendo até a repetição de imagens.

Na Coleção Ema Klabin há outras peças desse tipo de colecionismo voltado aos objetos religiosos europeus, como o busto relicário de São Lamberto (M-1109), um pequeno oratório-relicário de Limoges (M-0111), um par de paramentos litúrgicos do século XVII (M-0850/0851) e o grande banco de sacristia, do século XIV, disposto no centro da galeria.

Outra caixa de interesse na coleção é um pequeno cofre de noivado (M-0609), feito em madeira com marchetaria de desenho geométrico “*alla certosina*” em chifre e marfim na tampa, e revestida com placas de osso entalhadas. Produzido pela oficina dos Embriachi no início do século XV (1400-1425), esse tipo de cofre era ofertado à noiva para que nele fossem guardadas as joias que receberia de presente antes e depois do casamento, selando o compromisso entre as famílias. A oficina familiar dirigida por Baldassare Embriachi era conhecida pelo delicado trabalho em osso e marfim que realizava – inicialmente em Florença e, posteriormente, em Veneza – em estilo gótico tardio. Sua produção mais relevante era composta por oratórios e retábulos ricamente decorados, hoje presentes nas coleções de diversos museus, mas pequenas caixas e cofres de luxo como esse também eram comuns e muito valorizados.

Suas doze placas laterais retratam o cortejo entre os noivos, protegidos por guardiões de escudo e espada nas quatro



placas dos cantos. Na tampa, dois anjos alados trazem a aliança, e nas laterais há um espaço reservado para a pintura do brasão ou iniciais do casal, embora nesse caso não exista nenhum vestígio de tinta, indicando que talvez a peça nunca tenha sido utilizada para o fim original. Existem ainda, na Coleção Ema Klabin, duas outras caixas de interesse: outro cofre revestido por placas de marfim (M-0105) do século XV, possivelmente espanhol, e uma caixa de madeira dourada e espelhos italiana (M-0165), do século XVII.

Relógios

Em uma categoria intermediária entre objeto de arte e peça de mobiliário, a Coleção Ema Klabin conta com dois relógios que merecem destaque. O primeiro é um relógio de piso (M-0231), exposto na sala de música. Com maquinário de Jacques Jérôme Gudin (1732-1789), esse relógio, produzido entre 1750 e 1760, possui caixa em estilo Luís XV, de carvalho revestido com lâminas de jacarandá-rosa, ornamentada com molduras de volutas e motivos florais em bronze dourado. Gudin, de uma família de relojoeiros de Paris, recebeu seu título de mestre em 1762 e produziu para diversos ebanistas proeminentes da corte, como Balthazar Lieutaud (ativo entre 1749-1780) e François Duhamel (ativo entre 1750-1801), a quem esse relógio é atribuído. O Musée des Arts et Métiers, em Paris, possui um exemplar semelhante,⁴ com diferenças apenas no trabalho de marchetaria de seu revestimento.

Surgidos na Inglaterra em finais do século XVII, esses relógios de pêndulo eram os mais precisos disponíveis em sua época, com marcação de segundos e toque sonoro a cada quarto de hora, e serviam para ajustar os outros relógios da casa, daí a denominação francesa “*régulateur du parquet*”. No século XVIII, popularizaram-se entre as famílias abastadas de toda a Europa, e na França adquiriram formas características, com uma harmonia



[à esquerda] M-0231 Jacques Jérôme Gudin (maquinário) e François Duhamel (caixa). *Relógio de Piso*. França, 1760/1780. Madeiras roseira, mogno e carvalho, bronze dourado, 226 x 76,6 x 29 cm.

[acima] M-0139 Jacob Boucheret (maquinário) e Oficina de André-Charles Boulle (caixa). *Relógio de Parede*. França, c. 1710/1720. Madeira, lâminas de tartaruga, bronze dourado, vidro, porcelana, pigmento azul e metal, 99,5 x 48,5 x 23,7 cm ap.

entre a caixa e o maquinário em estilo rococó. O relógio da coleção ainda possui marcadores de calendário em seu mostrador de bronze dourado. Na sala de música da Fundação, harmoniza-se com o piano de cauda Érard (M-0240), que mesmo sendo uma peça de 1912 possui acabamento e decoração de mesmo estilo.

Mais importante ainda é o relógio de parede (M-0139) disposto sobre a lareira da biblioteca, atribuído à oficina de André-Charles Boulle (1642-1732). Ebanista real, Boulle desenhou e produziu mobiliário para a corte de Luís XIV, ficando famoso pela alta qualidade de suas peças e pela técnica de marchetaria em metal e materiais nobres que desenvolveu e nomeou. Esse relógio de parede, com maquinário de Jacob Boucheret (ativo em Dieppe e Paris entre 1680-1722), é de estilo Régence (1715-1723), que corresponde à transição do Barroco ao Rococó na França. Possui uma rica decoração em bronze dourado com diversas figuras femininas da mitologia grega.

Na parte inferior, diante do visor do pêndulo, temos as três deusas do destino, ou moiras,⁵ à esquerda, Cloto segura o fuso e fia a linha da vida; à direita, Láquesis mede e enrola o fio, determinando o destino de cada um; e ao centro, Átropos aguarda para cortá-lo, encerrando o ciclo. Nas laterais do relógio, temos dois bustos de caríátides representando Atalanta: na esquerda, ela segura a cabeça do javali calidônio, e na direita, uma lança (hoje faltante). Finalmente, sobre a tampa, temos uma representação da deusa Atena sentada, segurando uma lança (também faltante) e trajando o capacete ático e uma égide sobre o peito.

Prataria

O gosto de Ema Klabin por peças de prata foi herdado de seu pai Hessel, que reuniu, ao longo de sua vida, diversos objetos de origem portuguesa, dentro do gosto de sua época. A partir do final dos anos 1940, Ema começou a colecionar taças e outros objetos cerimoniais e religiosos europeus, adquiridas de antiquários de Nova York e Londres. Hoje, em grande parte recolhido por motivos de conservação e segurança, esse conjunto, de quase uma centena de peças, causava grande impacto nos ambientes

da casa. A maioria das peças era de origem alemã, do século XVII, além de algumas outras russas, suecas e inglesas.

Nas mais diversas culturas, a prata sempre foi um símbolo de riqueza e poder, em razão de sua relativa escassez, usada tanto para cunhar moedas quanto para produzir objetos que destacassem suas qualidades de brilho, pureza e maleabilidade. As peças antigas são bastante raras, já que era comum que fossem fundidas e convertidas ora em moeda corrente, em caso de necessidade, ora em peças novas, adaptadas à moda do momento. Uma peça da Coleção que retrata bem essa característica é um copo de moedas (M-1113), ou *münzbecher*, do século XVIII, de provável origem alemã. Seu corpo é formado por onze moedas de prata da primeira metade do século XVII, de diversos países da Europa, como Áustria, Suíça, Suécia, Polônia, Lituânia, Alemanha e Itália. A moeda de maior relevância é a do fundo do copo, com a efígie de Ferdinando de Médici, grão-duque da Toscana (1549-1609), da conhecida dinastia de banqueiros e colecionadores de Florença. Esses copos, literalmente feitos de dinheiro, eram usados como presentes para visitantes ilustres, como comprova a inscrição na borda: “*Dietricus Grijsse Loujisa Becker 1747*”.⁶

Outra peça a destacar é um copo com tampa (M-1113) criado em Augsburg, Alemanha, na década de 1680/1690, por Philipp Jakob Drentwett III (1643-1708). A peça possui três reservas com cenas representando ditados populares e é decorada com frutas e folhagens em prata repuxada com revestimento parcial em ouro. Na primeira reserva, temos a imagem de uma serpente enrolada em uma árvore, com uma inscrição em alemão que faz referência ao Evangelho de Mateus: “*Sede prudentes como as serpentes e simplices como as pombas*” (Mateus 10:16).⁷ Uma raposa entre árvores decora a segunda reserva com a inscrição: “*Em todas as coisas, não sejas esperto demais*”.⁸ Finalmente, a terceira reserva contém a imagem de um aperto de mãos, representando o ditado: “*Assim, a amizade é o*

melhor hábito”.⁹ Philipp Jakob Drentwett III pertencia a uma longa linhagem de ourives, prateiros e medalhistas ativos na Alemanha entre os séculos XVI e XVIII, iniciada por Balduin Drentwett (1545-1627). Esse copo é uma peça decorativa típica da produção barroca no sul da Alemanha, e foi adquirido por Ema Klabin na Museum Silver Shop, de Nova York, em 1954.

A terceira peça a destacar é uma travessa decorativa (M-1293) em prata composta por cinco relevos ovais em marfim, que costumava ser usada para decorar a mesa de jantar no intervalo entre as refeições. A montagem em prata foi executada por Georg Nicolaus Bierfreund, ativo em Nuremberg em meados do século XVIII. Os cinco relevos em marfim são obras semelhantes à produção dos ateliês de Antonio Leoni e Ignaz Elhafen, importantes escultores em marfim da corte de Johann Wilhelm (1658-1716), Eleitor Palatino, em Düsseldorf, na Alemanha.

No século XVII, esculturas de pequenas dimensões em marfim ou madeira, que posteriormente receberam a denominação genérica *Kleinplastik*, tinham lugar de destaque em gabinetes de curiosidades, especialmente na região da Europa Central e norte da Itália. Eram extremamente valorizadas pelo virtuosismo de sua execução em miniatura e seus autores tinham o mesmo destaque dos escultores de grandes obras em mármore. A partir do século XVIII, com a gradual dispersão dos gabinetes de curiosidades, essas peças foram perdendo importância, permanecendo apenas como pequenos elementos decorativos distribuídos pelos ambientes dos palácios e hoje integram as coleções de diversos museus da Europa central, como o Museu Nacional da Baviera, em Munique, ou o Museu Liechtenstein, em Viena.

Essa travessa da coleção, entretanto, possui punção na borda lateral que nos permite identificá-la como trabalho executado entre 1766 e 1769. É possível que as pla-



[acima] M-1123 (esquerda) Daniel Smith e Robert Sharp. Caixa para Chá. Inglaterra, 1764. Prata, 14,6 x 10,7 x 6,9 cm.
M-1125 (direita) John Langford e John Seville. Caixa para Chá. Inglaterra, 1765. Prata, 15 x 10,9 x 9,8 cm.
[abaixo] M-1113 Philipp Jakob Drentwett III. Copo com Tampa. Alemanha, 1680/1690. Prata banhada em ouro, 18 x 11,7 cm d.

cas de marfim sejam anteriores à montagem em prata e que tenham sido adaptadas de outra peça. Os relevos representam cenas da história de Roma Antiga, como a Clemência de Cipião, o cerco de Roma pelos etruscos e a prova de bravura de Caio Múcio Cévola diante do rei Lars Porsena, de Clúcio, entre outras.

Entre as peças de prataria havia também aquelas que, originalmente utilitárias, eram utilizadas como objetos decorativos em razão de sua beleza e valor. Apenas para citar dois exemplos, temos duas caixas para chá inglesas, do século XVIII. A primeira (M-1123), de 1764, é obra



de Daniel Smith e Robert Sharp, de Londres, e possui representações de uma camponesa colhendo folhas de chá em suas laterais. A segunda (M-1125) é parte de um par de 1765, produzido por John Langford e John Seville, também em Londres, com figuras de um músico chinês em suas laterais. É curioso notar que, apesar de terem sido criadas em anos consecutivos e possuírem ornamentação em *chinoiserie* semelhantes, essas caixas apresentam uma diferença significativa de formas, demonstrando a evolução de estilos entre os reinados de George II (1727-1760) e George III (1760-1811).

Esses recipientes para chá – *tea caddies* ou *tea cannisters* – foram criados em um período em que o chá ainda era um produto raro e caro. Normalmente formavam um conjunto de recipientes, acondicionados em caixas de madeira estofadas e decoradas, com tranca, pois a infusão só era preparada pela anfitriã, que guardava a chave. Muitas vezes, um dos recipientes era destinado ao açúcar, outro produto valioso da época.

Outro destaque no percurso da casa é o conjunto de prataria luso-brasileira. A maior parte de suas peças é do século XVIII, e foi originalmente criada para uso nas igrejas, como o grande tocheiro da sala de jantar (M-0079), um par de tocheiros de mesa (M-1107 e M-1108) e um par de castiçais de banqueta (M-1294 e M-1295). A esses se somam algumas peças do século XIX, como o conjunto de oito paliteiros e um par de castiçais de saia da cidade do Porto,¹⁰ além de uma penca de balangandãs (M-1111) e uma cuia farinheira (M-1139), sendo estas últimas obras produzidas na Bahia.

Finalmente, devemos mencionar o grande e valioso conjunto de utensílios de prata que Ema Klabin usava no serviço de mesa, composto majoritariamente por peças inglesas da primeira metade do século XIX, em estilo Neoclássico ou *Regency*. Entre diversas travessas, bandejas,

salvas, sopeiras, legumeiras e molheiras, destacamos um conjunto de dezoito pratos brasonados de 1830. Foram criados pela oficina de Paul Storr, o mais célebre dos prateiros de Londres do período, que criou grandes baixelas para os reis George IV (1820-1830) e William IV (1830-1837), hoje expostas no Victoria and Albert Museum.

Na composição de suas mesas, Ema Klabin contava ainda com três faqueiros de prata. O primeiro (M-1362 a M-1383) já havia sido adquirido novo por seu pai em 1938, da Reis Filhos Ltda., da cidade do Porto. Outro é inglês (M-1466 a M-1472), de desenho liso e bordas chanfradas em estilo *Regency*, cujas peças datam de 1816 a 1838.¹¹ Finalmente, o mais importante e usado era um faqueiro em vermeil (M-1473 a M-1515), com cabos na forma tradicional de violino e concha (*Fiddle and shell*), composto por talheres produzidos por diversos prateiros entre 1836 e 1897, que contava também com peças modernas, feitas entre 1958 e 1979, período de sua aquisição, realizada em várias etapas.

Cerâmica, faiança e porcelana

As peças de cerâmica de maior destaque na casa são certamente as porcelanas chinesas de exportação, também referidas como da Companhia das Índias, que estão expostas sobre o aparador da sala de jantar e no armário chinês do salão. Esse conjunto abrange peças dos conhecidos serviços que D. João VI teria trazido consigo ao Brasil em 1808,¹² que, pela ligação com nossa história, estão entre as porcelanas mais valorizadas por colecionadores brasileiros.

Os pioneiros no comércio em grande escala de porcelanas chinesas para o mercado europeu foram justamente os portugueses, que, em 1557, no final da dinastia Ming (1368-1644), conseguiram permissão para se estabelecer em Macau, de onde começaram a trazer peças de porce-



M-0891 Sopeira. China, séc. XIX. Porcelana policromada, 27 x 34,8 x 23,7 cm.

lana azul-e-branca, que passariam a ser conhecidas pelo nome desse porto de exportação. A leveza do material e a qualidade de sua decoração logo despertaram o interesse dos europeus, que iniciaram intenso comércio de porcelana com a Ásia, com a criação, no início do século XVII, das Companhias das Índias Orientais.

Apesar de haver registros de peças de porcelana no Brasil desde o século XVI, seu comércio era proibido pela Coroa Portuguesa, e as poucas peças que aqui chegaram eram fruto de contrabando. A importação legalizada só foi realizada a partir da chegada da Família Real, que acarretaria também uma grande mudança nos hábitos domésticos no Brasil. Vários serviços armoriados ou monogramados foram então encomendados pelas famílias recém-tituladas e abastadas. Dessa porcelana do período Jiaqing (1796-1820), a Coleção Ema Klabin possui duas peças do serviço encomendado por João Ferreira Pinto: uma sopeira (M-0891) e uma terrina (M-0889). São decoradas com cenas das fábulas de Esopo,¹³ e têm bordas com ramos de flores e uvas, com a aplicação do monograma “JFP” em dourado. Outro serviço da mesma época, com a mesma decoração das bordas, pertenceu a Manoel Paes

Sande de Castro, só que nesse caso as cenas das fábulas foram substituídas por seu brasão, comprovando que os mesmos desenhos, com variações, eram aplicados a diversos serviços. A sopeira e a terrina da Coleção passaram do primeiro proprietário a sua filha, Dona Veridiana Prado, e a seu neto, o Conselheiro Antônio Prado, e foram adquiridas por Ema Klabin de Marinette (Marie Lebrun) da Silva Prado, esposa do mecenas Paulo Prado.¹⁴

Além do conjunto de peças de porcelana chinesa de exportação, Ema Klabin também reuniu algumas peças chinesas de outras tipologias e períodos, como um par de pequenos pratos do século XIII (M-0591 e M-0594). De fina espessura e delicada decoração em relevo em estilo Ying-Qing, com esmalte de coloração branco azulada, são representativos da evolução da técnica da porcelana durante a Dinastia Song (960-1279). Outro tipo de cerâmica chinesa presente na Coleção é um prato (M-0135) em grés do tipo Junyao, com coloração verde azulada, que busca imitar a coloração do jade. Criado durante a Dinastia Yuan (1271-1368), esse tipo de cerâmica é denominado pelos ocidentais "celadon", e a coleção conta com diversas peças de épocas posteriores. Essa cerâmica já era comercializada pela rota da seda desde o século XIII para os povos árabes, que acreditavam que o celadon tinha o poder de detectar comida envenenada, mudando de cor.

Da mesma forma, a Coleção Ema Klabin também conta com uma série de peças que traçam, pontualmente, a evolução da técnica na Europa. Partindo dos vasos cerâmicos e de uma figura feminina em terracota de Tanagra (M-0645),¹⁵ da Grécia clássica, chegamos a uma jarra (M-0104) em terracota que, apesar de datada de 1629, é representativa da produção do final da Idade Média. É decorada com a cena da descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e Maria no Pentecostes, fato que marca o início da Igreja Cristã. A jarra é impermeabilizada na face interna pela técnica de *saltglaze*, ou impermeabilização com sal durante o cozimento da

peça, típica da produção de diversas cidades às margens do rio Reno, no oeste da Alemanha, como Raeren e Siegburg.

Em seguida, há um conjunto de peças em faiança do Renascimento italiano, denominadas Maiólicas, já que sua técnica foi introduzida na Europa pelos árabes em peças exportadas pelos portos do Mediterrâneo, como o da ilha de Maiorca, na Espanha. Dentre elas, destacamos um prato (M-0612) do tipo *istoriato*, criado em Castel Durante, no Ducado de Urbino, em 1551. Parte de um grande serviço de mesa produzido pela oficina de Lodovico e Angelo Picchi, cujas peças apresentam uma série de episódios bíblicos e da Antiguidade clássica, esse prato é decorado com a cena do Julgamento de Salomão e possui a inscrição “O homem sábio será o mestre das estrelas”,¹⁶ em uma flâmula abaixo do brasão da família que o encomendou, provavelmente da Áustria ou Alemanha.¹⁷

O comércio de porcelanas chinesas na Europa teve grande influência sobre a produção local, dando início a um longo processo de imitação e de tentativas de encontrar a fórmula correta para a produção de peças idênticas às chinesas. A partir de 1650, a cidade de Delft, na Holanda, destacou-se na produção de faiança com decoração azul e branca que reproduzia a decoração da porcelana chinesa inicialmente importada. A Coleção Ema Klabin possui dois exemplares desse tipo de peças: uma jarra com tampa em prata (M-0200) e um bule (M-0201), ambos decorados com *chinoiserie*.

A técnica da porcelana verdadeira seria finalmente descoberta pela manufatura de Meissen, na Alemanha, no início do século XVIII, e em poucas décadas vários centros de produção já haviam surgido por toda a Europa, sempre controlados pelas respectivas monarquias, abastecendo o mercado de peças delicadas de cores exuberantes ao gosto rococó. Isso acarretou, gradualmente, um declínio

da importação da China, e a produção europeia passou a dominar o mercado a partir do começo do século XIX.

Ema Klabin buscou reunir uma representativa coleção de peças destinadas ao serviço de chá e café, que expunha em dois grandes nichos na sala de jantar. Entre diversas peças das manufaturas reais de Vincennes, Berlim, Viena, Meissen, Capodimonte (Itália) e Spode (Inglaterra) e xícaras das manufaturas da capital francesa conhecidas como *Vieux Paris*, a peça mais valiosa é, certamente, um conjunto produzido em Sèvres, em 1775, então denominado *Tête-à-tête*, *Cabaret ou Déjeuner* (M-0472 a M-0477). Composto por bandeja, bule, leiteira, açucareiro e duas xícaras com pires, podia ser utilizado tanto para o serviço de chá – não muito popular na França – quanto para café ou chocolate, todas bebidas exclusivas da aristocracia. Suas peças foram executadas em porcelana de pasta mole¹⁸ com fundo verde e douração de Jean-Pierre Boulanger (ativo entre 1754-1784). As reservas são decoradas com cenas pastorais de jogos infantis pintadas por Charles-Nicolas Dodin (ativo entre 1754-1802), um dos mais célebres pintores de Sèvres, inspiradas no trabalho de François Boucher (1703-1770) e Jean-Baptiste Huet (1745-1811).

A Manufatura de Sèvres foi fundada por volta de 1738 em Vincennes e logo despertou o interesse do rei Luís XV, que assumiu a companhia em 1759, transferindo-a para perto de Paris após conceder-lhe o monopólio da fabricação de porcelana na França. Com o desenvolvimento de novas cores para o fundo das peças, de técnicas de douração e da rica pintura em policromia, Sèvres logo tomou a primazia da manufatura de Meissen, tornando-se o principal fornecedor das cortes europeias, causando um declínio na importação de porcelana chinesa.¹⁹

Tanto Luís XV quanto seu sucessor Luís XVI participaram ativamente na promoção da Manufatura.



M-0612 Oficina de Lodovico e Angelo Picchi. Prato com Cena do Julgamento de Salomão. Itália, 1551. Cerâmica policromada e vidrada, 3,2 x 21,2 cm.

Foram impressos e distribuídos catálogos de formatos e decorações das peças, e nos festejos de final de ano era realizada uma grande exposição em Versailles apresentando as últimas criações, atraindo novas encomendas. Muitas vezes, presenteavam pequenos conjuntos, como este da coleção, de forma a estimular o interesse. Em outros casos, ofereceram serviços inteiros, de acordo com interesses políticos, a outros monarcas ou diplomatas, como os reis da Dinamarca ou a Imperatriz Maria Teresa, da Áustria. Esses serviços eram tão valiosos que, muitas vezes, nem eram adquiridos para serem utilizados de fato; em muitos palácios, foram criados móveis ou ambientes inteiros dedicados à exposição de porcelanas.

De acordo com pesquisa recente de Rosalind Savill,²⁰ o conjunto da Coleção Ema Klabin é um dos quatro comprados em Paris por Christian IV, Duque de Pfalz-Zweibrücken, em 1775, logo após ter presenciado a coroação de Luís XVI em Reims. Parece ter havido um engano do dourador com o monograma do duque – “PZ”, que acabou resultando no “PN” visto nessas peças. Outro conjunto dessa compra, com pinturas de Jean Bouchet e fundo rosa, hoje se encontra no Victoria & Albert Museum.²¹

Além das peças expostas na sala de jantar, Ema Klabin também colecionou pequenas esculturas de porcelana, que ornamentavam seu quarto. Originalmente criadas em Meissen, essas figuras de porcelana representavam animais,



M-0472 a M-0477
Manufatura de Sèvres.
Jogo de Chá Tête-à-tête.
França, 1775. Porcelana
policromada e dourada.

personagens da *Comedia dell'Arte*, além de camponeses e membros da corte. Obtiveram muito sucesso, e logo passaram a ser produzidas por diversas manufaturas de porcelana em toda a Europa. Eram vendidas isoladamente ou em grupos, estes geralmente utilizados na decoração de mesa, e até hoje são peças características de coleções femininas.

Da Coleção, destacamos uma figura de casal de camponeses (M-0333) produzida pela Antiga Manufatura de Porcelanas de Volkstedt, Turíngia, entre 1760-1787. Fundada por Georg Heinrich Macheleid (1723-1801) em 1760, essa manufatura – em funcionamento até hoje – ficou famosa por suas esculturas de pequeno formato, que aproveitavam ao máximo o fino detalhamento permitido pela porcelana. A Coleção conta ainda com

outra peça dessa manufatura, de produção posterior (c. 1910), que Ema Klabin trouxe da casa de seus pais, onde tinha lugar de destaque na decoração: uma carruagem real puxada por quatro cavalos (M-0976).

O tema pastoral, visto nessas peças de porcelana, é um tema recorrente na produção artística do século XVIII e na Coleção Ema Klabin. Tem suas origens na redescoberta da poesia clássica, a partir do Renascimento, especialmente nos Idílios de Teócrito e as Bucólicas de Virgílio. No século XVIII, a paisagem arcádica, com uma idealização de uma vida simples ligada à natureza, e as *fêtes galantes* promovidas pela aristocracia ofereciam um contraponto à sofisticação da vida urbana, como podemos observar neste trecho de Montesquieu, publicado em 1757:

“Devemos à vida no campo, típica do ser humano nos tempos antigos, esse ar risonho que se encontra em todas as fábulas; devemos-lhe essas descrições de felicidade, essas aventuras ingênuas, essas divindades graciosas, esse espetáculo de uma condição tão diversa da nossa que a transformamos em objeto de desejo e que não está porém tão distante de nós a ponto de chocar-nos como inverossímil”.²²

Esse tema acabou se tornando característico do estilo rococó e repercutiu na literatura, na música e na pintura, como nas obras de Antoine Watteau (1684-1721) e François Boucher (1703-1793). Na Coleção, pode ser encontrado não só nas porcelanas, mas também em duas *Divinas Pastorais* (M-0011 e M-0069), imagens da escola pernambucana da segunda metade do século XVIII, na *Paisagem com pastores*, atribuída a Nicolas-Antoine Taunay, ou em livros da biblioteca, como *Galatée* (B-2264), romance pastoral de Florian.

Para o serviço de mesa, Ema Klabin possuía diversos serviços de porcelana. Dois vieram da casa de seus pais: um aparelho de Limoges de William Guérin et Compagnie, de 1903-1911, com cravos, rosas e folhagens sobre fundo branco, e um grande conjunto de porcelana da manufatura do Conde Harrach, adquirido em Karlsbad durante uma viagem com seu pai, em 1937. Com bordas vermelhas e douração com relevos, esse serviço seria posteriormente complementado por pratos semelhantes da marca Unic, de Limoges. Após a mudança para a nova casa, Ema Klabin ainda adquiriu um conjunto da marca alemã Rosenthal, de bordas lisas azul-cobalto, e um grande conjunto de porcelana chinesa em estilo mandarim, composto por pratos redondos e octogonais. Em 1978, comprou um conjunto de 85 peças do serviço dos pavões da Companhia das Índias, que, além das sopeiras, travessas e molheiras expostas na casa, continha 44 pratos, que utilizou em raríssimas ocasiões.

Para o serviço diário, eram utilizados pratos de porcelana totalmente branca da Manufatura de Nymphenburg, Alemanha, de formato dodecagonal com bordas peroladas e

relevo de folhas de acanto na base das xícaras. Essas peças, em estilo neoclássico, haviam sido originalmente desenhadas pelo escultor Dominikus Auliczek (1734-1804) para o Serviço Real da Bavária e estão em produção até hoje.

Elementos decorativos e ornamentais

Ao percorrermos os ambientes da casa de Ema Klabin, um dos elementos decorativos mais incomuns é o conjunto de lambris do Império Otomano, produzido para uma sala de recepção de uma residência do século XVIII, provavelmente situada em Damasco, na Síria. Dispostos na sala de música, esses doze painéis de madeira²³ são decorados com motivos geométricos e florais em *pastiglio* (gesso) em baixo-relevo, com douração. Os quatro painéis das laterais da sala possuem reservas com belas pinturas a óleo de vasos dourados com flores. É uma produção característica de um período, iniciado pelo sultão Ahmed III (1673-1736), em que os turcos ficaram fascinados pelos elementos decorativos europeus, resultando em estilo que ficou conhecido como “Rococó Turco”. O Metropolitan Museum de Nova York possui peças bastante semelhantes na sala Nur al-Din (ou *Damascus Room*), datada de 1707, também proveniente da Síria. Em ambos os casos, a inspiração direta deve ter sido a Sala das Frutas (*Yemiş Odası*), gabinete privado do sultão no Palácio de Topkapı, em Istambul, construído em 1705.²⁴

Entre os objetos de iluminação da casa, talvez o mais inusitado seja o grande lustre em bronze dourado do salão principal (M-0689). Para trinta luzes, foi fabricado no final do século XIX, provavelmente na França, durante o curto período em que a iluminação a gás foi adotada, para logo ser substituída pela eletricidade no começo do século XX. Mais adequado ao estilo geral da casa, merece destaque também o lustre em estilo Luís XVI da sala de jantar, produzido em ferro com arremates em bronze dourado e decorado com



[da esquerda para a direita]
M-0717 Tapete. Pérsia (Irã), séc. XIX. Lã, 350 x 213 cm.
M-0941 a M-0944 Lambri. Império Otomano (Síria?), séc. XVIII. Madeira, douração e pintura à óleo, 240 x 45,2 cm ap.



peças de cristal colorido em forma de frutas e cachos de uva. Peça francesa do século XVIII, destinava-se ao uso de velas, e também foi adaptada para a luz elétrica.

Originalmente, a casa possuía 26 tapetes distribuídos pelos ambientes da casa, hoje em grande parte recolhidos por questões de conservação. A maior parte é procedente do Irã (antiga Pérsia),²⁵ e muitos foram adquiridos

pelo pai de Ema, Hessel Klabin, para a decoração da antiga casa da rua São Vicente de Paula. Dentre estes, destacamos um tapete figurativo que retrata uma passagem do Antigo Testamento (M-0717), na qual o profeta Eli prega a seus desobedientes filhos Hofni e Fineias, observado por Hannah, mãe de Samuel. Com inscrições em persa e árabe, esse tapete, do final do século XIX, sempre foi utilizado como tapeçaria de parede.²⁶

Neste breve relato sobre algumas peças de artes decorativas da Coleção Ema Klabin podemos perceber que esse núcleo não foi formado por objetos meramente ornamentais ou de pouca importância, mas por objetos de alta qualidade. Assim, o conjunto foge do que era considerado um colecionismo feminino típico, dedicado a *bibelots* e *bric-à-brac*, e revela uma afirmação da personalidade da colecionadora por meio da coleção e sua apresentação, que incluía ousadias como a utilização de lambris otomanos ou talhas de Mestre Valentim como *boiseries*, aplicadas na sala de música e sala de jantar. As peças escolhidas não têm valor apenas como parte da decoração do espaço doméstico; seu valor aqui repousa em suas qualidades intrínsecas de criações belas, únicas e raras, que constituem valiosos documentos dos períodos em que foram criadas. ✂

Notas

1. PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro; Porto Alegre: Globo, 1981. p. 41.
2. *Le Mondain*, 1736. Disponível em https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Mondain (acesso em junho 2017).
3. No âmbito desta publicação, as peças de mobiliário, apesar de também serem parte do núcleo de artes decorativas, serão abordadas em um capítulo exclusivo.
4. Número de inventário 04148-0000.
5. Na mitologia romana são denominadas Parcas (Nona, Décima e Morta) e, na mitologia nórdica, Nornes.
6. “*Dietericus: lembranças de Louÿsa Becker 1747*”
7. Inscrição original, em alemão antigo: “EIN SCHLANGEN HERTZ UNT DAUBENAUG”, que em tradução livre seria “um coração astuto e um olhar matreiro”.
8. “IN ALLEM SEI NICHT GAR ZU SCHLAUCH”
9. “SO IST DER FREUNTSAFT BESTER BRAUGH”
10. Paliteiros: M-1187 a M-1194; castiçais de saia: M-1103 e M-1104.
11. Com facas modernas, de 1964/1965.
12. Há grande divergência entre pesquisadores sobre quais serviços teriam sido trazidos de Portugal e quais teriam sido encomendados de fato pela Coroa Portuguesa. Além disso, as decorações da maior parte desses serviços não eram exclusivas e foram também produzidas, com pequenas variações na decoração, para o mercado europeu e norte-americano, aumentando a

incerteza. De qualquer forma, são geralmente considerados como tal os Serviços dos Pavões, dos Galos, das Corças e dos Correios.

13. “A raposa e o leão doente”, “O Cisne e o Ganso”, entre outras.
14. Ver LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999. p. 231.
15. Nesta publicação, são abordadas no capítulo sobre a Antiguidade Clássica.
16. No original: “*sapies dominabitur astris*”.
17. Conforme expertise realizada em 2013 pelo prof. dr. Timothy Wilson, do Ashmolean Museum. Há outros pratos desse serviço no British Museum e no Museu de Pesaro, Itália, entre outros.
18. A porcelana de pasta mole é uma imitação da porcelana verdadeira. Não contém caulim e é queimada em temperatura menor, o que resulta em maior fragilidade, menor translucidez e muitas perdas na queima. A receita da porcelana verdadeira, ou de pasta dura, já havia sido descoberta em Meissen e foi adotada por Sèvres em 1768. No entanto, por causa das cores de fundo luminosas criadas para as peças de pasta mole, essa técnica ainda perdurou em Sèvres até o século XIX. Por serem mais frágeis e necessitarem de até dez queimas para finalizar sua decoração, essas peças eram caríssimas e até hoje são as mais cobiçadas por colecionadores.
19. A porcelana chinesa continuaria a ser encomendada pelo Brasil, como já vimos, até meados do século XIX, quando o foco de interesse se voltou também para a produção europeia.
20. Ex-diretora da Wallace Collection e uma das maiores autoridades mundiais em porcelana francesa. A pesquisa foi publicada no *The French Porcelain Society Journal*, v. 2, 2004.
21. <http://collections.vam.ac.uk/item/O71045/plateau-de-d-tray-bou-chet-jean>.
22. MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *O gosto*. Trad. e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.p. 47.
23. Dois lambris (M-0175 e M-0176) eram utilizados na vedação do acesso à chapelaria da casa e atualmente se encontram guardados na reserva técnica. São idênticos aos seis painéis (M-0855 a M-0860) dispostos na parede curva do fundo da sala. Nos nichos laterais dos cantos, ficam os quatro painéis com vasos pintados (M-0941 a M-0944).
24. Ambientações antigas e preservadas do império otomano na Síria são extremamente raras. Além da sala do Metropolitan, há apenas a Sala Aleppo (1601-1603), exposta no Museu de Arte Islâmica do Museu Pergamon, em Berlim, e outra sala de Damasco (1810-1811), redescoberta nos depósitos das Coleções Estatais de Dresden, Alemanha, em 1997. Esta última passa por um processo de restauração desde 2014 e será futuramente posta em exposição permanente.
25. São treze tapetes iranianos, além de sete tapetes procedentes da Turquia, três do Turquestão, dois da China e um do Afeganistão. Há ainda uma pele de zebra, usada como tapete, adquirida por Ema Klabin em 1970, durante um safári pela África do Sul.
26. Existem na coleção três tapeçarias de fato, que ainda requerem uma investigação mais detalhada: uma *Verdure* atribuída à Manufatura Real de Aubusson (M-0852), uma Cena Campestre (M-0854), provavelmente flamenga, e uma tapeçaria holandesa retratando a Lenda de Aquiles (M-0853), todas produzidas entre o final do século XVII e início do século XVIII).



Uma história do mobiliário na Coleção Ema Klabin

ANGELA BRANDÃO

DOCENTE NO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Em seu livro, *Furniture: a concise history*, Edward Lucie-Smith propôs quatro diferentes abordagens que podem ser adotadas para o estudo dos móveis no tempo: “O quarto aspecto”, segundo ele, “a partir do qual se pode observar o mobiliário, baseia-se no fato de que os móveis são usados para constituir um espaço puramente pessoal e subjetivo, onde um indivíduo escolheu viver”. Comparava, assim, o interior doméstico ao “cenário de uma peça de teatro que representamos enquanto vivemos”.¹ Com essa ideia em mente, gostaria de propor uma, entre tantas possíveis leituras, sobre a coleção de móveis abrigada pela Fundação Ema Klabin, em São Paulo.

A história do mobiliário foi compreendida, de modo geral e por muito tempo, como um conhecimento relacionado ao mundo do antiquariato, à identificação de peças falsas e verdadeiras, ao reconhecimento das técnicas de montagem ou dos tipos de madeira – portanto, um saber baseado na sagacidade do olhar e na memória visual. Há, no entanto, outros caminhos para a história do mobiliário que não percebem os móveis do passado como peças isoladas, mas tentam compreender o uso desses objetos em seu contexto doméstico e social.²

O conjunto de mobiliário da Coleção Ema Klabin é particularmente interessante porque permite não apenas que se perceba cada peça de mobília no ambiente para o qual foi destinado numa casa de morar, mas porque seus móveis foram criteriosamente escolhidos, adquiridos e colecionados dentro de uma lógica muito consciente, qual seja, da montagem de uma história tridimensional do mobiliário com base em elementos-chave – isto é, como uma espécie de museu doméstico.³

Os móveis, por definição, são objetos atrelados à organização material das casas ou dos espaços públicos e à utilização dos interiores arquitetônicos. Embora sua utilidade prática possa ser parcialmente reconhecida como objetos constituintes de locais para, por exemplo, sentar, comer, guardar e dormir, é preciso lembrar que grande parte da humanidade se senta diretamente sobre o chão, em tapetes e esteiras, e se alimenta sobre bandejas ou apoia seu alimento no chão, o que lhe poupa inúmeros problemas na coluna vertebral, tão comuns nos ocidentais. Os móveis e sua imposição de posturas corporais “adequadas” resultam de um longo e doloroso processo de adaptação do corpo humano aos hábitos sedentários e de abandono das “posturas animais”.⁴

Nesse sentido, a história do móvel se confunde com a história da civilização ocidental. Durante a Idade Média, porém, com o dismantelamento da vida citadina e da moradia de modelos grego e romano antigos, com suas divisões e lugares específicos, ocorreu um profundo desinteresse pela vida terrena e pelo corpo humano e passou-se a ter um maior interesse pela vida espiritual. As casas perderam grande parte de suas subjetivações (espaços femininos e masculinos, por exemplo, desapareceram); extinguíram-se as subdivisões forjadas por séculos (espaço de comer, espaço de dormir etc.). Mesmo em nobres moradas medievais que, muitas vezes, contavam com apenas um grande salão onde todas as atividades humanas eram realizadas. Até mesmo a ideia de isolamento sanitário se perdera no modelo do “grande salão”.⁵

Assim como todos os aspectos da vida material, os objetos serviram, por um lado, aos mais prosaicos dos usos e, por outro, os móveis de honra foram tomados de um caráter místico-religioso — tronos românicos e grandes bancos góticos passaram a compor os espaços religiosos. A mobília que pode ser reconhecida sob as etiquetas de estilos românico e gótico começou a travar um diálogo direto e inédito com os elementos da arquitetura. É o que se pode observar num dos exemplos do acervo da Coleção Ema Klabin: um banco de sacristia francês do século XIV (M-0658).

O aspecto monumental e arquitetônico dessa peça embaraça o visitante que adentra a casa-museu, pois não se trata de um banco para ser “usado”, mas para fornecer, ao nosso olhar, uma amostra contundente do significado do móvel medieval. Não havia, em seu tempo e nem mesmo para Ema, nenhuma preocupação com o corpo, sua acomodação ou deleite. A forma angular do assento indica a necessidade de uma postura “pouco confortável”.⁶ No entanto, a decoração do banco com arcos ogivais e pináculos e as linhas



M-0658 Banco de igreja. França, séc. XIV. Madeira entalhada e policromada, 344 x 57 x 282,7 cm.

verticais são uma espécie de miniatura da arquitetura gótica e uma síntese observável do significado transcendental de um objeto medieval.

Porém, a partir do século XV e da conformação do mundo moderno, ocorreu gradativa recuperação das subdivisões dos cômodos dos palácios e das moradas abastadas. Um dos exemplos mais importantes do sentido artístico que o mobiliário passara a receber, a partir do Renascimento e sua comunicação com o universo da talha, da escultura e da pintura, aparece nas arcas honoríficas, chamadas pelos termos italianos *cassoni* ou *cassapanca*—usadas para presentear e guardar objetos de luxo, tecidos, enxovais, tapeçarias.⁷



M-0157 Cassone. Itália, séc. XVI. Madeira e metal, 64 x 155 cm

Há dois exemplos de *cassoni* na Coleção. O primeiro (M-0157), do século XVI, demonstra a relação do mobiliário renascentista com o campo da escultura, inspirado nos sarcófagos em mármore da Antiguidade. A tipologia dos *cassoni*, como arcas de luxo, repercutiu no século seguinte. As arcas, como móveis de guarda e, ao mesmo tempo, como depositários, em sua matéria, de valores pictóricos e escultóricos dos séculos XVI e XVII, difundem-se como objetos de uso e de luxo. A segunda arca da coleção de Ema (M-0194) demonstra a relação dos *cassoni* com outras formas do fazer artístico, nesse caso, a combinação do uso da madeira e da aplicação de placas metálicas finamente laboradas sobre a madeira.

A partir do século XVII, a mobília passou a diversificar-se, e definiu-se melhor o que era móvel do campo e móvel da cidade, móvel da casa urbana e da casa rural, móveis de uso e móveis de honra. Surgiram, assim, artesãos altamente especializados em mobiliário de luxo, que passaram chamar-se “ebanistas”, como referência ao ébano, a preciosa madeira. As características da escultura barroca (dinamismo, teatralidade, policromia, grandes volumes escultóricos e exuberância) faziam parte da concepção dos móveis barrocos, com seu douramento, talha volumosa, curvas, contracurvas e policromia. Um exemplo de tal relação entre móvel e escultura barrocos pode ser visto no cadeirão francês do século XVII, presente na Coleção Ema Klabin (M-0159).



M-0159 Cadeira de braços.
França, séc. XVII. Madeira e tecido,
65 x 64,4 x 117 cm.



M-0336 Contador. Itália, séc. XVII.
Madeira com marchetaria e metal,
75 x 45,6 x 31,5 cm.

O mobiliário, até o século XVII, predominantemente executado em madeira, contava, desde a Antiguidade, com a complementação das alfaia: elementos têxteis que se somavam à mobília, como tapeçarias, tecidos e almofadas. No entanto, a partir do Renascimento, os tecidos, as almofadas e as tapeçarias começaram a ser gradativamente fixados à madeira, dando origem aos móveis estofados. Já no XVII, os estofados se afirmaram com uma maior adequação ao corpo humano “redescoberto”.

Os móveis barrocos passaram a ser também um “problema de Estado”, uma vez que demarcavam os papéis nas sociedades de cortes absolutistas. Artesãos especializados foram contratados pelos reis e assumiram uma tarefa importante: personagens como André-Charles Boulle, ebanista da corte de Luís XIV, criaram estilos

personais, próprios, como “assinaturas”. A partir desse momento, podemos tratar de móveis “assinados” por um autor, mas também de móveis inspirados ou como imitações de um estilo pessoal.

A Coleção Ema Klabin parece compreender a importância de determinadas peças “assinadas” por ebanistas que deixaram seu nome inscrito na história do mobiliário. Há uma cômoda no acervo da Coleção, datada do final do século XVIII, início do XIX, reconhecida como “em estilo Maggiolini” (M-0237). Giuseppe Maggiolini foi um ebanista italiano que se destacara pelos embutidos em madeira, dando uma versão própria ao Neoclassicismo e cujo estilo passou a ser imitado por outros artesãos. Ter “um Maggiolini” em sua coleção certamente representava para Ema a possibilidade de completar, com mais uma peça, o



M-0237 Cômoda. Itália, séc. XVIII/XIX. Madeira com marchetaria e metal, 120,7 x 57,8 x 87,5 cm.

quebra-cabeça de uma narrativa que incluía o sentido de atribuição e identificação de autoria.

Se as cômodas se difundiram apenas no século XVIII, os contadores tornaram-se essenciais no século XVII como “organizadores” e transportadores de tesouros, coleções, materiais de escrita, de estudo e erudição. Continham um sistema de conhecimento do mundo abrigado em gabinetes e câmaras de maravilhas.⁸ A Coleção possui exemplares de contadores de contextos diferentes: um contador holandês com pinturas a óleo (M-0158); dois pequenos contadores com incrustações em marfim, da Itália do século XVII (M-0174 e M-0425); e outro contador italiano do século XVII (M-0336).

O mobiliário europeu do século XVIII revela um momento de excelência. Os ateliês de fabricação de móveis de luxo, no decorrer da centúria, atingiram alto padrão de elegância e de perfeição técnica. A tipologia dos móveis ampliou-se quantitativamente e foram adaptados aos mais diversos usos, num processo de enriquecimento dos hábitos domésticos. As funções do mobiliário, nesse período, tenderam a uma grande sutileza: mesas de bordar, mesas para jogos, mesas de chá e assim por diante. A Coleção traz, ao olhar do visitante, vários exemplos dessa diversificação de usos muito específicos da mobília do século XVIII, como a caixa para guardar talheres entalhada em madeira (M-0051); a mesinha francesa com duas gavetas e delicadas pernas em *cabriolé*

(M-0335); além da extraordinária mesa para jogos com toucador, um dos poucos exemplares de época existentes no mundo (M-0693).

Mesa semelhante, de múltiplas funções, pode ser vista no acervo do Museu de Artes Decorativas Portuguesas, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, assim contextualizada no texto do catálogo:

No século XVIII, os pequenos móveis estão na moda e, entre eles, as mesas de jogo têm lugar importante – o jogo torna-se verdadeira paixão numa sociedade ávida de diversões. Há mesas concebidas para jogos específicos e outras, como esta, oferecem múltiplas possibilidades não só de jogos diferentes, mas ainda como mesa de chá, mesa de encostar e também reserva a surpresa de um toucador. Peça impregnada da graça e sedução do século XVIII é considerada justamente um dos mais requintados móveis portugueses.⁹

Pode-se dizer que, embora muitas significações das peças de mobília se tenham transformado, em seu conjunto, o século XVIII apresentou algumas das soluções definitivas, estabelecendo um repertório ainda corrente de mobiliário. Estabilizaram-se ideias como variedade e qualidade – surgiram móveis para usos cada vez mais específicos, como vimos, relacionados ao conforto e à privacidade. Nos móveis de assento se ampliou e se aprimorou o uso de estofamentos. Uma das razões que levaram a tais soluções reside no fato de que, pela primeira vez, apresentou-se uma compreensão mais exata das noções de conforto e luxo. O sentimento de conforto, como uma atitude consciente em relação ao corpo e à permissão para relaxar em ocasiões íntimas, como, aliás, a própria noção de intimidade em detrimento da postura educada em público, parecem acentuar-se ao longo do Setecentos. A partir de então, instaurou-se a exata consciência da rigidez e do desconforto da etiqueta. Afirmaram-se, assim, as noções mais próximas às nossas de privacidade e conforto, assim como a concepção de como deveriam ser os ambientes íntimos, em oposição ao espaço público.¹⁰

Foi, portanto, em torno do estilo denominado Rococó que grandes esforços de reformulação de interiores de casas luxuosas se produziram, assim como uma grande ampliação da produção de conjuntos de mobília no sentido quantitativo e qualitativo. Assim, como concepções de “obra de arte total”, a arquitetura de interior, os móveis e os objetos de decoração adquiriram alto grau de integração.

Como forma de adaptação ao corpo, os móveis de assento tornaram-se mais baixos, e os estofamentos, como uma solução original para a longa história das alfaias, ganharam ainda maior volume e importância. A diversi-

M-0051 Caixa para faqueiro. Portugal, séc. XVIII.
Madeira e bronze, 56,2 x 49,2 x 29 cm.



M-0693 Mesa para jogos com toucador. Portugal, c. 1750-1777. Jacarandá com marchetaria em marfim, bronze, tecido e cristal espelhado, 101 x 43,7 x 80 cm (fechada).

ficação dos móveis e o incremento de sua produção em manufaturas os tornaram acessíveis a um número cada vez maior de pessoas. Surgiu, então, no século XVIII, uma espécie de obsessão pela mobília, encomendada e colecionada com extremo zelo.

Podemos olhar, nesse momento, para a banquetta italiana do referido século (M-0154) ou para a cadeira francesa com braços, do final da mesma centúria (M-0279). Embora já dotada de elementos neoclássicos, como as pernas retilíneas, conservava o conforto do estofamento conquistado na época.

Os grupos de profissionais que desenvolviam móveis de luxo no século XVIII, arquitetos, ebanistas e comerciantes de móveis, assim como desenhistas de ornamentos, foram responsáveis pela publicação de gravuras avulsas ou de livros ilustrados de padrões e catálogos de manu-

faturas. Muitos ateliês agrupavam trabalhos de grupos diferentes de profissionais, como ebanistas, estofadores, entalhadores e porcelanistas, reunidos em torno da produção de mobília de luxo e de objetos de decoração.

Ateliês como os de George Hepplewhite, Thomas Sheraton e Thomas Chippendale, na Inglaterra, chegaram a reunir mais de quatrocentos trabalhadores, constituindo verdadeiras manufaturas de artigos de decoração. Adepto de um gosto orientalizante, Chippendale passou a ser “imitado” por outros artesãos, assim como Hepplewhite e Sheraton viram “seus estilos” espalharem-se pelo mundo. A publicação dos primeiros catálogos de mobília, com ilustrações em gravura e metal, permitiu maior difusão de formas e estilos.¹¹ Na Coleção, temos elementos que comprovam tal difusão para além do século XVIII: uma cadeira em estilo Hepplewhite (M-0016) e outra em estilo Chippendale (M-0376), ambas já datadas do século XIX.



A partir da segunda metade do século XVIII, os móveis em Portugal e no Brasil adotaram maior leveza, se comparados com os móveis do período joanino – da primeira metade da centúria –, aqueles com maiores aberturas e mais amplos vazados nos encostos das cadeiras e camas.

A compreensão de que os móveis luso-brasileiros da segunda metade do século XVIII, em estilo D. José I, representavam um extremo refinamento técnico e visual e que, portanto, deveriam estar “na mira” do colecionismo, foi bastante precoce. Já na segunda metade do século XIX, a Corte e a aristocracia brasileiras colecionavam e decoravam suas casas com móveis provenientes do século anterior, já compreendidos como objetos de coleção, de história e, ao mesmo tempo, de uso.¹² Cons-



ciente dessa tradição de colecionismo, Ema optou por decorar o quarto de hóspedes de sua casa com móveis luso-brasileiros do século XVIII, exemplares da mais sofisticada talha em jacarandá.

Embora no final do século XVIII o mobiliário de estilo Rococó começasse a ser visto pelo viés neoclássico, como extravagância e exagero, permaneceu enraizado no gosto comum, mas também colecionístico, como sinônimo de luxo e beleza, mantendo-se como um modelo a ser seguido.¹³ O Neoclassicismo, sendo um movimento cultural mais amplo, renovou uma precisa influência dos móveis gregos e romanos da Antiguidade, agora melhor mensuráveis pela arqueologia científica realizada em escavações como as de Pompeia, por exemplo. Um



certo racionalismo iluminista, por um lado, e o ensaio de processos de produção protoindustriais, por outro, levaram à criação de móveis mais retilíneos e desprovidos de talha. Podemos observar novamente a cômoda em estilo Magliolini, da Coleção Ema Klabin.

As pernas em *cabriolé* deram lugar a pernas retilíneas como pequenas colunas gregas com seus frisos, e a talha cedeu lugar a incrustações de metal, marfim ou madeira mais clara sobre a superfície. Inspiradas nas cadeiras gregas e romanas, conhecidas como *klismos*, as pernas de sabre passaram a fazer parte do repertório formal da mobília. A Coleção possui exemplos, na sala de jantar, de cadeiras com pernas de sabre em estilo diretório com elementos de *chinoiserie* (M-0073).

O Neoclassicismo pode ser considerado um pano de fundo para variações que receberam denominações de acordo com os acontecimentos políticos na França e na Inglaterra, como estilo Diretório, Império ou Regência – (banco estilo *Regency* M-0864). Na mobília do século XIX, foram recuperados elementos da Antiguidade em diferentes classificações estilísticas e em forma de fustes, estrias, rolos, entablamentos e colunas.

A partir de uma recuperação precisa da Antiguidade greco-romana pelo Neoclassicismo, seguida da recuperação do gótico pelo Romantismo – o Neogoticismo – e do revivalismo do Barroco e do Rococó, o século XIX vai experimentando os neoestilos no que se refere ao mobiliário, ou seja, uma grande liberdade em recobrar elementos do passado e combiná-los, às vezes, em um único móvel.

O fenômeno do ecletismo ou do historicismo no mobiliário brasileiro do século XIX não foi diferente do ocorrido nas cidades europeias e norte-americanas. Parte da curiosidade pelos objetos e móveis do passado advinha das inseguranças diante das rápidas transformações da modernidade e do interesse científico pela História, pela prática do colecionismo e pelo comércio de “antiguidades”, de objetos “de época” ou “em estilo” neomedieval, neorrenascentista, neobarroco e neorrococó.¹⁴

As combinações de épocas se davam tanto num mesmo objeto híbrido, em que referências à mobília de diferentes temporalidades se fundiam, ou ainda em móveis de distintas inspirações do passado, que se combinavam num mesmo cômodo da casa. Havia também, certamente, programas de decorações de residências inteiras, em que cada cômodo recebia o tratamento de acordo com um estilo diverso do passado: o quarto masculino poderia ter estilo neogrego; a biblioteca poderia ser neogótica; a sala de bordar ou o quarto feminino, estilo neorrococó, e assim por diante. Residências da segunda

metade do século XIX no Brasil, algumas hoje tornadas casas-museus, conservam esse jogo de articulação do passado conforme o destino de cada cômodo.

No final dos anos 1940, quando Ema decidiu construir e organizar sua casa como o repositório de uma ampla coleção, o ecletismo do século XIX já havia sido fortemente combatido pela dinâmica do moderno na Europa. O *art nouveau* já havia proposto, no final do Oitocentos e início do Novecentos, uma superação dos elementos historicistas por meio de um novo repertório inspirado ora na estilização da natureza, ora no japonismo (tendência tornada *démodé* com o fim da *Belle Époque*), ora na geometria (tendência que se fundiria aos desdobramentos modernos do século XX).

Nos anos 1940, mesmo o *art déco* já havia sido, em certa medida, superado na Europa e nos Estados Unidos.¹⁵ No entanto, justamente o *art déco*, ainda que partisse da ideia geométrica de renovação formal, inspirado pelo Cubismo e apresentado pelo *Esprit Nouveau* de Le Corbusier, na Exposição de Artes Decorativas de 1925, em Paris, incluiria diversos elementos do passado. A partir da segunda metade da década de 1920, o *art déco* marcou a moda, o mobiliário e a decoração, também como um estilo de luxo, de fusão de vários aspectos do passado, com forte interesse pelas artes “primitivas” e por valores étnicos, ainda que adotasse elementos modernos, como os metais tubulares.

Se Le Corbusier introduziria a ideia da decoração moderna, funcionalista e racionalista a partir do abandono dos elementos da História em nome de uma nova estética, por exemplo, a casa como “máquina de morar”; se Walter Gropius adotaria uma tipologia para móveis e objetos com base na lógica da industrialização, como o racionalismo e o funcionalismo em lugar dos decorativismos inúteis do passado, ambos não puderam elimi-

nar completamente o gosto eclético e étnico herdado do *art déco*. Vale lembrar que para os ateliês de móveis da Bauhaus, sob direção de Marcel Breuer, se a casa era uma máquina de morar, a cadeira se suporia agora somente “uma máquina de sentar”.¹⁶

No entanto, sobre a inserção do *art déco* e do móvel moderno no Brasil, cabem algumas considerações por ter se tratado de um processo lento, complexo e fragmentário. Em sua grande maioria e de modo muito geral, as famílias brasileiras, até o final dos anos 1950, preferiam manter em suas casas os “velhos” móveis que pertenceram a seus avós e que eram pesados, escuros, entalhados, carregados de memórias.¹⁷ Apesar de extraordinários episódios de modernização do móvel no país, com as criações de Lasar Segall e Flávio de Carvalho, pelas múltiplas concepções de móveis e objetos realizadas por John Graz, Gregori Warchavchik e Joaquim Tenreiro, mesmo, desde o final dos anos 1940, com as ideias de Lina Bo Bardi e seu Studio de Arte Palma,¹⁸ nada removeu por completo o gosto essencialmente fixado no “móvel do passado” da maior parte das famílias que viviam em casas brasileiras. Um tal fenômeno de resistência e de modernização gradual pode ser observado em diferentes países.

A difusão do *art déco* no Brasil, assim como a introdução da decoração e do mobiliário moderno de modo geral, foi complexa e fragmentária. Mesmo na Europa, o *art déco* caracterizava-se, desde 1925, como uma tendência multifacetada, que implicava no contraste entre elementos aparentemente opostos: cubismo e objetos orientais; esculturas africanas e peças tubulares metálicas; tapetes de verdadeiras peles de animais exóticos e historicismos; sofás fartamente estofados em cores vibrantes e a frieza do vidro. Houve, de fato, tendências muito diversas sob a mesma etiqueta de *art déco*, um estilo eclético de luxo, de um lado; um estilo mais francamente moderno e ge-

ométrico, de outro; e, de outro lado ainda, um estilo que se popularizou com os primeiros móveis modulares.¹⁹

Poderíamos sugerir que havia um aspecto no *art déco*, considerando sua faceta moderna, que parece ter influenciado, em certa medida, o gosto de Ema e de tantos colecionadores de meados do século XX: era justamente seu caráter eclético, permitido e legado até mesmo aos olhares atentos ao moderno. Esculturas africanas, modernas instalações hidráulicas, objetos do Oriente e móveis do passado, assim como o quarto em estilo D. José I com a tela pós-cubista de Tarsila do Amaral. Na Coleção, tudo isso poderia combinar-se num ambiente doméstico sob perspectiva eclética, que talvez ecoasse como um gosto ainda possível e legítimo para uma colecionadora capaz de “recusar o moderno”, em certa medida, e capaz de ampliar sua gama de objetos da História, no espaço de uma casa pensada como “máquina para colecionar”.

Até agora vimos de que modo seria possível contar uma história coerente do mobiliário, percorrendo os objetos da coleção da casa de Ema Klabin. Mas resta saber: como isso foi possível? Havia uma consciência clara, por parte da colecionadora, sobre uma tão coerente “montagem” narrativa em forma tridimensional?

Um rápido olhar pelas estantes da biblioteca da Fundação, formada em sua maioria pelos livros que pertenceram à própria Ema, permitiu encontrar ali uma resposta, ainda que provisória, para o modo como a coleção de mobiliário foi pensada, como um repertório de peças representativas de cada período histórico. A consciência para a aquisição e sistematização das peças pode ser explicada pelos títulos relacionados à história do mobiliário e aos estudos da decoração. Entre os livros que compõem a biblioteca de Ema, encontramos quatro exemplares relacionados ao tema: *The Encyclopedia of Furniture*, edição de 1945; *House & Garden's: com-*

plete guide to interior decoration, de 1953; e *Styles de France: meubles et ensembles de 1610 a 1920*. Além de publicações periódicas como o *Boletim da Sociedade de Decorações Interiores Barcinski*; os treze volumes da Revista *Arts & Decoration*, datados de 1937 a 1939; dezessete exemplares da *Revue d'art décoratif*, com datações de 1914 a 1948; e, enfim, o livro *O mobiliário artístico brasileiro*, de José de Almeida Santos, publicado em 1944.

Marize Malta bem observou que, desde o final do século XIX e início do XX, as casas brasileiras foram decoradas com base em uma gama de referências transmitidas por publicações estrangeiras e manuais de decoração, como uma gradual “educação do olhar”. Em suas palavras:

Vieram da Europa as nossas principais referências bibliográficas [...]. Tomando o mobiliário como exemplo, podemos agrupar em dois tipos as publicações que objetivavam fazer conhecê-lo: obras que ofereciam modelos de móveis, dirigidas àquelas que participavam da idealização e execução dos mesmos, como manuais, tratados e inventários; e livros que historicizavam esses objetos ou desejavam descrevê-los, explicar suas linguagens, conforme livros de História, dicionários e catálogos de exposições.²⁰

Vejamos alguns dos livros que Ema possuía em suas estantes. *The Encyclopedia of Furniture* (B-0111), de Joseph Aronson, de 1945, é um fantástico instrumento para conhecer a história do mobiliário como uma narrativa “universal”, porém organizada em verbetes, dispostos em ordem alfabética. A *Encyclopedia* apresentava um quadro de sistematização cronológica para a história do mobiliário, extensa bibliografia e entendia que, para se conhecer um móvel do passado, era preciso conhecer os “períodos”.

As características especiais dos períodos históricos devem ser a madeira e o feito, a maneira de trançar, pintar ou entalhar, detalhes distintivos como pernas, braços, encosto, ou vários detalhes que distinguem um móvel de um período e outro e de um lugar e outro.²¹

Portanto, o estudo e o reconhecimento das características visuais de uma peça ditavam o modo de organizá-las no tempo e no espaço. Ema possuía em sua biblioteca, com a *The Encyclopedia of Furniture*, instrumentos metodológicos muito claros.

Outro livro de conhecimento geral sobre a história do mobiliário deve ter sido fundamental para que ela idealizasse e organizasse sua coleção de móveis, o *House & Garden's: complete guide to interior decoration* (B-2641). Esse importante livro da Coleção Ema Klabin representava um recurso essencial para o treino do olhar, ilustrado com desenhos esquemáticos de detalhes formais da mobília “de todos os tempos”. Além de ser um guia para orientar a decoração de uma casa, trazia um dicionário ilustrado de *design*, em que cada página se abria para um estilo de mobiliário, composta por pequenos desenhos lineares em preto e branco, demonstrando claramente as características formais de cada estilo.²²

A obra *Styles de France: objets et collections de 1610 a 1920*²³ (B-1910) dividia a história do mobiliário francês por períodos: Antiguidade; século XVII (estilos Luís XIII, Luís XIV e Regência); século XVIII (estilos Luís XV e Luís XVI); século XIX (estilos Diretório e Império, estilos da Restauração, Napoleão III, móveis ingleses); século XX (de 1900 e sua evolução até 1920) e, finalmente, um capítulo sobre os grandes ebanistas. Além de uma complexa explicação textual, o livro trazia, a cada capítulo, desenhos esquemáticos e didáticos para formar visualmente o leitor. Com livros como esses em mãos, Ema provavelmente orientou seu olhar para uma história geral da mobília, refletida pela divisão das épocas e dos estilos, muitas vezes com base na subdivisão por nomes dos monarcas e períodos da história política francesa.

Além dos livros gerais de história do mobiliário, os olhos de Ema devem também ter sido preparados, para acumu-



Vista do quarto de hóspedes.

lar de modo tão coerente os móveis de sua coleção, pelas revistas importadas, especializadas em móveis e decoração e ilustradas, de que dispunha em sua biblioteca. *Art et industrie: periodique des arts et de la décoration*²⁴ era um periódico francês bimestral que trazia matérias sobre a história do mobiliário e da decoração. Ema adquirira os fascículos entre o final dos anos 1930 e durante a década de 1940, nos quais temas de História se alternavam com assuntos sobre questões de arquitetura e decoração de seu tempo.

Durante a década de 1930, Ema colecionou os fascículos da revista norte-americana *Arts & Decoration*,²⁵ que articulava o conhecimento do mobiliário do passado e sua integração com a decoração, indicava como inserir as “antiguidades no lar”, como combinar períodos diferentes da história do mobiliário num mesmo ambiente, dirigindo-se diretamente ao “pequeno colecionador”, para quem dedicava uma seção específica. Publicava também a curiosa coluna comercial chamada *Test your knowledge* (Teste seu conhecimento), alertando o leitor não se tratar de uma brincadeira, mas de um assunto sério. Com algumas imagens de móveis de diferentes épocas, o “jogo” desafiava o leitor a identificar os estilos. Notava-se, ao final, a divulgação de um curso de arte e decoração para formar especialistas em trinta aulas.

Também encontramos na biblioteca da Fundação Ema Klabin outras revistas de decoração que dedicavam parte importante de suas páginas a diferentes questões relacionadas à história do mobiliário, como a *L’Artisan pratique: revue mensuelle d’art décoratif*, com volumes datados desde 1914 ao decorrer da década de 1920 e início dos anos 1930; e, ainda, alguns números de *Mobilier et décoration: revue mensuelle des arts décoratifs appliqués et de l’architecture moderne*.²⁶

As revistas de decoração e mobiliário da biblioteca da Fundação merecem um estudo mais aprofundado para

se compreender a absorção, no Brasil, de uma tendência internacional de permanência do gosto eclético e colecionístico como um desdobramento do *art déco*, para além do moderno. Um gosto eclético se mantinha fielmente relacionado à aquisição de mobília do passado, orientada por uma história visual do móvel.

A História da Arte havia longamente refinado uma forma de saber que se baseava não somente no conhecimento literário ou em fontes escritas, mas em especial na verificação concreta do objeto. Assim, era preciso colecionar para conhecer ou visitar as obras nos museus para compreendê-las. Os problemas metodológicos da história e do colecionismo do mobiliário se relacionavam, assim, com os problemas mais gerais da História da Arte e do colecionismo artístico.

No entanto, resta ainda comentar a respeito de um volume encontrado na biblioteca da Fundação, o qual merece nossa atenção e nos ajudará a compreender o interesse de Ema pelo mobiliário brasileiro. A colecionadora contava, em suas estantes, com o livro de José de Almeida Santos, *Mobiliário Artístico Brasileiro* (B-1746), publicado em 1944. O livro resultou de viagens realizadas pelo autor por todo o país, do Rio Grande do Sul ao Nordeste, como ele afirmava, de visitas a museus, igrejas e coleções particulares, e de uma série de leituras de documentos, inclusive de textos literários. Escrito entre 1942 e 1943, *Mobiliário Artístico Brasileiro* abriu uma discussão em torno da identidade do mobiliário brasileiro, em oposição à simples cópia dos modelos portugueses.²⁷

O livro de José de Almeida Santos apresentou uma importante contribuição no prosseguimento dos estudos acerca da história do mobiliário brasileiro. O autor dividiu seu trabalho em quatro partes. A primeira dedicada aos séculos XVII e XVIII e também ao estilo Sheraton. A segunda parte, concentrada no século XIX, de D. Maria I, estilo

por ele considerado brasileiro, de Béranger ao panorama atual. A terceira parte compunha-se de um estudo tipológico sobre peças do mobiliário brasileiro. A quarta parte, enfim, retomava discussões estilísticas anteriores e propunha, ainda, curiosas sugestões sobre o móvel moderno brasileiro e sobre a ocupação da “casa mínima”.

José de Almeida Santos discutia criticamente o mobiliário brasileiro, situava-o, em alguns momentos, numa discussão não meramente formal, mas contextual, apontando problemas de interpretação, identificando lacunas e, mais uma vez, a falta de estudos sobre o tema, assim como a necessidade de criação de museus dedicados ao mobiliário nacional.

A coleção de móveis de Ema Klabin, cuidadosamente composta, não fez parte apenas de uma ideia de morar ou, para usar as palavras de Edward Lucie-Smith, de criar um cenário para abrigar a encenação do teatro de uma vida. Muito embora várias peças que compõem nossa história do mobiliário fossem certamente utilizadas por Ema, por seus hóspedes e convidados, não eram todos os móveis dispostos ao uso para sentar, comer, guardar ou dormir, mas cumpriam a função de permitir, à colecionadora e a seus visitantes, de seu presente e de seu futuro, fruir um percurso criterioso e organizado pela história do mobiliário. ✂

Notas

1. LUCIE-SMITH, Edward. *Furniture: a concise history*. Londres: Thames & Hudson, 1997. p. 7-15.
2. Ibid.
3. COSTA, Paulo de Freitas. *A Casa da Rua Portugal*. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2010. p. 35-49. Ver também COSTA, Paulo de Freitas. *Síntese de Objetos*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
4. LUCIE-SMITH, Edward. *Furniture: a concise history*. Op. cit. p. 7-15.

5. RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 36-37.
6. Ibid.
7. MONTENEGRO, Riccardo. *Guia de História do Mobiliário – Os Estilos de Mobiliário do Renascimento aos Anos Cinquenta*. Lisboa: Presença, 1995.
8. SCHLOSSER, Julius von. *Raccolte d’arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*. Firenze, 1974.
9. PAIS, Alexandre *et alii*. *Guia Museu*. Museu de Artes Decorativas Portuguesas. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001. p. 164-167.
10. RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Op. cit. p. 87-110.
11. LUCIE-SMITH, Edward. *Furniture: a concise history*. Op. cit. p. 104-109.
12. BRANDÃO, Angela. O revivalismo Barroco e Rococó no mobiliário brasileiro oitocentista. In: DAZZI, Camila; VALLE, Artur. (Orgs.). *Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República*, v. 2. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.
13. RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Op. cit. p.126-129.
14. Ibid, p. 182-183. Ver LOYER, François. L’Historicisme dans l’Architecture du XIXe. S. In: CHÂTELET, A.; GROSLIER, B.P. *L’Histoire de l’art*. Paris: Larousse, 1995. p. 669-679.
15. COSTA, Paulo de Freitas. *A casa da rua Portugal*, Op. cit. p. 28-33.
16. ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: *A Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; HESKETT, John. *Desenho industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
17. Ver VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. *500 Anos da Casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
18. SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
19. LUCIE-SMITH, Edward. Op. cit.
20. MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2011. p. 35.
21. ARONSON, Joseph. *The Encyclopedia of Furniture*. New York: Crown, 1945.
22. *House & Garden’s: Complete Guide to Interior Decoration*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1953.
23. *Styles de France: objets et collections 1610-1920*. Plaisir de France. Paris: Le Rayonnement de France, s./ d.
24. *Art et industrie: periodique des arts et de la décoration*. Paris, 1947-1948.
25. *Art & Decoration*. New York, 1937-1939.
26. *Mobilier et décoration: revue mensuelle des arts décoratifs appliqués et de l’architecture moderne*. Paris, Edition Edmond Honoré.
27. SANTOS, José de Almeida. Mobiliário artístico brasileiro, 1944. p. I-XXIV. Ver BRANDÃO, Angela. Anotações para uma história do mobiliário brasileiro do século XVIII. *Revista CPC* (Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo, USP), n. 9, p. 42-64, 2009.

Antiguidade Clássica

JOSÉ GERALDO COSTA GRILLO

DOCENTE NO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

O colecionismo no Brasil é um fenômeno amplamente reconhecido; fato que se vê nitidamente nos inúmeros museus e coleções do país. Não foram tantos, todavia, os colecionadores que se interessaram por obras da Antiguidade Clássica. Dentre eles, encontra-se Ema Klabin, que formou uma importante coleção de arte.

A Coleção Ema Klabin contém um núcleo de vinte obras relacionadas à Antiguidade Clássica, compreendendo seis esculturas em bronze, três em pedra e duas em terracota e nove vasos, sendo um em vidro e oito cerâmicos.

Entre as esculturas em bronze estão uma *Estatueta de Lutador* (M-0253), duas *Estatuetas Femininas* (M-0599 e M-0600), duas *Estatuetas de Guerreiro* (M-0627 e M-0628) e um *Espelho em Relevo* (M-0646). As esculturas em pedra se dividem em uma *Cabeça de Zeus* (M-0444), um *Capitel* (M-0897) e um grupo escultórico com *Héracles e a Serpente* (M-0940). As esculturas em terracota são uma *Cabeça Feminina* (M-0392) e uma *Figura Feminina* (M-0645).

O *Vaso* em vidro (M-0590) é piriforme. Entre os vasos cerâmicos, há uma *Cratera com Volutas* (M-0269), com decoração em relevo, feita provavelmente no século XIX, um *Asco* (M-0648), um vaso que imita um odre, que pode ser antigo,

e seis vasos que são imitações de vasos itálicos e gregos, feitos provavelmente no século XX. Entre os itálicos, há uma *Péllica* (M-0270) e uma *Enócoa* (M-0271), sendo ambas decoradas com técnica de figuras vermelhas. Entre os gregos, há um *Áríbalo* (M-0601), uma *Enócoa* (M-0602), um *Cálice* (M-0603) e uma *Cratera com Colunas* (M-0604).

De modo a incentivar a apreciação de obras da Antiguidade Clássica, são descritas e analisadas cinco peças da coleção: duas esculturas e três vasos cerâmicos.

Esculturas

As duas esculturas, o espelho em relevo e a cabeça de Zeus, estão entre as obras mais importantes deste núcleo de Antiguidade Clássica.

1. Espelho em Relevo com Eos Raptando Titono
Dentre as obras em bronze, destaca-se o *Espelho em Relevo* (M-0646). A técnica de fabricação foi a da moldagem, com o bronze fundido derramado em um molde esculpido com o negativo da imagem. O espelho propriamente dito é antigo. A estatueta de uma mulher seminua, que lhe serve de pedestal, não compõe a obra.



M-0646 Espelho em relevo. Etrúria (?), séc. V a.C. (?). Bronze, 34,3 x 15,5 cm.

O espelho, em forma de disco, é composto, na face decorada, de uma coroa ornamentada com motivo vegetal (ramos de hera?) na borda e, no centro, de um medalhão (*tondo*), com a figuração de uma mulher alada, vestida de *himátion*, movimentando-se para a direita e levando em seus braços um jovem nu olhando para trás, para o qual ela dirige seu olhar.

Trata-se de uma cena da mitologia grega. Se o jovem estiver morto, é Eos carregando Mênnon, seu filho morto

por Aquiles em duelo travado no campo de batalha em Troia. Como o jovem aparenta, por sua cabeça erguida e olhos abertos, estar vivo, pode se tratar de Eos raptando um de seus amantes, Titono ou Céfalos; mitos que Apolodoro narra em sua obra *Biblioteca*, como segue:

“Eos, apaixonada por Titono, o raptou e o levou à Etiópia, onde se uniu a ele e teve a Emátion e Mênnon”.

“De Herse e Hermes nasceu Céfalos; Eos, apaixonada, o raptou e depois de, na Síria, unir-se a ele concebeu a Titono, de quem nasceu Faetonte” (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 12, 4 e 14, 3).

Diante dessas duas possibilidades, é difícil determinar qual delas o artista representou neste espelho; pois, no que tange às obras artísticas, as representações de Eos e Titono e de Eos e Céfalos não se distinguem iconograficamente e somente a presença de inscrições permitiria a identificação segura da cena de um ou de outro (cf. DE PUMA, 1983, p. 294).

Há um espelho etrusco em relevo, pertencente ao Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano, com o qual o da Coleção Ema Klabin pode ser comparado, com o propósito de determinar sua iconografia e levantar questões acerca de sua origem e datação.

Emil Braum, o primeiro a publicar este espelho, analisando sua iconografia e comparando-a com vasos áticos achados na Etrúria, entendeu tratar-se da cena de Eos e Céfalos (cf. BRAUN, 1840; 1839-1843). Para ele, o espelho do Vaticano:

“Retrata uma mulher alada, nobremente vestida, levando em seus braços um jovem nu, sobre o qual fixa seu doce olhar. A deusa, aparentemente satisfeita com sua preciosa prenda, não tem outro atributo que o do círculo de raios, no interior do qual resplandece sua cabeça: atributo que torna o tema tão claro como se tivessem sido escritos os nomes de uma e outra figura. Ao ver este encontro afetuosos, não será algo forçado, lembrarmos, de pronto, aquele de Aurora com Céfalos” (BRAUN, 1840, p. 151).

Richard Daniel de Puma, em contrapartida, realizando o mesmo procedimento com este espelho, cogita tratar-se de Eos e Titono, baseado em um vaso ático com inscrições nomeando os personagens e na popularidade dessa cena entre os etruscos (cf. DE PUMA, 1994, p. 181). Essa interpretação, mesmo não sendo totalmente segura, parece ser a mais pertinente.

No que tange à datação, o espelho do Vaticano oferece uma cronologia relativa, visto ter sido datado em contexto arqueológico entre 470 e 460 a. C., em razão da presença de vasos áticos desse período na mesma tumba em que foi encontrado na cidade etrusca de Vulci (cf. DE PUMA, 1994, p. 181, fig. 16.7; SPIVEY, 1997, p. 79, fig. 62).

Ambos são semelhantes na forma e na iconografia; todavia, o espelho do Vaticano tem um aspecto específico da técnica – a incrustação de prata nas folhas de hera (cf. HAYNES, 2005, p. 241) – e um estilo mais refinado no desenho que o da Coleção Ema Klabin, indicando ser este último de data um pouco posterior. Considerando que os espelhos etruscos em relevo são raros (cf. BRENDA, 1995, p. 370-373), inclusos aí os dois em questão, e que aqueles envolvendo Eos com Mênnon, Titono ou Céfalos não são comuns depois de 450 a.C. (cf. DE PUMA, 1994, p. 181), sua data deve ficar por volta desse limite.

Esses dados levam a pensar que o espelho da Coleção, apesar de não ter um lugar de achado preciso, pode ter sido feito na Etrúria por um artista local em meados do século V a. C. Tal proposição, no entanto, só poderá ser confirmada pelos modernos métodos laboratoriais de análise fisioquímica do bronze, que especificam de maneira segura sua data e proveniência (cf. MATTUSCH, 2006, p. 236).



M-0444 Cabeça de Zeus. Grécia (?), séc. IV a.C. (?). Mármore esculpido, 20,4 x 13 x 11 cm.

2. Cabeça de Zeus

Dentre as obras de escultura em pedra, sobressai a *Cabeça de Zeus* (M-0444), esculpida em mármore. Essa obra, como a anterior, não tem um laudo técnico de seu material nem um lugar de achado preciso, e deve ser, do mesmo modo, comparada estilisticamente com outras semelhantes, a fim de levantar questões acerca de sua origem e data.

São os componentes do estilo, portanto, que permitem distinguir ou aproximar a *Cabeça de Zeus* da Coleção de

outras obras, possibilitando, assim, a proposição de uma data, um centro criador, uma oficina ou mesmo um artista. O estilo é o conjunto de traços formais, como atitudes, detalhes anatômicos, penteados etc., que caracterizam uma obra (Cf. HOLTZMANN, 2010, p. 100).

Essa cabeça tem a mesma forma geral da estatuária de Zeus, na qual se verifica uma cabeleira espessa presa por uma faixa, separando as mechas que irradiam da coroa da cabeça daquelas que pendem sobre a testa, uma barba igualmente espessa e longa, caracterizada pelas mechas sinuosas mais curtas nas laterais do rosto e mais longas no queixo, e um bigode sinuoso e alongado nas pontas.

Tomando como ponto de comparação o grupo de Zeus raptando Ganimedes, sobressaem as diferenças do cabelo arcaico, das pálpebras e lábios espessos na maneira do estilo severo desta obra encontrada no santuário de Zeus em Olímpia e datada de cerca de 480-470 a.C. (Cf. HOLTZMANN, 2010, p. 190-191, fig. 38).

Se comparada com o Zeus do Museu Arqueológico Nacional de Atenas, encontrado no cabo Artemísio e datado de cerca de 460-450 a. C., a faixa de cabelo trançado e a forma das mechas soltas na testa são diferentes e fazem pensar em uma cópia de estátua protoclássica (cf. BOARDMAN, 1991a, p. 53, fig. 35).

Essas duas obras servem apenas para mostrar que a *Cabeça de Zeus* não pode remontar a uma data tão alta. Uma data muito baixa também não é o caso, pois, difere dos tipos da época helenística, que modificaram tanto o estilo do cabelo, agora bastante encaracolado e caído ao redor do rosto e acrescido do *anastolé* real, quanto a expressão mais simpática adquirida por Zeus, o que se verifica no Zeus de Otricoli do Museu do Vaticano (cf. SMITH, 1991, p. 64, fig. 64).

O Zeus da Coleção Ema Klabin guarda inúmeras semelhanças com o Zeus do Museu de Belas Artes de Boston, encontrado em Mílasa, na região da Cária na antiga Anatólia, que Bert Hodge Hill descreve como segue: “O arranjo simples da barba e cabelo, a testa baixa e larga, certa dignidade calma na expressão, e uma suavidade, que pode muito bem ser uma reminiscência do grande Zeus do santuário de Olímpia feito por Fídias” (cf. HILL, 1904, p. 55, n. 5).

Ele pode perfeitamente ser descrito da mesma maneira, e a inclinação da cabeça também faz pensar em uma estátua sentada, como a do Zeus do Santuário de Olímpia feita por Fídias, da qual Pausânias deixou a seguinte descrição em meados do século II d. C.:

“O deus está sentado sobre um trono feito de ouro e de marfim. Sobre sua cabeça há uma coroa que imita ramos de oliveira. Na mão direita, segura uma Vitória, também feita de marfim, a qual tem uma cinta e uma coroa na cabeça. Na mão esquerda do deus há um cetro adornado com toda classe de metais, e o pássaro que está sobre o cetro é a águia” (Pausânias, *Descrição da Grécia*, V.11, 1).

A estátua originária se perdeu; sua imagem, porém, foi preservada em moedas, que têm sido usadas para identificar esculturas antigas (cf. RICHTER, 1966). Esse é o caso do Zeus de Boston, primeiro datado em meados do século IV a. C., e atualmente no início do mesmo século (cf. BOARDMAN, 1995, p. 72, fig. 60).

Esses dados levam a pensar que a *Cabeça de Zeus* da Coleção, apesar de não ter um lugar de achado preciso, pode ter sido feita na Grécia por um artista grego no início do século IV a. C. Tal proposição, no entanto, só poderá ser confirmada pelos modernos métodos laboratoriais de análise geológica do mármore, que especificam de maneira segura sua proveniência (cf. GROSSMAN, 2003, p. 86).

Além disso, é preciso considerar, tanto para essa obra quanto para a anterior, que a atribuição baseada nas características estilísticas, por envolver julgamentos subjetivos, gera, frequentemente, discordâncias entre os estudiosos sobre uma mesma obra; tratando-se, portanto, da opinião particular de cada pesquisador (cf. GROSSMAN, 2003, p. 14).

Vasos cerâmicos

A identificação de um vaso grego depende da verificação da argila com a qual ele foi feito, do verniz que o cobre, de sua forma e do estilo de sua pintura, tanto na ornamentação quanto na figuração (cf. VILLARD, 1956, p. 28-30). No que tange aos vasos da Coleção, a análise desses elementos leva a concluir serem os quatro gregos e os dois itálias imitações realizadas provavelmente no século XX; conclusão que pode ser demonstrada pela análise e descrição de três deles.

3. Aríbalo

O *Aríbalo* (M-0601), por sua forma, pintura e decoração, remete aos vasos de figuras negras fabricados na cidade de Corinto entre 625 e 550 a.C.

A forma do vaso da Coleção Ema Klabin é a do aríbalo (gr. *aryballos*) globular, provido de boca em forma de disco, pescoço curto, alça e pé em forma anelar (cf. RICHTER; MILNE, 1935, p. 16, fig. 103).

A decoração está em conformidade com esse tipo de cerâmica, sobretudo os ornamentos de linguetas na boca e no ombro, os frisos superior e central com motivo animal e o friso inferior com raios. No friso superior, encontram-se dois pares de Sereia e Gamo e Sereia e Felino, que se voltam um ao outro, e no friso central três pares de Cisne e Javali postos cada um face a face.

Apesar dessas semelhanças, todavia, outros elementos indicam ser essa obra uma imitação. Em partes desgastadas nas bordas do lábio, nota-se uma argila um pouco grosseira e de cor avermelhada, o que não condiz com a argila coríntia tipicamente fina e de cor branca amarelada e pálida (cf. VILLARD, 1956, p. 34). A forma difere pelo pescoço um pouco mais longo que o normal (cf. BOARDMAN, 1998, p. 179, fig. 364-365) e pela forma do pé com borda ligeiramente inclinada, divergindo do típico pé aneliforme (cf. VILLARD, 1956, p. 56). O engobo, que cobre sua superfície, não é regular e espesso nem tem a típica cor marrom avermelhada e clara, e o verniz não tem o mesmo aspecto plano e liso dos vasos coríntios (cf. VILLARD, 1956, p. 34; pr. 9). Por fim, o estilo é notadamente inferior ao coríntio caracterizado pelo cuidado no acabamento das silhuetas e das incisões (cf. VILLARD, 1956, p. 55-56).



M-0601 Aríbalo.
Grécia (?),
séc. XX (?).
Cerâmica
policromada,
23,8 x 18,5 cm.

4. Cálice

O *Cálice* (M-0603), por sua forma, pintura e decoração, remete a um tipo particular de vaso fabricado no segundo quartel do século VI a. C., na cidade de Atenas, chamado de Cálice de Siana, por dois conhecidos vasos terem sido achados no cemitério dessa cidade da ilha de Rodas.

A forma do vaso da Coleção Ema Klabin é o cálice (gr. *kylix*), composto de uma boca com lábio, que se une à pança, um pé e duas alças (cf. RICHTER; MILNE, 1935, p. 24-25, fig. 152-166).

Ele foi pintado com a técnica de figuras negras, que mantém o vaso na cor da argila e pinta as figuras com verniz negro; as personagens são representadas em silhueta, com os detalhes interiores (musculatura, traços da fisionomia, vestimentas etc.) indicados por incisões e pelo acréscimo de verniz branco e vermelho.

Nas faces, separadas pelas alças do vaso, há, no lado A, a cena de Mênade e Sileno; no lado B, uma cena de duelo entre um Cavaleiro e um Soldado hoplita.

M-0603 Cálice. Grécia (?), séc. XX (?).
Cerâmica policromada, 13,3 x 28 x 18,5 cm.



Ambas as cenas estão enquadradas por palmetas; uma composição com motivo vegetal que vem a ser uma das características dos cálices de Siana (cf. BOARDMAN, 1991b, p. 32). O cálice da Coleção, porém, demonstra ser uma imitação, por conta de alguns elementos. Primeiro, pela argila, que tem aspecto poroso, em oposição à ática, sempre fina e homogênea (cf. VILLARD, 1956, 34, pr. 22 e 24). Segundo, pela forma, visto que o lábio forma uma linha contínua com a pança, ao passo que no cálice de Siana o lábio é sobreposto à pança e o limite entre eles, definido por uma saliência coberta por uma linha negra (cf. BOARDMAN 1991b, p. 31, fig. 39); o pé em forma de tubo também foge ao padrão do cálice ático, em geral de forma cônica (cf. RICHTER; MLINE, 1935, p. 24-25, fig. 152-158). Terceiro, pelo fato de o verniz que o cobre parecer mais uma tinta do que o “engobo negro de aspecto uniforme e brilhante da cerâmica ática” (SCHEIBLER, 2004, p. 97). Por fim, pelo desenho muito descuidado face ao esmero dos pintores dos cálices de Siana (cf. BOARDMAN 1991b, p. 31-33).

5. Pélica

A *Pélica* (M-0270), por sua forma, pintura e decoração, remete aos vasos itálicos fabricados em Pesto e em seus arredores entre 380 e 290 a.C. aproximadamente.

A forma do vaso da Coleção Ema Klabin é a pélica (gr. *pelike*), composta de uma boca com lábio, um longo pescoço que forma uma linha contínua com a pança, um pé e duas alças (cf. RICHTER; MILNE, 1935, fig. 36-39).

Foi pintada com a técnica de figuras vermelhas, que cobre todo o vaso de verniz negro, preservando apenas as figuras na cor da argila. Os detalhes não são mais incisados, como na técnica de figuras negras, mas pintados com pincel.



M-0270 Pélica. Grécia (?), séc. XX (?).
Cerâmica policromada, 28,1 x 15 cm.

Nas faces, separadas pelas alças do vaso, há, no lado A, a cena de uma mulher alada (Ártemis?) segurando uma tocha com as duas mãos e vestida de *chiton* longo decorado com heras; no lado B, uma cena de um atleta nu, com uma coroa de louros na cabeça e uma tocha na mão esquerda, acompanhando uma mulher vestida de *chiton* longo e com um botão de flor de lótus na mão esquerda.

Abaixo de cada uma das alças há uma grande palmeta circunscrita, de modo que os ramos com volutas que a envolvem servem de moldura para as cenas figuradas de um e outro lado do vaso. Esse motivo ornamental é um elemento mais típico da cerâmica de Pesto (cf. TRENDALL, 1989, p. 196-198, fig. 15).

A *Pélica* da Coleção possui, entretanto, alguns elementos que indicam ser ela uma imitação desse tipo de cerâmica. A cor da argila e do verniz não é a mesma dos vasos pestenses, a primeira de coloração marrom alaranjado e com um acentuado conteúdo de mica (cf. TRENDALL, 1989, p. 196) e a segunda com um leve tom de oliva (cf. VILLARD, 1956, p. 36). Do mesmo modo, o estilo demonstra-se inferior ao pestense, que é de boa qualidade (cf. VILLARD, 1956, p. 83); e falta nas vestes a típica borda composta por pontos e listras (cf. TRENDALL, 1989, p. 197). O ornamento da faixa de meandros interrompidos na parte inferior da pança foge ao padrão, visto ser usado somente em vasos grandes (cf. TRENDALL, 1989, p. 197). Por fim, o pé do vaso em forma cônica e com três degraus é atípico.

* * *

Ema Klabin, além de ter formado, de modo geral, uma importante coleção, deixou também, no que tange à Antiguidade Clássica, um legado inestimável ao público brasileiro, o qual pode, em seu próprio país, apreciar e se deleitar com obras como o *Espelho em Relevo com Eos e Titono*, a *Cabeça de Zeus* e os vasos cerâmicos, que mesmo sendo imitações não deixam de remeter ao passado e de levar a esse tempo longínquo os que se deixarem de bom grado por eles se conduzirem. ☸



Retrato de Dama Florentina, de Alessandro Allori, na Coleção Ema Klabin

CASSIO FERNANDES

DOCENTE NO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Este estudo se divide em duas partes: a primeira parte consta de algumas anotações sobre o Núcleo de Pintura Europeia Italiana na Coleção Ema Klabin; a segunda é dedicada a um estudo de caso, numa perspectiva histórico-cultural, de uma das pinturas que compõem este núcleo, o *Retrato de Dama Florentina*, atribuído a Alessandro Allori e ateliê.

Apontamentos sobre o Núcleo de Pintura Italiana na Coleção Ema Klabin

Entre as obras que se encontram na Coleção Ema Klabin, há o acervo classificado como Núcleo de Pintura Italiana (séculos XVI-XVIII). Esse pequeno mas valioso conjunto é composto por sete pinturas, sobre as quais traçaremos alguns apontamentos.

Observá-las numa ordem cronológica, ainda que aproximada, leva-nos a olhar, primeiramente, o *tondo* em óleo sobre madeira, atribuído a Raffaellino del Gargo (Florença, c. 1466-1524), com o título *Virgem com o Menino, São José e São João Evangelista*. A pintura passou a fazer parte da Coleção Ema Klabin em 1952, adquirida do *marchand* romano de origem judaica Armando Sabatello,

que, de resto, como afirma o pesquisador Paulo de Freitas Costa, forneceu a maior parte das obras dos grandes mestres europeus pertencentes ao acervo. O sobrenome Sabatello era à época conhecido no meio artístico paulistano, visto que Dario Sabatello, personagem importante no mundo da arte romana, era amigo de Pietro Maria Bardi.¹ Armando teria sucedido Dario Sabatello na direção de importante galeria de arte em Roma. Sabe-se ainda que Ema Klabin conheceu Armando Sabatello em 1948, numa viagem a Roma.

Em 1996, Luiz Marques deu à pintura o título *Virgem com o Menino Jesus*, bem observando que “neste *tondo* a figura da Madona lembra muito vivamente as comovedoras figuras de Filippino Lippi e deste mesmo mestre são o desenho delicado e os drapeados, o que nos permite concluir que a pintura é de um seguidor direto de Lippi, como foi Raffaellino del Garbo”, também conhecido como Raffaello de Capponi, Raffaello de Carli, Raffaello dei Carli, Raffaello di Bartolomeu di Giovanni di Carlo.²

De fato, como afirma Giorgio Vasari, Raffaellino “foi discípulo de Filippo de frei Filippo”,³ portanto de Filippino Lippi, com quem trabalhou na juventude. O julgamento de Vasari, no entanto, pesa sobre a obra de Raffa-

ellino, como se pode ler no início da biografia dedicada a ele, na edição de 1550 das *Vite*:

É interessante que a natureza às vezes se esforça para criar um engenho que no começo faz coisas tão admiráveis, que os homens lhe predizem a ascensão às alturas do céu; e tanta expectativa têm em relação a ele, que, seja pelo vigor da natureza, seja por caprichos da sorte, o elevam até meia altura e, de repente, o trazem de volta ao chão.⁴

Na segunda edição das *Vite* (1568),⁵ embora mantenha, diante da obra de Raffaellino, a imagem do pintor que decai em qualidade com o passar do tempo, Vasari resalta seu papel na execução de pinturas de tema religioso. Não há menção que se possa relacionar ao *tondo* da Coleção Ema Klabin. Vasari, porém, cita três obras do artista com iconografia semelhante ao referido *tondo*, ou seja, Madona circundada por santos.

Em seguida, nosso olhar se volta para outra *Sagrada Família* (M-0763), uma pintura em óleo sobre madeira, atribuída a Jacopo Francia (Bolonha, 1486-1557), que passou a fazer parte da Coleção Ema Klabin em 1951. A autoria do quadro foi questionada por Luciano Migliaccio, ao identificar um monograma no verso da obra, propondo sua atribuição a Giovan Francesco Caroto (c. 1480-1555). O curador italiano Vittorio Sgarbi, no entanto, sugeriu autoria de Ortolano Ferrarese (Giovanni Battista Benvenuti) ou Nicola Pisano.⁶ Em que pese a discussão (ainda em aberto) sobre a autoria da obra, a Fundação Klabin mantém indicada a atribuição ao pintor bolonhês Jacopo Francia. Filho de Francesco Francia, Jacopo (ao lado do irmão, Giulio) representa a continuidade da influência do pai, que é o mais significativo representante da escola bolonhesa da virada do século XV para o XVI, tanto no campo da pintura como no da ourivesaria. Francesco Francia, que desempenhou tarefas artísticas no palácio construído pelo Senhor de Bolonha, Giovanni Bentivoglio, conheceu pessoalmente Andrea Mantegna e teve

forte marca estilística recebida da influência dos pintores úmbrios Perugino e Rafael, principalmente nas Madonas de suaves contornos produzidas por sua oficina. Embora prevaleça a indefinição quanto a sua atribuição, a *Sagrada Família* da Coleção Ema Klabin pode certamente ser considerada um exemplar dessa escola, que, na geração posterior à atuação de Francesco, tinha em Jacopo Francia o mais próximo representante de seu legado.

O terceiro quadro a ser notado é o *Retrato de Dama Florentina*, atribuído a Alessadro Allori (Florença, 1535-1607), sobre o qual nos deteremos mais demoradamente mais à frente.

Compõe também este núcleo da Coleção Ema Klabin a pintura de Paul Bril (1554, Antuérpia - 1626, Roma) intitulada *Sagrada Família (Fuga para o Egito?)* (M-0811), um óleo sobre placa de metal, montada sobre placa de madeira. A autoria é atestada pela inscrição no verso da moldura, a lápis: “Paolo Brilli”. A obra, anteriormente reconhecida pelo título *Sagrada Família na floresta*,⁷ faz parte da coleção de pintura italiana da Fundação Ema Klabin por ter sido adquirida em Roma, provavelmente por meio do já mencionado *marchand* Armando Sabatello (note-se que o autor é indicado na obra pela versão italiana de seu nome), e certamente também pelo fato de o pintor flamengo ter atuado em Roma por vários anos, tendo seu registro de admissão na Accademia di San Lucca em 1582. Além da pintura de cavalete, técnica que trouxe consigo de Flandres, Paul Bril desenvolveu em Roma a pintura a fresco. Sua atividade em Roma inclui o trabalho de decoração, ao lado do irmão mais velho, Matthijs Bril, de várias salas do Vaticano (a sala ducal, o teto da *Scala Santa*), a partir de 1589.

Paul Bril desempenha papel considerável, sobretudo, no desenvolvimento da paisagem na pintura europeia. Sua atuação nesse gênero pictórico teve vasto alcance no cenário artístico do início do século XVII, servindo



M-0766 Atribuído a Raffaellino del Garbo.
Virgem com o Menino, São José e São João Evangelista.
Itália, séc. XVI. Óleo sobre madeira, 85 x 85 cm.

de inspiração a pintores como Nicolas Poussin, Claude Lorrain e mesmo Peter Paul Rubens. A obra *Sagrada Família (Fuga para o Egito?)*, da Coleção Ema Klabin, é um exemplar desse gênero, apresentando os personagens religiosos inseridos na paisagem, que passa a ser elemento essencial do quadro. Essa pintura pode ser vista como parte de uma série de obras executadas pelo artista, conservadas na Coleção Luís XIV, no Museu do Louvre, que forma um importante conjunto de paisa-

gens em que prevalecem temas religiosos, mitológicos ou profanos, como é o caso de *Diana descobrindo a gravidez de Calisto*, datada de cerca de 1615-1620.

Há ainda, na coleção de pinturas italianas, a obra *Triunfo de Baco e Ariadne* (c. 1675), um óleo sobre tela de Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio (1639, Genova – 1709, Roma), que passou a compor a Coleção Ema Klabin em 1958, também por intermédio do *marchand* romano Armando

Sabatello. Essa tela foi tratada no catálogo *raisonné* do artista, escrito por Robert Engass, "*The Paintings of Baciccio*" - *Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*,⁸ observada como obra original. A pintura, no entanto, é atualmente reputada como cópia, assim como aquela conservada pelo Museu da Universidade de Würzburg, visto que em 2005 surgiu no mercado de arte uma tela de dimensões maiores, atribuída a Baciccio, que passou a ser considerada a obra original. O gabinete de desenhos do Museu do Louvre possui o desenho preparatório para a pintura. O título da tela anteriormente adotado pela Coleção Ema Klabin foi *Cena mitológica*, porém vários autores a denominam *Bacanal*.⁹

Baciccio tem o início de seu aprendizado artístico em Gênova, sua cidade natal, chegando a Roma em 1657, onde desenvolve toda sua carreira. A datação da obra pertencente à Coleção Ema Klabin (c. 1675) coincide com o período de sua atuação na Igreja de Gesù e sob a influência preponderante de Bernini. O afresco central do teto na nave da igreja, projetada por Vignola, é de autoria de Baciccio, representando *O triunfo do nome de Jesus*. Essa obra, em seu extraordinário efeito prospectivo, remete à decoração barroca a serviço do simbolismo da igreja triunfante, sob a linha de Pietro da Cortona (m. 1669). No *Triunfo de Baco e Ariadne*, pertencente ao acervo da Fundação Ema Klabin, Baciccio utiliza-se do simbolismo do triunfo para o tema da mitologia pagã.

Observam-se, ainda, duas pinturas italianas do século XVIII: *A recusa de Arquimedes* e *Retrato de Dama como Diana Caçadora*. A primeira das pinturas é datada de aproximadamente 1720, de Sebastiano Ricci (1659-1734), tendo entrado para a Coleção Ema Klabin em 1952 e tratada pelo autor Jeffery Daniels, cujo estudo resultou no volume dedicado à obra completa do pintor na Coleção *Classici dell'Arte*.¹⁰ O título anterior¹¹ da obra, *Cena bíblica*, foi modificado por Luiz Marques, em 1996, ao identificar a iconografia, para o atual *A recusa de Arquimedes*.¹²

Roberto Aparecido Zaniquelli Accorsi apresentou, sobre a pintura, a dissertação de mestrado *Sobre a obra de Sebastiano Ricci: "A recusa de Arquimedes", painel que pertence à Fundação Cultural Ema Gordon Klabin - SP e o ambiente do colecionismo veneziano do século XVIII*. A dissertação propõe que a pintura de Sebastiano Ricci indica a “valorização ou redescoberta dos modos e temas da arte de Paolo Veronese”.¹³ A obra, representante do ambiente artístico de Veneza, na primeira metade do século XVIII, figura o acontecimento, narrado por escritores gregos, no qual, no contexto da Segunda Guerra Púnica, Arquimedes, ao se recusar a encontrar o general romano que assediava Siracusa antes de resolver um problema matemático, é assassinado pelo soldado incumbido de buscá-lo. A pintura deve ser compreendida como produto do ambiente intelectual do qual participavam dois personagens atuantes no campo do mecenato artístico veneziano do período: Joseph Smith, cônsul inglês na Itália, colecionador de obras de arte e difusor das teorias newtonianas; e o conde veneziano e escritor Francesco Algarotti, também interessado na difusão da obra de Newton.¹⁴ Ambos atuaram como comitentes e colecionadores, com grande apreço pelo legado de Paolo Veronese (m. 1588), e ativos no círculo artístico em que trabalhava Sebastiano Ricci. A segunda pintura italiana do século XVIII, o óleo sobre tela *Retrato de Dama como Diana Caçadora*, datado da década de 1760, de Pompeo Batoni (Lucca, 1708 – Roma, 1787), entrou para a Coleção de Ema Klabin em 1951, tendo sido anteriormente atribuído a Charles Andre van Loo. O tema da mitologia pagã associado ao gênero do retrato, o *portrait historié*, esteve em voga no Setecentos, quando o antigo tipo do retrato mitológico foi traduzido por diversos pintores para a linguagem do rococó, tal como Jean-Marc Nattier, o Moço. De modo geral, esses retratos não pretendiam transformar os retratados em figuras mitológicas, mas apenas caracterizá-los pelos respectivos atributos. Citando Röttgen, Enrico Castelnuovo afirma que Pompeo Batoni “não perdia de vista a missão social



M-0782 Giovanni Batista Gaulli, Il Baciccio. *Triunfo de Baco e Ariadne*. Itália, c. 1675. Óleo sobre tela, 104 x 123,3 cm.

e oficial do retratista, que cria com o pincel o quadro da sociedade tal como ela se reflete nos olhos do público”.¹⁵ Assim, para Castelnovo, “Batoni se torna o retratista da moda entre os milordes ingleses e os aristocratas de passagem em Roma”,¹⁶ o que insere a sua obra e, portanto, o *Retrato de Dama como Diana Caçadora*, da Coleção Ema Klabin, no campo mais vasto da retratística feminina europeia do período.

Retrato de Dama Florentina, de Alessandro Allori: um estudo histórico-cultural

Um olhar sobre *Retrato de Dama Florentina*, de Alessandro Allori (Florença, 1535 – 1607), datado do século XVI e pertencente à Coleção Ema Klabin (imagem da entrada do capítulo), em São Paulo, convida-nos a uma breve consideração da retratística pictórica em Florença. O quadro, em sua aparente individualidade – como peça única e ao mesmo tempo parte de um conjunto de obras criteriosamente escolhidas pela colecionadora –, lança-nos numa aventura mais ampla. De que forma olhar para apenas uma pintura acomodada na parede de uma coleção de origem privada e conseguir compreender essa imagem, aparentemente isolada, como parte de uma complexa rede histórico-cultural? O propósito deste texto é indicar um caminho a ser percorrido antes ou depois de simplesmente observar o *Retrato de Dama Florentina* da Coleção Ema Klabin.

Pode-se afirmar, de início, que o impulso de representação da figura humana, tanto em palavras como em imagens, tornou-se um dos dados marcantes do mundo italiano na época do Renascimento. Em Florença, de modo muito específico, o interesse em registrar o percurso da vida de seus cidadãos ilustres fundiu-se, no final da Idade Média, com o orgulho cívico expresso pela constituição do republicanismo local. Esses dois elementos fun-

diam-se numa ética da ação humana perpassada por um profundo senso histórico, que impulsionou, na Florença tardo-medieval, o cultivo e o desenvolvimento dos escritos biográficos, autobiográficos e, mais do que isso, de uma modalidade de narrativa histórica da cidade baseada na biografia dos homens ilustres, as chamadas *"vite degli uomini illustri"*. Nesses escritos, as narrativas dos feitos históricos dos homens uniam-se a um interesse pela descrição de seu caráter e de seu aspecto físico, características externas e internas que revelavam sua dignidade e seu papel na história da cidade.

A tradição literária das *vite*, concebida na forma biográfica e como modelo narrativo de história da cidade, podia ser observada em sua versão pictórica e de uma maneira absolutamente própria. É significativo que a cultura profana na Florença do *Quattrocento* tenha se interessado em escala muito menor pelo retrato individual. A elaboração política republicana não compatibilizava nem a figura do governante isolado, como personificação do poder político, nem mesmo do cidadão ilustre retratado sozinho. Só tardiamente consolidar-se-ia nesse ambiente, como representação predominante, o retrato individual.

É importante reconhecer que nos referimos aqui apenas ao retrato pictórico e que a afirmação acima cabe apenas para o caso da pintura. Isso porque, por volta da metade do século XV, em Florença, o “busto retrato” é imensamente difuso na escultura: bustos viris, com grande desenvolvimento do princípio de semelhança, concebidos com base em estudos fisionômicos, executados em terracota, gesso e outros materiais, que vão povoar as vias da cidade e as fachadas das casas, formando, de certa forma, também aqui uma galeria de homens ilustres. Os bustos escultóricos certamente serviram também de exemplo para a retratística pictórica florentina, e não apenas para o caso do retrato individual.

No que se refere à arte da pintura, nas primeiras décadas do século XV, enquanto está em curso o processo de aperfeiçoamento da semelhança fisionômica na retratística pictórica florentina, em que mesmo os santos dos retábulos de altar alcançam uma personalidade expressiva própria, assumindo traços e feições encontráveis nos rostos de homens e mulheres da época, e paralelamente,

seguem as representações dos doadores como devotos ajoelhados, nos retábulos de altar, desenvolvem-se os retratos de espectadores das cenas sacras ou históricas, em afrescos figurados em locais públicos: os chamados *cittadini*, imortalizados como observadores dessas cenas, que proliferarão no contexto pictórico florentino, de modo hegemônico, até o final do *Quattrocento*.



M-0783 Sebastiano Ricci.
A Recusa de Arquimedes. Itália, c. 1720.
Óleo sobre tela, 42,5 x 60,5 cm.

É, no entanto, na virada do século XV para o XVI que se verifica em Florença a consolidação de um novo modelo de representação da figura humana como retrato, em consonância com a mudança no cenário da política e na forma do poder na cidade, considerando-se ainda um diálogo com a cultura italiana de modo mais geral. Esse é um momento crucial na relação entre a cultura florentina e o mundo romano. Ocorre certa transposição da cultura florentina para Roma, sobretudo com a assunção ao pontificado de Leão X, filho de Lorenzo de Médici, com a ida de Rafael e de Michelângelo para a Cidade Eterna. Concomitantemente, na península Itálica, em razão do desmoronamento dos Estados italianos, dá-se um processo de decadência das culturas locais, que tinham condicionado uma vida muito sofisticada nas cortes e nas repúblicas toscanas. Nesse contexto, a península Itálica conhece um processo de invasão estrangeira, de restauração dinástica e refeudalização, que conduz a um plano secundário a classe de burgueses que havia consolidado um poder e uma cultura cidadina, urbana. Na Toscana, Florença sofre a mutação que culmina com a derrocada da República, o período de domínio político de Savonarola e a consequente reassunção dos Médici agora sob o modelo monárquico, com a criação do Ducado de Florença e futuro Grão-Ducado da Toscana.

Esse conjunto de acontecimentos tem reflexos significativos na representação da pintura de retrato em Florença, refletindo na importância ganhada ali por novos modelos estéticos, mas também, imbricado a isso, pela constituição de uma nova função assumida pelo retrato pictórico na sociedade florentina que se constituía. A respeito da tarefa social desempenhada pelo retrato nesse âmbito, afirma Enrico Castelnuevo:

O retrato tem uma função importantíssima nas cortes: ele se desenvolve a fim de celebrar o senhor, para mostrar seu poder, sua riqueza, seu luxo (Sua Senhoria come em pratos de ouro!), para exaltar-lhe a virtude, as redes familiares,

os empreendimentos, a vida, os hábitos. [...] Curiosidade pela semelhança naturalista, assim como o gosto pelo *lusus naturae* [brincadeira da natureza], pelo grotesco, tem acolhida favorável onde o poder aniquilador, generalizante, normativo, do cânone florentino cede diante da vontade soberana e autocrática do senhor individual.¹⁷

O retrato se faz adequado, então, a uma nova função na cultura florentina, diretamente ligada à linguagem da sociedade de corte, que passa a vigorar na cidade sob a organização política e social monárquica e ducal. Trata-se de um novo sentido de dignidade do homem e de um novo parâmetro de beleza, que coincidirão com a obra dos primeiros pintores ligados ao maneirismo em Florença. Esse é um período imediatamente posterior à atuação de Rafael na cidade.

Já com a obra de Rafael, porém, tanto em Florença quanto em Roma, onde trabalharia em seguida, a figuração da imagem do homem ganharia um destaque especial, agora também desgarrada das cenas sacras ou históricas, mas sem deixar de conferir ao retratado uma elevação de caráter que só pode ser observada como expressão de uma elevada atuação do personagem na história.

Vale citar o retrato de Madalena Doni, produzido na fase florentina de Rafael, hoje pertencente à coleção da Galeria Palatina (Florença). Nessa obra, elementos e valores da sociedade de corte já se faziam presentes, seja na composição do semblante da retratada, seja na vestimenta, seja nos ornamentos que a embelezam. Ainda aqui se pode ver o quanto a pintura flamenga tinha exercido influência sobre a arte italiana. A paisagem aberta ao fundo certamente é um artifício de representação tomado da arte desenvolvida em Flandres e apreciada pelo gosto artístico florentino.

Outro importante exemplo na obra de Rafael (este de seu período romano), e que faz sentido para este convite de olhar para e além da *Dama Florentina* da Coleção

Ema Klabin, é o retrato de Baldassare Castiglione, datado de 1514-1515, conservado no Museu do Louvre. Castiglione é o autor de *Il Libro del Cortegiano*, redigido, em sua primeira versão, entre 1508 e 1516 e editado originalmente em 1528, mas com grande circulação mesmo antes da publicação. O livro adquirira forte presença no mundo da Corte no norte da Itália, transformando-se, em seguida, num clássico da literatura europeia. Redigido em forma de diálogos, apresenta os acontecimentos passados em quatro noites, de 3 a 7 de março de 1506, nos aposentos do palácio do Duque de Urbino, Guidubaldo da Montefeltro (1472-1508). O Duque, sofrendo de gota, recolhia-se cedo e deixava à esposa, Elisabetta Gonzaga (1471-1526), da família Gonzaga, de Mantova, a incumbência de entreter os convidados.

O livro de Castiglione, então, pretende formar, de modo literário, o modelo do perfeito homem de corte, com seu comportamento, sua postura moral, sua teoria dos amores nobres, com sua glorificação do amor ideal, suas perfeitas atitudes no convívio social, exercendo ainda virtudes políticas e intelectuais. O livro aproxima-se do gênero dos tratados de comportamento, que teve grande difusão no século XVI, apresentando preceitos e construindo uma pequena ética na postura social. Vejamos um único exemplo disso no texto de Castiglione:

[...] evitar ao máximo, e como um áspero e perigoso escolho, a afetação; e, talvez para dizer uma palavra nova, usar em cada coisa certa *sprezzatura* [desprendimento] que oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz é um feito sem esforço e quase sem pensar. É disso, creio eu, que deriva em boa parte a graça, pois das coisas raras e bem feitas cada um sabe as dificuldades, por isso nelas a facilidade provoca grande maravilha.¹⁸

É importante frisar o quanto esse personagem de Castiglione esteve presente na retratística da Corte do norte da Itália desde o século XV. No início do *Cinquecento*, no entanto, apresentava-se com uma função relevante

também na cultura florentina, que assumia nesse momento a marca da organização política e social assentada na forma monárquica do Ducado, ditando regras de conduta e concepções estéticas. Esses elementos constituem-se, em Florença, como um novo estilo de vida em meio à alta classe social que agora assumia os valores da sociedade de corte.

Nesse sentido, o retrato de Rafael apresenta Castiglione como um nobre cortesão, vestido “em seu tecido felpudo cinza e negro, descuidado mas gracioso, com o olhar de seus olhos azuis e seus traços sensíveis”,¹⁹ revivificado do modelo de homem social que o próprio retratado havia concebido, representando ainda um signo de amizade que uniu artista e comitente. O pintor é cidadão de Urbino, mesma corte que constitui o palco da narrativa de Castiglione sobre o cortesão ideal.

De todo modo, esse modelo de representação, no qual o retrato individual se faz presente com todas as referências a um ideal de vida e um conjunto de valores expressos em forma literária pelo livro de Baldassare Castiglione, revela a absorção em Florença, no início do século XVI, de um modo de vida cortesão, que possibilita um tipo de retrato bastante cultivado daí por diante, que deve ser levado em conta quando se observa a obra pertencente à Coleção Ema Klabin, *Dama Florentina*, atribuída ao discípulo de Bronzino, Alessandro Allori. Antes de voltarmos nossa observação para a referida obra, é importante frisar ainda que a corte de Urbino, para a qual Castiglione trabalhou por seguidos anos, hospedará também Bronzino entre 1530 e 1532. Provingo da escola florentina de Pontormo, com quem trabalhara inicialmente como ajudante, Bronzino executa em Urbino, entre outras obras, o retrato do futuro Duque, Guidubaldo della Rovere.

No que se refere ao retrato da Coleção Ema Klabin, a pesquisa realizada por Vanessa Oliveira dos Santos, alu-



M-0765 Pompeo Batoni. Retrato de Dama como Diana Caçadora. Itália, década de 1760. Óleo sobre tela, 101 x 77,5 cm.

na do curso de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo e apresentada como monografia de conclusão de curso,²⁰ revela alguns dados importantes sobre o *Retrato de Dama Florentina*. Pela documentação constante nos arquivos da Fundação, a obra foi atribuída a Alessandro Allori pelo parecer de 1997, dado por Luiz Marques. Consta ainda que a atribuição a Allori tinha sido “cogitada também por Andrea Rothe, do Getty Museum, em visita em 18 de setembro de 1996”. No registro de aqui-

sição aparece o nome do colecionador Grigore Ghiata (à época, residente em Nova York), sugerindo ter sido esse o último proprietário da obra adquirida, então, pela Fundação Klabin. No mesmo documento pode-se ler: “algumas pinturas, tapetes, objetos e móveis fazem parte da coleção particular do Sr. Grigore Ghiata”.

No registro da Coleção III da Fundação Ema Klabin a indicação da obra é a seguinte: “Allori, Bronzino. Re-

trato de Eleanor de Medicis, dim. 86 x 70, moldura trabalhada em ouro, do Museu Ole Olsen, publicado no catálogo de luxo pág. 120, nr. 744”. Sobre a indicação da retratada, é importante salientar que, no momento da compra, acreditou-se ser a representada Eleonora de Médici (1537-1562), Duquesa de Florença, esposa de Cosimo I. Tal identificação, no entanto, foi posteriormente descartada. Sobre o Museu Ole Olsen e o catálogo mencionados, ainda não foram encontrados dados que pudessem levar à obra. Com relação à autoria “Allori, Bronzino”, é sabido que Alessandro Allori costumava identificar-se com o nome de seu mestre e pai adotivo, Angelo di Cosimo di Mariano (1503-1572), cognominado Bronzino.

Há uma versão idêntica desse retrato na Coleção Palatina conservada no Museu do Palazzo Pitti, em Florença. No catálogo do Palazzo Pitti, a obra é indicada como *Ritratto di donna*, e a autoria consta como “*Bronzino, scuola*”, datada da segunda metade do século XVI.²¹ A única diferença entre as duas pinturas são os pequenos acréscimos feitos no exemplar presente na Coleção Ema Klabin com a finalidade de adaptá-lo à moldura de época.

Giorgio Vasari dedica-se às obras de Bronzino e de Allori na segunda versão das *Vite*,²² editada originalmente em 1568. No capítulo intitulado “*Degl'accademici del disegno*” [Dos acadêmicos do desenho], Vasari apresenta Allori como discípulo de Bronzino, amado pelo mestre como filho, e seu digno seguidor também na arte do retrato. Arte esta que, segundo Vasari, tinha conduzido Bronzino à nobre tarefa de retratar o Duque Cosimo e sua família, além de uma série de homens e mulheres da corte florentina de então. Nesse sentido, o autor das *Vite*, sem se referir a nenhuma obra em particular, afirma que Alessandro Allori “conduziu outros quadros e retratos com grande estudo e diligência de modo a se tornar prático e adquirir grande *maniera*”.²³

De fato, Allori seguira de perto a fórmula encontrada por Bronzino para retratar os personagens de corte dos Médici na Florença no século XVI, apresentando o personagem como representante de um nível social alto. Para o caso das damas de corte, o historiador suíço Jacob Burckhardt, em seu pioneiro estudo sobre *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*, editado em 1898, afirma:

“No caso da postura sentada, assumem um lugar significativo também a forma, o ornamento e a posição da poltrona; para as pessoas que ocupavam cargos de comando, deve ter sido uma norma deixar repousar ambas as mãos, para a nobre conformação, na extremidade dos braços (vide a duquesa Eleonora de Florença, de Bronzino [Uffizi]).”²⁴

Aqui, o exemplo é o já mencionado retrato da Duquesa Eleonora de Toledo com o filho Giovanni, um dos mais célebres retratos de Bronzino, datável por volta de 1545, também mencionado por Vasari.²⁵ A efígie dinástica da Duquesa, como afirmou Enrico Castelnuovo, em seu citado texto sobre *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*,²⁶ seria a tônica das inúmeras representações de damas florentinas de corte que Bronzino legaria à posteridade e que teriam continuidade na obra de Alessandro Allori.

Essa postura certamente guardava algo expresso por Baldassare Castiglione a respeito da cortesã ideal, em seu clássico livro. A regra básica apresentada na formação do perfeito cortesão é a graça, um atributo que o faça destacar à primeira vista a qualquer um que o veja, grato e amável, e que seja esse um ornamento que componha e acompanhe todas as suas operações. A graça, então, pressupõe uma atitude de fuga da afetação por meio da prática da *sprezzatura*, artifício que esconde o excesso e dissimula o esforço e o cansaço. “*Sprezzatura*” advém do verbo “*sprezzare*” ou “*disprezzare*”, que significa um movimento de ostentada negligência, algo como desprendimento, displicência. Esse conceito orienta o significado da beleza, mas também da bondade, cortesia,

dignidade, diligência, discrição, prudência, honra, todos esses atributos do cortesão. Assim, para o caso da postura feminina no mundo de corte, Castiglione sugere:

[...] dizíamos que suma graciosidade traz sempre para todas as coisas a pestífera afetação, e, ao contrário, graça extrema, a simplicidade e a displicência. [...] porque cada um considera que a elegância, em parte tão oculta e raras vezes vista, seja naquela mulher mais natural e própria do que forçada, e que ela não pense obter com isso nenhum elogio. Destarte se evita e esconde a afetação, a qual agora podeis compreender quão negativa é e quanto tira a graça de qualquer atitude do corpo ou do espírito, do qual ainda não falamos muito, mas que não podemos negligenciar; pois como o espírito é bem mais digno que o corpo, merece também ser mais digno e adornado.²⁷

Essa é a cultura de corte em que se enquadram os retratos de Bronzino e de Allori, no ambiente em torno do Duque, e em seguida Grão-Duque, Cosimo I de Médici. Aqui, o ideal de beleza feminina, descrito no *Cortesão* de Castiglione, certamente será expresso na vasta produção de retratos femininos do refinado mundo do qual Florença passara a fazer parte no início do século XVI. As encomendas partiam de abastadas famílias, para adornar seus palácios e *villas*, enobrecendo tanto a personalidade da retratada quanto conferindo especial dignidade a seu esposo ou pai, representante maior da casa.

A *Dama Florentina* da Coleção Ema Klabin, cuja personagem retratada não tem identificação, pode ser observada, no entanto, como parte de um conjunto de retratos femininos relacionados a Alessandro Allori e a seu mestre, Bronzino. Entre os encargos que recebiam, provenientes da família Médici, constavam retratos femininos, compostos quase sempre sobre o fundo escuro (não há cenário, paisagem ou objetos), especialmente valorizados pela capacidade extraordinária de seus pincéis na representação de tecidos de luxo, joias, textura acetinada do rosto, cabelos, mas também da postura adequada aos princípios da cortesia. É notável a capacidade desses

dois pintores em combinar a manifestação do luxo e da riqueza em trajes e adornos femininos, sem recair nos excessos de ostentação e afetação, por uma rigorosa obediência na feição do rosto e na postura das mãos.

Nesse sentido, podemos compreender a *Dama Florentina*, de Allori, observando em paralelo alguns exemplos ligados a esse círculo de comitência. Além do citado retrato de autoria de Bronzino, que representa *Eleonora de Toledo com seu filho Giovanni de Médici* (Galeria dos Uffizi, Florença), podemos mencionar também, de modo sumário, o retrato de *Maria de Médici quando criança*, de Bronzino (Galeria dos Uffizi, Florença); *Isabella de Médici-Orsini com peliça*, de Allori (Palácio Pitti, Florença); *Lucrezia de Médici d'Este*”, de Allori (Museu de Arte da Carolina do Norte, EUA); *Isabella de Médici, por volta dos 20 anos*, também de Allori (Galeria dos Uffizi, Florença); *Isabella de Médici-Orsini (?) com cachorro*, Allori (coleção particular, Inglaterra).²⁸

Observando esse conjunto de retratos femininos relacionados à obra *Dama Florentina*, da Coleção Ema Klabin, pode-se perceber que guardam em comum, além do que já foi dito a respeito da habilidade de combinar riqueza e austeridade, um modo de expressão facial e uma gestualidade solenes, que não desejam transmitir qualquer espécie de tensão psicológica. Isso explica o aspecto de certa frieza e imobilidade dessas figuras femininas. Em parte, isso pode ser compreendido à luz das regras de comportamento tão bem enunciadas pelo livro *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, que aconselha à dama de corte o que segue:

Agradam muito numa mulher os belos dentes porque, não sendo tão descobertos como o rosto, mas permanecendo ocultos a maior parte do tempo, pode-se acreditar que não lhe dediquem tanto cuidado para que se tornem belos, quanto à face; mas quem ri-se sem propósito e só para exibi-los revelaria arte e, embora os tivesse belos, a todos pareceriam sem graça, como o Inácio de Catulo.

O mesmo vale para as mãos; as quais, se são delicadas e belas, mostradas nuas oportunamente, por ser necessário usá-las e não para fazer ver sua beleza, deixam de si grande desejo, em especial quando revestidas de luvas; porque parece que aquela que as cobre não tem a preocupação nem faça questão de que sejam vistas ou não, mas que as tem tão belas mais por natureza do que por estudo ou algum tipo de cuidado.²⁹

As damas de Allori e Bronzino jamais sorriem e seria impensável que mostrassem seus dentes. As figuras femininas, em seus retratos, muitas vezes não deixam as mãos à vista, como no retrato da Coleção Klabin, ou, se as deixam ver, as têm contidas, “delicadas e belas, mostradas nuas oportunamente”.³⁰ Os dois artistas cumpriam assim, como se pode ver na *Dama Florentina* atribuída a Alessandro Allori, os preceitos compilados por Baldassare Castiglione, que ecoariam, de resto, pelos séculos seguintes como o modo correto e esperado do comportamento ideal feminino nas cortes. ❧

Notas

- COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonias de objetos*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 96.
- MARQUES, Luiz. (1996) Apud. Ficha catalográfica FEK, ref. número tombo M-0766.
- VASARI, Giorgio. *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue, insino a’ tempi nostri*. (Edizione 1550). v. 2. Torino: Einaudi, 1991. p. 591. Edição brasileira: VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Edição de 1550. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 480.
- Idem*.
- VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edizione giuntina del 1568. Roma: Newton Compton, 1991.
- Ficha catalográfica FEK, ref. número tombo M-0763.
- Ficha catalográfica FEK, ref. M-0811.
- ENGASS, Robert. *The Paintings of Bacicio: Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1964.
- Boletim do Instituto de História da Arte do Masp em 1996 apud. Ficha catalográfica da FEK, ref. M-0782
- DANIELS, Jeffery. *L’Opera completa di Sebastiano Ricci. Collezione Classici dell’Arte, n. 89*. Milano: Rizzoli, 1976.
- Ficha catalográfica FEK, ref. M-0765.

12. Ficha catalográfica FEK, ref. M-0783.

13. ACCORSI, Roberto Aparecido Zaniquelli. *Sobre a obra de Sebastiano Ricci: “A recusa de Arquimedes”, painel que pertence à Fundação Cultural Ema Gordon Klabin-SP e o ambiente do colecionismo veneziano do século XVIII*. Dissertação de Mestrado. (Orientador: Luciano Migliaccio) Unicamp, 2011.

14. Ibid.

15. RÖTTGEN, S. Apud CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 95.

16. CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 94-95.

17. CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 36-37.

18. CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Libro del Cortegiano*. Milano: Garzanti, 2000, pp. 59-60. Utilizamos a tradução brasileira: *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 42.

19. BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora FAP-UNIFESP, 2012, p. 167.

20. SANTOS, Vanessa Oliveira dos. *Dama Florentina, de Alessandro Allori: Um estudo do retrato*. Monografia (Conclusão de Curso) – Departamento de História da Arte, Universidade Federal de São Paulo, 2015. Sou muito grato ao trabalho realizado pela jovem pesquisadora.

21. Ficha catalográfica FEK, ref. M-0779.

22. VASARI. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, op. cit.

23. No original: “et altri quadri e ritratti ha condotto con grande studio e diligenza per farsi pratico et acquistare gran maniera”. (Ibid., p. 1345).

24. BURCKHARDT, op. cit., p. 172.

25. VASARI. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, op. cit., p. 1341. O retrato pertence atualmente ao Museu dos Uffizi, em Florença.

26. CASTELNUOVO, Enrico. op. cit., p. 64.

27. CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Libro del Cortegiano*. op. cit., p. 87-88. Trad. brasileira: *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 62-64.

28. SANTOS, op. cit., p. 72-73.

29. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*. op. cit., p. 88. Tradução brasileira: *O Cortesão*, op. cit., p. 63.

30. Ibid.



M-0790 Abraham Bruegel. *Natureza-morta com flores, frutas e cachorro*. Itália, 1677. Óleo sobre tela, 126,5 x 177 cm.

Arte holandesa, flamenga e francesa na Coleção Ema Klabin

ELAINE DIAS

DOCENTE NO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

A Coleção Ema Klabin apresenta, em seu acervo, um importante conjunto de pinturas francesa, holandesa e flamenga dos séculos XVI ao XIX. Adquiridas, em sua maioria, entre as décadas de 1950 e 1960, elas nos permitem entender, por meio de seus diversos gêneros artísticos, suas características particulares e de seus pintores, personagens fundamentais para a compreensão da História da Arte.

A diversidade dessas obras, parte do escopo geral da Coleção, leva-nos ainda à reflexão acerca da importância de tais produções em sua época, dos elementos que se destacam pelo reconhecimento social e cultural daqueles artistas, das características inerentes à arte local e à circulação de modelos, referências e dos próprios pintores pela Europa. Esses aspectos nos permitem entender, entre os diversos temas propostos, as peculiaridades da pintura de gênero e da natureza-morta no mundo flamengo e holandês, as relações artísticas e sociais estabelecidas entre os países europeus, as encomendas de caráter religioso e os aspectos morais que permeiam essas obras, assim como os interesses específicos, por exemplo, dos pintores de paisagem na Holanda e na França, especialmente no século XVII, entre outros fatores que emergem da excelência dessas produções.

Arte Holandesa

No conjunto de pinturas, catalogadas como representantes da arte flamenga e holandesa, há exemplares de quase todos os gêneros artísticos, com exceção da pintura de história, totalizando 21 obras. Há catorze telas catalogadas como arte holandesa: três temas religiosos, dois retratos, seis pinturas de paisagem, uma pintura de animais, uma pintura de gênero, uma natureza-morta. Como arte flamenga, há sete obras: um retrato, duas pinturas de gênero, três temas religiosos e uma natureza-morta. Os exemplares denotam coerência com a tradição pictórica da Holanda e de Flandres, especialmente nos séculos XVI e XVII, em que podemos destacar, na arte holandesa, a pintura de paisagem e, na de Flandres, a pintura religiosa e a de gênero.

Vista de Olinda (M-0771), pintada por Frans Post em 1650, constitui, certamente, uma das grandes obras da coleção de pinturas de Ema Klabin. Integra o conjunto de outras vistas da mesma cidade pintadas por Post no Brasil e na Europa, com variações na composição que ora privilegiam os planos mais abertos, ora obedecem a cartilha da pintura de paisagem, com vegetações emoldurando a tela e a presença de ruínas em meio à natureza.



M-0771 Frans Post. *Vista de Olinda*.
Holanda, c. 1650. Óleo sobre tela,
90 x 122 cm.

Chamadas de “Cenas Brasileiras”, as telas de Post foram criadas com vistas a atender um interesse cada vez mais recorrente, por parte do público europeu, pela topografia, pelos habitantes – negros escravizados e indígenas – e pelas características naturais do Novo Mundo, em consonância com a literatura e as discussões promovidas pelos exploradores científicos. Formado em Haarlem, na Holanda, e residente no Brasil entre 1637 e 1644, Frans Post integrou a comitiva de Maurício de Nassau a Pernambuco, ao lado de figuras como o cartógrafo Georg Marggraf e os pintores Gillis Peeters e Albert Eckhout.

Dividida em dois planos horizontais, com uma faixa de céu que cobre quase dois terços da tela, *Vista de Olinda* mostra a cidade na faixa central, representada por um pequeno conjunto de brancas arquiteturas (as ruínas da igreja e o Convento das Carmelitas do lado direito, o Colégio Jesuíta do lado esquerdo, entre outros elementos), disposto em meio à natureza cortada por uma estrada quase na diagonal da tela. Nesse caminho terroso, vemos, no primeiro plano, a típica cena presente nas produções do artista, sobretudo em sua maturidade, qual seja um grupo de escravizados que, com suas vestes

brancas, amarelas e vermelhas, dançam após a colheita esquecida nos cestos espalhados pela estrada. O primeiro plano do lado esquerdo contém um grupo de plantas, flores e animais que surpreende o espectador com sua exuberância e exotismo, onde se nota, por meio de “uma jiboia comendo um mamífero”¹, o interesse imediato pela natureza tropical, muitas vezes inventada, típica do continente americano. A tela apresenta a inscrição “Ruwyn Van Der Stad Olindo In Brazil”, que significa “Vista da cidade de Olinda no Brasil”.

Em seu retorno à Holanda, Post lançou-se ao mundo europeu como o pintor da natureza brasileira, representada em um conjunto de 160 telas² conservadas nas coleções nacionais e estrangeiras, em que se revelam, por um lado, obras de caráter mais documental e, por outro, cenas construídas e idealizadas. Nesse total, incluem-se as dezoito vistas pintadas por Post quando ainda residia no Brasil, presenteadas por Nassau ao rei Luís XIV da França, em 1679 – quatro das quais estão hoje conservadas no Museu do Louvre –, além de uma grande série de obras produzidas após seu retorno à Holanda a partir de esboços e desenhos preparatórios executados no Brasil, conforme nos relata Corrêa do Lago. *Vista de Olinda*, com datação aproximada a 1653, segundo catalogação da instituição, encaixa-se, justamente, entre as telas presenteadas a Luís XIV, segundo nos informa o mesmo autor. Apesar da datação aproximada a 1653, a tela parece ter feito parte do conjunto de obras produzidas no Brasil:

“Corresponde à descrição da Lit. F.F. do inventário do presente a Luís XIV: ‘O quadro da Lit.F.F. é a cidade de Olinda, com suas igrejas e claustros em ruínas, sobre uma Montanha defronte ao Mar; o que vemos ao longe é Recife, a Morada das Regências e Mercadores Holandeses e Judeus, e Armazéns de Açúcar, a Enseada dos grandes navios bem como a Morada do Príncipe Maurício de Nassau, Governador do Brasil, a saber, onde está a casa com duas torres brancas.’”³

Existem três versões dessa mesma tela, sendo a do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, bastante semelhante em termos compositivos, com exceção do primeiro plano mais próximo e a distribuição de algumas figuras. Na pintura conservada no Museu Thyssen-Bornemisza, em Madrid, os personagens portam os apetrechos da colheita, sem a sugestão da dança presente na pintura da Coleção Ema Klabin, sendo menos coloridos se comparados às demais versões⁴.

Também pertencente à Coleção, a tela *Igreja de São Cosme e São Damião (Igarassu)* (M-0794) foi produzida no período posterior à volta de Frans Post a Holanda em 1644, mas um pouco mais tardiamente, possivelmente realizada entre 1660 e 1680. De tamanho reduzido, essa obra apresenta, na parte central, a arquitetura da referida igreja, tida como uma das mais antigas do Brasil, conforme nos relata Sousa Leão⁵, junto a alguns casebres e envolta pela natureza brasileira, com o grande coqueiro em destaque no lado esquerdo da pintura. Um grupo de escravos dança no centro do primeiro plano, e, do lado direito, notamos a presença de uma ruína, elemento típico das telas de Post. Além de a composição estar presente como gravura no livro de Barlaeus, *Rerum per octennium in Brasilia*, editado em 1647, há outras três versões em óleo de mesmo tema e tamanho semelhante. A tela presente no Rijksmuseum, em Amsterdã, é a primeira produzida, assinada e datada “F. POST 1659”. Mantém o primeiro plano mais recuado e sem o exuberante coqueiro, assim como a obra conservada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro que, por sua vez, é mais iluminada que as demais telas. Já a versão que está no Museu Carmen Thyssen Málaga, na Espanha, é composta por avançado recuo do primeiro plano e uma abertura maior do largo defronte às arquiteturas centralizadas e em maior destaque. Há, nesta última, a inclusão de uma grande edificação – Monastério de São Francisco⁶ – que não se apresenta nas versões de São Paulo e do Rio de

Janeiro, algo típico das invenções, idealizações e reorganizações topográficas realizadas pelo artista em sua maturidade, seguindo a maneira de paisagistas como Jacob van Ruysdael e Jan van der Heyden, conforme nos aponta Peter Sutton⁷.

Seguindo essa linha da pintura de paisagem holandesa do século XVII – liderada por Jacob van Ruysdael⁸ e ao qual Post se filiou – mas, sobretudo, retomando a importância do circuito de Haarlem com artistas como Karel van Mander e Frans Hals e de gêneros como a retratística, a pintura de gênero e de caça, outra obra da Coleção Ema Klabin se destaca. Trata-se de *Partida para a Caça* (M-0822), de Philips Wouwerman, temática a que o pintor se dedicou em uma série de telas. Totalmente em voga no século XVII, o tema da caça e seus desdobramentos – partida, descanso, chegada –, atraentes a muitos artistas⁹, revelavam-se na esteira da tradição social do esporte promovido pela aristocracia, na relação direta com a literatura de mesmo tema em associação à exploração do amor cortês, dada, sobretudo, pela recepção dos sonetos de Petrarca na Holanda¹⁰, e ainda na aquisição cada vez maior desse tipo de pintura pela burguesia do período¹¹.

Em *Partida para a Caça*, mais uma vez notamos a típica divisão de planos da pintura de paisagem holandesa do período, com dois terços de céu e um terço de faixa de terra, havendo ainda uma edificação cortada do lado direito, algumas árvores e, no primeiro plano, cenas típicas da pintura de gênero com personagens da região, animais e atividades domésticas. No centro, uma reluzente cena equestre revela um líder bem-vestido em seu estático cavalo branco, elemento recorrente em muitas pinturas de Wouwerman.

O céu carregado pela faixa escura do lado esquerdo e os demais grupos de nuvens em tons claros e sombreados sugerem, possivelmente, uma datação tardia na produção do artista. A esse respeito, Groot ressalta que, com

o tempo, o pintor acentuou os claros e escuros de sua obra, compondo as nuvens de tempestade ou as fumaças a partir de manchas escuras¹².

A tela da Coleção junta-se a um grupo de pinturas de mesma temática – a partida para a caça –, realizada por Wouwerman, e que hoje está presente em diversas coleções públicas e privadas. Mesmo que tenha passado pelo ateliê de Frans Hals em Haarlem, foi com Peter Verbeeck, pintor de cavalos, que o artista se especializou em paisagens com temas de caça, pintura de batalhas e acampamentos, debruçando-se também, ainda que em menor número, sobre temas religiosos e mitológicos. É verdade que o fragmento de arquitetura clássica (uma ruína?) e as árvores (possíveis ciprestes) presentes na tela da Coleção sugerem uma relação com a pintura italiana, ainda que não se saiba, com certeza, se Wouwerman passou pela Itália em sua formação¹³. No entanto, ele certamente teve como referência a paisagem italiana e os artistas holandeses que por lá passaram, como Jan Both¹⁴. Sua obra tornou-se bastante reconhecida e apreciada por uma grande clientela, alcançando ampla popularidade na Europa no século XVIII, em razão da divulgação de seu trabalho pelas gravuras realizadas por Jean Moyreau em uma edição com 89 imagens¹⁵.

Arte flamenga

Ao lado da arte holandesa, a flamenga igualmente se destaca, ganhando prestígio e reconhecimento no mesmo período. No conjunto de obras da Coleção Ema Klabin¹⁶ há pinturas de Abraham Bruegel e Jan Bruegel, o Velho. *Natureza-morta com Flores, Frutas e Cachorro* (M-0790), de autoria de Abraham Bruegel – filho de Jan Bruegel, o Jovem, e neto de Jan Bruegel, o Velho –, assinada e datada *Bruegel fecit 1677*, apresenta um colorido e iluminado vaso de flores no centro da composição, onde se vê, em sua

base, uma série de frutas, entre as quais uvas, romãs e peras, dispostas na tela de maneira a formar um impositivo triângulo com os demais elementos. Há frutos abertos e fechados, elementos típicos da tradição da natureza-morta holandesa, envolta de características científicas na compreensão e no conhecimento da anatomia das coisas. Do lado esquerdo da pintura, um cachorrinho movimenta-se e parece não aprovar a presença de um *perroquet* no alto da composição, o qual espia calmamente sua reação. A tela da Coleção é, possivelmente, *pendant* da tela *Fleurs et Fruits*, de iguais dimensões, conservada nos Musées Royaux de Bruxelles, onde vemos também um

agitado cão à esquerda, com um pássaro avermelhado e uma fonte ao fundo, além de um exuberante colorismo de flores e frutos no primeiro plano.

Bruegel pertenceu à escola flamenga, ligado sobretudo à maneira de artistas como seu pai e também Daniel Seghers e Jan Fyt. O pintor ampliou sua formação na Itália, protegido pelo príncipe Antonio Ruffo de Messina, em Roma, aproximando-se da pintura de Giovanni Battista Gaulli e Carlo Maratta. Partiu posteriormente a Nápoles, sendo considerado um dos fundadores da escola napolitana de pintura. Destacam-se, em sua obra, a “suntu-



osidade do colorido”, a “opulência” da composição e o “contraste de luzes e sombras”, como um “magnífico representante do Barroco”¹⁷.

De seu avô, Jan Bruegel, o Velho, a Coleção possui *Pesca Milagrosa* (M-0780). De pequenas dimensões, a tela mostra uma passagem da Bíblia, possivelmente aquela da segunda pesca milagrosa dos 153 peixes, contada no

Evangelho de João (21:11). Em meio à paisagem repleta de névoas, de céu azulado e luminoso, um grande número de figuras é distribuído no primeiro plano, próximo às embarcações. No meio delas há trechos que se iluminam: um conjunto maior de pessoas e alguns grupos menores de conversação do lado esquerdo, uma figura elegante e um pescador de costas ajeitando seus acessórios do lado direito. A tela da Coleção transita entre *A Flemish Fair*, da Royal Collection, Windsor Castle, em razão do número de figuras e sua distribuição em grupos, ainda que mais nítidos e iluminados; *Fair at a Riverside Village*, do Vizevitz Castle, República Tcheca, também pelas figuras, pela distribuição dos barcos de pesca e pelos tons azuis e

acinzentados da paisagem, assim como *Harbour Scene and Christ Preaching*, da Alte Pinakothek de Munique, e *Great Fish Market*, da Gemäldegalerie de Berlim, em razão da temática próxima à tela de propriedade de Ema Klabin, comum à pintura flamenga de Bruegel, Snyder e outros artistas. Filho de Pieter Bruegel, o Velho, Jan passou pelo ateliê de Peter Goetkint, viajando depois para Alemanha e Itália, acercando-se de Paul Bril e tendo em Frederigo Borromeo seu principal comitente¹⁸. Sobre o artista, Karel van Mander relata que, após passar por Colônia, tornou-se na Itália “um nome importante como pintor de paisagem e outros temas de pequeníssimo formato nos quais se destaca”¹⁹.

Jan Bruegel retornou à Antuérpia no final do século XVI, onde colaborou também com Peter Paul Rubens, continuando suas encomendas italianas para Roma e Milão. As obras do artista passeiam pela temática bíblica, mitológica, alegórica e pela pintura de flores, inovando a escola flamenga e tornando-se um de seus principais nomes.

Ainda na região de Flandres e da Holanda, no âmbito das temáticas bíblicas, a Coleção possui *Isaac Abençoa Jacob* (M-0774), de autoria desconhecida, mas possivelmente um discípulo de Rembrandt van Rijn, e *Adão e Eva depois da Expulsão do Paraíso* (M-0781), uma cópia de Paolo Veronese pintada por David Teniers. Na primeira tela, os elementos relacionados a Rembrandt, como o colorismo, a luz, os aspectos orientalizantes e a temática bíblica recorrente na pintura holandesa, levam facilmente a uma certa confusão na atribuição, sobretudo no que se refere a seus seguidores. Na obra da Coleção, Isaac está deitado em sua cama, em um quarto com características orientalist, e abençoa o jovem Jacob, ajoelhado diante de seu leito. O tema vem do Livro de Gênesis, e Isaac, filho de Abraão, já cego e enganado por Rebeca, presente na tela, abençoa Jacob pensando ser Esaú, que assiste a cena es-

condido entre as cortinas. A composição ilumina-se no ato da benção, no rosto dos personagens, intensificando os tons vermelhos e o claro-escuro. Acerca dos seguidores de Rembrandt e das aproximações entre mestre e discípulos, Rosenberg e Slive ressaltam que muitos de seus discípulos copiavam suas pinturas como parte de sua formação, e esses trabalhos acabavam não só permanecendo com Rembrandt, mas “ele poderia assiná-los e vendê-los como produtos dignos de sua loja”²⁰.

Segundo documentação da Coleção Ema Klabin, a obra pode ser considerada de autoria de Gerbrand van den Eeckhout ou Jan Victors, seguidores de Rembrandt. Os dois artistas mantinham, de fato, uma paleta parecida com aquela da Fundação, com obras que apresentam claro-escuro acentuado, predominância de tons amarelos e vermelhos e temáticas bíblicas orientalist.

A mesma problemática não poderia acontecer, contudo, na tela de David Teniers, o Jovem, intitulada *Adão e Eva depois da Expulsão do Paraíso*. O pintor flamengo copia Paolo Veronese à sua maneira, impossibilitando qualquer confusão com o autor original ou com seus discípulos italianos. Em sua carreira, Teniers realizou outras cópias, entre as quais *The Three Philosophers* (The National Gallery of Ireland), de Giorgione; *The Rape of Europa* (Art Institute of Chicago), de Tiziano; *Shepherds and Sheep* (Metropolitan Museum of Art), de Francesco Bassano; e outra cópia de Veronese, *Abraham’s Sacrifice of Isaac* (Art Institute of Chicago). As cópias, todas em tamanho semelhante, foram destinadas à inclusão, sob a forma de gravura, no *Theatrum Pictorium*, obra monumental composta de 229 estampas de quadros italianos da coleção de Leopold Wilhelm, de 1658, de autoria de David Teniers. O artista ocupava o lugar de primeiro pintor, conservador e negociante da corte de Wilhelm, trabalhando também para as cortes de William of Orange, na Holanda, da rainha Cristina, da Suécia, e

M-0781 David Teniers (cópia de Paolo Veronese).
Adão e Eva depois da Expulsão do Paraíso.
Holanda, séc. XVII. Óleo sobre madeira, 21,5 x 30,7 cm.





M-0776 Atribuído a David Teniers.
Interior de Taverna. Holanda, séc. XVII.
Óleo sobre tela, 68 x 83 cm.

do rei Charles II, da Inglaterra, tornando-se, ao lado de Rubens, um dos mais bem-sucedidos artistas flamengos de sua época²¹.

Na tela da Coleção, Adão e Eva estão com os filhos Caim e Abel em meio à natureza, embaixo de uma cobertura de palha, envoltos por alguns animais, em referência ao mundo idílico e pastoral do Paraíso, de onde foram expulsos. O claro-escuro é notável na obra e a luz invade o corpo de Adão, que está de costas recolhendo água em uma fonte

natural. A perna de Eva avança sobre uma pedra, e uma das crianças brinca com um pequeno animal. Eva amamenta seu outro filho e segue com o olhar os gestos de Adão à sua frente. Na tela de Veronese (conservada no Kunsthistorisches Museum, em Viena), os detalhes são mais nítidos e a luz se espalha de maneira mais uniforme, oferecendo uma atmosfera amarelada à composição, característica típica do artista, com grande destaque para os diversos tons de verde e marrons que compõem a natureza. Em Teniers, há um forte carregamento nos aspec-

tos colorísticos e, especialmente, nos tons esverdeados e escuros da paisagem, privilegiando a cor em detrimento da linha. Há ainda outra cópia da mesma obra de Veronese na The Courtauld Gallery, em Londres, atribuída, dessa vez, ao ateliê de Teniers, de paleta um pouco mais clara que aquela na tela da Coleção. Nota-se, certamente, a inclinação de David Teniers para a pintura veneziana, escola artística da cor por excelência e referência para os holandeses e flamengos do século XVII. Ressalta-se a influência direta de seu pai, David Teniers, o Velho²² e do pintor de gênero Adriaen Brouwer, mas foi em Peter Paul Rubens que o artista encontrou seu caminho, trabalhando diretamente com o pintor em encomendas para a Europa. A esse respeito, Charles Blanc destacou sua excelência “dos tons claros às finas transparências”, ligada “ao grande colorista” Rubens, consagrando-o como “um dos mais surpreendentes virtuosos do pincel”²³.

Teniers tinha em Rubens um modelo importante, e buscava em suas composições não só o pastoral e o idílico, mas a atmosfera luminosa a partir de tons terrosos, amarelados e prateados e, como aponta Blanc, a leveza e a harmonia do colorido.

Chamado também de “pintor das quermesses flamengas”, Teniers também foi um dos grandes artistas da pintura de gênero ou, mais particularmente, das festas e cenas populares de tavernas, nas quais representava pessoas rindo, bebendo, jogando cartas e dançando, imagens bastante comuns na pintura de gênero flamenga²⁴. *Interior de Taverna* (M-0776), também da Coleção Ema Klabin, mostra essa típica representação com um grupo de personagens bebendo no plano intermediário direito da cena, uma pessoa que adentra por uma porta ao fundo, elemento comum na tradição pictórica daquela região, e um casal no primeiro plano do lado esquerdo, rindo, bebendo e fumando. Desse mesmo lado, um homem espia por uma janela no alto, acentuando o caráter animado e

satírico da cena. No primeiro plano, vemos uma série de objetos cotidianos, como barril, panelas, vassoura, pedaços de madeira, jarras, sapatos, um tecido branco e um cachorrinho que parece não se incomodar com a agitada cena. Os tons brancos do tecido, do cãozinho e da roupa da mulher iluminam e quebram os tons marrons da composição que, por sua vez, apresenta muitos elementos geométricos em todo o recinto, como as estruturas de madeira, as vigas triangulares, os degraus, os círculos dos utensílios e do chapéu, as diagonais das linhas da vassoura, a madeira, os bancos. Além disso, sobressaem-se os brilhos dos metais, característica também inerente à natureza-morta da Holanda e de Flandres.

Todos esses elementos podem ser vistos em outras obras de Teniers, com algumas variações, tais como *A Barn of Interior* e *Figures Gambling in a Tavern* (ambas de coleção privada), *Tavern Scene* (National Gallery of Washington, EUA) e *Two Men Playing Cards in the Kitchen of a Inn* (National Gallery of Art, Londres), as quais terminaram por compor, ao lado de outros artistas daquele universo, um tipo específico da pintura de gênero.

Arte francesa

A Coleção Ema Klabin possui dez pinturas francesas realizadas entre os séculos XVII e XIX, distribuídas entre os gêneros do retrato (três telas²⁵, uma miniatura²⁶), cenas mitológicas (duas obras²⁷), pintura de paisagem (três telas) e de gênero (uma obra²⁸). Entre elas, destacam-se as pinturas de dois artistas de suma importância para a arte francesa nos séculos XVII e XVIII, a saber, Jean-Baptiste Greuze e Claude Lorrain.

Um dos principais representantes da ascensão da pintura de gênero na França no século XVIII, Jean-Baptiste Greuze, está aqui representado por meio de uma peque-

na tela intitulada *Ariadne* (M-0777). Trata-se, certamente, de uma personagem literário-mitológica, mas a obra pode ser também entendida por meio de sua relação com a pintura de gênero, pela qual Greuze se consagrou nos salões de arte franceses e com a produção do último decênio de sua vida, composta de temas e cenas que passaram ao espectador uma mensagem sedutora, sentimental e contraposta ao moralizante.

Em *Ariadne*, vemos a jovem quase em meio corpo, com o seio esquerdo à mostra pelas roupas que caem, a mão esquerda em direção ao peito, junto aos cabelos, e a direita levada ao rosto. Um acessório azul perpassa os fios dos ruivos cabelos, e a jovem, pensativa, parece lembrar-se de algo que, prazerosamente, revira seus verdes olhos. De fundo neutro, Greuze iluminou o corpo da personagem, salientou seu seio à mostra e seu olhar, equilibrando a tela com tons marrons, amarelos, vermelhos e azuis.

O título da obra remete à história contada por Ovídio nas *Metamorfoses* (VIII: 169-182)²⁹. Nela, a jovem Ariadne lamenta a perda do amor de Teseu, que a rejeita após tê-lo ajudado a derrotar o Minotauro e escapar do labirinto. Ela foi abandonada na ilha de Naxos, resgatada por Baco, que com ela se casou e transformou suas joias em constelação. O pintor realizou outras versões dessa obra, estando uma delas conservada na Wallace Collection, em Londres, e outra semelhante no acervo da Gemäldegalerie, em Berlim. Na tela da Wallace Collection, vemos um pouco mais do corpo da personagem, a mesma posição das mãos e os dois seios à mostra, com a iluminação mais homogênea, um contraste intenso entre tons prateados e vermelhos, o céu representado ao fundo e ainda a presença da auréola na cabeça, remetendo à constelação citada por Ovídio. É, provavelmente, a obra apresentada por Greuze no Salão de 1804. Na tela conservada em Berlim, as cores são distintas – com a predominância do azul-escuro nos tecidos e o contraste



M-0777 Jean-Baptiste Greuze. *Ariadne*. França, séc. XVIII. Óleo sobre tela, 51 x 41 cm.

com o branco –, a personagem não tem auréola, não apresenta o seio à mostra, embora sua posição no quadro se aproxime muito da tela da Coleção.

Greuze, no entanto, realiza uma série de obras bastante próxima à da temática de Ovídio, variando a mostra dos seios, a posição das mãos, dos cabelos e do olhar sonhador da personagem. Uma hipótese aventada é que a obra da Coleção seja, na realidade, *La Jeune Fille Réveuse*, citada no *Catalogue Raisonné* do pintor, sob o número 516, outrora pertencente ao barão Lionel de Rothschild³⁰. Na documentação referente à obra, presente na instituição,

há a citação do antigo proprietário como barão "L. de Rothschild", sem mais indicações. As demais obras que pertenceram a Lionel de Rothschild e a Louis Nathaniel de Rothschild, citados no *catalogue raisonné* de Greuze, são caracterizadas de modo distinto e seus títulos são distantes da pintura pertencente à instituição brasileira, sendo *La Jeune Fille Réveuse* a mais próxima da tela da Coleção.

Greuze foi um dos artistas que mais revolucionaram a pintura do século XVIII com suas obras. Tornou-se o criador de uma pintura de gênero moralizante, portadora de uma mensagem virtuosa e exemplar aos homens, munida de simplicidade e de gestos generosos em ambientes rústicos e modestos, totalmente contrários à pintura exuberante e suntuosa e vaporosa do Antigo Regime. Para Diderot, ele foi o verdadeiro renovador da escola artística francesa, o primeiro a “fornecer modos à arte”: “le premier parmi nous qui se soit avisé de donner des mœurs à l’art”³¹. *L’Accordée de Village*, *La Piété Filiale*, *La Malédiction Paternelle*, *Le Fils Ingrat* e muitas outras ofereciam uma espécie de alternativa entre a pintura de gênero e a pintura de história, engrandecendo as histórias familiares em prol de um sentimento maior e nobre. Diderot exaltou sua pintura moral em detrimento dos pincéis há tanto tempo “dedicados à libertinagem e ao vício”. Segundo ele, as obras de Greuze instruem, corrigem os homens e os convidam à virtude³², em clara oposição às telas sensuais de François Boucher.

Ao lado destas pinturas, cujas cenas eram carregadas de sentimento, teatralidade e expressão, Greuze não deixou, contudo, de representar a sensualidade do universo feminino, preservando os aspectos dramáticos e expressivos já evidenciados em suas pinturas moralizantes. Segundo Albert Châtelet, suas produções deviam muito também à relação com a pintura italiana, experiência obtida por Greuze em uma viagem empreendida ao país entre os anos de 1755 e 1757, particularmente pelas re-

ferências de Guido Reni e Carlo Dolci, com suas figuras representadas em busto e repletas de lânguida expressão. O universo feminino de Greuze segue essa mesma linha, como se transformasse a temática religiosa em êxtase pagão, de um ponto de vista bastante sensual. Châtelet destacou justamente esse caráter de suas obras, isto é, um certo erotismo vindo do ar de melancolia que pode ser apreendido pela representação dos olhos virados, dos sentimentos de inocência ou de fidelidade, que se mesclam a um ombro ou a um seio à mostra³³.

A inocência perdida, o caráter sentimental das figuras isoladas na composição, na mescla da retratística e da pintura de gênero, a associação com as cenas mitológicas, a delicada nudez e as transformações do corpo e do tempo, ao lado da exploração intensa da juventude feminina, fizeram de Greuze um artista extremamente popular. Após a mensagem moral exibida nos salões e exaltada por Diderot, ele soube explorar uma nova faceta da sensualidade contraposta ao que propunha Boucher e Fragonard, dando à sua pureza um permissível e aceitável avanço em direção ao erotismo. *Ariadne*, da Coleção Ema Klabin, traduz plenamente essas outras intenções do pintor de Diderot.

Além da pintura de Greuze, a Coleção possui outra obra-prima de grande relevância na História da Arte. Trata-se de *Paisagem Pastoral* (M-0823), de Claude Lorrain, de 1647. Em formato oval, a pintura mostra uma paisagem arcádica, com a presença de pastores conduzindo animais que saciam a sede em um pequeno riacho do lado esquerdo, um grupo que se diverte com um pequeno cão que dança³⁴ ao som de uma flauta tocada por Apolo ou um pastor, além da imponente presença de uma clássica arquitetura no extremo oposto. Ao fundo, há um aqueduto romano quase imperceptível. Lorrain dispôs a vegetação, as montanhas, as arquiteturas, os animais e os pastores em planos sucessivos, reiterando os precei-

tos formais da paisagem arcádica e idealizada, gênero do qual ele foi um dos principais protagonistas, ao lado de Nicolas Poussin. A luz passeia pelos personagens e pela natureza, dando à composição italianizada uma atmosfera dourada, típica de sua pintura.

Aparentemente, há outra versão quase idêntica dessa tela em uma coleção particular inglesa, de formato oval e tamanho semelhante, com as mesmas figuras, animais, edificações e vegetações distribuídos na paisagem³⁵. Esses elementos compuseram muitas de suas telas, distribuindo-se de maneira diferenciada nas composições e integrando também cenas de portos, marinhas e pinturas religiosas. Sobrepe-se, na maioria dessas obras, a questão da luz na paisagem. A esse respeito, um dos mais importantes teóricos da pintura de paisagem do século XVIII, Pierre-Henri de Valenciennes, destacou que ninguém melhor que Lorrain “pintou admiravelmente o ar atmosférico” e “esta indecisão que faz o charme da natureza”³⁶.

Calmos, belos e serenos são os termos que, geralmente, caracterizam os quadros de Lorrain, pintor que, em sua essência, transcendeu a representação do real e introduziu em suas obras o classicismo de outrora, oferecendo à natureza um certo ar idílico e poético, na esteira dos grandes mestres da paisagem idealizada, como Giorgione. Para Kenneth Clark, *Claude Gellée* [Lorrain], *o verdadeiro herdeiro da poesia giorgionesca*³⁷.

“o que há de mais virgiliano em Claude é o seu sentimento de uma Idade de Ouro, onde passam os rebanhos no meio das águas tranquilas, sob um céu calmo e luminoso, onde imagens de perfeita harmonia entre o homem e a natureza juntam-se com um tipo de melancolia mozartiana, como se ele soubesse que tal perfeição só pode existir durante o instante no qual ele toma posse de nosso espírito”³⁸.

Nesse sentido, um dos elementos que também marcam a pintura de Claude Lorrain é a música, representada na figura de Apolo, ou mesmo de pastores tocando flauta em

meio à natureza, presentes em muitas de suas telas e, particularmente, conservada na Coleção Ema Klabin. Reminiscência de Giorgione e Tiziano em seu célebre *Concerto Campestre*, música, natureza e a poesia bucólica de Virgílio entram em perfeita harmonia em suas composições. Conforme destaca Milani, há a ideia da “Arcadia lugar de uma vida cotidiana idealizada [...], um refúgio no mundo sentimental e da alma [...] onde se exalta a vida campestre”³⁹.

Claude Lorrain passou a maior parte de sua vida e carreira na Itália, onde frequentou o ateliê de Agostino Tassi, voltando à França por pouco tempo e retornando à Roma, onde residiu até sua morte. Na Itália, o contato com as obras de Annibale Carracci e Domenichino foram também importantes para sua formação. Seus estudos sobre a luz – o nascer e o pôr do sol –, feitos *d’après nature* em Tivoli, são notáveis em sua produção, algo que agradou também a artistas como o russo Alexander Cozens e os ingleses Gainsborough⁴⁰ e Turner. Sobre o artista, Turner ressaltou, em seus escritos, os harmônicos elementos e suas originais composições a partir da junção dos motivos laterais, das árvores centrais e dos monumentos clássicos italianos⁴¹.

Esses aspectos classicizantes da pintura de Claude, assim chamados pelos seus biógrafos e comentadores, foram precisamente algumas das principais referências para a paisagem francesa⁴², como notamos na pintura de Nicolas-Antoine Taunay. Na tela da Coleção, intitulada *Paisagem com Pastores* (M-0795), a temática e a disposição dos elementos da composição advêm da “escola” de Lorrain. A distribuição das árvores, o personagem em meio à natureza e a iluminação do céu revelam as lições do mestre e também aquelas apreendidas em Roma, berço de sua formação.

As pinturas francesa, holandesa e flamenga dialogam entre si e revelam a coerência da Coleção de Ema Klabin, compondo um grupo fundamental de obras de



M-0823 Claude Lorrain. *Paisagem Pastoral*. França, 1647. Óleo sobre tela, 41 x 52 cm.

arte para a compreensão da formação do colecionismo do Brasil, para apreciação e conhecimento dos pintores, suas produções e os gêneros artísticos no âmbito da História da Arte. **⌘**

Notas

- CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Frans Post: 1612-1680*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2009. p. 248.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. *O olhar distante*. Curadoria: Nelson Aguilar, Jean Galard, Pedro Aranha Corrêa do Lago; introdução de Giorgio Della Seta; apresentação de Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- CORRÊA DO LAGO, op.cit., p. 248.
- Ibid., pp. 248, 250-251.
- Ver SOUSA LEÃO, Joaquim de. *Frans Post: 1612-1680*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1973.
- Assim indicada na ficha catalográfica do museu. O mosteiro se localizava no mesmo local, porém com certa distância da Igreja de São Cosme e São Damião. Disponível em: <www.carmenthyssenmalaga.org/exposiciones/2012/paraisos_paisajes/ficha_obra2_en.html>. Acesso em: 30 set. 2016.
- SUTTON, Peter. *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*. Rijksmuseum, Museum of Fine Arts Boston; Philadelphia Museum of Art, 1987.
- Há também na Coleção Ema Klabin a pintura de paisagem *Aldeia com Igreja* (M-0775), de autoria desconhecida e, provavelmente, do círculo de Jacob van Ruysdael.
- Acerca desse tema, há a obra *Partida para a Caça* (M-0809) e *Grupo com Cavalo Branco* (M-0810), duas telas em *pendant* atribuídas ao holandês Jan Wyck, e *Caça ao Javali* (M-0791), do pintor holandês Abraham Hondius, igualmente conservadas nesta Coleção.
- FRANITS, Wayne. The Pursuit of Love. The Theme of the Hunting Party at Rest in Seventeenth Century. *Kunsthistorisk Tidsskrift Häfte*, n.3, 1992. p. 110-111.
- SULLIVAN, Scott A. *The Dutch Gamepiece*. Totowa: Rowman and Allanheld, 1984.
- GROOT, Hofstede C. de. *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeen Century*. Paris: Maximilian, 1909. p. 251.
- Ibid., p. 250.
- SUTTON, op.cit.
- Ibid. A publicação de Jean Moyreau intitula-se “Oeuvres de Philips Wouwerman, Hollandais, Gravés d’après ses Meilleurs Tableaux qui sont dans les plus beaux cabinets de Paris et ailleurs”.

16. Há também, na Coleção Ema Klabin, uma obra de autoria desconhecida, possível seguidor de Pieter Bruegel, pai de Jan Bruegel, denominada *Torre de Babel* (M-0784).

17. *Catalogue Bruegel: Une dynastie de peintres*. Europalia, 1980, Palais des Beaux-Arts, Belgique. p. 236.

18. *Encyclopédie de l’Art*. Paris: Librairie Générale Française, 1991. p. 142.

19. Tradução livre do autor: “Andò a Colonia e raggiunse a Italia dove si è fatto un nome comme pittore de paesaggi ed altri soggetti di piccolissimo formato nei quale eccelle”. BEDONI, Stefania. *Jan Bruegel in Italia e il Collezionismo del Seicento*. Firenze, Milano, 1983. p. 17. A autora cita a edição italiana de Karel van Mander, *Le Vite Degli Illustri Pittori Fiamminghi, Olandesi e Tedeschi*, de 1884-1885, v. I. p. 304.

20. Tradução livre do autor: “he could sign and sell them as products worthy of his shop”. ROSENBERG, Jakob; SLIVE, Seymour. “Rembrandt’s Pupils and Followers”, In: *Dutch Painting. 1600-1800*. Yale University Press, 1995. p. 99.

21. Ele também foi um dos fundadores da Academia de Pintura da Antuérpia, em 1665.

22. David Teniers era casado com a filha de Jan Brueghel, o Velho.

23. Tradução livre do autor: “C’est du grand coloriste [Rubens] [...] ces tons clairs aux fines transparence, [...] qui font du peintre des kermesses flamandes un de plus étonnants virtuoses du pinceau”. MANTZ, Paul. Introduction, In: BLANC, Charles. *Histoire de Peintres de Toutes les Écoles. École Flamande*. Paris: Henri Laurent, 1868. p. 10-11.

24. No âmbito da pintura de gênero, a Coleção Ema Klabin também tem em sua coleção uma tela atribuída ao flamengo David Ryckaert III, *Retrato de Homem com Cachimbo* (M-0773), e uma pintura atribuída ao holandês, Adriaen van Ostade, intitulada *Dois Homens à Mesa* (M-0814).

25. *Retrato Masculino* (M-0764), de autor desconhecido, século XIX (c.1810); *Retrato de Dama como Santa Cecília* (M-0818), *Círculo de Pierre Gobert*, c.1720; *Casal* (M-0817), de Charles Eisen, século XVIII.

26. *Retrato de Dama* (M-0351), de autor desconhecido, século XVIII.

27. Entre as quais, *Vênus e Cupido* (M-0819), de Gabriel Briard, século XVIII.

28. *No Ateliê* (M-0806), de Benjamin Eugène Fichel, 1857.

29. Conforme indicado na descrição da versão da obra conservada na Wallace Collection. Disponível em: <http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65355>. Acesso em: 30 set. 2016.

30. MARTIN, Jean. *Oeuvre de J-B. Greuze: catalogue Raisonné*. Paris: G. Rapilly, 1908.

31. Tradução livre do autor: “le premier parmi nous qui se soit avisé de donner des moeurs à l’art”. DIDEROT, Denis. Salon de 1765. In: _____. *Oeuvres de Denis Diderot*. Paris: Deterville, 1800, t.13. p.169.

32. Tradução livre de trechos do autor: “Quoi donc! le pinceau n’a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vert?” DIDEROT, Denis. Salon de 1763. In: _____. *Oeuvres Complètes de Diderot*. Paris: Garnier Frères, 1875-1877, t.10. p. 208.

33. CHÂTELET, Albert. *Jean-Baptiste Greuze*. Geneve: Skira, 1992. p. 98.

34. Animais que dançam ao som da flauta, como cachorros e cabras, aparecem em outras obras de Claude Lorrain.

35. ROETHLISBERGER, Marcel. *Tout l’oeuvre de Claude Lorrain*. Milano: Rizzoli, 1986, pp.108-109.

36. Tradução livre do autor: “Il a peint admirablement l’air atmosphérique; personne n’a mieux fait sentir que lui [...] cette indécision qui fait le charme de la Nature”. VALENCIENNES, Pierre Henri. *Éléments de perspective pratique, à l’usage des artistes, suivi de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*. Paris, 1800. p. 376.

37. Ibid., p. 85.

38. Tradução livre do autor: “Mais ce qu’il y a de plus virgilien chez Claude, c’est son sentiment d’un Age d’Or, où paissent des troupeaux au milieu d’eaux tranquilles sous un ciel calme et lumineux, où des images de parfaite harmonie entre l’homme et la nature sont assemblées par l’artiste avec une sorte de mélancolie mozartienne, comme s’il savait qu’une telle perfection ne peut exister que pendant l’instant où ele prend possession de notre esprit”. Ibid., p. 89.

39. Tradução livre do autor: “Arcadia, luogo de una vita quotidiana idealizzata [...] un rifugio nel mondo sentimentale e dell’anima [...] in cui si esalta la vita campestre”. MILANI, Raffaele. *L’Arte del Paesaggio*. Bologna: Il Mulino Saggi, 2001. p. 128.

40. CLARK, Kenneth. Op. cit., p. 87.

41. ZIFF, Jerrolf. “Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape” – Lecture Delivered by J. M. W. on February 12, 1811, at the Royal Academy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.26, 1963. pp. 144-145.

42. Incluímos nesse conjunto a obra *Paisagem Marinha* (M-0824), de um imitador de Claude Vernet, pertencente à Coleção Ema Klabin.



M-0678 e M-0679 Placas misulares.
Brasil, séc. XIX. Madeira entalhada,
policromada e dourada, 285 x 78,5 x 33 cm.

O colecionismo de arte colonial e a experiência viva das artes do século XVIII: uma aproximação ao conjunto da talha do Mestre Valentim para a igreja de São Pedro dos Clérigos no acervo da Fundação Ema Klabin

ANDRÉ LUIZ TAVARES PEREIRA

DOCENTE NO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

À diferença do modelo biográfico e interpretativo tradicionalmente associado a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), durante longo tempo pensado em chave nacional e localista, a crônica da formação de seu contemporâneo Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813) incorporou, desde as primeiras sínteses biográficas, como a de Manoel Araújo Porto Alegre, uma abertura do artista a modelos decorativos de circulação entre os dois lados do Atlântico. Em seu trabalho vemos os modelos do rococó como aclimatado em Portugal e fala-se, mesmo, em uma eventual, embora não esclarecida, estada de formação no Reino. Igualmente, o legado do Mestre Valentim, como se tornou conhecido no âmbito da historiografia da arte no Brasil, abrange tanto a produção decorativa religiosa – especialmente a talha ou decoração esculpida em madeira e policromada – quanto obras civis de grande relevância, incluindo-se

aí as fontes públicas, as pioneiras esculturas em metal fundido ou os projetos para o Passeio Público no Rio de Janeiro. Sua produção mais significativa, em termos de decoração religiosa, inclui, sobretudo, obras realizadas para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Cruz dos Militares, ambas no Rio de Janeiro, além dos lampadários para o Mosteiro de São Bento, na mesma cidade. Associações estilísticas consistentes aproximaram a produção da talha decorativa complexa do interior da Igreja de São Pedro dos Clérigos,¹ do Rio de Janeiro, à mão do Mestre Valentim. O requinte desse trabalho escultórico, de que são testemunhos os fragmentos que podemos observar hoje na Coleção Ema Klabin, sublinha a vinculação entre mestre e entalhe, dando sempre mais força à atribuição daquela obra monumental ao artista que mais probabilidade possuía de ser o seu autor no Rio de Janeiro de fins do século XVIII.

Vejamos um pouco da história do edifício e de sua decoração interna, conferindo brevemente as fontes documentais de que dispomos. Embora o risco da igreja dos clérigos do Rio de Janeiro tenha sido sempre atribuído, pela tradição, ao tenente-coronel José Cardoso Ramalho – autor ele também do risco para a Igreja da Glória do Outeiro –, não há, porém, informação efetiva que corrobore essa informação. A documentação relativa à Irmandade de São Pedro dos Clérigos encontra-se parte em poder da própria Irmandade – *Livro do Termos dos RR. Capelães do coro, 1764, Livro 1º da despesa do patrimônio dos Clérigos [sic] pobres*, (1814), *Livro 3º da Receita de despesa da Irmandade* (1793-1820) – bem como da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro – o “moderno” *Compromisso da Irmandade de São Pedro dos Clérigos*, de 1950, com breve inventário de livros relativos ao século XVIII (cap. XIX, p. 46-47). Em nenhuma parte encontra-se subsídio concreto à atribuição de autoria que permanece ao âmbito das hipóteses. Não há, igualmente, informações claras sobre a história da composição do risco ou de suas possíveis motivações e modelos adotados para o edifício. A construção do edifício notável seria iniciada em 1733 e já estaria completa em 1738.

A inusitada fachada curva desse templo seria flanqueada por duas altas torres cuja forma resultaria da interseção de um quadrado e um círculo, com as quinas em ângulo reto encerrando o abaulamento da seção central. A talha em seu interior, entretanto, é o que complementaria e definiria de modo mais claro a experiência do espaço à “romana” e a decoração característica de fins do século XVIII: o rococó.² Além do espaço elíptico definido pela nave e coberto pela ampla cúpula, haveria duas absides coroadas por meias cúpulas, à esquerda e à direita do eixo central da nave, além de uma capela-mor mais profunda. Se aceitamos a hipótese da confecção do conjunto da talha como tendo sido executada de fato pelo Mestre Valentim e a datação necessariamente posterior a 1799

e tendendo à década seguinte – limites apontados pela própria documentação e já apresentados pela pesquisadora Ana Maria Monteiro de Carvalho em seu seminal estudo sobre o Mestre Valentim –, poderíamos supor que essa imagem “romanizada” da Igreja dos clérigos do Rio – com a relevância da cúpula interna – seja o resultado de uma nova intervenção que substituiu uma possível estrutura decorativo-arquitetônica anterior, existente entre 1738 e 1799 – e que não teria deixado traços.

É de se aventar, igualmente, que o edifício possa ter permanecido com sua decoração interna incompleta – particularmente no que diz respeito à nave – entre a instituição de seu coro de padres, em 1764, e a retificação do zimbório, em 1794-1795.³ A partir daí teria trabalhado o Valentim na criação daquele espetacular “cenário”, o mais eficiente em termos de simulação das igrejas de modelo italiano, a única dotada de uma cúpula efetiva – ainda que fruto de espetacular cenografia pela torêutica – entre as construções realizadas pelas irmandades de clérigos. Não há, porém, dados precisos sobre a situação do interior do edifício até fins da década de 1790. A perda desse edifício, demolido em 1944 para a abertura da avenida Presidente Vargas, é incalculável por ter implicado, igualmente, o desaparecimento de uma narrativa concreta sobre a transmissão desses modelos arquitetônicos italianizantes ao Brasil e sobre o processo de constituição de uma talha, em seu tempo, em acordo com os modelos mais arrojados, capaz de sugerir tais efeitos de magnificência.

Sobrevivem tomos dessa decoração no Museu de Arte Sacra de São Paulo e em outras coleções particulares brasileiras, como a da Fundação Ricardo Brennand, no Recife, para além dos fragmentos que ocupam, na Fundação Ema Klabin, nosso interesse. Sua visibilidade como conjunto íntegro, porém, só nos é garantida pelo acervo fotográfico do Iphan, que possui um inventário fotográfico preparado logo antes da destruição do edifício. Esse

conjunto documental, bem como a correspondência a ele associada, é de inestimável valor e nos oferece um estudo de caso particularmente interessante sobre os inícios da atividade de preservação artística no Brasil e sobre os critérios de tombamento dos edifícios históricos nos anos 1940. Sua perda foi lamentada, mas também discutida, em uma exposição realizada pela Casa de Rui Barbosa, em 1987: Réquiem para a igreja de São Pedro: um patrimônio perdido, que subsidia boa parte de nossas reflexões.

Cronologicamente, a Irmandade de São Pedro dos Clérigos, fundada no Rio de Janeiro em meados do século XVII, é das pioneiras, posterior apenas à de Salvador, fundada em 1594. Pioneira é, também, a construção de sua capela de planta intrincada, provavelmente a que de mais longe aponta, entre as igrejas de clérigos construídas na América portuguesa, uma tradição construtiva não lusitana. Seu interior, cruciforme, mas dominado pela forma circular de sua nave, era coroado por uma bela cúpula dividida em seções distintas por molduras e festões, ornamentada pelas monumentais cabeças de anjos e atributos associados ao apóstolo São Pedro. Essa cúpula sobre a nave, porém, era percebida do exterior do edifício como uma estrutura cilíndrica coroada por um tambor e um lanternim que permitia a iluminação do edifício a partir do alto. Sua construção se deu de modo rápido: lançada a pedra fundamental pelo bispo D. Antônio de Guadalupe em 1733, em cinco anos a obra estava concluída. A autoria do risco da capela permanece, todavia, controversa.

Mesmo demolida em 1944, a capela da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro permaneceu viva, com seu ar de lenda, na historiografia das artes no Brasil. Seu desmonte e a dispersão de suas peças por coleções particulares e acervos públicos alimentaram durante anos o mercado de artes. Pudemos ver, por exemplo, tomos de sua cúpula, enormes cabeças de anjos acopladas a terminações de volutas, na exposição “O

Universo Mágico do Barroco”, de 1998. Querubins retirados de seu corpo fazem parte do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. A imagem venerada no altar-mor, assim como a portada principal da capela, de fatura excelente, foi trasladada para a nova igreja de São Pedro que se fez construir no Rio Comprido, no Rio de Janeiro. Embora de planta elaborada, o arranjo geral da fachada resulta algo incômodo e sem harmonia.

Partes dos fragmentos da talha, pintadas em branco com os detalhes destacados por um dourado hoje envelhecido, seriam, igualmente, adquiridas para a Coleção Ema Klabin, dispostas hoje no espaço da sala de jantar em contato próximo com outras peças de talha e objetos decorativos diversos, além das pinturas, esculturas e gravuras. Um estudo amplo da talha de feições rococó que recobria o interior do edifício foi conduzido pela professora Ana Maria Monteiro de Carvalho, que atribui o trabalho da talha decorativa ao Mestre Valentim.⁴ Assim também, a análise do programa iconográfico da capela foi empreendida pela autora, que faz criteriosa seleção de fontes para a reconstrução da história do monumento.

As seções de talha decorativa expostas na Fundação Ema Klabin podem ser facilmente reconhecidas na análise do registro fotográfico do Iphan. É esse conjunto que nos possibilita, ainda hoje, uma leitura mais precisa do ambiente de onde foram retiradas essas peças. E como se apresentava esse ambiente da Igreja de São Pedro? No altar principal, dedicado a São Pedro, uma bela imagem do santo patrono, representado em trajes pontificais e assentado em sua cátedra em gesto de bênção. A mesma atitude pode ser observada, por exemplo, na imagem de São Pedro, em geral apresentada como sendo de origem portuguesa, que uma vez pertenceu à capela da irmandade paulistana de São Pedro dos Clérigos, hoje pertencente ao acervo de Museu de Arte Sacra de São Paulo. No que diz respeito aos altares laterais da



Igreja de São Pedro dos Clérigos, fachada principal e lateral. Rua de São Pedro, esquina com Rua dos Ourives.

Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, Ana Maria Monteiro nos fala⁵ de um retábulo dedicado a São Gonçalo – devoção especial do bispo D. Frei Antônio de Guadalupe, um dos promotores principais da irmandade – e outro a Nossa Senhora da Boa Hora.⁶

O acervo fotográfico do Iphan nos permite a identificação de elementos compartilhados pela igreja carioca com as demais capelas das irmandades de S. Pedro espalhadas pelo Brasil, como o belo cadeiral, a tradicional imagem de São Pedro Apóstolo no consistório ou na sacristia, ou mesmo o lavabo em pedra, aqui adossado à parede. A Irmandade carioca manteve, a exemplo do que aconteceria com as irmandades congêneres do Recife ou Salvador, fôlego suficiente para atravessar os anos da colônia e do Império, chegando ao século XX em funcionamento. Também como no caso do Recife, a capela carioca enriqueceu seu patrimônio durante o século XIX, adquirindo objetos artísticos que complementassem seu programa ou que amplificassem o sentido de magnificência do culto. Obras de douramento continuavam a ser executadas ainda em 1854, por exemplo, segundo era possível ler na edição de 13 de janeiro de 1854 do periódico carioca *O Jornal*.

A forma centralizada e as múltiplas capelas que davam à igreja dos clérigos do Rio de Janeiro feição especial atraíram a atenção de Nelson Porto Ribeiro, que, sobre ela – e particularmente acerca das possíveis metáforas representadas pela cúpula –, propôs uma sofisticada rede de hipóteses e linhagens, associando-a a um possível processo de assimilação do ideário Neoplatônico pela arte colonial.⁷ Continua o autor sua demonstração referindo-se a um detalhe da pintura do pernambucano Manoel Jesus Pinto para o nártex da igreja de São Pedro do Recife (c.1802) como subsídio para sua interpretação que associa os templos em planta centralizada ao ideal de representação da verdadeira igreja na Terra. Porto Ribeiro lembra as realizações de Perugino – *A entrega*



Altar lateral da Igreja de São Pedro dos Clérigos

das chaves a São Pedro – e Rafael – *Apresentação da Virgem no Templo* – como antecessores dessa solução formal, presente na pintura de M. Jesus Pinto, assim como o templete de Bramante, *São Pedro in Montorio*, “no local onde, se acreditava, o santo teria sofrido o seu martírio”. Destaca a clareza da organização narrativa da pintura de Jesus Pinto em Recife e sua eficácia em demonstrar a efetiva transmissão da carga de poder de Jesus a Pedro no episódio do Evangelho de Mateus. Lembremos que a cena inclui, no canto superior direito, sobre um monte rochoso, um templo circular figurando a Igreja de Cristo fundada a partir do apostolado de Pedro.

A interpretação de Nelson Porto Ribeiro associa-se, de algum modo, àquela que veremos realizar Rudolf Preimesberger⁸ sobre São Pedro de Roma como local majestático por excelência. A ideia da conexão S. Pedro Constantino aparece nos dois casos, sublinhando a ideia, muito cara a nós, da conexão entre Coroa e Igreja ao longo do século XVIII português. A cúpula como solução arquitetônica simbólica por excelência é, também, reafirmada pelos dois autores. No caso da Igreja do Rio, Porto Ribeiro lembrou o revestimento da volta interna da cúpula com relevos apresentando os atributos de São Pedro⁹ distribuídos por oito “gomos” ou segmentos. Oito, nos diz o autor, é o número místico que significa a união entre os âmbitos terreno e celeste. Toda essa simbologia procurava afirmar uma ideia central: a do primado de São Pedro.¹⁰ O aspecto extravagante do templo carioca, em função de sua planta polilobada e seu exterior rotundo, não passaria despercebido a Joaquim Manuel de Macedo, que a incluiria em seu *Passeio pela cidade do Rio de Janeiro* como elemento de destaque na paisagem urbana. Assim escreve o autor d’*A Moreninha* (MACEDO, 1942):

“Pelo seu exterior, a Igreja de São Pedro distingue-se de todas as outras da cidade do Rio de Janeiro. É uma igreja de planta circular como algumas de Roma, tendo o seu zimbório pequeno, mas proporcionado e elegante. As portadas são em mármore e executadas com talento e gosto [...]. Domina em toda a igreja o estilo Barroco da arquitetura do décimo oitavo século. A igreja tem duas torres e abre o seu pórtico de mármore para um pátio defendido por grades de ferro. Esse pátio, outrora regular, apresenta hoje dimensões mesquinhas e irregulares, porque já foi necessário sacrificar parte dele às justas e retas dimensões da Rua de São Pedro”.

Mais tarde, o sacrifício ao desenvolvimento urbano seria completo, levando ao desmonte de todo templo. O registro dos debates estabelecidos ao redor do desmonte desse edifício notável foi preservado pelo Iphan e inclui as discussões acerca do ambicioso projeto de transporte

de todo o edifício, por recorte do terreno, para um local ao largo da avenida Presidente Vargas. Nada, entretanto resultou dessa acirrada tentativa de defesa do patrimônio. As portadas de mármore que tanto chamaram a atenção de Macedo, pelo menos a principal delas, restou como lembrança do monumento desfeito, trasladada ao novo templo de São Pedro, erigido pela irmandade no bairro do Rio Comprido. A talha sobreviveu arrematada por colecionadores ou transferida a coleções públicas. Sobraram-nos, além disso, os papéis.

A Irmandade de São Pedro do Rio de Janeiro conserva em seus arquivos parte da documentação setecentista. Os registros cobrem o período capital, entre os anos 1764 a 1814. É nessa altura que se completa a talha interna e que a capela ganha a configuração que conservou até seu desaparecimento, em 1944. A atividade do Mestre Valentim é registrada entre os anos 1801 e 1802, quando executa, pela quantia de 4\$000, uma cabeça e “Remate do Sacrário”. O estudo da obra de Valentim, como vimos, é capitaneado pelo trabalho da professora Ana Maria Monteiro de Carvalho, que se ocupa da análise da talha de São Pedro dos Clérigos em seu *Mestre Valentim*, de 1999.

O programa iconográfico da capela contava ainda, no que toca às esculturas, com um São Gonçalo e com imagens de Sant’Ana, São Pedro Mártir – invocação da capela em que se instalaram, igualmente, os irmãos clérigos pernambucanos, em seus primeiros tempos, em Olinda – e São Paulo – presente, também, nos programas iconográficos para Salvador e para o Recife –, além de Santo André, irmão do príncipe dos apóstolos. Todas as imagens referidas receberam encarnação entre os anos de 1805 e 1806, a custos variados, assim como a do Santo Patriarca. Há outras, porém, e sua disposição é descrita, com os cuidados do *métier*, por Joaquim Manoel de Macedo, que não se furta a fazer as vezes de crítico das artes, ao final do trecho que se segue:

“A igreja possui três altares. No altar-mor, além da imagem do venerável príncipe dos apóstolos, que ocupa seu devido local de honra, veem-se, ao lado direito São Paulo, ao lado esquerdo Santo André e no mais alto degrau do trono, a imagem do Senhor dos Aflitos. O Altar do lado do evangelho é consagrado a Nossa Senhora da Boa Hora, a cujos pés está a imagem de Santo Antônio, e em dois nichos laterais veem-se as imagens de Nossa Senhora da Conceição e de São José. O altar do lado da Epístola é dedicado a São Gonçalo do Amarante, que tem, em um degrau inferior do seu trono, a imagem de Sant’Ana, e aos lados S. João Nepomuceno e São Pedro Mártir. Não são notáveis estas imagens pela sua execução artística. Ao menos, porém, vai sê-lo a nova de São Pedro, que está sendo executada em mármore branco pelo hábil Sr. Despré, e cujo desenho me pareceu muito bonito.”¹¹

Além das imagens devocionais, das esculturas entronizadas e destinadas ao culto, a irmandade encomendou uma série de pinturas ou as acumulou a partir de doações a título de esmola. Receberam, com esse caráter, um retrato de D. Frei Antônio do Desterro, oferta do irmão reverendo André Lopes de Carvalho. Ainda no mesmo intervalo temporal, registram despesas com retratos de dois outros irmãos, já falecidos, D. Frei Antônio de Guadalupe – o fundador da irmandade de Mariana, então Ribeirão do Carmo – e D. José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castilho Branco. Para o consistório, os irmãos adquiriram, no período de 1808 a 1809, um retrato de São Pedro, além de dois outros retratos não especificados, que podemos supor como sendo de irmãos ligados à história da Irmandade – as menções até aqui dizem respeito a bispos, irmãos já falecidos – se não de santos ligados a seu programa iconográfico e devocional. O consistório, esse espaço destinado a reuniões periódicas e centro administrativo dessa sociedade, pode ter sido imaginado como um ambiente especial para a comunicação da crônica e do percurso dos clérigos do hábito de São Pedro, alcançada através das sequências de imagens, mas, também, como uma câmara ou galeria de retratos, um panteão em que a tradição e a história da congregação eram repostas por meio de efigies pintadas dos antecessores. Tal como no Recife, a pintura assume esse papel de arte essencialmente narrativa (pen-

semos no que deveria ser a série de episódios da vida de são Pedro de Francisco Bezerra) e demonstrativa. É o veículo preferencial da História, da reconstrução dos episódios exemplares. Às imagens em madeira caberia o papel da comunicação da dimensão devocional. Entronizadas, comunicam a grandeza e a caridade dos santos. Determinariam, talvez, painel e imagem, atitude diferenciada. As pinturas decorativas e instrutivas, especialmente as da nave e da capela-mor, devem ser vistas a certa distância, não alimentando o contato mais próximo e direto que as imagens devocionais, por sua natureza e caráter, suscitam.

Também a música era utilizada pelos irmãos clérigos como elemento de aparato. No Rio de Janeiro, a figura principal de compositor será a o do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Esse personagem precursor, autor de uma obra tão clara, tanto em termos de harmonia quanto no que diz respeito à textura contrapontística, será, ele próprio, Irmão do Hábito de São Pedro e fornecerá à irmandade a que está vinculado a música para o desenrolar solene de seu cerimonial. Não por acaso, serão os dois, anos mais tarde, reunidos por Araújo Porto Alegre em sua série de notas sobre os artistas fluminenses do passado e que faz publicar na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB. Os dois artistas, centrais nesse momento do Rio de Janeiro, participam, a modo, da vida artística da Igreja de São Pedro, definindo para ela um padrão áulico, um nível elevado de realizações artísticas e, por consequência, de efetiva demonstração de proeminência social.

O rococó e a sutileza feita de levezas e da paleta clara, a marca do estilo do entalhador galante que foi o Mestre Valentim, encontrará tradução perfeita na música do padre José Maurício. A beleza concisa e sem excessos ornamentais, a doçura da pedagogia que doutrina sem a estafa, o movimento melódico natural e o desenvolvimento direto ficarão entranhados na prática musical mauriciana e será fatalmente esse gênero renovado que

marcará suas realizações; esse, o som a encher as abóbadas da igreja dos clérigos. A atividade de José Maurício, porém, está registrada desde antes, entre os anos 1799 a 1804, havendo referência ao pagamento pelo exercício da atividade de mestre de capela e pela composição – ou organização – da música para a festa do Santo Patriarca, para vésperas e para novenas. Esse som reverberou os grandes ornamentos de madeira expostos na sala de jantar da Fundação Ema Klabin. São parte da pátina que os cobre. O estudo da talha decorativa, como se viu,

não cobre apenas análise da estrutura em seu local de origem, mas igualmente a história de seu transporte, de sua remoção, as mudanças estilísticas e de gosto que podem precipitar seu desaparecimento, venda ou mesmo destruição. Quando possível, é necessário recompor sua história, oferecendo balizas para que o observador compreenda a complexidade do objeto que tem diante de si.

O desenvolvimento do colecionismo ligado à produção artística dos séculos XVI a XVIII brasileiros e, particular-

mente, da talha escultórica encontra no acervo da coleção Ema Klabin um capítulo mais do que relevante. A arte colonial brasileira consolidou-se, ao longo do século XX, como um dos condutores da lógica formadora de coleções públicas ou privadas, resultando num dos gêneros exemplares do colecionismo nacional. Não é tão comum, entretanto, que encontremos conjuntos de itens reunidos em coleção cuja relevância histórica se equipare ao do caso da talha proveniente do desmonte da Igreja de São Pedro do Rio de Janeiro. Reintegrada a uma nova série de objetos, a talha passa a operar como um elemento a mais na tentativa de reconstruir a produção visual de um certo período histórico. Sua interpretação como fragmento, memória de um evento anterior e como registro da longa história de que faz parte deve ser tarefa do observador e do sistema de mediação que prepara ou informa o olhar do visitante. Assim, atavam-se vozes que a circunstância eventualmente cala, mas que o objeto preserva. ✝

Notas

- As irmandades de clérigos eram associações de padres seculares ao redor do culto a seu santo patrono, São Pedro, e com propósitos de auxílio mútuo e complementação da educação eclesiástica. Essas irmandades existiram, e ainda existem, espalhadas pelo território da América portuguesa, particularmente no Brasil. Seu patrimônio arquitetônico e artístico é dos mais notáveis do período colonial, sobretudo no que diz respeito à emulação de modelos romanos para seu aparato decorativo e particularmente interessante no que toca às soluções arquitetônicas para seus templos-sede. As mais importantes localizavam-se em Mariana (MG), Salvador (BA), Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP).
- Sob o nome “rococó” reúnem-se variadas realizações artísticas, sobretudo ligadas às artes decorativas. Sua ornamentação profusa dá mais agilidade ao repertório algo clacissizante do Barroco e inclui: a) motivos como os concheados – *rocaille*, em francês, donde o nome, b) as volutas em “C” ou “S”, c) elementos naturalistas, d) assimetria em arranjos, e) preferência pela policromia clara no lugar do douramento integral da talha decorativa e f) certa abstração nas representações arquitetônicas, fazendo desaparecer a solidez das formas em favor do movimento mais fluido das estruturas decorativo-arquitetônicas. Regiões como o sul do que é hoje a Alemanha, norte da Itália, norte de Portugal e a França do período Luís XV são emblemáticas quanto a esse gênero de produção artística. No Brasil, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco e Pará são regiões em que

esse fenômeno pode ser observado. Estudos como os de Myriam Ribeiro e, mais recentemente, Gauvin Alexander Bailey tentam redefinir o rococó como um estilo elegante, cortesia por excelência. Liana Baroero tenta nos oferecer, igualmente, uma visão desse período, *grosso modo* de 1750 a 1820 ou 1830, como momento autônomo cuja produção chama “arte das luzes”. Para as referências, vide Bibliografia, ao fim deste artigo.

- Arquivo da Irmandade de Clérigos do Rio de Janeiro. *Livro 3º da Receita e Despesa da Irmandade* (1793-1820). Registram-se, às fls. 16, 17 e 17v, pagamentos realizados por “Despesa com a retificação da Igreja, obra da nave e zimbório e telhado”. Em 1799-1800, fl. 75, “por dez semanas de férias a vários oficiais de carpinteiro, pedreiro e servente”, além de gastos com “mestres de madeiras”. Não há menções ao nome do Mestre Valentim ou qualquer outro artífice. A cronologia das obras de entalhe está estabelecida a partir dessas balizas, hipótese corroborada pela professora Ana Maria Monteiro de Carvalho.
- A esse respeito, é possível consultar CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, bem como o cuidadoso estudo que acompanha o catálogo da exposição “*Réquiem pela Igreja de São Pedro*”, de 1987, organizada pelo Sphan e pela Casa de Rui Barbosa. Nesse texto, a partir de comparações com obras remanescentes, a autoria é efetivamente atribuída ao Valentim, especialmente de peças para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte.
- CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. A talha de Mestre Valentim na Igreja de São Pedro do Rio de Janeiro. In: *Réquiem pela Igreja de São Pedro*. Catálogo. Rio de Janeiro: Sphan; Fund. Casa de Rui Barbosa. 1987.p. 35.
- As fotografias apresentam um retábulo dedicado ao Senhor da Agonia – o que leva o cordeiro pascal na cúpula, identificado como o de Nossa Senhora da Boa Hora, portanto – e um segundo altar – o de São Gonçalo, com o triângulo da Santíssima Trindade – já vazio.
- RIBEIRO, Nelson Porto. *Aspectos do neoplatonismo na arte colonial brasileira*. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <http://www.cfch.ufrj.br/jor_pesq/Arte2/ribeiro.html>. p. 2. O autor vincula de modo claro a igreja do Rio de Janeiro às demais igrejas de clérigos seculares, sobre elas fazendo a seguinte análise, no que diz respeito à genealogia de sua planta: “São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, além de pertencer a uma série maior que inclui as igrejas da ordem (Recife, Porto e Mariana), pertence também a uma série própria que remonta ao projeto de Bramante para a igreja-mor da cristandade, São Pedro do Vaticano. Projeto este publicado por Serlio em 1547 e que teve ampla divulgação à época. A igreja do Rio tem o programa monumental de Bramante adaptado às suas dimensões de quase capela através da transição feita pelo plano da igreja lisboeta de Santa Engrácia”. (P. 3)
- PREIMESBERGER Rudolf. Loci maiestas: continuità e trasformazione in San Pietro in Vaticano, 1623-1644. Palestra pronunciada em 22 e 24 de setembro de 2004, durante o congresso sobre arte religiosa e tradição clássica organizado pelo projeto Cicognara, Unicamp/USP.
- “A saber: o templo, a cruz invertida, a palma, o trono papal, a espada, a barca, o galo e as chaves.” RIBEIRO, Ibid., p. 4.
- Ibid., p. 4.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1942. p. 206.

Coro e tribunas da Igreja de São Pedro dos Clérigos, 1943.



M-0902 Ichiyusai Toyokuni (Kunisada).
Casal. Japão, 1844. Xilogravura em
cores sobre papel, 35,8 x 24,6 cm.



Arte do Japão e da China

MICHIKO OKANO

DOCENTE NO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

A vasta e heterogênea coleção asiática de Ema Klabin é apresentada para o público mesclada a obras ocidentais e africanas, compondo ambientes de uma residência. É uma forma distinta, portanto, daquela classificação realizada de acordo com regiões, conforme a maioria dos museus, na qual as peças asiáticas ficam isoladas do restante das obras. Adota-se uma maneira híbrida de mostrar as peças artísticas em sua conjunção com a função da espacialidade vivida no passado pela própria colecionadora – trata-se de uma casa-museu onde aflora a sensibilidade feminina e o gosto de Ema Gordon Klabin.

A Fundação – como a grande maioria dos museus – adotou o termo “asiático”, já que “Oriente”, “oriental” ou “orientalismo” são complexos e abarcam ambiguidades semânticas, a começar sobre o que se entende por “Oriente”. O orientalismo é apontado por Edward Said (1990) como uma nomeação regida por um sistema de manipulação do Ocidente, alimentada por uma série de interesses e demonstração de poder do continente europeu sobre o resto do mundo. Em se tratando de história da arte, o termo traz ainda outra semântica: faz referência ao uso de temas, motivos provenientes do Oriente Médio nos séculos XVIII e XIX e início do século XX. Quando se concebe uma coleção “oriental”, contudo,

na sua maioria das vezes a dominância é dos países do Extremo Oriente, expressão que engloba a China, o Japão, a Coreia e a Índia, complementados com outros do sudeste asiático, como Tailândia, Indonésia e Camboja, Oriente Médio, como Irã, Iraque e Arábia Saudita.

O colecionismo asiático no Ocidente é historicamente alimentado pelos portugueses e espanhóis, que tiveram contato com a China, a Índia, as Filipinas e o Japão desde o século XVI, por intermédio das grandes navegações por eles patrocinadas. Nessa época, apesar do colecionismo asiático estar concentrado principalmente naqueles países do reino português ou espanhol, havia, contudo, uma circulação desses objetos nas localidades por onde esses navegadores se deslocavam, como Goa, Macau, Novo México, Nagasaki etc.

Podem-se sinalizar três grandes momentos do fenômeno de atração pelos objetos asiáticos no colecionismo europeu desde o século XVII: o primeiro é o *Chinoiserie*, marcado principalmente por porcelanas e objetos lacados chineses, que floresce na Europa entre os séculos XVII e XVIII; o segundo é o Japonismo, representado sobretudo pelas xilogravuras *ukiyo-e* (mundo flutuante), desde meados do século XIX até as primeiras décadas do



M-0656 e M-0657 Figuras de Guardião - Lokapala. China, séc. VIII. Cerâmica em três cores, 78,3 x 32,5 x 16,5 / 73,9 x 37,4 x 15 cm ap.
M-0150 e M-0151 Figuras de Guardião - Lokapala. China, séc. VIII. Cerâmica em três cores, 40,4 x 16,8 x 11,1 / 40,2 x 17,6 x 11,3 cm.
M-0195 Figura Funcionário Real. China, séc. VIII. Cerâmica em três cores, 103,6 x 24,1 x 20,3 cm ap.
M-0153 Figura de Personagem Estrangeiro. China, séc. VIII. Cerâmica em três cores, 60,3 x 22,3 x 13,8 cm.

século XX; e o terceiro é uma arte que cultiva a estética zen-budista, na busca de um valor espiritual na arte, na segunda metade do século XX.

Chinoiserie vem do francês *chinois* (chinês) e era um estilo inspirado na arte e *design* da China, Japão e outros países asiáticos, já que os ocidentais tratavam todos os países asiáticos como se fossem uma única localidade. Aliás,

não é errôneo dizer que até hoje muitas pessoas confundem objetos e até pessoas procedentes desses dois países. No século XVIII, era moda ter peças de porcelana, seda ou charão importadas da China e do Japão, que combinavam com o estilo rococó predominantes na época. Deve-se, no entanto, compreender que de 1639 a 1854 a quantidade de peças japonesas era mínima, em razão do isolamento do Japão em relação às nações es-

trangeiras. Muitos objetos eram de uma produção específica, criada no Oriente para atender o gosto ocidental pela imagem de um Oriente exótico.

Vale rememorar que José Roberto Teixeira Leite (1992) afirma existir no Brasil uma influência chinesa indireta, por intermédio dos portugueses, muito maior do que nós concebemos. Nada mais natural se pensarmos que alguns dos portugueses que aqui chegaram estiveram antes em terras chinesas, ou que brasileiros eram recrutados para seguir aos remotos territórios, uma vez que os portugueses eram os grandes navegadores do século XVI, atravessando de um extremo ao outro do mundo colonial lusitano.

O Japonismo é o movimento artístico do final do século XIX para o início do XX no que se refere à influência da arte japonesa no Ocidente. Tal arte nipônica tornou-se conhecida não apenas, mas principalmente, pelas Exposições Internacionais patrocinadas nessa época, sobretudo na Europa. É interessante notar que muitas obras já eram do conhecimento de uma parte de artistas mesmo antes da abertura dos portos do Japão para as nações estrangeiras em 1868, em razão das brechas criadas no sistema, ora por obras trazidas pelos navios holandeses que tinham a permissão de entrar na ilha de Dejima na época do isolamento japonês, ora transportadas pelos diplomatas europeus na época em que o país se encontrava em regime semiaberto. Para citar um exemplo, o médico e diplomata Rutherford Alcock, que havia permanecido no Japão entre 1859 a 1862, apresentou sua própria coleção na Exposição Universal de Londres de 1862, levando a arte japonesa ao conhecimento dos ingleses. Ema Klabin possui, em sua coleção de livros, a famosa e refinada publicação *L'Art Japonais*, de Louis Gonse (B-2554), de 1883, um dos primeiros estudos publicados em língua estrangeira sobre a arte japonesa.

Os dois movimentos, o *Chinoiserie* e o Japonismo, reforçam, no cenário europeu, um gosto pelo Oriente exótico.

Se o *Chinoiserie* tem como imagem a figura do imperador e o luxuoso palácio imperial, símbolos de riqueza e poder, o Japonismo tem como elementos emblemáticos os samurais e as mulheres da área dos prazeres, as famosas gueixas. Posteriormente, a sedução do Oriente dotado de espiritualidade produziu um encanto pelas pinturas budistas monocromáticas, nas quais a estética do mínimo essencial é predominante.

Os estereótipos de um paraíso, seja ele governado por um imperador chinês, samurai, ou ainda por um monge zen-budista japonês, construíram uma imagem exótica de um Oriente idealizado. Tal atração tem conexão com as limitadas informações e conhecimentos adquiridos pelos ocidentais em relação ao Oriente, bem como a busca de algo complementar, como é o caso dos impressionistas, que encontraram na xilogravura japonesa *ukiyo-e* a arte que confirmava a busca de uma nova estética que se contrapunha aos clássicos, conforme Shuji Takashina (1988).

Hugh Honour (1961), ao comparar o *Chinoiserie* e o Japonismo, concorda com Takashina, afirmando ter ele atendido o novo mercado do exotismo, oferecendo uma opção para transgredir a arte acadêmica. O autor acrescenta que o *Chinoiserie* era um movimento centrado nos mercadores que ordenavam que artistas e artesãos produzissem as peças, ao passo que o Japonismo tinha como personagens ativos os próprios artistas, motivo pelo qual não se limitou a copiar desenhos, mas alcançou uma aproximação mais íntima no sentido de procurar sua essência, caminhando além da moldura do exotismo. A influência do Japonismo foi intensa, apesar de o *Chinoiserie* ser mais antigo, estendendo-se do século XVII ao XVIII. Recentes pesquisas têm gerado controvérsias, as quais valorizam uma grande influência obtida pelos artigos chineses na Europa e indicam uma “reorientação da história cultural”, conforme Masahiro Touda (2015).

A moda do *Chinoiserie* deve ter encantado Ema, que viveu na Alemanha e na Suíça dos 7 aos 13 anos, tendo passado longas temporadas nesses países nos anos posteriores. Sua predileção por peças asiáticas, principalmente chinesas, talvez possa ser explicada por sua vivência na sociedade europeia, na qual imperava a moda do *Chinoiserie*, e por sua atração pelo exotismo das terras longínquas.

A maioria das peças de sua coleção asiática é chinesa (80,6%, ou seja, 237 dos 294 objetos); a participação japonesa é bem mais modesta, havendo ainda algumas obras indianas, tailandesas e dos países do Império Otomano, Camboja, Turquia, Java, Pérsia e Irã. Isso comprova sua predileção por *Chinoiserie*, não só pelo exotismo mas pelo fato de as luxuosas porcelanas chinesas, com temáticas de aves, animais, plantas, flores, paisagens palacianas ou de montanhas-e-águas (*sansuiga*), combinarem com os estilos Barroco e Rococó em voga na época.

A coleção chinesa de Ema pode ser subdividida em três grupos: as peças arqueológicas de bronze da era antes de Cristo; as da era Tang (618-907); e as mais recentes, dos séculos XVIII a XX. Este último grupo corresponde à maioria das obras chinesas (em torno de 88%), predominantemente da era Qing (1644-1911), da República da China (1912-49) e parte da República Popular da China (1949).

A coleção japonesa é formada em sua maioria por peças dos séculos XIX e XX (86%), sendo um pouco mais da metade do século XIX, entre o final da era Edo (1600-1868) e início da era Meiji (1868-1912).

Uma exposição, de acordo com Paulo Freitas Costa, teria também despertado a atenção de Ema para com os objetos chineses: a Exposição de Achados Arqueológicos da República Popular da China, em Paris, Londres e Nova York em 1973-1974, com peças que começaram a ser conhecidas pelo público europeu a partir da coleção



M-0641 Ding - Recipiente Trípode.
China, séc. XIII-XII a. C. Bronze, 33,7 x 25,2 cm d.

Cernuschi (2007, p.103). Ema possui, em sua biblioteca, 25 volumes sobre a arte chinesa do Museu do Palácio Nacional em Pequim, 24 deles publicados entre 1969-1974.

É possível salientar alguns momentos de aquisição de obras asiáticas: as que vinham da residência de seus pais, as adquiridas posteriormente, que são peças orientais fabricadas exclusivamente para o gosto europeu, e outras compradas durante as viagens de volta ao mundo de Ema, que tiveram início na década de 1950 (Costa, 2007, p. 102).

Destacamos algumas obras da China na coleção: uma peça arqueológica da dinastia Shang (séc. XIII a XII a.C.), as figuras do *Funcionário Real* e dos *Guardiões Lokapala* em cerâmica, da dinastia Tang (618-906), e os frascos de rapé da era Qing (1644-1912).

A peça arqueológica *Ding* – *Recipiente Trípode* (M-0641) é uma das mais antigas da coleção: do século XIII a XII a. C. e é feita de bronze.

Os *ding* eram objetos preciosos na vida política e religiosa da época. Painéis em forma de tripé destinadas à preparação de alimentos, eram instaladas sobre altares votivos aos ancestrais. Geralmente produzidos por moldes, técnica utilizada pelos chineses para fundição de peças em bronze, os *dings* eram originalmente dourados, e seu surgimento ocorre no momento em que esse material substitui as cerâmicas previamente enterradas em tumbas.

O uso desses objetos em cerimônias fúnebres está associado ao respeito para com o morto, a fim de garantir a benevolência dos ancestrais e invocar sua proteção a seus descendentes. Somente os mais abastados possuíam *dings*, que se tornavam assim indicativos de posição social – existiam normas relativas à quantidade e ao tipo de recipientes permitidos ao indivíduo, dependendo da posição ocupada dentro da nobreza. Os registros históricos estipulam legalmente que o monarca possuía nove; um duque, sete; um ministro, cinco; e um funcionário público de nível inferior, três.

Exposto no salão de visitas da casa, onde estão reunidas as peças de maior valor e raridade da coleção, o *Ding* deve ter sido uma obra importante para Ema, talvez como um objeto que fizesse também uma conexão com seus ancestrais.

A peça *Ding* da coleção tem formato de meia esfera com duas asas laterais verticais e é sustentada por três pés em forma de faca ou espátula. As asas verticais devem ter sido colocadas para facilmente transportar o objeto de um lugar a outro ou, em alguns casos, para erguê-lo do fogo. É interessante notar que só foi possível fazer os finos pés dessa peça por conta da nova técnica de fundição.

No *hall* de entrada, encontramos vários objetos chineses, dos quais destacamos três peças de cerâmica chinesa: os dois *Guardiões Lokapala* e o *Funcionário Real*, que possuem as cores do esmalte *saicai* (tricolor, em verde, marrom e branco), típicas da era Tang (618-906). Tal era foi um período notável na história da arte chinesa pela beleza e pela cor de sua cerâmica, que, com a utilização do cobre, ferro e cobalto, obtiveram variadas nuances, do azul ao verde e do amarelo ao marrom. Eram produzidas em fornos localizados principalmente nas cidades de Hebei, Shaanxi, Henan e Sichuan, sendo feitas poucas obras utilitárias – em sua maioria, eram ritualísticas.

O *Funcionário Real* (M-0195), em pé sobre uma base, é uma figura humana ereta, com 104,6 centímetros de altura, e veste um manto verde decorado e traje em tom marrom e branco por baixo. Os dedos das mãos se encontram cruzados na altura do peito e usa uma coroa na cabeça. O rosto quadrangular, com os olhos simplificados, a boca bem delineada e um grosso pescoço, desproporcional ao resto do corpo, tem uma expressão austera, mas serena.

Ema possui quatro *Guardiões Lokapala* no hall de entrada, dos quais selecionamos os dois maiores para comentar. As figuras dos *Guardiões Lokapala* são originalmente indianas e foram adotadas no budismo como sentinelas para proteger o Buda contra os demônios. Tornaram-se popular na era Tang, podendo ser vistos tanto nos templos budistas como em entradas de tumbas.

Os dois maiores *Guardiões Lokapala* da coleção, um medindo 73,9 centímetros (M-0657) e o outro 78,3 centímetros (M-0656), são similares. Como todos os *Guardiões Lokapala*, usam armadura e botas e têm o braço direito levantado e dobrado, com a mão cerrada, e a mão esquerda pousada sobre o quadril esquerdo. A perna direita, dobrada, pisa o demônio do mal e seu rosto demonstra coragem, bravura e vigor. Uma das diferenças básicas das duas figuras do *Guardião* é a inclinação do corpo e, sobretudo, da cabeça, com o mais inclinado demonstrando maior dinamismo e valentia.

O rosto e as mãos não são esmaltados nessas três peças, não exatamente para não esconder as expressões faciais, mas porque elementos como a boca, os olhos, as sobrancelhas, a barba e os detalhes das mãos eram inseridos após a queima do esmalte, quando a boca era pintada em vermelho e os olhos, em preto.

As três peças, o funcionário real e os dois *Guardiões Lokapala* analisados, foram adquiridos de Connaissance Antiquités em 1970/1973, ficam no *hall* da casa, que reúne uma coleção de peças chinesas de grande porte, provavelmente preferidas por Ema para receber os visitantes.

Os minúsculos frascos de rapé chineses são confeccionados a partir do final da Dinastia Ming (1368-1644), quando o rapé foi introduzido na China pelos portugueses, mas as pinturas nesses pequenos vidros adquirem uma melhor qualidade na era Qing (1644-1912). Foi permitido o uso do rapé por suas propriedades medicinais, embora o tabaco houvesse sido proibido na época. Não obstante, a estética chinesa, que, diferentemente da japonesa, vangloria a grandeza, esses diminutos frascos, cujo formato foi definido por sua funcionalidade, foram muito apreciados pelos chineses.

Existem, na coleção, oito peças de frasco de rapé, sendo cinco em jade, dentre elas quatro com alto-relevo,

possuindo nas tampas outras pedras, como ametista e turquesa, ou metais; uma de ametista e mais duas em porcelana pintada em azul, todas compradas da Galeria de Arte Itá, em 1947. A dominância de frascos de jade se explica pelo fato de ele ser a mais preciosa pedra para os chineses e símbolo de pureza, excelência e soberania. Durante toda a história da China, seu povo adotou essa pedra para fazer utensílios ritualísticos e funcionais, objetos decorativos, armas e acessórios. Foi utilizado em rituais fúnebres, porque as pessoas acreditavam que o poder de proteção mágica do jade poderia garantir a preservação e, consequentemente, a imortalidade.

Há duas peças de rapé, uma de porcelana (M-0327) e outra de jade (M-0289), com desenhos de dragão, que é uma figura simbólica na cultura asiática. O dragão, animal mítico, ocupa a mais alta hierarquia e é, portanto, o mais adorado. Seu desenho pode ser encontrado em desde potes neolíticos ou vasos rituais da Idade de Bronze a alguns períodos, como Han (206-220 a. C.) e representou a autoridade imperial. Aparecem com barba e bigode e alguns têm os dedos abertos quando se apresentam como símbolo do Estado, e expelem fogo, neblina ou chuva. O dragão pintado em azul, do frasco de porcelana, apresenta-se numa pose vigorosa e possui cinco garras nas patas, símbolo da autoridade imperial, ao passo que os comuns tinham apenas quatro.

O destaque do Japão foi dado para quatro conjuntos de obras japonesas: a *Tríade Amida* da era Kamakura (1185-1333), os *netsuke/okimono* e *ukiyo-e* da Era Edo (1603-1868) e a escultura contemporânea de Goro Kakei, participante da 7ª Bienal Internacional de São Paulo.

A *Tríade Amida* é composta por esculturas de madeira entalhada, com altura de 74 centímetros: o *Buda Amida* (M-0140) e dois *Bodhisattvas* (M-0141; M-0142). De um lado, os *Bodhisattvas* são seres que estão no caminho da iluminação e possuem ainda apego ao mundo material;

trazem símbolos de riqueza nos ornamentos, como coroa, colar, pulseira etc. Por outro lado, o *Buda*, como o significado do próprio nome “desperto” alude, são os seres que já alcançaram a nirvana e encontram-se, por conseguinte, livres de qualquer adereço mundano.

Além dessa característica, o *Buda* tem, como peculiaridade, os braços longos e dedos finos, bem como as orelhas compridas, símbolo de sabedoria. As mãos fazem *mudras*, gestos que contêm semânticas diversas, e no caso da figura da Coleção, encontra-se em *Bhumisparsa mudra*. Tal *mudra* é o que Sidarta Gautama havia feito, com um

gesto que indicava tocar a terra, para invocá-la como testemunha da verdade de suas palavras. Existe uma protuberância na cabeça do *Buda*, símbolo daquele que atingiu a nirvana, uma das grandes diferenças entre o *Buda* e os *Bodhisattvas* da Coleção, sendo que estes trazem coroas na cabeça, apesar de as vestes serem muito similares.

As características marcantes desse *Buda* são seu longo braço direito posicionado ao lado do corpo, que alcança até abaixo do joelho, e sua mão, desproporcionalmente agigantada em *mudra*. Em sua mão esquerda, com o braço dobrado, segura um objeto que parece ser um re-

M-0142 Atendente de Tríade Amida. Japão, Séc. XII. Madeira entalhada e policromada, 73 x 26 x 26 cm ap.

M-0140 Buda de Tríade Amida. Japão, Séc.XII. Madeira entalhada e policromada, 74 x 28 x 26 cm ap.

M-0141 Atendente de Tríade Amida. Japão, Séc.XII. Madeira entalhada e policromada, 73 x 26,1 x 26 cm.



licário. Seu rosto quadrado, com orelhas alongadas, expressa serenidade e benevolência.

Os rostos das três peças, levemente inclinados para baixo, são esculpidos de forma muito delicada – o nariz é muito bem pronunciado, a boca e as sobrancelhas muito bem delineadas e os olhares direcionados calmamente para baixo. As orelhas dos *Bodhisattvas* também são alongadas, mas não tanto como as do Buda.

Essa tríade é colocada entre o quarto e o corredor-galeria, na frente do biombo chinês de madeira, como se indicasse uma proteção divina na entrada da área privada.

Em relação aos *netsukes* e *okimono*s, Freitas Costa explica que Ema, desde sua juventude, “teve grande interesse e apreço por pequenos objetos orientais, como frascos de rapé, *netsukes*, *okimono*s, leques, esculturas em jade, marfim e cristal de rocha” (2007, p.101). A pequenez do frasco de rapé chinês (pó de fumo para inalar) e *netsukes* japoneses (adereço para prender caixa de remédio ou tabaco *inrō*) pode ser explicada por sua funcionalidade; todavia, o *okimono* também nipônico (literalmente “coisa de se colocar”, ou seja, objetos decorativos para se colocar em cima da mesa, prateleira, bancada etc.) é minúsculo provavelmente pela própria tradição japonesa de predileção por coisas diminutas. Tal peculiaridade, visível também na preferência do povo pelas flores miúdas – como é o caso da cerejeira, símbolo do país –, é traduzida em habilidade técnica e precisão dos artesãos em produzir detalhes dos pequenos objetos.

Na coleção, há cinco *netsuke* e três *okimono*, todos de marfim. O *netsuke* (literalmente “enraizar”, “colocar”) é um ornamento utilizado na era Edo, geralmente com 2 a 10 centímetros de comprimento, produzido sobretudo em marfim e madeira. Servia como uma espécie de trava que, presa a um cordão, atava caixas de remédio ou tabaco, de-

nominadas *inrō*, à faixa de quimono *obi*. Para tanto, era necessário ter furos, chamados *himotōshi* (“passar cordão”), de alguns milímetros de diâmetro. Essa dinâmica deve ser pensada com cuidado pelo artesão para que o objeto se posicione em sua melhor forma sobre o *obi*. Geralmente, um *netsuke* tem um ou dois furos e modos de amarrar diferenciados dependendo do número de furos. Ademais, o segundo orifício em muitas peças é dissimulado como espaço entre as figuras ou ainda entre as pernas dos homens.

Existem duas peças na Coleção que fazem referência a animais: a primeira ao macaco (M-0312) e a segunda ao sapo (M-0313). A escultura de macaco é bastante comum por ser ele um dos animais do zodíaco chinês. Elaborado em marfim, é da autoria de Okatomo Yamaguchi, renomado artista dessa especialidade do século XVIII, que vivia em Kyoto. Okatomo foi reconhecido pelo livro *Sōkenkishō*, de Tsōryū Inaba, de 1781, como um dos 54 exímios artistas de *netsuke* da época. Apesar de essa escultura não possuir orifício e, por conseguinte, ser classificada como *okimono*, para alguns especialistas pode ser considerada *netsuke* por existir uma fresta entre os macacos, que pode ser utilizada para passar o cordão, cumprindo a função do furo. Os *netsuke* mais conhecidos de Okatomo são justamente de animais, cuja reprodução é delicada e detalhada.

Esse *netsuke* apresenta dois macacos, um do lado do outro, em posições espelhadas. Eles estão levemente entrelaçados – motivo pelo qual se torna difícil dizer qual é a frente ou o verso da peça –, curvados, com olhar cabisbaixo, e os dedos das mãos e dos pés são muito longos. A assinatura está nas costas de um dos macacos, na parte inferior de uma folhagem também esculpida no dorso. Esse mesmo animal leva um alimento à boca, com a mão esquerda, enquanto a mão direita segura o pé esquerdo. A parte de baixo é também trabalhada, mostrando os pés dos animais, o que leva a novamente enfatizar o fato

M-0313 Sapos - *Netsuke*. Japão, Séc. XIX.
Marfim esculpido (?), 2,5 x 4,9 x 3,7 cm

M-0314 Guerreiros em Luta - *Netsuke*. Japão, Séc. XIX.
Marfim esculpido, 4,4 x 4 x 3,8 cm.

M-0309 Figura Taoísta (Gama-sennin) - *Netsuke*. Japão, Séc. XX.
Marfim esculpido, 7,2 x 3,7 x 1,8 cm ap.

M-0312 Grupo de Macacos - *Okimono*. Japão, Séc. XIX.
Marfim esculpido, 3,8 x 4,3 x 3 cm.

M-0293 Concha com Cena de Pesca - *Okimono*. Japão, Séc. XX.
Marfim esculpido, 3,6 x 5,9 x 5,9 cm ap.



de a peça poder ser vista por todos os lados – no caso de *netsuke*, isso é denominados *Katabori-netsuke*.

Existem duas peças *netsuke* de marfim do século XIX, assinadas, com apenas um furo na base. Uma delas é um *Grupo de Músicos* (M-0315) da autoria de outro renomado artista, Tomochika Chikuyōsai (1800-1873), de Sugamo, Tóquio. Ele aprendeu a técnica do *netsuke* com seu irmão mais velho, produziu peças retratando humanos e animais, caveiras e sobretudo figuras à moda do *Manga* de Katsushika Hokusai. A peça é composta por três músicos, que se localizam, numa visão aérea, cada um em uma extremidade de um triângulo, dois com tambores de tipos e formatos distintos e um outro com um provável instrumento de corda, que apresenta desenho de uma ave e desenhos curvilíneos geométricos nas laterais. As três figuras estão descalças, com joelhos levemente dobrados, os pés afastados, um na frente do outro, conferindo certo dinamismo e movimento à peça, como se estivessem entoando música com as batidas de tambor produzidas pelas baquetas que seguram nas mãos. Os rostos expressam alegria, e os cabelos estão presos por uma espécie de chapéu. As largas mangas das vestimentas são amarradas na parte superior para permitir livre movimento dos braços; além disso, trajam calças. O verso da base ovalada triangular apresenta texturas feitas com linhas e pontos em toda sua superfície, muitos deles formando um triângulo. Verifica-se, assim, uma preocupação estética com a faceta traseira da peça. Há um furo no meio para funcionar como *netsuke* e, numa das laterais, a assinatura de Tomochika.

A peça de *Guerreiros* (M-0314), *netsuke* de marfim, é da autoria de Masatoshi Shinkeisai, nascido em Nagoya, ativo no início do século XIX, da Escola de Tomochika (autor da peça anterior), de Tóquio. Um cavalo, dois guerreiros e outros dois homens compõem a peça. Os dois guerreiros postam-se autoritariamente em relação

à figura do paisano, um de cima do cavalo e o outro no chão, de pernas abertas e joelhos dobrados, com a mão direita posicionada sobre a espada, como se estivesse prestes a desembainhá-la. O paisano parece suplicar pela vida, enquanto outro homem, com chapéu, fica por trás do cavalo, controlando o animal.

Outra peça de destaque é o *okimono* de marfim da primeira metade do século XX, assinado por Kōgyoku (Muramatsu Manjirō), morto em 1952. A obra retrata uma cena de pesca dentro de uma concha (M-0293). No primeiro plano encontra-se um homem e um peixe de tamanho agigantado, comparativamente à figura humana; no segundo plano, à direita, um homem com uma vara que toca o rabo do peixe e as árvores; à esquerda, é possível visualizar dois homens com remos sobre o barco. As ondas preenchem os espaços entre as figuras. Essa forma de retratar paisagem na concha foi popular na época, sobretudo de uma cidade com palacetes ao fundo do mar, que acreditavam estar associado ao molusco denominado *hamaguri*.

É muito comum a produção de *netsuke* de figuras legendárias, como é o caso da figura taoísta chinesa chamada *Gama-sennin* (Imortal Sapo), muito popular no Japão. O imortal é representado por um homem idoso, com pele áspera e sem pelo, que acreditam se transformar em sapo. Tem como seu companheiro um sapo que ele carrega ora na mão, ora nas costas. É símbolo associado à longevidade e medicina, cria pílulas mágicas que garantem a vida eterna.

A peça da Coleção (M-0309), de marfim esculpido sobre um pedestal de madeira escura entalhada, com 7,2 centímetros de altura, é da figura do ancião, de barba bipartida, cabelos compridos e rosto virado para cima, à sua direita. Existe um orifício nas costas e outro disfarçado, na dobra do quimono. Carrega um sapo nas costas, em seu lado direito, e seu braço esquerdo segura um cajado, no qual

apoia a mão e o pé direitos. Seu traje apresenta estampa geometrizada de folhas e está amarrado na cintura por uma fina faixa. Sua expressão facial, com a boca entreaberta, olhos arregalados e nariz largo, desperta estranhamento.

O *netsuke* é um objeto muito apreciado e colecionado pelos ocidentais e japoneses. A Sociedade Internacional de *Netsuke* tem mais de seiscentos membros nos Estados Unidos, Europa e Japão (Seton, 2004, p. 95). Essas delicadas esculturas representantes da feminilidade da proprietária ficam no quarto de Ema.

As xilogravuras *ukiyo-e* tornaram-se famosas internacionalmente pela divulgação e influência obtida no Ocidente por conta do movimento Japonismo. Algumas das características relevantes da xilogravura japonesa são a policromia, a bidimensionalidade, a composição peculiar, os temas nitidamente japoneses e sua habilidade técnica, por exemplo, no minucioso detalhamento do desenho e na precisão do registro de múltiplas impressões.

Na Coleção, as xilogravuras são da era Edo (1600-1868), sendo duas delas de Utagawa Kunisada (1786-1865). Um dos artistas da era Edo tardia, com reconhecimento internacional, Kunisada é muito conhecido como o artista de atores de *kabuki* e mulheres bonitas. Aprendiz de Utagawa Toyokuni desde os 15 anos, recebeu, como de costume, o último ideograma do nome de seu mestre para compor o seu. Já em 1819, com sua popularidade em alta, havia ultrapassado a fama do mestre e, após a morte deste, publicou sessenta livros eróticos e aprendeu pintura com Hanabusa Ikkei. Liderou a Escola Utagawa por 40 anos e em 1830 começou a integrar paisagens em suas obras de atores e figuras bonitas.

São variados nomes artísticos que Kunisada apresenta em suas obras; dependendo da época, ele traz nomes ar-

tísticos distintos: Kunisada, Ichiyūsai Kunisada, Kinrai-cha, Gototei, Kōchōrō, Kunisada Toyokuni II, Toyokuni III, Ichiyōsai, Hokubaiko, Fuchōsanjin, Fuchōan, Hinaji Tokyokuni e Kiō.

Apesar de suas obras não terem sido as preferidas pelos japoneses da época, elas recebem na atualidade um reconhecimento fenomenal, proveniente da predileção do olhar ocidental. Como exemplo, houve uma exposição de Kunisada e Kuniyoshi do acervo do Museu de Boston, organizada em Tóquio, em 2016, na qual a maioria das obras são da coleção de Willian Sturgis Bigelow (1850-1926), que esteve no Japão entre 1882 e 1889. Verifica-se assim que, já no final do século XIX, os ocidentais haviam eleito Kunisada como um dos representantes da xilogravura japonesa.

Outra obra da coleção é o *Casal* (M-0902), com a assinatura de Ichiyōsai Toyokuni, juntamente com dois carimbos na borda esquerda inferior, o que faz localizar a obra entre 1844 e 1861. A ficha técnica registra o ano de 1844. A obra faz referência à *Crônica da Batalha de Ichinotani*, luta entre os clãs Genji e Heike na era Heian (794-1185). As figuras que se apresentam na gravura são Minamoto Yoritomo, do clã Genji, registrado à esquerda superior como “Capitão General da Direita¹ Yoritomo” e a princesa Tamaori, com menção na parte superior esquerda, entre as cerejeiras. No primeiro plano situa-se a princesa, com seu belo quimono em várias camadas, em tons de azul claro, com estampa de glicínias – quanto mais sobreposições de vestes, mais nobre a dama –; por trás, Yoritomo, com um tipo de chapéu amarrado ao pescoço, o que indica sua alta hierarquia. Com sua veste azul com estampas de flores e marrom na parte inferior, porta um leque que se encontra parcialmente coberto pela manga de sua veste. Na lateral esquerda, existe uma cortina divisora de ambientes e uma cerejeira, na parte superior, indicando a estação do ano, a primavera. Existe um carimbo do editor na borda inferior direita.

É interessante observar a localização das pupilas nos olhos dos personagens: as do olho direito estão situadas no centro, ao passo que as da esquerda localizam-se no canto interno, trazendo uma expressão singular, frequente nas xilogravuras japonesas.

A segunda gravura do mesmo artista, *Figura Masculina na Neve* (M-0903), é um *yakusha-e*, pintura de ator de *kabuki*, de uma figura masculina na neve, com a assinatura Toyokuni, o que localiza a realização da obra entre 1844-1864. Registrada na ficha técnica como xilogravura de 1850, apresenta uma cena do personagem Kasugaya Tokijirō, da peça do teatro tradicional *kabuki Akegarasu Yukino Urasato*² registrado na gravura na borda superior esquerda.

A narrativa da peça resume-se no encontro amoroso entre Tokijirō, homem simples, e Urasato, mulher da casa da área de prazeres. Tokijirō gasta todo seu dinheiro para frequentar a casa; no entanto, a fonte se extingue, ele contrai dívidas e acaba por ir se encontrar com Urasato às escondidas. Descobertos, ela é presa na neve, mas Tokijirō a salva, e resolvem fugir juntos.

Existe um tríptico de Kunisada no qual uma das gravuras é muito similar à estampa da Coleção,³ o que nos faz entender a imagem em questão. Sendo descobertos os encontros amorosos ilegais, o dono da casa bate em Urasato (primeira estampa à direita); ela é presa e colocada no jardim, na neve (segunda estampa central); a gravura da direita mostra Tokijirō indo salvá-la. É justamente essa terceira gravura que se encontra na coleção, com algumas poucas diferenças formais.

Na gravura da coleção, o personagem está com os braços cruzados, por debaixo da manga do quimono, que está levantado até o joelho, formando dobras e volumes que trazem dinamicidade ao desenho. Com uma espada na

cintura, Tojikirō traz a cabeça inclinada, coberta por um *tenugui* (uma pequena e fina toalha), provavelmente para não ser reconhecido. Os pés descalços na branca neve contrastam com o muro preto que enfatiza a figura masculina. A neve torna-se mais visível pelos flocos que caem sobre o fundo preto. Na lateral direita, pode-se ver uma faixa vertical que deixa entrever três coberturas de palha, o jardim onde estaria sua amada. Existe um fragmento das folhagens de pinheiro cobertas de neve na parte superior do quadro, estratégia adotada pelos artistas para que o olhar do espectador se expanda além da moldura.

Predomina a verticalidade no desenho, sendo que a profundidade é dada pela lateral direita, que mostra parte da paisagem. Encontram-se as assinaturas Tokyokuni e mais duas, juntamente com os carimbos, provavelmente do editor, do impressor e do gravador.

A escultura contemporânea *Eva* (M-0738), de Goro Kakei (1930), participante da 7ª Bienal Internacional de São Paulo (1965), está no jardim da casa. Kakei formou-se pela Universidade de Belas Artes de Tóquio, lecionou na Universidade Aoyama Gakuin, viveu cerca de dois anos no México (1968-70), como professor convidado da Universidade Veracruzana, e, em 1988, em Paris.

Eva é uma escultura de uma figura feminina, com cabeça achatada, virada para a esquerda, com pés e mãos proporcionalmente grandes. Vê-se a característica avizinhada da bidimensionalidade, que, de modo geral, é uma das peculiaridades da arte japonesa, o que é visível em alguns *netsukes*, como é o caso do *Imortal Sapo*. Seu braço esquerdo encontra-se dobrado à sua frente, ao passo que o direito se alonga lateralmente ao corpo. Os cabelos, empastelados, parecem grudar nas laterais do rosto. Os olhos são esculpidos de modo simples, e o nariz e a boca parecem se derreter sobre o rosto, tornando-os inexistentes. Existe outra figura minúscula



M-0903 Ichiyusai Toyokuni (Kunisada). *Figura Masculina na Neve*. Japão, 1850. Xilogravura em cores sobre papel, 35,9 x 25,2 cm.

a seus pés, na sua frente, cujos joelhos estão dobrados e apoiados sobre o chão, quase deitada, como se não encontrasse forças para se levantar. A expressão é de tristeza, de algo que faz meditar sobre a condição da mulher, o que o poeta japonês Asao Shima traduz: “...quando eu encontro o trabalho de Goro Kakei, eu experiencio um profundo silêncio”, talvez um tipo de silêncio necessário na vida alucinante que temos atualmente. E complementa: “[...]mais do que ninguém, ele está consciente do fato de que ele está olhando acima de um mundo de profundo abismo”.

A casa-museu de Ema conta uma história, uma memória da proprietária, bem como do contexto social e histórico da época. O Oriente entra como parte representativa dessa coleção brasileira contaminada por um gosto proveniente da moda europeia.

São raras as obras asiáticas acessíveis no Brasil e poucas estão em exposição, salvo em alguns eventos internacionais que algumas cidades recebem ocasionalmente, nas datas comemorativas de imigração japonesa, tratados de amizade etc. Assim, a importância da Coleção Ema Klabin se potencializa, não apenas para ter contato e conhecer esses objetos, mas também para promover os estudos da coleção asiática no Brasil. ✂

Notas

1. Capitão General da Direita, 右大将 (Udaishō) é uma versão diminutiva de 右近衛大将 (Ukonoeotaishō), o capitão general da direita da Guarda da Residência Imperial.
2. Akegarasu Yukino Urasato, na tradução literal, significa Urasato da Neve, Som do Corvo ao Amanhecer.
3. A composição é bastante similar, com o personagem em pé, no muro, abertura lateral à direita, com algumas diferenças, como a padronagem do quimono e a posição dos braços e das árvores, entre outras.

M-0458 *Topo de Máscara (?)*
com *Escultura Emblemática de Exu*.
Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc.
XX. Madeira entalhada pintada,
algodão e lã, 28 x 21 cm d. ap.



África: arte híbrida da mais penetrante matéria e concreta essência

MARTA HELOÍSA (LISY) LEUBA SALUM

DOCENTE DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

As obras de arte africana da Coleção Ema Klabin são apenas dezesseis, mas todas podem ter muita importância tanto para a discussão histórica e estética da arte africana quanto para um melhor dimensionamento das coleções do gênero formadas no Brasil. É nessa direção que algumas dessas obras são apresentadas neste capítulo.

Reminiscências e resplandecências da cultura artística da África do passado

Entre 1959 e 1964, a escavação de três sítios descobertos em Igbo Ukwu, no sudoeste da atual Nigéria, apontou a existência de uma indústria africana do ferro e do bronze nos séculos IX e X. Isso já se prenunciava desde 1910, quando foram encontradas, em Ifé, cabeças realistas de cerâmica e cobre, datadas posteriormente, por radiocarbono e termoluminescência, como dos séculos XII ao XV. A grande surpresa, contudo, veio na década de 1940, com o ressurgimento de um dos registros da arte africana mais recuados no tempo: a excepcional estatutária de terracota chamada de “Nok”, nome do território nigeriano em que foram

escavadas as primeiras peças dessa produção cerâmica de alto grau tecnológico, associada a fundições.¹

A arqueologia ajudou a revelar o que ainda se tenta descobrir: uma civilização africana com uma arte florescente já no século V a. C. e a existência de sociedades complexas na África para além das núbias e egípcias, desde um passado longínquo. Muito tempo se passou até que os grandes centros de metalurgia da África central fossem notados pelos primeiros exploradores europeus. Além da arqueologia, os relatos de viajantes são fontes fundamentais para o redimensionamento da tecnologia milenar dos africanos. Mesmo assim, há muito além dessas antigas relíquias a ser posto à luz, o que vem sendo buscado também através da tradição oral.²

Não caberia tratar neste capítulo da presença do Islã na África, mas é importante lembrar dela e da contribuição de manuscritos em árabe na revisão da história escrita pelos europeus sobre o continente.³ Cabe mencionar aqui uma obra informalmente associada ao núcleo de arte africana da Fundação: um cartão recebido por Ema Klabin intitulado *Lenda etíope* (M-0542),⁴ com inscrições em árabe. Mesmo sendo provavelmente um produto

para o turismo de massa, sua iconografia alude a uma importante parte do continente normalmente excluída do universo da arte africana, que é ainda, quase sempre, associada apenas à produção estética da chamada “África negra” – especialmente a da parte subsaariana e centro-ocidental, que os navegantes do Ocidente alcançaram primeiro.

M-0593 *Edan*. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc. XIX. Metal fundido, 19,7 x 2 x 2,7 cm.



Os portugueses chegaram à costa africana em 1434; ao Golfo da Guiné, atingindo Serra Leoa, em 1460; e, em seguida, à larga extensão litorânea do Reino do Congo, em 1482. Logo apareceram aventureiros de outras nações europeias, seguindo-se a instalação precoce das primeiras missões católicas na região Congo-Angola. Os poucos que entraram pelo interior do continente, séculos depois, deram subsídios para a Conferência de Berlim de 1884-1885, pela qual se deu a partilha da África. Esse final do século XIX foi marcado pela chegada à Europa dos bronzes levados pelos soldados da armada britânica como soldo da pilhagem e destruição do palácio do Reino do Benin em 1897.

Dinamismo da arte na África

Na Coleção Ema Klabin há um bom exemplo da produção metálica da arte africana. É uma escultura cefaloide de latão fundida pelo “processo da cera perdida”. É fabricada a partir de um simples pino de ferro muito alongado, integrante à obra, como ocorre no principal tipo dos **edan ogboni**.⁵ Parte da haste central dessa obra (M-0593)⁶ está fincada na base de sustentação da obra. Uma de suas características é ser pontiaguda, como um espeto. A argola, no topo da cabeça, é o ponto de união com outra figura metálica através de uma corrente, ambas aqui inexistentes: geralmente, essas figuras (sob forma de figura humana integral ou não) vêm em par, formando um único objeto constituído de três partes, incluindo-se a corrente. Muitos similares, contudo, são, como essa escultura, vistos isolados em outras coleções, sem corrente nem par.

Os bronzes **ogboni** são atributos de uma das mais antigas e célebres instituições político-religiosas tradicionais da África: a associação **ogboni**, dos **ioruba**, Nigéria. Os princípios dessa associação podem até mesmo anteceder aos **ioruba** enquanto grupos sociais centralizados.⁷ De caráter iniciático, e com poderes judiciários, essa associa-

ção é renomada por seus mestres ferreiros e fundidores, altamente graduados na hierarquia de seus membros. A arte **ogboni** tem formas e estilos muito particulares, embora tenha alguns traços em comum com outros tesouros da Nigéria. Ela vem desde tempos imemoriais, podendo remontar à época em que – diz a tradição – um mestre-ferreiro do Reino de Ifé foi ensinar a metalurgia e a “arte do retrato” aos escultores do Reino de Benin, ou mesmo antes. Usados como insígnia da associação, os chamados **edan** eram também objetos propiciatórios em ritos: ao serem fincados no solo, evocavam **Onile**, divindade da mitologia iorubana.⁸ Há alguns exemplares de **edan** possivelmente feitos no Brasil e que se encontram hoje em antigas coleções de museus brasileiros.⁹

No segundo quarto do século XX, as formas e os estilos da arte africana já eram objeto de pesquisa no meio artístico local, revelando ateliês muito antigos, dirigidos por imponentes artistas que fizeram história entre seus contemporâneos. Seus nomes muitas vezes foram velados, mas inúmeros artistas do passado “assinaram” estilos particularizados, atribuídos genericamente a centenas de sociedades e a complexos culturais aos quais se credita sua autoria.

“Anonimato”, função e vislumbre

A escultura em madeira dos **ioruba** já é bem disseminada no Brasil, embora nem sempre se lembre que seus estudos vêm sendo feitos há muito tempo, pelo menos desde que Olowe of Ise, um artista nigeriano, e sua escultura foram tema de um artigo de *Nigerian Magazine* em 1944.¹⁰ Foi nessa época que já caía por terra o que ainda prevalece às vezes entre nós: que a arte africana é coletiva e funcional.¹¹ A partir daí, William Fagg, curador das coleções do British Museum, passou a explorar o tema da identidade dos artistas africanos, particularmente os nigerianos, seguindo Frans Olbrechts, reconhecido por identificar a primeira “mão de artista” na África central – o “mestre de Buli”,

ainda no final da década de 1930. Motivado pelo tema, Fagg realizou pesquisas na Nigéria entre 1949 e 1953, passando a ser, depois de sua aposentadoria em 1974 até sua morte, em 1993, consultor junto à famosa Christie’s Auction House London. Isso mostra a inserção da arte iorubana decisivamente no mercado de “arte tribal” – um mercado já sólido, como sabemos e retomaremos adiante, desde os primórdios do modernismo europeu.

Situados em sua maioria no sudoeste da Nigéria, mas também na República do Benim (ex-Daomé) e no Togo, eles compartilham, além de uma mesma cultura, a arte do entalhe, ainda que diversificada em vários aspectos. As variações da escultura iorubana refletem a história de muitas sociedades e culturas no território que habitam nos últimos séculos. Algumas de suas formas (tipos de máscaras, por exemplo) são compartilhadas com outras culturas (**nagô**, **ewe**, **fon**), às vezes com elementos estilísticos mesclados. Essa escultura em madeira também foi desenvolvida nas Américas, especialmente pelos africanos oriundos do Golfo do Benim.¹²

Na Coleção Ema Klabin há cinco esculturas de madeira iorubanas. Elas têm em comum, além da origem, um caráter fortemente figurativo. Podem ser consideradas típicas do ponto de vista estilístico, mas são de gêneros diferentes.¹³ Uma delas se constitui, em si mesma, de uma figura humana (M-0294), ao passo que as outras quatro apenas contêm essa representação, de corpo inteiro ou em parte dele. São três bastões (M-0453, M-0455, M-0456), em cujo topo se perfaz uma figura humana e um “adereço de cabeça” (M-0458) cefaloide (um toucado em forma de capacete encimado por um torso humano esculpido – um “topo de máscara”, provavelmente). De modo geral, elas dão mostra de diversidade funcional, formal e estilística dos processos artísticos da África, que causaram tanto espanto no mundo ocidental no fim do século XIX e no início do século XX.



M-0455 Bastão (Oxê) com emblema de Xangô. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc. XX. Madeira entalhada, 39,6 x 8,3 x 6 cm.

Há que se dizer, também, que essas esculturas correspondem a uma produção de artistas e ateliês nigerianos feita há muito em resposta ao gosto de colecionadores — uma produção contemporânea e já definitivamente voltada aos que iniciavam suas coleções na época que Ema Klabin formava a sua. Jacques Maquet¹⁴ se refere a essa



M-0456 Bastão (Oxê) com emblema de Xangô. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc. XX (?). Madeira entalhada e pintada, 51 x 22,3 x 9,5 cm.

produção artística na África como “arte de aeroporto”, que não deixa de incluir o artesanato feito para turistas, em que se incluem os colecionadores em suas incursões por países africanos a partir da independência da África. Era atrás dessa produção que iam também os comerciantes, para responder a essa demanda.

As cinco obras iorubanas adquiridas por Ema Klabin constam de dois dos três lotes da já extinta Segy Gallery, New York, em 1977 e 1983. Ladislav Segy, seu proprietário — e amigo de longa data de Ema —,¹⁵ era casado com uma brasileira e tornou-se grande entusiasta da arte dos **ioruba** no final da década de 1960, passando a estimular a compra de objetos dessa origem, quase sempre da Nigéria, também por outros colecionadores e museus do Brasil. Isso se delineia com ênfase na documentação escrita das coleções do acervo artefactual do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), um dos museus brasileiros cujo acervo possui várias peças adquiridas de sua galeria.¹⁶

No MAE-USP constam dezessete peças procedentes da mesma Segy Gallery, sendo doze delas dos **ioruba** — todas tombadas nos anos de 1971 e 1972. Têm equivalência relativa com as centenas de peças trazidas da Nigéria por Marianno e Manuela Carneiro da Cunha entre 1972 e 1974, que, no entanto, foram muitas vezes compradas diretamente dos artistas.¹⁷

As peças iorubanas vendidas ao Museu por Segy não têm fonte de procedência específica e, quando colocadas lado a lado com as de outras coleções brasileiras, como as da Coleção Ema Klabin, tornam-se um repertório importante para se avaliar uma imposição do mercado de arte na formação de museus entre nós, naquele período. Para tanto, cabe aqui considerar também a natureza do apelo de africanismos no Brasil dos anos 1960 e 1970, quando o Itamaraty investiu no reconhecimento de laços culturais com a África, a começar pela Nigéria.¹⁸ Afinal, embora cinco entre as doze obras sejam provenientes da Segy Gallery, as esculturas iorubanas aqui mencionadas correspondem a um terço da Coleção Ema Klabin.

Dos marfins “afro-portugueses”(…)

As ricas iguarias e o ouro que os navegantes europeus pensavam encontrar só no Oriente, descendo pelo Atlântico, estavam lá, bem perto. Também encontraram sofisticados tecidos e inusitados marfins esculpidos, encomendados por eles aos africanos e levados como presentes a seus patrocinadores. Importantes acervos de museus de hoje conservam exemplares dessas primeiras produções artísticas oriundas da África.¹⁹

Desde o final do século XV, os objetos da plástica e visualidade africana começaram a se internacionalizar. Ainda que por um público restrito, passaram a ser conhecidos no exterior, principalmente através dos chamados “marfins afro-portugueses”. Esses objetos são tidos como provenientes dos **sapi** (Serra Leoa); dos **bini**, ou **edo**, habitantes do então Reino de Benin (Nigéria) desde o século XIV; e também de alguns grupos de tributários do Manicongo (título honorífico do soberano do Reino do Congo), cuja autoridade se estendia, já desde o século XIII, a uma grande área, composta por várias populações que viviam na embocadura do rio Congo.

Tem-se que presas e chifres de animais eram usados desde essa época pelos africanos como recipientes emblemáticos e bastões de prestígio. Havia, porém, os marfins feitos para venda aos europeus. Eram diferentes, revestidos da funcionalidade que, desde então, o espírito mercantilista e pré-capitalista ocidental impôs à vida dos objetos e das coisas. Através deles, os artistas africanos da época já demonstravam extrema criatividade e compreensão da estética ocidental: realizavam um trabalho que vinha bem a corresponder ao gosto de época na Europa. Assim são os utilitários de mesa, como saleiros e colheres — objetos cobiçados pela monarquia europeia.

Somam-se a esses objetos os cornos decorativos, de mesmo entalhe requintado sobre um material dos mais atrativos. Alguns deles são entalhados com paisagem em baixo-relevo na superfície, longitudinalmente, caso de flautas e “olifantes” (nome europeu atribuído a um tipo de dente de elefante, que, sob formato de corno, era transformado em instrumentos de sopro). Outros são decorados com texturas de design inspirado nos bordados aveludados de ráfia, levados para coleções europeias ainda nesse período da Renascença.²⁰

Os cornos que comportam essas texturas, tão típicas, são atribuídos aos artistas da África centro-ocidental, especialmente aos **kongo** (ou **bakongo**), complexo étnico situado em grande área, desde o sul do Gabão ao noroeste de Angola, compreendendo também parte da República do Congo (Congo Brazzaville, ou simplesmente Congo Brazza) e da República Democrática do Congo (RDC, ex-Zaire), além do enclave de Cabinda. Algumas dessas texturas, com elementos lineares quadrangulares, que se assemelham às figuras de labirinto dos meandros gregos, mas também ícones artísticos de outras regiões da África – afinal são universais! –, são características de uma produção artística escultural, têxtil e corporal, incluindo escarificações, em voga na África central quatro séculos depois. Trata-se aqui particularmente da arte dos **yombe** (ou **bayombe**), uma das ramificações **kongo**, situados no Mayombe (ou Mayumbe), região à margem direita do baixo rio Congo, em frente a sua embocadura no oceano Atlântico. Texturas e elementos gráficos muito semelhantes estendem-se da arte dos **tshokwe** (ou **batshokwe**) situados no noroeste de Angola e sudoeste da RDC, à dos **kuba** (ou **bakuba**), situados mais ao norte, no centro sul da RDC (mais adiante, ver uma estatueta de madeira que possui esses grafismos de superfície da Coleção Ema Klabin e que é atribuída a estes últimos). Há, ainda, cornos adornados com figuras humanas lado a lado,

inscritas em faixas concêntricas ou em espiral, da base ao topo, atribuídos na literatura específica tanto aos artistas do Reino de Benin quanto do Reino do Congo.²¹

Uma única obra africana de marfim da Coleção Ema Klabin (M-0307) lembra essa produção dos africanos, de mais de cinco séculos de existência.²² Tem forte pigmentação amarelada, realçada pela pátina escura incrustada que aqueles primeiros colecionadores procuravam nos marfins africanos. Em seu certificado de autenticidade, consta como originária dos “bakongo, Congo Belga”. Nela se vê associada, de fato, uma das formulações da figura humana da escultura **yombe**: a estatueta feminina ajoelhada, de componentes típicos e estilo próprio, que faz as vezes de seu topo.

Essa obra, porém, parece de feitura híbrida: as outras figuras, dispostas ao longo do corpo do corno de que se constitui, evocam posições corporais de outros estilos. E não estão organizadas em espiral como em alguns exemplares icônicos **kongo**, mas dispostas nas bandas paralelas traçadas da base ao topo da peça.

Na falta de outros dados, parece precipitado apontar seu uso como “ponteira de bastão”, o que também consta de seu certificado de autenticidade. Vimos que objetos de arte africana de mesmo material e forma dispensam elementos complementares (não há empunhadura que se associe à peça). Certo é que, pelo todo, ela se assemelha bastante a alguns objetos chamados **iroke ifa**, feitos em marfim, e até mesmo em osso, usados como “ferramenta” no jogo de adivinhação iorubano.

Essa obra da Coleção de Ema Klabin, de elaborada feição figurativa, acaba por ter um valor a mais ao nos permitir fazer remissão às primeiras coleções de arte africana: os gabinetes de curiosidades.



M-0460 *Figura de Relicário*. Grupo Cultural Obamba. Gabão, séc. XX. Madeira entalhada, metais em lâminas, 47,5 x 25,5 x 6,4 cm ap.

(...) Às armas, e aos “ídolos”, “fetiches” e “máscaras”

Seguiremos para a imagem de uma reconhecida escultura da Coleção Ema Klabin, de face ovalada e largas abas em semicírculos laterais, encimada por uma meia-lua (M-0460).²³ Ela não é “máscara” nem “fetiche” ou “ídolo”. É inspirada nas primeiras figuras de relicário das populações do Gabão levadas para a França pelo explorador Pierre Savorgnan de Brazza, entre 1885 e 1887, que ele publicou sob a legenda: “Tambores, máscaras, etc., dos Ondoumbos, em uma panóplia exposta no ‘Trocadéro’” (do original: *Tambours, masques, etc., des Ondoumbos. D’après une panoplie exposée au Trocadéro*).²⁴ Figuras de semelhante forma e estilo já integravam a exposição desse antigo museu de Paris em 1886, lembrando que o Musée d’Ethnographie du Trocadéro passou a se chamar Musée de l’Homme, cujo acervo encontra-se atualmente no Musée du Quai-Branly.

Não se sabe onde e de quem Ema Klabin a adquiriu, mas consta que ela comprou algumas peças de arte africana em galerias parisienses (Galerie Roudillon, em 1972, e do antiquário J. A. Varin, em 1970).²⁵ Já no início do século XX, esse tipo de objeto de arte africana já fazia furor na Europa entre os críticos, *marchands* e artistas.²⁶

Poucas décadas antes, na segunda metade e principalmente no fim do século XIX, começavam a se consolidar os projetos de extração: estava por vir a indústria madeireira e da borracha, e o interesse pelo marfim se mantinha, dando-se ainda pela arte dele resultante. As etnografias do período falam de “troféus de caça” – os objetos preferidos pelos colecionadores europeus de então. É nessas etnografias, pautadas nessas metas econômicas, que o contexto dessa obra adquirida por Ema Klabin se destaca – nesse momento ainda anterior, mas já das exposições universais, e próximo da onda do primitivismo na arte europeia, que logo viria. A arte do

Gabão alude principalmente à história da instituição de coleções africanas no início do século XX, com Paul Guillaume, cujo papel na difusão da arte africana supera o de artistas pré-modernistas. Além de ter equipado museus com arte africana, especialmente com essas formas da arte gabonesa – entre suas preferidas –, ele foi, ao lado de Apollinaire, grande incentivador da apreciação dessa arte entre europeus e americanos de sua época, e de estilos e gêneros que vigoram como cânones da arte africana até hoje.²⁷

Essa peça do Gabão (M-0460) de Ema Klabin é um tipo de objeto de madeira e cobre chamado *cimo* (ou *topo*) de relicário – era fincado sobre cestos com restos mortais de dignitários notáveis de gerações anteriores. É de um oval regular, sugerindo um rosto humano, à frente de excrescências laterais paralelas em “C” mas de base reta, de onde pendem pequenos pinos verticais; e com larga forma de lua crescente invertida emborcada sobre o alto da “testa”. Se vista frontalmente, a peça se sustenta num robusto losango. E tudo de um composto de madeira de fina espessura, quase bidimensional que é, mas com frente e verso (às vezes, janiforme), emplacada com o metal. Na obra da Coleção Ema Klabin, vê-se uma pequenina forma piramidal sobre a plaqueta vertical central perfazendo um nariz, o que é uma de suas características, mas a emenda da plaqueta, mesmo que acabe por sugerir uma boca, não parece proceder ao rigor da normas de feitura desse tipo de objeto. De qualquer modo, pode ser apontada como uma das variantes do estilo “clássico”.²⁸ Tendo como nome vernacular *mbulu ngulu* – do cesto ao topo –, esse tipo de relicário dos **obamba** (ou **mbamba**) foram antes atribuídos aos **kota** (ou **bakota**). O termo *kota* é, às vezes, usado junto de *obamba* para designar esse tipo de objeto, mas há outros tipos semelhantes de relicário, com marcas estilísticas próprias, oriundos de extensa região no leste do atual Gabão, de muitas outras populações.²⁹ E parte do território tradicional dos

obamba transborda para além na zona limítrofe com o Congo Brazza, estendendo-se até a outra borda do alto rio Ogooué, junto dos assim chamados *Plateaux Teke*, onde foram seccionados.³⁰

Essa região perfaz uma zona de transição entre os povos da “África sudanesa” e da “África bantu”. Eis o porquê de um *ngulu* – objeto de igual verossimilhança dessa obra da Coleção Ema Klabin com esse gênero de objeto de arte africana – ter servido de modelo ao símbolo do Centro de Estudos Africanos (CEA-USP), e da capa de sua revista *África* desde que foi lançada, ainda em janeiro de 1978.³¹ Em recente entrevista que nos concedeu em 22 de agosto de 2016, Fernando Augusto de Albuquerque Mourão, professor titular sênior do Departamento de Sociologia da USP, reiterou essa orientação na escolha desse objeto de arte dos povos do Gabão como símbolo da instituição, orientação que sempre fez questão de mencionar em suas aulas e conferências. Além de fundador e ex-diretor do Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, e especialista em Direito e Relações Internacionais, sobretudo com o continente africano, Fernando Mourão foi membro do Comitê Científico Internacional e do *bureau* do projeto da primeira edição em português dos primeiros volumes a partir de 1980 da História Geral da África, Unesco.

E, assim, tal como o corno de marfim esculpido já analisado anteriormente (M-0307), essa figura de relicário “ngulu kota-obamba” é um ícone não apenas da etnologia e da historiografia da arte africana (M-0460), mas também dos estudos africanistas em desenvolvimento hoje no país, protagonizados pelo CEA-USP desde a década de 1960, quando foi fundado.

Vem também do Gabão uma escultura, parte de uma máscara, com sua face de madeira esculpida embranquecida emoldurada por um penteado característico (M-

0459):³² essa obra da Coleção Ema Klabin vem de uma produção estética atribuída aos **punu**, **lumbo**, **tsangu** e, também, aos **mpongwe**, conhecida como “máscaras brancas do Ogooué”, Gabão (e também do Congo Brazza). Falta-lhe a marca de escarificação losangular na testa, frequente nesse tipo de máscara, cujo nome vernacular é **okuyi** (ou **mukuyi**).³³ Em sua ficha de cadastro institucional, consta como origem “África Equatorial. M’Pongwe?”, sendo que “África equatorial” é uma expressão hoje em desuso, que, no passado, se referia principalmente a um conjunto de colônias francesas que se estendiam do Congo Brazza ao Chade.

A estatuária tradicional “bantu” – de sociedades de línguas do grande complexo linguístico bantu –, centro-sul e sudeste do Congo-RDC

Na década de 1880, com o domínio do território africano pelas potências da Europa ocidental, tudo seria posto a serviço do projeto colonial. E, assim, a produção estética na África foi drasticamente abalada pelas mudanças sociais impostas. A escultura de madeira foi um bom espelho para o gosto pelo primitivismo em voga no Ocidente, mas as estatuetas e máscaras africanas das coleções eclodidas na França, e de lá difundidas pela Europa, pouco tinham que ver com o gosto do colecionismo europeu anterior.³⁴

Desde muito cedo, porém, os missionários, cientistas e administradores coloniais já haviam voltado sua atenção para uma estatuária multiforme que os africanos foram, aos poucos, constrangidos a revelar. Diante da expressividade das categorias da arte africana conhecidas até então, foi uma surpresa o encontro de produções transbordantes de materialidade, muitas delas antes resguardadas, e restritas apenas a olhos iniciados.



M-0459 Topo de Máscara. Gabão Congo Brazzaville, séc. XX. Madeira entalhada e policromada, 25,2 x 15,7 x 15,2 cm.

Como compreender uma arte que, como se tem dito, era feita para não ser vista?

Outro conjunto de obras africanas da Coleção Ema Klabin nos permite falar sobre esse assunto. Em suas fichas institucionais de cadastro aparecem os etnônimos **bakuba**, **songye** e **tabwa**, levando-nos a estilos clássicos de grupos sociais correspondentes: dos **kuba** (ou **bakuba**), dos **songye** (ou **basongye** ou, ainda, **ba-**

songe, entre outras antigas grafias ainda encontradas na literatura) e dos **tabwa** (ou **batabwa**). Essas obras vêm representar uma produção escultural em madeira antropomórfica diferenciada, espelhada em uma estátuária específica das sociedades de línguas do grande complexo **bantu** dessa região do centro-sul e leste-sudeste do Congo-RDC, que se reporta a um ideário de povos que formaram os estados centralizados da África central. Têm características comuns, cuja análise revela a complexidade da identidade étnica e do contexto pré-colonial nessa região, mas se trata de uma produção escultórica tipologicamente distinta do ponto de vista estilístico e tecnológico.³⁵

Foi principalmente a partir dessa estátuária que os europeus estabeleceram duas categorias de classificação morfológica discutíveis da arte africana. Algumas eram chamadas de “estátuas de linhagem”, de “heróis civilizadores” ou de “antepassados”. Outras, foram rotuladas como “fetiches”, sendo hoje chamadas “estátuas de poder”. São consagradas com nomes de grandes personalidades e chefes políticos do passado, evocando seus feitos na garantia do poder sobre território e a perpetuação da sociedade.³⁶

Algumas peças raras dessa estátuária permaneceram veladas em depósitos particulares de belgas, alemães e outros estrangeiros. A partir da década de 1970, vieram os estudos especializados e específicos, despertando o interesse de curadores dos grandes museus, e também de grandes colecionadores que são, geralmente, comerciantes exclusivos. Hoje, essas peças, remissivas, muito antigas, vêm alcançando preços incalculáveis nos leilões internacionais.

A estatueta **tabwa** da Coleção Ema Klabin (M-0450) vem representar estátuas comemorativas de chefes de linhagem renomados, quando dos conflitos do início da

década de 1880 promovidos pelo Estado Independente do Congo e pelo rei Leopoldo na parte ocidental do Lago Tanganyka. As primeiras que chegaram à Europa foram saqueadas pelo lugar-tenente Emile Storms. Eram conservadas em lugares recônditos. Tem-se que essas estátuas eram relacionadas a espíritos de antepassados clarividentes e sagazes, chamados *mipasi* – nome pelo qual se veem às vezes classificadas nos catálogos, o que não parece ser sempre cabível. Esta obra da Coleção de Arte Africana de Ema Klabin tem também componentes estilísticos da arte antiga dos **boyo** (**buye** ou **babuye**) como também dos **luba** (ou **baluba**), que também se situam nessa região, mas, especialmente, da estátuária dos chamados “**pré-bembe**”.

As estátuas **tabwa**, tanto quanto as **songye**, são permeadas de um simbolismo dito “esotérico”, porque relacionado ao cosmo e ao mistério do eterno retorno da lua, e de sua influência sazonal no solo terrestre e na fisiologia humana. Mas as estátuas **songye** são mesmo as mais vultuosas. Com genitália masculina e ventre inflado, como que em gestação, elas eram, depois de esculpidas, incrustadas e adereçadas com uma parafernália de materiais heteróclitos antes inimagináveis na arte eurocêntrica (conchas, pedras, hastes, lâminas de metal; dentes e ossos, pele de mamíferos, répteis, aves; entrecasas de árvores, fibras vegetais frutos e sementes). Com isso, perdiam a aparente natureza humana de sua figuração original e nuclear, de um ser humano quase hermafrodita. As mais imponentes e clássicas, com histórico documentado – raras, e hoje nas coleções – têm o prefixo majestático YA no nome, como o dos grandes líderes, chefes ou sacerdotes locais renomados. Nesse caso, eram de grande dimensão, de até 90 centímetros, às vezes mais – estas presenciavam cerimônias coletivas, reservadas e ocasionais dos **basonge**, **basongye** ou **songye**, e, por isso, tidas como “de comunidade” ou “de aldeia”. As de menor tamanho, que variam de

aproximadamente quinze até trinta centímetros, eram de propriedade individual. São todas chamadas genericamente por **mankishi** (sing. **nkishi** – termo comum das línguas *bantu*, com emprego diferente em cada uma delas, mas de significados semelhantes, tendo dado origem a inquite, em português). Impressionante é que alguns dos seus materiais característicos eram macerados com outras substâncias (seiva, saliva e outros extratos) e eram, antes de serem como que “vestidas” com os demais, introduzidos em orifícios previamente feitos pelo escultor no alto do crânio, boca, orelha, nariz, umbigo e ânus da figura humana esculpida.

Ensaio de raio-x feitos recentemente sobre uma amostragem importante desses *mankishi songye* revelaram que, em seu interior, havia mesmo túneis entrecruzados partindo desses orifícios, despertando para dados interpretativos sobre esse tipo de escultura ainda a serem mais bem aprofundados.³⁷

A estatueta **songye** da Coleção Ema Klabin (M-0461), embora não se apresente plena de materiais – têm aparentes apenas o chifre e um “toucado de madeira” superpostos no alto do crânio, além da pátina sobre sua superfície –, poderia ser considerada um **nkishi** de pequena dimensão. É simples mas benfeita com traços mesclados de ateliês artísticos de três ramificações socioculturais do sudoeste do território **songye** – dos **milebwe**, dos **belande-kibeshi** e sobretudo dos **eki** (ou **beneki**) –, que habitam a circunvizinhança da cidade de Kabinda.³⁸

Uma terceira peça representativa da estátuária clássica da África central da Coleção Ema Klabin faz lembrar a concepção morfológica da figura humana esculpida de estilos mais para oeste, do centro-sul do atual Congo-RDC, especialmente dos **kuba** (ou **bakuba**), aos quais é atribuída (M-0451).³⁹



M-0451 Estatueta. Grupo Cultural Bakuba. República Democrática do Congo, séc. XIX (?). Madeira entalhada, 34,5 x 9,8 x 9,7 cm.

A silhueta do corpo, insinuando um ziguezague, culmina em uma cabeça com um penteado típico. Vindo do alto da frente, é formado por compridas e pontiagudas hastes cônicas em torçade: perfazem como que duas tranças que recaem verticalmente em direção às costas. Peculiares também são as duas pequenas áreas retangulares decorativas situadas de um lado e de outro da face, à moda de escarificações realizadas por pessoas distintas nessas sociedades, sobretudo as paralelas às têmporas, de uma textura visual formada por gomos de igual feitura à da cabeleira que recobre a calota craniana. A textura é de estrutura quadrangular, como na tecelagem dos **kuba**.



M-0450 Estatueta masculina. Grupo Cultural Batabwa. República Democrática do Congo, séc. XIX (?). Madeira entalhada, 31,3 x 6,8 x 10,1 cm.

Essa obra da Coleção Ema Klabin tem todos os traços do chamado “estilo colonial” de peças produzidas nos meados do século XX no então Congo Belga. Foi o período mais proeminente da propaganda colonial, quando a arte local, e particularmente a dos **bakuba**, foi largamente explorada.

Com alguns reparos, contudo, sua descrição, tal como feita acima, se ajusta à de uma peça da antiga coleção de Charles Ratton, um dos mais renomados *marchands* de arte africana do período entre as duas grandes guerras mundiais, cuja coleção é ainda tomada como referência



M-0453 Bastão (Ogô), Escultura Emblemática de Exu. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc XX (?). Madeira entalhada, 36,7 x 7,9 x 10,3 cm.

na catalogação internacional de objetos de arte africana. É verdade que ela tem uma robustez que a referida peça de Ratton nega com sua leveza, de uma silhueta sinuosa delgada tão apropriada ao que se serve. A peça de Ratton constitui-se não apenas em uma figura humana esculpida em madeira isolada. De sua boca emerge longa lâmina de metal pela qual a estatueta finamente esculpida, como viva, parece expelir fala e saliva, tendo sido tomada como símbolo do poder da palavra empregado em publicações da célebre editora *Présence Africaine* e, mais tarde, em um dos números do *Correio da Unesco*, que veiculou os primeiros originais de sua *História Geral da África*.



M-0461 Estatueta. Grupo Cultural Songye. República Democrática do Congo, séc. XX. Madeira entalhada e pintada; chifre, 35,5 x 6,8 x 11,9 cm ap.

Portada como insígnia, com sua parte de metal amoldada no ombro e a de madeira pendida contra o peito, a peça de Ratton representa uma produção de objetos bastante emblemáticos feitos e usados por artistas-ferreiros não apenas dos **baluba**, mas de povos avizinhos, numa grande extensão territorial. O emblema – uma machadinha que simboliza o trabalho e a identidade do escultor mas também do ferreiro que ele é, na elaboração e manutenção de sua ferramenta de trabalho – figura hoje em coleções de grande importância e antiguidade na Europa, através de exemplares formulados sob antigos estilos congoleses de concepção da figura humana. Antes atri-

buída aos **luba**, a “machadinha” que pertenceu a Charles Ratton é hoje conhecida como de um estilo próprio aos **bashilele** (ou **leele**), situados em território contíguo aos dos **bakuba**, pelo sudoeste.

Bom ter essa estatueta atribuída aos **bakuba** (M-0451) exposta na Casa Museu Ema Klabin, que nos permite evocar mais uma vez a importância e a consciência dos especialistas africanos nos domínios da natureza – dos artistas que, na África do passado, detinham o conhecimento da matéria e de sua agência para, através da arte, revelar sentidos da perpetuação da existência humana no mundo.

Com essa estatueta, chegamos ao final do nosso capítulo, já longo. Deixamos com isso de abordar três obras da Coleção de Arte Africana de Ema Klabin representativas de estilos **baule**, **ashanti** e **mossi**, respectivamente situados na Costa do Marfim (M-0452), Gana (M-0454) e Burkina Faso (M-0457).⁴⁰ Junto com as cinco esculturas de madeira dos ioruba e as duas do Gabão e do Congo Brazzaville, bem como o cartão “*Lenda Etíope*”, elas podem ser revistas seja na exposição e no *site* institucional da Fundação, seja na primeira abordagem dedicada exclusivamente a esta coleção africana formada por Ema Klabin.⁴¹

Híbrida, mas implacável: a arte africana em seu eterno retorno

Arte africana poderia ser uma expressão usada para denominar toda a produção estética e artística da África, ou surgida na África, como quando se diz de “arte europeia” – mas não é. Ela estará sempre diante de um dilema expresso na frase com que Emanuel Araujo inicia a apresentação do catálogo da mostra de arte contemporânea *África Africans* no Museu Afro Brasil em 2015: “sem ser africano e sem deixar de ser”.⁴² O que não mais lhe cabe é ser mera expressão do que se imaginou sobre a África, sobre os

africanos ou sobre sua arte. E de nada adianta pluralizar a expressão, ou substituí-la por outras – de “l’art sauvage” a “les arts premiers” – perpetua-se a perda de referência espaço-temporal e sua devida autoria individual, de sempre.

Também nunca poderia ser funcional como se diz. A arte africana sempre foi estrutural: plástica e visual, sonora e espacial. E, se não é ciência, se inspira, com imaginação e criação, no conhecimento dos grandes mestres sobre a essência do universo. Mesmo através de exemplares produzidos na esterilização da essência da própria produção de que se originam, e com isso sem sua excelência, haveremos de lembrar que a arte africana pode ser um meio catalisador, se bem empregada, de processos de construção de identidade, e de corpos plenos; de indivíduos inteiros no processo de vida-morte-vida. Será sempre um referencial da dinâmica histórica e social da África e dos africanos, por muito tempo não reconhecida, mas com muito a se revelar através dela, sempre.

Seja escultura que se anima em máscara pelo impenetrável da música e resplandece em baile, ou estátua finamente esculpida encoberta de vigor tão insustentável – essas formas da arte africana que se representam no acervo artefactual deixado por Ema Klabin foram como que escolhidas para lançar luz sobre constructos a respeito das civilizações africanas, a serem evidenciados e revistos.

E, talvez mais do que a outras instituições gestoras do patrimônio cultural, parece ser inerente às *casa-museus*, como a Fundação Ema Klabin, a consciência de que abrigam “coisas com vida” – que os objetos são uma projeção viva da memória de seus antigos proprietários e usuários. Como tal, são vida a ser revivida, o que não se dá sem o ressurgimento de espíritos, nem sem a ressurreição de mortos que os objetos de arte africana, por vocação, tornam presentes – a correção com que devem ser tratados está sempre, como antes, sob sua mira.

Ao terminar, é preciso dizer que este capítulo tem as marcas, sempre presentes, da leitura cuidadosa e profunda de um exímio estudioso da arte e cultura material africana e afro-brasileira, que é Renato Araújo da Silva. Suas delicadas observações na redação dos originais deste texto, e finas sugestões de edição, nos ajudam a senti-lo menos difuso do que ele sempre seria na incessante busca da inteireza que se deve ao tema. ✂

Notas

- Ver EYO; WILLETT (1980); ver tb. *Ancient Sculpture*, in Willett (1993, p. 65-80).
- Ver KI -ZERBO (2010).
- Ver MOKHTAR (2010).
- Dados cadastrais da obra: M-0542 *Lenda etíope*. Etiópia, séc. XX (?). Guate (?) sobre tecido, 21,2 x 22 cm irregular.
- Nota de edição do autor 1: no texto deste capítulo, todos os nomes e termos vernaculares das línguas africanas, inclusive de sociedades e culturas, são grafados em minúsculas, no singular, sem acento e em negrito.
- Dados cadastrais da obra: M-0593 *Edan*. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc. XIX. Metal fundido, 19,7 x 2 x 2,7 cm. Aquisição: Ladislás Segy, 1983.
- Cf. RYDER (1980).
- A conferir: SALUM; RIBEIRO JR.; SILVA; SOUSA [no prelo].
- Cf. RIBEIRO JUNIOR (2008).
- Cf. WALKER (1994).
- Ver D’AZEVEDO (1973).
- Ver, entre outros, CARNEIRO DA CUNHA (1983).
- Dados cadastrais das obras: M-0458 – *Topo de máscara* (?) com *escultura emblemática de Exu*. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc. XX. Madeira entalhada pintada, algodão e lã, 28 x 21 cm d. ap. Aquisição: Ladislás Segy, 1977; M-0456 *Bastão (Oxé) com emblema de Xangô*. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc. XX (?). Madeira entalhada e pintada, 51 x 22,3 x 9,5 cm d. ap. Aquisição: Ladislás Segy, 1977; M-0455 *Bastão (Oxé) com emblema de Xangô*. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc. XX. Madeira entalhada, 39,6 x 8,3 x 6 cm. Aquisição: Ladislás Segy, 1983; M-0453 *Bastão (Ogó), escultura emblemática de Exu*. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc. XX (?). Madeira entalhada, 36,7 x 7,9 x 10,3 cm. Aquisição: Ladislás Segy, 1977; M-0294 *Estatueta de Ibeji*. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc XX (?). Madeira esculpida, contas, miçangas, algodão fiado, 26,5 x 9,4 x 7,7 cm. Aquisição: Ladislás Segy, 1983.
- MAQUET (1966). Ver tb. STEINER (1999).
- Cf. COSTA (2007, p. 122-123).
- Cf. SILVA (2004).
- Cf. BARCELOS NETO et al. (2007, p. 819-820).

- Ver **DÁVILA (2011)**.
- Cf. BASSANI; MCLEOD (2000).
- Cf. BASSANI; FAGG; VOGEL (1988).
- Ver, entre outros, BASSANI; FAGG; VOGEL (1988); WILLETT (1993); BASSANI; MCLEOD (2000).
- Dados cadastrais da obra: M-0307 *Corno de marfim (?) esculpido*. Grupo Cultural Ioruba. Nigéria, séc. XIX (?). Marfim esculpido em baixo-relevo, 22,1 x 2 cm d. ap. Aquisição: Ladislás Segy, 1955.
- Dados cadastrais da obra: M-0460 *Figura de Relicário*. Grupo Cultural Obamba . Gabão, Séc. XX. Madeira entalhada, metais em lâminas, 47,5 x 25,5 x 6,4 cm d. ap. Aquisição: s/d, s/l. Publicações impressas: (1) PINACOTECA (...), *Universos sensíveis* (...), 2004, op. cit. (Últimas aquisições, p.?) ; (2) COSTA, *Sinfonia de objetos* (...), 2007, encarte fotográfico colorido, p. xxviii.
- Cf. DE BRAZZA (1888, p. 59); cf. imagem de melhor resolução em RUBIN (1984, v. I, p. 128).
- Cf. COSTA (2007, p. 151).
- Cf. PAUDRAT (1984, p. 125-175).
- Ver PAUL GUILLAUME ET ART AFRICAÏN. MUSÉE DE L’ORANGERIE (Acesso em 2016).
- Cf. DELORME (2002a, p. 33-41).
- Cf. DELORME (2002b, p. 14 e ss.).
- Cf. PERROIS (1970).
- PUBLICAÇÕES CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS (Acesso em 2016).
- Dados cadastrais da obra: M-0459 *Topo de máscara*. Gabão / Congo Brazzaville, séc. XX. Madeira entalhada e policromada, 25,2 x 15,7 x 15,2 cm. Aquisição: s/d, s/l.
- Cf. HAHNER; KECSKÉSI; VAJDA (2010, pl. 75).
- Ver, entre outros, WATERFIELD (2006). Cf. tb. BASSANI, FAGG (1988).
- SALUM (1996) ; cf. tb. NEYT (1981).
- Cf. Estátuas “sagradas”, estátuas “chefais”, estátuas “fetiches” e “estatutária de ancestrais”: tentativa de definição in SALUM (1997, p. 81-90).
- Cf. HERSAK (2010).
- Cf. NEYT (2004, p. 52-85; p. 308-312); cf. tb. SALUM (1990, p. 276-278; p. 282-282a; p. 284-289; p. 300-300a; p. 301-301a).
- Dados cadastrais da obra: M-0451 *Estatueta*. Grupo Cultural Bakuba. República Democrática do Congo, **séc. XIX (?). Madeira entalhada, 34,5 x 9,8 x 9,7 cm. Aquisição: Ladislás Segy**, 1955.
- Dados cadastrais das obras da coleção de arte africana de Ema Klabin que não abordamos neste capítulo: M-0452 - *Escultura Baulê*. Grupo Cultural Baulê. Costa do Marfim, **séc. XIX (?). Madeira entalhada, 35 x 7,4 x 7 cm. Aquisição:** Ladislás Segy, 1955; M-0454 - *Escultura Ashanti*. Grupo Cultural Ashanti. Gana, **séc. XX (?). Madeira entalhada e pintada, 32,9 x 15,0 x 4,3 cm. Aquisição: Ladislás Segy**, 1983; M-0457 - *Escultura Mossi*. Grupo Cultural Mossi. Burkina Faso, **séc. XX**. Madeira entalhada e revestida em couro, 33,4 x 5,8 x 11 cm. Aquisição: Ladislás Segy,1983.
- Cf. RIBEIRO (2014).
- ARAUJO (2015, p.19).

O final do século XIX e o início do XX: a “Escola de Paris” na Coleção Ema Klabin

ANA MARIA PIMENTA HOFFMANN

DOCENTE NO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Ao ver as obras europeias de período recente na Coleção Ema Klabin, que neste capítulo intitulamos genericamente de “Escola de Paris”, podemos perceber imediatamente uma sensibilidade delicada com os temas e a escolha dos artistas, assim com uma percepção aguçada da história da arte.¹ Todas em formatos pequenos, mas constituindo um conjunto notável de obras de artistas importantes, destacaremos primeiro as duas incríveis obras de Marc Chagall (1887-1985): *No campo* e *Noivos com Trenó e Galo Vermelho*, de 1925 e 1957. Além desse conjunto preciso de obras de um dos maiores mestres modernistas europeus, apontamos uma pequena natureza-morta do impressionista Auguste Renoir (1841-1919), uma pintura de flores do fauvista Maurice de Vlaminck (1876-1958), uma paisagem do lituano Chaim Soutine (1893-1943) e uma litogravura de Pablo Picasso (1881-1973).

A expressão “Escola de Paris” é usada de forma generalista para designar os mais variados artistas que residiram e produziram na capital francesa, principalmente no período entreguerras. Eles foram notavelmente influenciados pelas vanguardas fauvista, cubista e surrealista. Muitos deles eram estrangeiros que confluíram para a cidade, como o russo Marc Chagall ou o lituano Chaim Soutine. É uma expressão vaga, mas que expressa

perfeitamente esse momento de efervescência artística, literária e intelectual que contou com o apoio e a convivência de críticos de arte, *marchands* e colecionadores. Artistas e literatos de várias cidades, países e continentes celebraram a vitória das vanguardas, a liberdade artística e de costumes e o intenso intercâmbio cultural que foi brutalmente interrompido com a ascensão do nazismo e a Segunda Guerra Mundial.

Marc Chagall, o triunfo da imaginação

Entre as principais obras da Coleção Ema Klabin estão duas telas de um dos mais importantes artistas modernistas: o judeu russo Marc Chagall. Nascido em 1887 em Vitebsk, pequena cidade do interior da Rússia, em 1910, com 23 anos, imigrou para Paris, onde permaneceu até 1914, mantendo contato com artistas cubistas como Robert Delaunay (1885-1941), Fernand Léger (1881-1955) ou o grupo de Modigliani e Soutine. Após a Revolução Soviética, em 1917, atuou na Rússia, participando da criação da Escola de Belas Artes em sua cidade natal, mas em 1922, depois de desentendimentos com as diretrizes do novo regime voltou para Paris em caráter definitivo.

M-0787 Maurice de Vlaminck.
Vaso com flores. França, séc. XX.
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm.



[acima] M-0785 Marc Chagall. *No campo*. França, 1925. Óleo sobre tela, 74 x 86 cm.

[à direita] M-0786 Marc Chagall. *Noivos com trenó e galo vermelho*. França, 1957. Óleo sobre cartão, 49,5 x 50 cm.



Chagall desenvolveu um estilo muito próprio, influenciado pelo Simbolismo, pelo Cubismo e pelo Fauvismo, com conexões com o Surrealismo, e essencialmente dedicou sua produção a narrativas relacionadas com a religião, a literatura, o sonho e o cotidiano do homem comum, muitas vezes tematizando o Leste europeu e a cultura judaica.

As duas obras da Coleção tematizam cenas de casais: a primeira mostra um passeio no verão e a segunda, um casamento na neve. Em *No Campo*, (M-0785), de 1925, vemos uma delicada cena campestre, seguindo uma antiga tradição de cena pastoral, em que aparece um casal em primeiro plano e um conjunto de edificações com uma igreja ao fundo. Um anjo vem trazer um ramalhete de flores para a igreja/mesquita. O colorido é dominado por duas superfícies em azul e verde no primeiro plano e pelo fundo, de amarelo intenso. Toda a atmosfera nos remete a um mundo atemporal, distante no tempo e da atribulada vida nas metrópoles.

A cena de casamento, intitulada *Noivos com Trenó e Galo Vermelho* (M-0786), de 1957, mostra o casal sendo levado de trenó, à noite, em meio a um cenário de neve espessa com casario ao fundo. O galo vermelho, que faz parte do título, completa a composição dominando o canto superior direito.

Marc Chagall é considerado um dos maiores artistas modernos de origem judaica, um dos grandes da história das vanguardas europeias. As duas obras da Coleção, compradas em 1972 e 1976, respectivamente, foram colocadas e ainda permanecem na sala de música, local privilegiado da área social, o que pode ser entendido como uma homenagem – em meio a um conjunto de obras e objetos de gosto eclético e historicista – a um artista que, de certa forma, revelou ao mundo contemporâneo a força da cultura judaica do Leste europeu. As obras

também fazem referência às conhecidas pinturas do teto da Ópera de Paris, feitas pelo artista em 1963, e ao mural da Ópera de Nova York, de 1966.

Auguste Renoir, um mestre do impressionismo

A delicada natureza-morta de Auguste Renoir, embora não pertença à Escola de Paris, é do mesmo período e será incluída neste capítulo. Fragmento de um estudo encontrado no ateliê do artista após sua morte,² temos representado um arranjo de três limões e uma xícara de porcelana, sem pires. Na composição, intitulada *Natureza-morta com Limões e Xícara* (M-0789), o despojamento domina, mas está associado a um virtuosismo técnico no uso da cor, da pincelada e da construção da luz. É uma cena estática, prosaica, mas com fatura pictórica cheia de movimento – é um rascunho executado com o primor de uma obra-prima.

É muito conhecida a trajetória de Renoir: nascido em família de ceramistas, decidiu-se pela carreira de pintor muito jovem, trabalhando no ofício do pai e poupando dinheiro para poder pagar pelas primeiras aulas com Marc Gleyre (1806-1874). Nesse período, tornou-se amigo de Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899) e Frédéric Bazille (1841-1870), que formaram o grupo inicial dos impressionistas que expôs pela primeira vez em 1876.³

Já em 1876, pintou *O baile no Moulin de la Galette*, no qual não é difícil compreender a técnica que o notabilizou, da pincelada vibrante, da composição por justaposição dos elementos, e o humor leve, mas ao mesmo tempo crítico, no tratamento dos temas.

Na época da compra da obra por Ema Klabin, já pertencia ao Masp o conjunto notável de pinturas de Renoir,

das quais destacamos o *Retrato de Claude Renoir*, de 1909, no qual podemos observar aspectos essenciais das obras do impressionista: o primeiro é a fatura, o tratamento da superfície pictórica pelo uso da pincelada vibrante e de cores complementares, o que dá uma vibração intensa à imagem. Em segundo lugar, algo que poderíamos chamar de uma simplicidade no tratamento do tema, isto é, uma síntese generalizante para o retrato, para os nus femininos, e, por que não, para uma cena de natureza-morta. Com isso queremos destacar que esses temas são construídos, representados de forma simples e sintética, tanto no arranjo da composição como no tratamento do espaço e da luz, mas com imenso virtuosismo técnico como descrevemos acima.

Observando a obra *Natureza-morta com Limões e Xícara*, podemos ver a simplicidade da composição: há um conjunto de objetos em cima de um pano branco, e o artista faz dois estudos: um de cor e outro de luz. Na xícara e no tecido branco, utiliza cores de azuis, amarelos e ocres; nos limões, amarelos, laranjas e verdes. E todo esse conjunto tem como “moldura” um fundo abstrato preto.

Obviamente, não poderíamos esperar algo mais pretensioso de um breve estudo, fragmento de uma tela maior na qual figuravam outras pinturas, encontrada no ateliê do artista e posteriormente desmembrada por sua família, emoldurada e carimbada com sua assinatura. O que gostaríamos de destacar, contudo, é que esse

M-0789 Pierre-Auguste Renoir. *Natureza-morta com limões e xícara*. França, 1910. Óleo sobre tela, 17,5 x 28 cm.



fragmento apresenta um contraste entre a sofisticação na confecção da imagem, um estudo de cor e luz, e a situação do rascunho com tema simples de objetos de cotidiano desprovidos de qualquer nobreza, encantamento ou particularidade.

**As vanguardas da forma e da cor:
Maurice de Vlaminck e Chaim Soutine**

Começaremos por Vlaminck, que nos permitirá uma aproximação panorâmica da arte de vanguarda parisiense no início do século XX. Nascido em Paris, de pai flamengo e mãe da região de Lorraine, ambos professores de música, o próprio Maurice era violinista e professor de violino, o que lhe garantiu o sustento nos heroicos tempos do início do Fauvismo, como veremos.

Em 1900, conheceu por acaso, em uma viagem de trem, André Derain, com quem iria dividir o ateliê e com quem teria uma amizade por toda a vida. Juntos, com Henri Matisse e outros, participaram do Salão de Outono de 1905. Nesse salão, independente das iniciativas oficiais, foi apresentada uma nova pintura, com o uso de superfícies chapadas de cor pura, dando um passo além da técnica pontilhista de Georges Seurat. Polêmica, foi o ponto de partida para a vanguarda artística que a partir de então seria denominada Fauvismo.

O quadro *Vaso com Flores* (M-0787) de Vlaminck, pertencente à Coleção Ema Klabin, assim como a obra de Renoir anteriormente analisada, revela uma escolha de gosto delicado, com predileção por temas como a natureza-morta, tema tão caro aos artistas impressionistas, pós-impressionistas e modernos. Para esses artistas, seria um motivo simples que se configura uma oportunidade de experimentações na composição e com a cor.

Neste caso, temos um vaso de flores disposto em uma mesa, colocado de forma centralizada. É dada grande ênfase à mesa e ao vaso, compondo um jogo de semi-círculos de gosto formalista. O conjunto das flores é construído por pinceladas vigorosas e precisas, de caráter sintético, mas de clara opção por uma pincelada vibrante que, junto com a construção da luz da mesa e do fundo abstrato, empresta ao quadro alegre vibração.

Outra pintura fauvista presente na coleção é a tela do artista lituano Chaim Soutine. De família judia, como os Klabin, migrou para Paris em 1913, depois de estudar na Academia de Belas Artes de Vilna (mesma de Lasar Segall). Chegando na capital francesa naquele conturbado início de século, estabeleceu-se em Montparnasse, onde se tornou grande amigo de Amedeo Modigliani (1884-1920), artista italiano, também judeu, que, dentro dos novos paradigmas estabelecidos pelo Cubismo, desenvolveu um estilo próprio, pelo qual ficaria conhecido. Esses dois artistas compartilhavam, além de uma intensa fraternidade, o mesmo *marchand*, Léopold Zborowski (1889-1932), que ajudaria a Soutine escapar do antissemitismo alemão na invasão de Paris durante a Segunda Guerra Mundial. No entreguerras alcançou sucesso, fazendo uma exposição em Chicago (EUA) em 1935 e outra no Jeu de Paume, em Paris, em 1937. A perseguição aos judeus, com a ascensão do nazismo durante a Segunda Guerra, contudo, lhe seria fatal: após peregrinar por cidades pequenas, muitas vezes dormindo na rua, precisou retornar a Paris para se submeter a uma cirurgia de úlcera no estômago, falecendo em seguida.

A obra *Paisagem com Árvores ao Vento* (M-0797) é uma pintura expressionista: cores fortes, pinceladas vigorosas, fatura grossa e dinâmica. Temos uma visão dramática dos fenômenos da natureza: a obra fala sobre a impotência humana diante de uma ventania. Esse estilo expressionista vigoroso, com certa tendência à abstração,



M-0797 Chaim Soutine. *Paisagem com árvores ao vento*. França, c. 1919. Óleo sobre tela, 64 x 80,5 cm.

notabilizou a arte de Soutine. Suas paisagens e suas séries de pinturas de carcaças de boi demonstram essa técnica que, posteriormente, será muito apreciada, principalmente no contexto artístico estadunidense.

Na obra da Coleção vemos um par de árvores no primeiro plano, com as folhagens revolvidas pelo vento. O tratamento das pinceladas corrobora para uma percepção caótica da imagem. Nosso olhar é convidado continuamente a percorrer a tela de modo frenético. Não existe narrativa, nem sequer importa o tema da pintura: o que prevalece é o uso autônomo da pincelada, a escolha vibrante das cores, as camadas geológicas do fazer pictórico.

M-0919 Pablo Picasso. *Fauno músico nº 3*. França, 1948. Litogravura, 75,5 x 55,5 cm.



Picasso, ícone do modernismo europeu

Não há dúvidas de que Pablo Picasso (1881-1973) é um dos artistas modernistas mais importante da primeira metade do século XX, sendo muito produtivo e influente. Sua obra, que vai dos últimos anos do século XIX até o final da sua vida, nos anos 1970, permeia qualquer narrativa sobre História da Arte Moderna ou qualquer coleção de arte modernista.

Picasso também pode ser entendido como expoente da Escola de Paris, recorte que escolhemos para este capítulo. Espécie de menino prodígio, que obteve formação com o pai no interior da Espanha, passando pela Escola de Belas Artes de Barcelona, migrou para Paris muito cedo, em 1900. Seu ponto de partida como artista de vanguarda é a estética simbolista — desenvolveu, com Georges Braque (1882-1963), uma das mais potentes rupturas na arte ocidental com o advento do Cubismo, vanguarda que implode por dentro as estruturas de desenho e composição da tradição clássica e acadêmica. Influenciado pelos objetos de Arte Africana coletados pela etnografia europeia, mas também pelas mais variadas produções artísticas não eruditas (a popular, a arte das crianças), desenvolveu variadas sintaxes, sendo notável a destreza com o desenho. Essa facilidade foi documentada no filme *O segredo de Picasso*, de Georges Clouzot, filmado em 1956, no qual se pode ver o artista desenhando e pintando, realizando em frente às câmeras uma produção muito próxima da obra da Coleção Ema Klabin.

Em relação à aquisição dessa obra, não podemos deixar de lembrar o impacto que teve no meio artístico brasileiro a vinda de *Guernica* a São Paulo em 1954, em função das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, quando foi exposta na 2ª Bienal do Museu de Arte Moderna.

A obra *Fauno Músico nº 3* (M-0919) é uma litogravura que retrata a cabeça do personagem mítico tocando flauta. Esse tema é muito caro ao ambiente modernista. Tematizado pelo poeta oitocentista Stéphane Mallarmé (1842-1898) no poema “L’Après-midi d’un faune” de 1879, foi coreografada e dançada pelo bailarino russo Vaslav Nijinski (1889-1950) a partir de uma composição sinfônica de Claude Debussy (1862-1918). Na gravura, a face do fauno é executada em oito linhas, ou quatro gestos, uma concisão que oscila entre o despojamento formal e um apelo a nossa percepção do caráter sintético do traço. A cena se completa — o que é absolutamente fundamental na percepção da imagem — com o fundo escuro no lado direito da obra.

O fauno criado por Picasso evoca toda a tradição clássica, do entendimento do papel das artes, da música, da mitologia, das narrativas literárias e da poesia, assim como nos apresenta o aspecto mais impactante do modernismo: a simplicidade da imagem e da percepção visual. Pelo que pode representar e pela forma como foi apresentada, a obra oferece um momento alto do Modernismo europeu, e ao mesmo tempo nos revela um aspecto surpreendente da trajetória da colecionadora: a percepção da arte de vanguarda.

Perspectivas da coleção modernista

Importante frisar que o ambiente cultural e o projeto da coleção não tinham como foco a arte moderna nem de vanguarda; sendo assim, a presença de obras da primeira metade do século XX denotam um gosto muito particular, ligado ao ambiente da música, a representações de naturezas-mortas e de paisagens, escolhas precisas e abrangentes que mostram entender as revoluções artísticas e formais que operam durante a primeira

metade do século XX, mas que tem suas origens no século XIX. Essas escolhas denotam erudição, contato com artistas e instituições artísticas em que a História da Arte recente era debatida, demonstram a conexão com a atualidade e, em certa medida, respaldam as escolhas do resto da coleção. Isto é, a experiência com o debate artístico contemporâneo e, propriamente, com a histografia artística está evidente em suas escolhas, não somente na arte histórica antiga, clássica, oriental e etnográfica, mas também moderna.

É importante ressaltar que Ema Klabin frequentava duas cidades centros desses debates: Paris e Nova York, visitando exposições e leilões, anotando nos catálogos suas possíveis aquisições e construindo sua própria concepção da História da Arte (o que se completa com a coleção de livros, principalmente os livros raros e as edições de luxo de livros de arte). As obras modernistas vêm confirmar esse diagnóstico, pois mostram um panorama surpreendente, com escolhas pessoais e refinamento intelectual que nos legaram esse primoroso conjunto de obras luxuosamente pontuado com escolhas temáticas e em intenso diálogo com o restante da coleção de obras e de livros. ✎

Notas

1. Cf. COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia dos objetos*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 89-91.
2. *Renoir’s Atelier—L’Atelier de Renoir*. San Francisco: Alan Wofsy Arts, 1989.
3. REWALD, John. *História do impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 57-78.
4. Capítulo “Quarto movimento: últimas aquisições — novas direções” em COSTA, op. cit., 2007. p. 121-123.



M-0832 Emiliano Di Cavalcanti.
Retrato de mulata. Brasil, 1955.
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.

Ema Klabin, colecionadora de arte moderna brasileira

ANA MARIA PIMENTA HOFFMANN

DOCENTE NO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

O conjunto das pinturas, esculturas e gravuras de arte brasileira moderna e contemporânea da Coleção Ema Klabin apresenta impressionante qualidade artística. Desse conjunto iremos destacar alguns ícones do modernismo brasileiro: Victor Brecheret, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Lasar Segall.

Atualmente expostas no quarto de dormir de Ema e no quarto de hóspedes, as obras dialogam com a arte africana e as miniaturas antigas expostas no dormitório, evocando uma relação entre a sensibilidade modernista e as produções externas à tradição artística europeia.

O primeiro modernismo: Brecheret e Tarsila

Entre as esculturas modernistas presentes na coleção, podemos dizer com certeza que o *Fauno* (M-0442), de Vitor Brecheret (São Paulo, 1894-1955), datada da década de 1920, é a mais rara e significativa. A obra, de temática mitológica greco-latina, foi retomada em escultura de 1942, que hoje se encontra instalada no Parque Trianon, na avenida Paulista (São Paulo, SP). Este pequeno estudo remete, do ponto de vista estilístico, às influências recebidas em suas duas estadias na Europa no início do século XX.

Entre 1913 e 1919, Brecheret permaneceu em viagem de estudos a Roma, onde foi aluno de Arturo Dazzi (Itália, 1881-1966), e hospedou-se no ateliê do artista croata Ivan Mestrovic (Croácia, 1882 – EUA, 1962). Ambos os escultores desenvolveram um estilo de viés romântico, com trabalho tenso nas superfícies e desenho influenciado pela obra de Auguste Rodin, escultor francês aos funerais do qual o jovem Brecheret iria em 1917.

Em 1921, beneficiado pela bolsa de estudo do Pensio-nato Artístico do Estado de São Paulo, Brecheret viajou para Paris, onde foi influenciado pela obra dos artistas franceses Emile Antoine Bourdelle (1861-1929) e Aristide Maillol (1861-1944). Lá permaneceu até 1936, com vindas regulares ao Brasil. Foi nesse período que a pequena escultura *Fauno*, pertencente à Coleção Ema Klabin, foi criada.

Reconhecemos rapidamente a influência da expressividade de Mestrovic, somando-se um tratamento estilizado e detalhista da superfície a uma concepção fantasiosa do desenho. Esse pequeno estudo para o *Fauno*, em terracota, mostra o personagem acorado e com o tronco torcido para tocar a flauta. A figura forma um único volume integrado à base, mesma composição que o artista vai retomar

na escultura pública de 1942. O acabamento é feito de maneira sumária, com ênfase no tratamento das mãos e das patas. A materialidade da terracota, deixada sem pintura, contribui para um aspecto rústico, que, somado ao tema – esse ser imaginário, meio homem, meio cabra, inventor da flauta, habitante de florestas mágicas –, nos remete à arquetípica relação entre o homem e a natureza.

Pela pequena dimensão da peça, podemos pensar na obra como um bibelô ou um amuleto, tendo em vista a vasta coleção de peças decorativas e de miniaturas antigas e africanas na coleção de Ema Klabin. Outra possibilidade, mais ao encontro do espírito da colecionadora, é pensar nessa peça como um ícone da modernidade, da erudição e do espírito libertário encarnado no fauno. Gostaríamos de lembrar que o tema do fauno é retomado pelo poeta de Stéphanie Mallarmé, em “Prelúdio a Tarde de um Fauno”, poema que inspirou a composição sinfônica de Claude Debussy em 1884, música que ganharia coreografia de Vaslav Nijinski em espetáculo de 1912. Esse espetáculo impactou fortemente o ambiente artístico e literário parisiense no início dos anos 1920.

Além dessa obra, a Coleção Ema Klabin possui, do mesmo artista, a escultura *Torso Feminino* (M-0466), um bronze de desenho sintético, abstratizante, formando uma figura alongada que evoca a tradição clássica e sublinha a ruptura modernista, muito próximas às obras que o consagraram em sua estadia em Paris e sua participação e premiação no Salão de Outono, na segunda metade da década de 1920.

Uma das obras modernistas mais conhecidas da coleção é a paisagem *Rio de Janeiro* (M-0821), feita por Tarsila do Amaral. Essa tela foi pintada em 1923, após a curta, mas decisiva, estadia da artista em São Paulo no segundo semestre de 1922. Nesse período, Tarsila recebeu, pela amiga Anita Malfatti, notícias sobre as movimentações em



M-0466 Victor Brecheret.
Torso Feminino.
Brasil, séc. XX. Mármore,
76,7 x 20 x 15,5 cm.



M-0821 Tarsila do Amaral. *Rio de Janeiro*. Brasil, 1923. Óleo sobre tela, 33 x 41 cm.

torno da arte moderna, advindas da Semana de Arte Moderna, em fevereiro daquele ano. Nessa estadia, Tarsila conheceu Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, que junto com ela e Anita se autodenominaram o Grupo dos Cinco. Tarsila ainda expôs, em setembro de 1922, no Salão de Belas Artes, Palácio das Indústrias. Tarsila e Oswald se apaixonaram; ela voltou para Paris em

dezembro e Oswald foi encontrá-la em janeiro de 1923, quando fizeram uma viagem para Espanha e Portugal. Foi nessa volta a Paris que Tarsila pintou a pequena paisagem *Rio de Janeiro*, no segundo semestre do mesmo ano.

A pintura, feita no ínterim entre a Semana de 1922 e a famosa viagem a Minas Gerais com o poeta francês

Blaise Centrais, em 1924, pertence ao período que inicia a chamada “fase Pau-Brasil”. A obra é feita em uma figuração abstratizante herdada de Fernand Léger, com a paleta equilibrada de André Lhote, mestres do modernismo parisiense com quem Tarsila teve aula. Apesar das dimensões reduzidas, a pintura possui monumentalidade, criada pela composição em dois planos: o primeiro

plano mostra a paisagem, e o plano de fundo, a pedra do Corcovado, elemento marcante da paisagem carioca. Provavelmente feita a partir de modelo fotográfico, de temática singela – uma paisagem já universalmente conhecida –, mas com tratamento radicalmente moderno e desenho sintético, a pintura se torna uma espécie de portal de entrada para a fase Pau-Brasil.

M-0792 Cândido Portinari. *Dois galos*. Brasil, 1940. Óleo sobre tela, 80,3 x 99,1 cm.



**O modernismo estabelecido:
Di Cavalcanti e Portinari**

O mais emblemático pintor modernista, Emiliano Di Cavalcanti, participa da Coleção Ema Klabin com um de seus famosíssimos retratos femininos. Di Cavalcanti pode ser considerado o elemento que integrou o ambiente artístico carioca ao paulista dentro da história do modernismo no Brasil. Nascido em ambiente progressista, foi criado na casa de seu tio-avô, o abolicionista Jose do Patrocínio, e veio muito jovem para São Paulo, em 1917, para cursar a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, mas foi trabalhar em jornais, já como ilustrador e caricaturista, envolvendo-se com o meio artístico paulistano. Em 1922, participou da organização da Semana de Arte Moderna, voltando para o Rio de Janeiro em 1926, quando passou a alternar estadias em Paris, onde foi influenciado pelo cubismo e fauvismo, e sua obra ganhou um novo colorido e desenho que iria consagrá-lo como pintor da brasilidade.

Na obra da coleção, intitulada *Retrato de Mulata* (M-0832), de 1955, a personagem apresenta-se em postura circunspecta, com o queixo apoiado na mão. O olhar enviesado revela o rosto pensativo. A personagem está adornada, vestida para festa; no plano de fundo, temos estandartes apoiados, preparados para o momento da saída. Sua postura nos faz pensar em sua nobreza; o xale colorido em vermelho, jogado nas costas e cruzado sobre os seios da modelo, cria uma reverberação de diagonais em todos os objetos que compõem a cena: uma cadeira, na qual a modelo está sentada, a mesa com vasos atrás e, ao fundo, portas ou painéis que seguram os estandartes. O foco central de todo o quadro é a feição da mulher, que tem o cabelo ornado por uma flor branca e o colo contornado por um colar branco azulado. No resto da tela, os azuis predominam, com tematizações em verde; os detalhes em branco e o marcante xale encarnado dão ritmo à composição.

A outra obra da Coleção a destacar é a tela *Dois Galos* (M-0792), de Cândido Portinari (Brodósqui, 1903 – Rio de Janeiro, 1962). Portinari representa, na História da Arte Brasileira, a consagração do Modernismo. Nascido no nordeste do estado de São Paulo, em região de plantio de café, filho de imigrantes italianos, Portinari descobriu-se muito cedo artista plástico. Em 1918, com 15 anos, foi para a capital do Rio de Janeiro, onde frequentou o Liceu de Artes e Ofícios. Em seguida, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, onde se revelou um excelente artista, recebendo formação em pintura com Rodolfo de Amoedo, entre outros. Em 1929, lhe foi outorgado o Prêmio Viagem, com o qual seguiu para a Europa, lá permanecendo por dois anos, conhecendo vários países. Recebeu muitos prêmios no Brasil e no exterior, principalmente nos Estados Unidos, onde pintou os painéis *Guerra e Paz* na sede da Organização das Nações Unidas (ONU), Washington, em 1956.

O quadro pertencente à Coleção é de 1940 e apresenta uma paisagem com dois galos em destaque. O tratamento do espaço é quase abstrato, e os pássaros estão agigantados em primeiro plano. Com desenho sintético, a fatura simplificada evidencia a pincelada e os efeitos de espátula com a tinta espessa. A paleta é elegante, e com azul anil no céu ao fundo, ocre no chão, um galo preto e o outro branco e detalhes em vermelho (as cristas das aves) e laranja (talvez pedaços de uma cerca), a cena pitoresca encanta.

**Um modernista na família:
as obras de Lasar Segall na coleção**

Lasar Segall foi casado com a prima de Ema Klabin, Jenny Klabin Segall, grande companheira do artista, com quem teve dois filhos. Esse mestre do expressionismo alemão já tinha vindo ao Brasil para expor em 1913 e migrou para o país definitivamente em 1924, quando



M-0834 Lasar Segall. *No mercado em Campos do Jordão*. Brasil, 1941. Óleo com areia sobre tela, 47 x 55 cm.

tornou-se professor de desenho da jovem Jenny. A proximidade com a família deveu-se ao fato de que ambas eram provenientes da comunidade judaica da cidade natal de Segall, Vilna (Lituânia).

Lasar Segall ainda muito jovem, com 15 anos, saiu de Vilna para estudar em Berlim, na Königliche Akademie der Künste, de 1906 a 1910, e depois na Academia de Arte de Dresden. Fundou a Secessão de Dresden de 1919. Mudou-se com a esposa Margareth para o Brasil em 1924. Estabelecido em São Paulo, participou intensamente da vida artística e cultural da cidade durante os movimentados anos de 1920 e 1930, sendo fundador da Sociedade Paulista Pró-Arte Moderna (Spam) em 1932 e organizador do 3º Salão de Maio, em 1938, junto com Flávio de Carvalho e Quirino da Silva. Durante esses anos, passou com a família longos períodos em Paris, o que o fez participar desses dois universos, a Escola de Paris e o Modernismo Paulista, sendo personagem chave do segundo contexto.

A Coleção Ema Klabin tem um conjunto admirável de obras de Lasar Segall: um pequeno retrato feminino do final dos anos 1920, uma natureza-morta e outro retrato de mulher dos anos 1930 e duas paisagens da década seguinte, constituindo um panorama interessante de obras desse importante modernista. Muito já se falou sobre a questão da nacionalidade e do nacionalismo dos modernistas brasileiros, e em especial dos modernistas paulistas. O caso de Segall parece emblemático pois sua biografia e sua obra colocam em xeque qualquer tentativa de defini-lo em alguma nacionalidade. Natural de Vilna, de família judaica, se formou na Alemanha, participando do contexto da secessionista de Dresden e do contexto do Grupo Nova Objetividade de Berlim; ao migrar para outro continente, interagiu com os grupos e artistas locais, assimilando os temas e a paleta e admirando intensamente o contexto cultural

local. Paralelamente, sempre esteve em contato com o ambiente de vanguarda parisiense, o que o colocou em contato com um debate mais amplo do ponto de vista mundial, com outros artistas brasileiros do mesmo período, como Rêgo Monteiro, Tarsila do Amaral, Brecheret ou mesmo Cicero Dias.

A primeira obra que a ser abordada aqui é a pequena pintura intitulada *Cabeça de Mulata* (M-0796), que mostra uma mulher negra. De forma muito simples, sem nenhum atributo pitoresco ou folclórico, o rosto aparece cortado na altura do pescoço, deslocado para a parte inferior do quadro. O restante do quadro é completado com um ambiente interno abstratizante: uma cortina vermelha, o espaldar de uma cadeira e a decoração geométrica das paredes em verde. Muito próximo do quadro *A Negra*, de Tarsila do Amaral, de 1923 (Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), mas sem o caráter pitoresco no nu feminino e da alusão a amas de leite escravas. Temos a figura humana, anônima, de alguma forma atônita, e plena em sua universalidade ao representar a solidão humana, mas dessa vez de uma mulher negra em um ambiente colorido e iluminado em contraste com seu semblante fechado. Este quadro deve ser colocado dentro do contexto da série “Mangue”, que Lasar Segall produziu inspirado nas áreas de meretrício da cidade do Rio de Janeiro, na qual todo o espírito de denúncia social da fase berlinense se faz presente.

Saltando quase dez anos no tempo, há, na Coleção Ema Klabin, duas obras do final da década de 1930: *Retrato de Lucy* (M-0793), de 1937, e *Natureza-morta com Frutas* (M-0788), de 1938. A primeira pintura pertence a uma série de retratos da pintora e assistente do artista, Lucy Citti Ferreira, em que se percebe uma pincelada e paleta cezanniana, que estava presente no período, tanto na natureza-morta da coleção como na monumental obra *Navio de Imigrantes* (1939-1941). A paleta reduzida e o



M-0796 Lasar Segall.
Cabeça de Mulata. Brasil, 1927.
Óleo sobre tela, 52 x 45,8 cm.

tratamento construtivo da pincelada evidenciam um aspecto interessante das obras desse período: a monumentalidade classicizante de caráter modernista, isto é: mais do que a forma, o tema é o centro da narrativa, que, associado a um naturalismo marcante, apresenta ao público o intenso humanismo que caracterizou o período entreguerras de muitos artistas parisienses,

como se pode ver, por exemplo, em algumas obras de Pablo Picasso.

Essas características formais irão se manter na década seguinte, à qual pertencem as obras *Rebanho em Repouso* (M-0833) e *No Mercado de Campos de Jordão* (M-0834): a paleta de marrons, ocre e vermelhos, personagens e



M-0691 Bruno Giorgi. *Estrutura Esférica*.
Brasil, séc. XX. Mármore, 35 x 33 x 20 cm ap.

narrativas tranquilas ou serenas, mas de intenso significado humanista, um apelo ao caráter universal daquilo que está sendo contado e, nesse caso, tematizando cenas típicas da cidade turística de Campos de Jordão.

Uma peça para jardim: a escultura de Bruno Giorgi

Umas das obras de arte mais recentes de toda a Coleção Ema Klabin é o estudo para escultura de Bruno Giorgi,

de 1957, intitulado *Estrutura Esférica* (M-0691). Foi uma das primeiras aquisições de Ema Klabin, quando da decisão de construir a casa da rua Portugal.

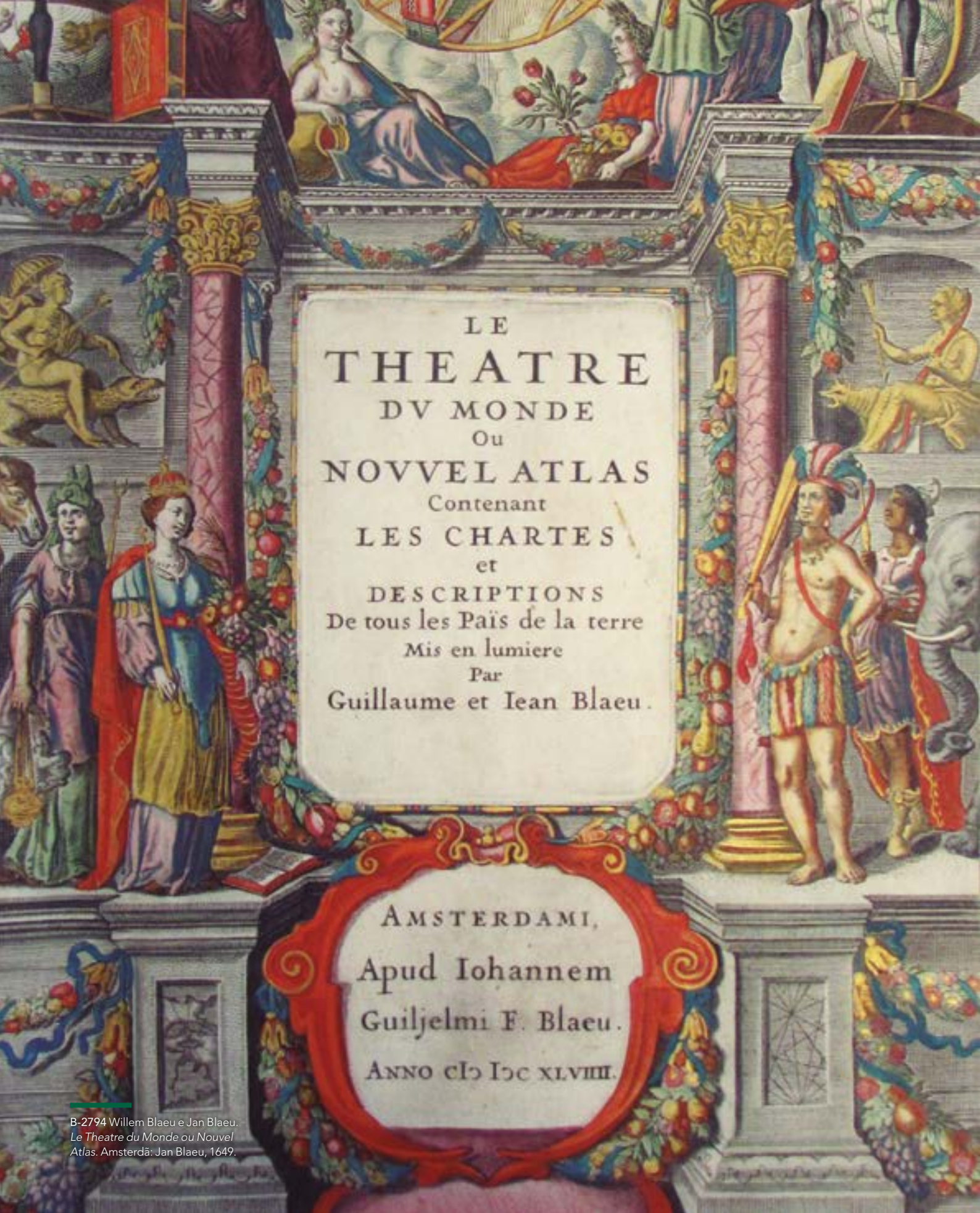
A obra é um pequeno estudo da série de esculturas que propõe a decomposição e a recomposição da forma esférica. Desse conjunto, a obra mais conhecida é *Meteoro*, de 1968, instalada no espelho d'água em frente ao Palácio do Itamaraty, em Brasília. A escultura dialoga com as colunas projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

Composta de três volumes de seções de esfera encaixados, em mármore delicadamente assentado em pequena base de granito, a obra tem profunda conexão com a arte concretista franco-suíça, que influenciou a abstração no Brasil nos anos 1950 e 1960. A escolha dessa obra é audaciosa, e coloca a Coleção no debate sobre a arte contemporânea dessas décadas, e a relação com o paisagismo e arquitetura brasileira.¹

As obras de Arte Moderna Brasileira presentes na Coleção Ema Klabin encantam pela unidade e abrangência de artistas e temas, assim como pela preocupação de acolher as várias gerações de artistas modernos e de vanguarda, desde o início do século XX até os anos 1960. Dessa forma, percebe-se uma intenção de ampliar temporalmente a Coleção e pensá-la dentro das narrativas sobre Arte Moderna em cotejo com a História da Arte Universal. ☘

Notas

1. COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia dos objetos*. São Paulo: Iluminuras, 2007.



B-2794 Willem Blaeu e Jan Blaeu.
*Le Theatre du Monde ou Nouvel
Atlas*. Amsterdã: Jan Blaeu, 1649.

Ema Klabin, bibliófila pioneira

PEDRO CORRÊA DO LAGO

BIBLIÓFILO E EDITOR

Tornou-se hoje lugar-comum dizer que uma biblioteca reflete a personalidade intelectual de seu dono. Por ter sido tantas vezes repetida, essa ideia perdeu sua força original. Apesar de verdadeira em vários casos, sobretudo para figuras cuja atividade foi determinada pelos livros que possuíam, não se aplica a pessoas de carreira mais ampla e cujos focos de atuação não foram necessariamente ligados às coleções de livros que constituíram.

A fórmula vale, no entanto, para a empresária e mecenas brasileira Ema Gordon Klabin, cuja importante biblioteca espelha particularmente bem não apenas sua personalidade como também a época em que viveu e o mundo no qual foi criada. Sua educação cosmopolita e a origem europeia de sua família tiveram influência decisiva na escolha de seus livros.

Solteira e independente, Ema Klabin firmou sua presença social e empresarial na São Paulo das décadas de 1940 e 1950. Nesse momento, muitos conjuntos de livros eram adquiridos de livreiros especializados apenas para decorar as estantes das imponentes mansões construídas pelas famílias mais ricas, muitas vezes de imigrantes bem-sucedidos. Compostas somente de livros com bonitas encadernações, essas bibliotecas eram

geralmente formadas por obras completas em muitos volumes de autores clássicos franceses, como Voltaire, Victor Hugo ou Lamartine, e às vezes ingleses, como Shakespeare, Dickens ou Thackeray. Os escritores brasileiros eram menos representados, pois raramente as edições de suas obras completas vinham revestidas de encadernações tão elaboradas quanto às dos franceses. Não haviam sido publicadas edições de luxo da obra de autores brasileiros, como José de Alencar ou Machado de Assis, que rivalizassem com as edições dos clássicos europeus. Com isso, nessas bibliotecas de cunho mais estético, a língua portuguesa dizia presente apenas ocasionalmente, em geral graças a uma bela edição completa da obra de Eça de Queirós, publicada nos anos 1940, da qual muitos exemplares encadernados em Portugal haviam sido mandados para o Brasil.

Naquela época, a simples presença nas prateleiras daquele repertório abrangente das obras dos escritores mais famosos parecia suficiente para dar a seus prósperos donos a segurança de que estavam sempre ali, ao alcance da mão, caso fosse necessário lê-los, os livros principais que representavam o melhor da literatura universal. Na verdade, na imensa maioria dessas mansões, quase nunca qualquer volume era manuseado. Os livros



B-0889 Johann Jacob Steinmann. *Souvenirs de Rio de Janeiro*. J. Steinmann, 1836.

preenchiam apenas sua função decorativa, apesar de guardarem entre suas belas capas muitos dos textos mais criativos e sedutores já escritos. Eram bibliotecas cheias de livros e vazias de leitores. Foi bem outro o propósito da biblioteca de Ema Gordon Klabin, que, por amar o belo, abominava a ostentação. O exame dos livros que Ema adquiriu revela a intenção segura e firme que presidiu a formação de sua biblioteca.

Não que lhe faltem belas edições completas de muitos autores clássicos, mas estes foram escolhidos a dedo pela proprietária, em função das preferências literárias desenvolvidas ao longo de sua esmerada educação e estimuladas pelo contato com culturas europeias de diversas línguas. Ao serem descritos os principais assuntos da biblioteca escolhida por Ema Klabin, reconhecem-se, em sua seleção, inclinações intelectuais semelhantes às que

manifestou ao constituir sua coleção de arte. Também para formar sua biblioteca, Ema trabalhou sem pressa, garimpando aos poucos, entre o muito que lhe era oferecido, aquilo que realmente a tocava.

As principais categorias que podem ser definidas hoje para classificar sua coleção de livros são apresentadas a seguir. Ajudam a compreender o papel da leitura na vida de Ema e a importância que tanto a leitora quanto a bibliófila também atribuía às edições excepcionais de seus textos preferidos, que resolveu colecionar sobretudo a partir dos 40 anos. Tornou-se, nas décadas seguintes, a mais ativa e mais importante mulher colecionadora de livros no Brasil, pioneira numa atividade quase exclusivamente masculina, pois mesmo na Europa e nos Estados Unidos contava-se em sua época apenas uma mulher para cada grupo de vinte ou trinta colecionadores de obras raras.

Literatura europeia

Essa é talvez a alma da coleção de alta bibliofilia constituída por Ema Klabin. Tudo indica ter sido essa a parte de sua biblioteca de livros raros em que a maior parte das escolhas foi ditada pelo coração ou pela memória afetiva. Seu amor profundo pelas três línguas que aprendeu na juventude levou-a a um encanto permanente pelos textos dos melhores cultores desses idiomas. O francês é a língua dominante. Logo a seguir, seria possível esperar que viesse o alemão. Mas Ema, talvez pelo desgosto trazido pela guerra, não privilegiou os autores de língua alemã em sua construção bibliofílica, apesar de seu pleno domínio do idioma e de doces lembranças de infância que seus sons lhe podiam trazer. O segundo idioma dominante é o inglês, seguido do italiano, apesar da fluência muito menor de Ema nessa língua, na qual apreciava particularmente os maiores autores clássicos.

Mais adiante neste texto, quando forem estudadas cronologicamente na seção “Formação da Biblioteca” as diferentes etapas das aquisições de livros por Ema Klabin, serão mencionadas algumas das principais raridades e ficará evidenciada a variedade e a qualidade das edições excepcionais de literatura europeia que são hoje destaque na biblioteca formada por Ema.

Brasileira

Esse foi o campo privilegiado pela imensa maioria dos bibliófilos brasileiros de seu tempo, constituído pelos livros mais importantes sobre o Brasil publicados no exterior do século XVI ao XIX. O tema também interessou a Ema Klabin, plenamente consciente de que a história do país no qual nascera e que acolhera sua família lhe dizia diretamente respeito.

Algumas obras raríssimas e de grande importância estão presentes, como o Linschoten, livro holandês do século XVII que faltava em várias das melhores bibliotecas de viajantes formadas no Brasil, em razão de sua raridade.

Podem ser pinçadas outras edições mais comuns, mas de grande importância, como o *America* de Montanus, de 1671, o adorável livro de gravuras coloridas de Steinmann do Rio de Janeiro, publicado na Suíça em 1836, e os saborosos textos de Maria Graham (1824), de Koster (1816) e o de Mawe (1816), talvez os três melhores relatos de viajantes ingleses.

Há também o livro de Duguay-Trouin sobre sua invasão do Rio de Janeiro em 1711 e a viagem de Spix e Martius, essencial para o estudo dos costumes e da natureza brasileira, com o belíssimo álbum publicado na Alemanha, em 1823.

Também imponentes são os atlas de Blaeu, publicados entre 1647 e 1655, e a fundamental coleção de viagens reunidas por De Bry em 1592, com as gravuras do canibalismo brasileiro, que marcaram a imaginação de muitas gerações da Europa.

Literatura brasileira

As literaturas portuguesa e brasileira têm presença mais discreta, talvez por não ter sido o português a língua dileta de leitura de Ema, predileção ditada pelos primeiros livros lidos na infância, em francês e alemão. Nota-se apenas a presença de um conjunto de textos originais do padre Antonio Vieira e uma primeira edição do *Caruru*, de Santa Rita Durão, de 1781, exemplares aparentemente isolados em meio à abundância de obras em francês, inglês, italiano e alemão.

As obras mais significativas em língua portuguesa compõem a famosa coleção que ficou conhecida como a dos “Cem bibliófilos”, iniciativa do industrial e mecenas carioca Raymundo de Castro Maya, que juntou um grupo de cem intelectuais e empresários que se cotizavam todo ano para pagar a realização de um novo livro. A ideia era limitar cada edição a 120 exemplares e escolher sempre um grande texto da literatura brasileira, ilustrado por um artista de talento reconhecido.

Essa feliz ideia valeu à cultura brasileira a execução de belíssimas séries de gravuras originais por Portinari, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Lívio Abramo, Djanira e quase todos os maiores artistas em atividade no período, que ilustraram textos de grandes escritores como Machado de Assis, Olavo Bilac ou Guimarães Rosa.

Ema Klabin não fez parte do primeiro grupo convidado por Castro Maya. Quando, porém, surgiu a

oportunidade de tomar o lugar de um sócio falecido, Alfredo de Siqueira, Ema comprou seus livros e os títulos seguintes já foram impressos em seu nome. Sua biblioteca ganhou assim uma coleção completa da mais notável iniciativa brasileira na criação de livros de artista, composta por 23 títulos publicados entre 1947 e 1961.

Biblioteca de leitura

Por ser uma grande leitora, era natural que Ema também possuísse outras edições mais recentes e de manuseio mais fácil das obras clássicas, cujas melhores e mais raras edições havia adquirido durante os anos em que desenvolveu plenamente seu gosto e sua atividade de bibliófila.

Ao longo de sua vida, Ema comprou também centenas de exemplares comuns de romances ou textos que não faziam parte de sua biblioteca de obras raras. Esses livros permanecem na fundação, como testemunho da evolução de sua curiosidade e de suas preferências literárias, e são também eles que nos fornecem algumas luzes adicionais sobre sua rica personalidade. Para os livros mais comuns, as línguas favoritas para as leituras correntes são ainda o inglês e o francês, talvez com uma surpreendente predominância do primeiro ao longo das últimas décadas de sua vida. Ainda assim, Celso Lafer lembra que Ema fazia questão de ler todo ano o romance agraciado com o prêmio Goncourt, a mais prestigiosa recompensa literária da França. Nas estantes, nota-se uma grande quantidade de livros de escritores de grande popularidade em sua época (e na atual), como Stefan Zweig, Aldous Huxley, Arthur Koestler, Lawrence Durrell e até mesmo o americano James Jones. Entre aqueles que Ema pode ter descoberto na juventude, destacam-se Jack London e Karl May.

Formação da biblioteca¹

A cronologia das sucessivas aquisições de livros por Ema Klabin foi estabelecida em 2007 por Paulo de Freitas Costa, a partir dos recibos originais das compras feitas por ela no Brasil e no exterior, e revela-se agora muito útil para compreender o amadurecimento do processo de escolha de Ema ao longo da progressiva construção de sua biblioteca. A Livraria Parthenon, fundada em São Paulo em 1946, tinha entre seus sócios o jovem José Mindlin, advogado de pouco mais de 30 anos que se tornaria o maior colecionador de livros do Brasil. Mindlin já conhecia socialmente Ema Klabin e ganhou rapidamente sua confiança.

No final da década de 1940 e no início da década de 1950, a Parthenon possuía um estoque importante de obras europeias, especialmente francesas, e nos primeiros dez anos da constituição da biblioteca de Ema Klabin (1947-1957) a livraria paulista tornou-se o fornecedor principal escolhido por ela. Foi lá que Ema adquiriu, ainda em 1947, uma boa edição do século XVI dos *Ensaio*s de Montaigne, as obras de Montesquieu numa edição de 1796 e o clássico *Gil Blas*, de Lesage, numa edição inglesa de 1809. Nos arquivos de 1950, encontra-se o recibo das obras completas de Molière em uma atraente edição ilustrada por Boucher em 1734, das obras completas de Racine, publicadas em 1801 em três volumes pelo grande impressor Didot, e do teatro de Corneille em uma edição importante do século XVII. Nesse mesmo ano, Ema se encanta pela famosa edição dos *Contos e novelas* de La Fontaine de 1762, conhecida como dos “Fazendeiros Gerais”, financiada pelos grandes coletores de impostos da França e ilustrada por artistas da qualidade de Fragonard, Boucher, Oudry e outros, talvez a produção editorial mais prestigiosa do século XVIII francês. Deve-se também a Oudry a ilustração das fábulas de La Fontaine publicada em quatro volumes de 1755 a 1759 (que Ema também adquiriu em 1950), obra

que é geralmente considerada um dos pontos altos do livro ilustrado europeu do século XVIII.

Em 1951, por ocasião de uma viagem à Inglaterra, Ema descobre a tradicionalíssima livraria de Bernard Quaritch e compra lá as primeiras edições do *Tom Jones*, de Fielding (1749), e do *Tristram Shandy*, de Sterne (1760), grandes clássicos ingleses do século XVIII. Uma escolha curiosa é a obra do excêntrico William Beckford, *Lembranças de excursões aos mosteiros de Alcobaca e Batalha*. A atenção de Ema para esse autor teria sido chamada talvez por um amigo, pelo fato da longa permanência de Beckford em Portugal, cujas paisagens e histórias o inglês descreveu nessa obra. Interessante também é sua compra da primeira edição do famoso livro de Lawrence da Arábia, *Os sete pilares da sabedoria*, publicado apenas quinze anos mais cedo, em 1935, que mostra Ema atenta aos clássicos recentes de seu tempo e adquirindo, nesse caso, um livro de valor bibliofílico em um exemplar também de leitura.

Provavelmente influenciada pela paixão de José Mindlin, agora seu amigo, em 1952 Ema começa adquirir, da livraria Parthenon, alguns dos livros clássicos de viajantes que descrevem o Brasil, para formar ela também uma seção de Brasiliana em sua biblioteca. Os primeiros foram o *America* de Montanus de 1671 e o *Rerum per octennium*, de Barlaeus, clássico dos clássicos, impresso por Blaeu em 1647 para Maurício de Nassau, com as gravuras em metal de autoria de Frans Post. Assim, 1952 tornou-se um ano particularmente eclético nas compras de livros, pois Ema adquire também as obras completas de Shakespeare, em uma cuidadosa edição de 1802, e edições ilustradas prestigiosas do século XVIII do *Orlando furioso* de Ariosto e da *Jerusalém liberada* de Tasso, talvez os dois maiores clássicos italianos depois da *Divina Comédia*, de Dante.

As compras que enriquecem sua Brasiliana continuam, e incluem agora a famosa viagem de Mawe na edição

francesa (que relata a passagem do autor por São Paulo em 1812), assim como uma obra rara do viajante do século XVII Pierre Moreau (1651). Chama também a atenção a compra das *Flores do mal*, de Baudelaire, em uma edição ilustrada em 1916 por Emile Bernard, amigo de Van Gogh. Continua, no ano seguinte, o interesse de Ema pelos livros importantes do Brasil, quando adquire da Parthenon uma tradução italiana de André Thévét (1561) e a *História da América Portuguesa* de Rocha Pitta, publicada em 1730.

Ema Klabin permanece interessada pelos grandes livros franceses e italianos em edições ilustradas do século XVIII, e adquire em 1953 obras de Bocaccio, de La Bruyère, de Molière, de Musset e de Huysmans. Na livraria Quaritch, em Londres, encontra as obras completas de Voltaire em setenta volumes, na chamada edição de Kehl, publicada por Beaumarchais de 1784 a 1790, e um Platão aldino impresso em Veneza em 1513. Seu interesse pela produção da tipografia de Aldus Manutius continua no ano seguinte, quando adquire, da Parthenon, uma *Divina Comédia* publicada em 1502. Em ritmo lento mas sustentado, acumulam-se as aquisições de obras de grande qualidade ao longo da segunda metade da década de 1950, e Ema volta-se agora para alguns dos grandes livros ilustrados por pintores do século XX, como a *História Natural* de Buffon, com imagens de Picasso, e uma obra de Maupassant, ilustrada por Degas e publicada por Vollard, *marchand* de Picasso, em 1934. É nesse momento que passa a comprar seus primeiros livros da livraria Kosmos, com sede no Rio de Janeiro, sucessora da Parthenon na preferência de Ema entre as livrarias brasileiras.

Formada pela parceria das famílias Eichner e Geyerhahn, a livraria Kosmos foi por quase quatro décadas (1950-1990) a fornecedora principal dos bibliófilos brasileiros, especializada nos mais raros livros dos viajantes estrangeiros que visitaram o país. Seu estoque, porém, não se



B-2475 Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon. *Histoire Naturelle*. Ilustrações de Pablo Picasso. Paris: Martin Fabiani, 1942.

limitava ao Brasil e incluía obras importantes em inglês, francês e alemão, as línguas que Ema falava e que haviam moldado sua cultura. É da Kosmos, em 1956, que Ema adquire seu exemplar da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret, em três volumes, publicado em 1834, que é talvez, com os álbuns de Barlaeus (1647) e de Rugendas (1835), o mais prestigioso livro de gravuras de artista viajante no Brasil. Em 1957, ainda da Parthenon, Ema adquire uma obra clássica e amplamente ilustrada de Bernard Picard, *Cerimônias e costumes religiosos de todos os povos do mundo*, de 1783, que traz em seus cinco volumes, de grandes dimensões, centenas de gravuras de todas as religiões, formando um dos livros mais ricos em imagens do século XVIII.

Ao fim da década de 1950, Ema continua adquirindo ocasionalmente livros ilustrados na França e no Rio de Janeiro, de grandes viajantes, como Koster (1816), e o Linschoten francês, de 1619. Em 1960, em uma viagem a Londres, Ema encontra a *História do Brasil*, de Robert Southey, em três volumes, e a viagem do príncipe Maximiliano na edição inglesa de 1820. Em 1961, confirma-se seu gosto pelos livros ilustrados por grandes artistas do século XX, e Ema compra um dos mais notáveis: *O poeta assassinado*, de Apollinaire, ilustrado por Dufy e publicado em 1926. Adquire também uma edição de Ésquilo, ilustrada pelo grande pintor checo Kupka. Em 1962, interessa-se pelo incunábulo *As histórias florentinas*, de Aretino e Poggio, publicado no ano da descoberta da América por Colombo, em 1492, adquirindo assim, para sua biblioteca, a primeira obra publicada antes de 1500. A Kosmos também lhe propõe um manuscrito persa de 1754, que a curiosidade de Ema não resiste em adquirir. É ainda a Kosmos que lhe vende uma bela edição do *Brésil* de Taunay e Denis, de 1822, e um livro de horas, manuscrito, uma de suas últimas aquisições, com iluminuras realizadas em Flandres por volta de 1460.

A partir de meados dos anos 1960, tornam-se mais espaçadas as compras de grandes livros para sua biblioteca. Talvez Ema considerasse que, em todas as áreas que lhe interessavam, havia já logrado constituir conjuntos significativos, e permitira-se até mesmo algumas compras por impulso em campos novos, nos quais não pretendia se expandir. Com isso, permaneceram em sua biblioteca, com um papel apenas de amostra, o manuscrito persa, o incunábulo e o livro de horas.

Pode-se dizer hoje que Ema Klabin viveu intensamente tanto sua vida de leitora quanto de colecionadora de livros raros, unindo um gosto apurado a recursos extensos e integrando harmoniosamente a curiosidade à paixão. ✂



B-0002 Leonardo Aretino e J. F Poggio. *Le Historie Fiorentine*. Florença: Bartolommeo Di Libri, 1492.

Notas

- Alguns livros mencionados neste relato não permaneceram na biblioteca legada à Fundação; Ema Klabin os destinou, em vida ou em testamento, a parentes e amigos.

The Ema Klabin Collection

Paulo de Freitas Costa (ed.)

The privileges of sight

CELSO LAFER
DIRECTOR PRESIDENT OF THE EMA KLABIN
CULTURAL FOUNDATION

As part of his *Obras Completas de Octavio Paz* [*Complete Works of Octavio Paz*], there are two volumes inspired by one of Góngora’s poems and titled *Los privilegios de la vista* [*The Privileges of Sight*] that contain all of the author’s essays on the plastic arts. In them, the author points out that seeing is a privilege and that a greater privilege is to see things that have not, yet, been seen: works of art. He also states that the language of painting – lines, colors, shapes – literally enter through the eyes and their meaning “*están a la vista*” [“are in sight”]. However, as Paz emphasizes, to truly “see”, one needs to compare to what has been seen before. For this reason, it is a difficult art, as how can one compare if, drawing on his own experience of growing up in Mexico, you live in a city without museums or collections of universal art.

I am reminded of these considerations by Octavio Paz because, of the relationships – as family and friends – of my parents, Betty and A. Jacob Lafer, with my aunt Ema, her widowed father Hessel Klabin and her sisters Mina and Eva. Since my childhood and in the city of São Paulo, which was more cosmopolitan than the Mexico of the poet’s youth, these bonds have granted me the privilege of access to works of art that were “*a la vista*”. In effect, I saw aunt Ema’s special collection – *in fieri* at the house on Rua São Vicente de Paula – and, later, as a young man, when it was already well established, at her home on Rua Portugal.

One of aunt Ema’s first works from her collection, which was already present at the house on São Vicente de Paula Street, has attracted me since I was a boy. It is a Dutch, 17th-century painting titled *Tower of Babel*, from an unidentified follower of the Brueghel School.

The Tower of Babel as a theme in the Modern Age, as I realized while refining myself in the art of seeing, is a consequence of Europe’s expansion across the world. It is an expression of a “world-looking” resulting from the encounters and disagreements of different peoples, customs and cultures, themselves the result of a first wave of globalization. For this reason, the Tower of Babel renews the meaning from the biblical account, attributing the contours of history to the vast and originating metaphor for the plurality of discourses and difficulties of communication. The Tower of Babel positions the ability to translate much as Ariadne’s thread. It is the means through which one can escape the labyrinth of incommunicability that characterizes the “machine of the world” in which we live.

I believe that aunt Ema, who always followed my trajectory through life with care and affection, would be pleased to know that my youthful fascination with that painting, provided by the “privileges of sight”, inspired and anticipated what would later become my own attempt to respond to the challenge of the Tower of Babel, whether as a professor adept in intellectual dialogue and cultural mediation, or in my diplomatic actions, ones more open Kantian reasoning encompassing humanity than the intransitive solipsism of the sovereignties.

Of course, over the years and better trained in the art of seeing, on frequent visits to the house on Rua Portugal, due to a permanent connection with aunt Ema, I appreciated “the privileges of sight” naturally, from access to her collection, displayed as it was in the gallery, office, parlor and dining room. During this spontaneous learning, I also benefitted from the convergence of looking and seeing, as proposed by Alfredo Bosi in his essay on the phenomenonology of the gaze. In his analysis, Bosi observes that, in Portuguese,

“*olho*” and “*olhar*” are terms that match, unlike other languages, such as, “*oeil*”/ “*regard*”, in French; “*ojo*”/ “*mirada*”, in Spanish; “*eye*”/ “*look*”, in English; or “*occhio*”/ “*sguardo*”, in Italian. Thus, Portuguese is a language that invites a convergence between perception and the intentionality of expressing.

I make this observation, firstly from the personal angle, as it was the path that allowed me to increasingly and gradually appreciate, somewhat by chance, through my regular contact with aunt Ema, the significance of her collection. The importance of Greuze’s *Ariadne*, the significance of *View of Olinda*, by Frans Post, Batoni’s portrait of *Diana Huntress* or Allori’s *Dame Florentine*, the *Still Life* by Segall, the chinaware from the Company of the Indies, the silverware, furniture, African pieces; and, among the books in the library, Robert Southey’s *History of Brazil* and the 1502 edition of Dante’s *Divine Comedy* by Aldus, to cite a few examples.

On a broader note, Bosi’s observation makes sense, because aunt Ema’s collection, currently insightfully displayed in the House-Museum, is the fruit of the intentionality of her ability to see – the relationship between perception and expression –, which confers her collection with its own identity that, in turn, is illuminated and explained through the map of its pathways found in this book.

In effect, the chapters gathered together in this written commemoration of the inauguration of the Ema Klabin House-Museum go deeper into previous studies, starting with the *Symphony of Objects* by its curator, Paulo de Freitas Costa. They elucidate in an encompassing way the multiplicity and intentionality of the various gazes that have presided over the construction of the “privileges of sight”, which identify the collection.

The house on Rua Portugal; the decorative arts; the furniture; the objects from classical antiquity; the nuclei of Italian, Dutch, Flemish and French paintings; the Brazilian colonial art of carving by Master Valentim; the art of Japan, China and Africa; European modernism and the “School of Paris”; Brazilian modernism and the library – these have all been analyzed and studied within the pages of this book. They offer not only an overview of the quality of this collection and its objects, they unveil what lies next to the intentionality of aunt Ema’s gaze. The gaze of a cultured person with refined taste and knowledge of art’s movement through time and space, a person who made her collection a work in itself, one that obeys a predetermined logic, yet conscious of the “notion to be realized” that gives rise to the “privileges of sight” that the House-Museum offers its visitors.

Aunt Ema was of the second Klabin-Lafer generation, the generation born in Brazil. She came from a family originating from the Jewish community in Lithuania. The first generation – the immigrants – led by her uncle, Mauricio Klabin, comprised entrepreneurs who found, in the Republic of Brazil at the end of the 19th century, room to grow. Over the years, they built up one of the industry’s biggest pulp and paper companies. They were self-taught, but kept their eyes on what was happening at home and abroad – not just in the economies, but also in culture. Hessel Klabin, Ema’s father, often visited Europe with the family, as did his brother Mauricio, buying machinery for their factory plants. Thus, they

gave their children, including Ema, the opportunity to travel and, as young men and women, to study in Europe.

The second generation, born and rooted in Brazil, lent continuity to and expanded the work done by the first. It stood out, not just economically, but also culturally, intellectually and politically. Each generation, as Ortega y Gasset emphasizes, characterizes itself by what they have in common from an experience of a shared sensibility, which is representative of a certain vital attitude through which they feel existence in a certain way. That is what explains the identifying similarities of a generation, independent of individual differences.

In the second Klabin-Lafer generation, a taste for culture and the arts is a shared characteristic. Eva, Ema’s sister, also dedicated herself tirelessly and skillfully to collecting works of art. These offer the “privileges of sight” that can currently be found in the Eva Klabin House-Museum, in Rio de Janeiro. Jenny Klabin Segall, aunt Ema’s cousin and the daughter of her uncle Mauricio, with whom she was close and shared an affinity, in addition to being an accurate and sensitive translator for Corneille, Racine, Molière and Goethe into Portuguese, was the devoted wife and companion of a great artist, Lasar Segall. She was also responsible for the project to create the Lasar Segall Museum which is now part of IBRAM (the Brazilian Institute of Museums) and the only federal museum in São Paulo. This is what permits my observation that the second Klabin-Lafer generation translated their taste for the arts, in a very encompassing manner, into a public service, creating three remarkable museums to showcase the plastic arts in our country.

Aunt Ema had a strong personality, with aptitude for the interior life. She was always very elegant and courteous in her way with people. She kept abreast of the world and the Brazilian reality. She dealt with personalities, circumstances and things with integrity, but without the prejudices of false morality. She spoke several languages and had a taste for and interest in literature – she would habitually read the winners of the Prix Goncourt, awarded in France, as well as other works graced by the main literature prizes from that country. She acted on her curiosity about the world by going on countless trips abroad. She had a sensibility for and knowledge of music and was a frequent patroness of concerts. She appreciated the gastronomic virtues – evidenced by her notebook of recipes. She knew the “spirit of clothes”, to evoke the title of the book by Gilda de Mello e Souza. A lifetime of aesthetic contact with the plastic arts marked her journey. In aunt Ema’s time, the house on Rua Portugal was a place to spend intelligent, cultivated and truly pleasant moments, as I can well attest to.

These traits were present in the intentionality with which her gaze built up her collection. This is an expression from the “world-looking” I mentioned when reflecting upon the *Tower of Babel* painting. This is why, her collection can, to appropriate the words of Hélio Jaguaribe, be considered in the multiplicity of its lines – so ably analyzed in the studies brought together in this volume – as a successful endeavor of, through the “privileges of sight” of the pieces she chose, seeing Brazil from the perspective of the world and seeing the world from the perspective of Brazil. ☞

Ema Klabin Foundation: the construction of a museological project

MARCELO MATTOS ARAUJO
PRESIDENT OF THE BRAZILIAN INSTITUTE OF
MUSEUMS – IBRAM/MINISTRY OF CULTURE

Under the halo of the inspirational direction by its Director President Celso Lafer and members of its Board, and the competence and dedication of Paulo de Freitas Costa and his passionate technical team, the Ema Klabin Foundation reaches its tenth year of existence. It completes this part of the journey – which I have had the great pleasure and honor to accompany in close proximity – full of vitality and maturity, already in a privileged situation of being an example of professionalism and a point of reference for collector’s house-museums both in Brazil and abroad.

These first ten years of uninterrupted activities by the Ema Klabin Foundation have included a skilled program of actions to safeguard its vast and complex collection and technical reserve, as well as its notable bibliographic and archival collections. In parallel, it developed a solid promotional program through different exhibitive and educational actions; and – as few museological institutions in the country have managed – it successfully constituted and implemented an encouraging research program on the figure of its founder, on her collecting and the collection she brought together, the results of which have always been generously shared through publications and presentations at seminars across the national territory.

This research and many of the educational actions were developed not only by the technical team at the Ema Klabin Foundation, they also counted with – through productive partnerships – with the contribution of professionals from other museological and academic institutions.

This present publication is the latest and most refined result of this wise strategy, gathering together texts from researchers at the institution itself and independent ones, as well as professors from the Art History Department at the Federal University of São Paulo (UNIFESP). As a whole, it presents an ample vision of the importance and singularity of the different segments in the Foundation’s Collection, from the point of view of art history, expanding and empowering critical readings of the works. It also connects with, in a complementary way, the instigating narrative of the constitutive process of that same Collection, undertaken by Paulo de Freitas Costa in *Sinfonia de objetos* (São Paulo, Iluminuras, 2007), as well as the catalogue of the exhibition “The House on Rua Portugal” (2014), which

investigated the designs, construction and decoration of the house, and the history of its surroundings.

It is, therefore, with immense satisfaction that I, personally and in my capacity as the President of the Brazilian Institute of Museums (IBRAM – an independent organization with links to the Ministry of Culture), salute the Ema Klabin Foundation for yet another initiative that celebrates its first decade of life in a constructive and collaborative manner, while also thanking it for the unique contributions made to museology and culture in Brazil. ☞

The Ema Klabin Foundation and the Federal University of São Paulo: an unbeatable Art History partnership

ELAINE DIAS
LECTURER AT THE DEPARTMENT OF ART HISTORY
OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Collecting, collaborating, comprehending. That is how we might summarize the years of partnership between the Ema Klabin Foundation and the Department of Art History at UNIFESP, begun in 2013. It gradually grew into a fruitful relationship that seeks to simultaneously promote scientific research on the Collection, collecting in general and the artists present at the Foundation, as well as divulge the debate on the many themes that emerge from within the walls of the house-museum.

The extension events, courses and programs formulated at the institution, through classes given by professors from the UNIFESP Department of Art History, organized by the Foundation and teaching staff bring to the public knowledge of the important collection comprising various separate schools of art and internationally renowned masterpieces. At the same time, the contact between the University and the Foundation led to an expansion in the investigation of the field and the possibility, for UNIFESP students, to study actual works of art, thereby enriching their learning experiences by allowing a hands-on approach to analysis methodologies.

For the Ema Klabin Foundation, this partnership has yielded deeper knowledge of its collection. Some of the institution’s works have been the scientific tutorials and monographs for end of course papers, comprising a fundamental part of the progress made by certain UNIFESP students who have undoubtedly benefitted from their contact with the collection and archives when delving into their research themes. Once again, this proves the mutually

beneficial relationship of expanding and deepening knowledge of the works based on scientific investigation.

Furthermore, worthy of mention is the interaction between the education sector at Ema Klabin Foundation and the UNIFESP. The educators were always interested in finding out more about its everyday work – knowledge of art objects – that has led to lectures and discussion on academic institutions and museology, revealing, once again a valuable field of debate essential to the dialogue between the University and Foundation. At the same time, the general public is able to enjoy, especially on Saturday mornings, direct contact with the Collection and its reserve, comprising art objects, their history, creative processes and critiques in lectures given by UNIFESP professors. At the end of these events, more casual conversations take place that go deeper about the Collection, the way the works are displayed and the importance of Ema Klabin’s role as a collector to the city of São Paulo.

Finally, the invitation to write some of the texts included in this publication has definitively crowned this partnership, which has been built on, since the beginning, dialogue, scientific interest, a serious approach and mutual respect between the institutions. In this catalogue, we shine a spotlight on the Collection’s main pieces, distributed in chapters on Dutch, French and Flemish art, classical antiquity, Italian art, furniture, colonial art and the art of Japan and China, in addition to studies on modern national and international art. The research by professors has been aimed at a deep analysis of the works that comprise these schools and themes in a way that brings to the public an extended knowledge on this fundamental collection that contains important examples from Art History.

Scientific research, the promotion of knowledge and the presence of the public: these are the essential steps for an unbeatable partnership between the Ema Klabin Foundation and the UNIFESP Department of Art History. ☞

The eras of a collection

PAULO FREITAS COSTA
CURATOR AT THE EMA KLABIN FOUNDATION

“If there were more there would be too many to convey the impression in which half the beauty resides — the impression, somehow, of something dreamed and missed, something reduced, relinquished, resigned: the poetry, as it were, of something sensibly gone.” [...] “Ah, there’s something here that will never be in the inventory!” [...] “It’s a kind of fourth dimension. It’s a presence, a perfume, a touch. It’s a soul, a story, a life.”¹

In every work by the novelist Henry James we encounter the figure of the great collector, the vast majority of who are men, presented as a reference to a capitalist society from the turn of the 19th to the 20th century. *The Spoils of Poynton*, published in 1897, is the author’s only novel in which the protagonist is a great collector who, after she becomes a widow, is concerned over the destination of her house and collection, fearing they may fall into the hands of heirs incapable of appreciating them in their fullness. The section above contains a response by another main character – a young artist – who admires the collector’s creation and is able to perceive its “fourth dimension”. The plot thickens, however, with the complex relationship that forms between the collector and her appreciator, leading to a tragic end as the result of the former’s incapacity to renounce control over her collection and the way it should be contemplated.²

Ema Klabin formed, over the course of her life, a grand collection of panoramic scope that cannot be dissociated from the house and spaces she created and built to house it. Multiple eras from art history are represented, from an archaic Chinese bronze from the 14th century B.C., to a Brazilian engraving from the 1980s. The collection, spanning over 1,600 pieces, contains examples of the most varied origins and techniques, while its common denominator – its underlying theme – is the period of Ema Klabin’s life and the aesthetic and historical judgment that guided her choices, within the scope of a feminine culture. To paraphrase Gilda Mello e Souza, from her text on the Mário de Andrade Collection,³ we can also affirm that Ema Klabin rests in her collection.

Fortunately and unlike the novel by Henry James, Ema had the generosity to bequeath her collection to the institution that bears her name, ensuring its preservation and integrity. Thus, the Ema Klabin Foundation, which started its activities in 1997, signaled a new time for the collection, one destined to its study and divulgation. Despite being based on the bequeathed legacy, the Foundation – as any other museum – always operates in the present and its essence resides in its interaction with the public, made possible when it opened to visitors, in 2007. This has been added to by a cultural program that now includes educational actions, courses, lectures, workshops, shows, publications, temporary exhibitions and contemporary arts interventions, all of which are aimed at reaching a broader public and providing a space for fruition, dialogue and reflection, inserting the Foundation into its cultural landscape.

The study of this diverse and panoramic collection has always brought with it many challenges. In its initial stage, when it was catalogued, our greatest concern was concentrated in confirming the pieces’ authenticity and their attributions, basing them on a descriptive account of the collection made in 1991 by Marcelo Mattos Araujo, together with Ema Klabin. At the same time, by investigating the rich documental archive left by her, we were able to reconstitute a history of the Collection’s formation, inserting it into a broader historical, cultural and social context. This narrative served as the basis for the exhibition “Universos sensíveis: As coleções de Eva e Ema Klabin” [“Sensitive Universes: The Collections of Eva and Ema Klabin”], held in 2004, as well as the publication of *Sinfonia de Objetos* [*Symphony of Objects*] (Iluminuras, 2007).

The approach to research in a collector’s museum-house does have its specificities. It is not just about comprehending each object exclusively from the point of view of its creation, but also finding all the meanings attributed to it over time, that is, inserting it into the history of collecting. The Collection, as a closed unit, contains countless signs, material and immaterial, allowing for the construction of various narratives in a multidisciplinary approach.

Since the beginning, collaborating with other museums, teaching institutions and researchers played an essential role in the development of our research, allowing us to deepen the knowledge we had on the Collection’s various nuclei and, at the same time, expanding access to it and its diffusion. Since 1997, 37 works from the Collection have been loaned out to 38 exhibitions held at 22 Brazilian institutions and 13 institutions abroad. Furthermore, we were able to include many pieces in *catalogues raisonnés* published over this period, in addition to having been the object of various Masters’ dissertations and other academic papers.

Among all the partnerships, one of the most fruitful has been with the Department of Arts of the Federal University of São Paulo (Unifesp). The reason for this comes from it completing the circle, from the deep study of the Collection’s pieces, to the giving of lectures, courses and seminars aimed at the general public – the dominant factor is the immediate diffusion of the knowledge produced.

This publication, the first to tackle the Collection’s main nuclei in a more detailed way is the crowning of this partnership, which began in 2013, and is intended to be the first milestone for the future publication of a complete catalogue of the Collection. For the present volume, we also counted with the valuable contribution by Lisy Salum, of the Museum of Archeology and Ethnology of São Paulo University (MAE-USP), in the chapter dedicated to African Art, as well as the bibliophile and editor Pedro Corrêa do Lago, in the essay on Ema Klabin’s collection of books.

This book is dedicated to all the employees and collaborators who, over these past two decades, have contributed to ensuring that the Ema Klabin Foundation project achieved success and became a reality beyond our original expectations. ☞

Notes

- JAMES, Henry. *The Spoils of Poynton*. Cambridge: The Riverside Press, 1897. p. 266.
- A detailed analysis of the novel by Henry James from the point of view of the history of collecting can be seen in: FRANCESCATO, Simone. Woman Collector vs. Woman Appreciator: Art Consumption in Henry James’s The Spoils of Poynton. In: REIST, Inge; ZORZI, Rosella, ed. *Power Underestimated. American Women Art Collectors*. Venice: Marsilio, 2011.
- SOUZA, Gilda de Mello. Homenagem a Mário de Andrade. O Colecionador e a Coleção. In: BATISTA, Marta Rossetti & LIMA, Yone Soares. *Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas*. São Paulo: IEB, 1984.

Ema Gordon Klabin

PAULO FREITAS COSTA
CURATOR AT THE EMA KLABIN FOUNDATION

Ema Gordon Klabin (Rio de Janeiro, 25 January, 1907 - São Paulo, 27 January, 1994) was the middle child of Hessel and Fanny Klabin, whose eldest child was Eva and the youngest, Mina. Her parents were Jewish immigrants from Želva, in Lithuania, who arrived in Brazil during the last decade of the 19th century. They lived in a large home on Rua São Vicente de Paula, in São Paulo’s Santa Cecília neighborhood, although Ema spent most of her childhood in Europe. Taken by surprise when World War I started, the family was forced to flee from Germany, where they had been since 1913, to Switzerland, staying there between 1914 and 1919.

The Klabin family spent the entire 1920s between Brazil and Europe. Ema and her sisters continued their studies in Berlin, accompanied by their mother, while their father took care of the family’s business with European suppliers. Thus, she was able to visit countless museums and monuments all over Europe, frequent concerts and operas, broaden her intellectual horizons and become fluent in several languages. While in Brazil, the siblings would divide their time between studies under private tutors and playing in the spacious house, as well as in the beautiful garden, complete with an orchard.

With the death of her mother, Fanny, in 1926, and her elder sister’s marriage, in 1933, Ema grew closer and closer to her father, accompanying him on his travels and looking after her younger sister. Even then, she already demonstrated a great interest in and appreciation of the decorative arts, acquiring sets of china and silverware, carpets and small oriental pieces to decorate the family home.

In 1940, her sister Mina passed away before her time and this blow weakened her already frail and sickly father. In 1946, shortly before his death, Hessel donated all his worldly belongings to his two remaining daughters, naming Ema as his successor at the company (Klabin, Irmãos e Cia.), which was very unusual for a woman, at the time. At almost 40 years of age, Ema became personally and financially independent. With no plans to start a family, she dedicated herself to the business, philanthropic and cultural activities of her city, while also maintaining an intense social life and traveling frequently.

Of her collection, the work she would normally pick out as her favorite was Pompeo Batoni’s *Portrait of a Lady as Diana Huntress* (M-0765). So much so that, when she commissioned Arthur Kaufmann for her own portrait, it was to be in a similar pose, with her dog, Doca, at her feet. This was the image she wanted others to have of her: a grand, aristocratic lady blessed with the Olympian attributes of courage and beauty and a lover of nature and animals.

Her greatest personal achievements were, without question, her new home and her art collection. The dreams of building a new home, one that reflected her personality, and of collecting a valuable collection originated and grew hand in hand. In 1948, Ema began to commission architectural studies for a house to be built on the site in Jardim Europa that she inherited from her father. Work on this project would take almost a decade to complete and by the time Ema moved in, in 1961, she had already acquired more than a third of her collection.

Among her philanthropic activities, contributing to the creation of the Albert Einstein Hospital counts as one of the pinnacles. In 1955, various members of the Israeli community in São Paulo, led by Dr. Manoel Tabacow Hidal, rallied around the idea of building a new, high quality hospital. Finding out about the project, Ema contacted the committee responsible for raising funds and donated, in her father's name, the resources needed to acquire the site. In 1958, she was elected Honorary Lifetime President of the hospital, which opened in 1971, and continued to help with their fundraising efforts for the rest of her life.

With a great appreciation of music and art, a voracious reader and assiduous frequenter of concerts and the theater, opera and ballet, as well as exhibitions in museums and galleries, Ema also had a significant impact on São Paulo's cultural life. She helped to create and personally oversaw the program of the São Paulo Philharmonic Orchestra, was on the boards of the São Paulo Bien-nial Foundation, São Paulo Museum of Art (MASP) and São Paulo Museum of Modern Art, in addition to having collaborated in the creation of the Lasar Segall Museum and Magda Tagliaferro Foundation, among others.

From the moment she inaugurated her new home on Rua Portugal, in the Jar-dim Europa neighborhood, Ema became one of the city's revered hostesses. She would often have guests over for lunch or dinner, sometimes followed by cards, live music or poetry recitals. All these events, which were unforgettable for her guests, were planned and documented in minute detail, from which china and silverware to use, to the menu, linens, flower arrangements and wine list. The house saw diplomats, governors and celebrities from the worlds of politics, business and the arts.

A significant part of Ema's life was dedicated to travel, one of her great pas-sions. Starting at the end of the 1940s, she developed the habit of spending practically half of the year traveling, making the most of Europe's summers and enjoying winters in the US. She preferred to travel by ship and ended up going on several round-the-world cruises. She would go by herself or accompanied by family members, especially her sister, Eva, particularly in their twilight years, when they could enjoy leisurely, musical Mediterranean cruises together.

Ema set foot on almost every continent, got to know different cultures and customs and had the opportunity to acquire a multitude of works for her collection while on her travels. She began to worry over the destiny of her collection as early as the 1970s. With Brazil's museums at the time lacking technical refinement, she decided to create a foundation with the

purpose of preserving the collection and turning her home into a museum open to the public.

Reeling from the death of her sister, Eva, in November 1991, Ema Klabin passed away, in her home, on 27 January 1994, a mere two days after her 87th birthday. Her collection and the rich environments she created remain, how-ever, as a living testimony to an unrivalled character and the historic moments she witnessed over the course of her life.

The Collection

Retracing the route taken by Ema Klabin in building up her collection is essen-tial to understanding it. In the beginning, her express desire was just to build a new home for herself and decorate it with a refined good taste, based on the standards of the spaces she frequented in Brazil and Europe. Encouraged by the historical moment of the end of the 1940s, she acquired certain items with a high artistic value, above the level of the pieces that decorated her parents' home. In the measure that work on her house progressed and the number of items she acquired increased, it became clear to her that this was a chance to build up a significant collection.

In 1947, Ema Klabin bought Jean-Baptiste Greuze's painting, *Ariadne* (M-0777), the first noteworthy addition to her collection. The following year, when visiting an exhibition of paintings from the Berlin museums, in Wash-ington, D.C., she established the initial strategy for her collection. From then on, she acquired works from European and American galleries, as well as art dealers and antiquarians who came to Brazil to try their luck, such as P. M. Bardi and Stanislaw Herstal. She also acquired examples of oriental and decorative art while on her frequent travels.

Over time, the collection diversified, coming to include some Brazilian baroque and modernist pieces, as well as works from pre-Colombian and African art and valuable paintings from the School of Paris. By the end of her life, she had amassed more than 1,500 items, including paintings, sculptures furniture, china, rare volumes, engravings and archeological artefacts. This collection represents a broad panorama of art history from all over the world, seen from an extremely personal point of view.

The collection's main characteristics are the diversity, scope and high quality of the pieces it contains. Despite not being a bold or innovative collector, Ema carefully followed the oscillations of the art world in her time and knew how to make the most of the opportunities that presented themselves, acquir-ing important works by established artists and creating specific spaces to dis-play them. Although she did not include contemporary art in her collection, she supported these artists and their exhibitions through her work in cultural institutions. She always sought to find out about everything she acquired and never hired a single curator or marchand to oversee her collection, which therefore uniquely reflects her personal taste and personality, acting as a fas-cinating self-portrait.

On one side, the diverse cores of the collection reveal a significant side of the social history of the period in question, while on the other, it shows Ema's personal journey, that of a woman who was innovative and independent, but also bound tightly to tradition. It also reveals a woman who was caught be-tween the desire to integrate with the expectations of Brazilian society and her European origins and education. Due to its feminine character – which might be rivalled only by the collection of her sister, Eva –, the total preservation of the original spaces and the extensive documentation about its creation, her collection represents an exclusive case in Brazil.

In her will, Ema donated her home and all its movable assets – of artistic or antique value – to her foundation, such that *they should be duly catalogued and remain in the property, and transformed into a museum open to the public and for other cultural activities*. Her collection constitutes a heritage of renowned quality, a fact that fully justifies its preservation and its transformation into a museum.

The definition that best sums up the institution is that of a collector's house museum that preserves its three constituent and inseparable elements: the house and its original spaces, the collection itself, and the collector's per-sonality. Furthermore, the Foundation aims to promote activities of a cul-tural, educational and social nature, inspired by Ema Klabin's actions over the course of her life, in order to build, together with the broadest audience possible, an environment of enjoyment, dialogue and reflection. ❧

The House on Rua Portugal

PAULO FREITAS COSTA
CURATOR AT THE EMA KLABIN FOUNDATION

Jardim Europa

On May 4th 1922, representatives from São Paulo's major newspapers were invited to the unveiling of Manoel Garcia da Silva's latest venture: the Jardim Europa de-velopment. Located near the banks of the Pinheiros r iver, it was next-door to the Jardim América development, launched a decade earlier and where many houses had already been built. Garcia da Silva was a successful businessman who owned the Loja do Japão [The Japan Store], founded in 1883, in downtown São Paulo. He was part of a group of Portuguese merchants who came to try their luck in Brazil, following in the footsteps of Lusitanian trade with Asia. Over the years, his store grew into a large emporium, offering both imported and domestic products and expanding to cover regions other than Asia.

In October 1900, Garcia da Silva partnered with Augusto Schmidt to invest in the acquisition of a property owned by José Ferreira Teixeira that was part of

the lands previously belonging to the Ferreira da Rosa family. It lay along the Pinheiros river, between the Iguatemi stream and one of the Verde creek dis-tributaries. As he intended to move his flower and plant cultivations there, as well as use it for a weekend retreat, Garcia da Silva bought out his partner the following year and become the farm's sole owner, christening it Chácara Japão [Japan Farm]. Once he saw the success of the neighboring Jardim América project, launched in 1915, he wasted no time in calling in the engineer and architect Hippolyto Gustavo Pujol Jr. (1880-1952) to create the master plan for a new neighborhood.

Pujol was an engineer and architect who graduated from Escola Politécni-ca in 1905 and had made a name for himself by creating and teaching new construction technologies, as exemplified in the Guinle building (1912). His design for the Jardim Europa project was an almost exact copy of that de-veloped by Raymond Unwin (1863-1940) and Barry Parker (1867-1941), two master planners from England, for the pioneering Jardim América develop-ment, launched in 1915 by the City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company Limited, thereafter known simply as the City Company. Prior to it, Unwin and Parker had drawn up the master plan for Letchworth gar-den city, the first of its kind and located near London. Inspired by Ebenezer Howard's reformist notions and the Arts and Crafts movement, the master plan proposed a return to living in contact with nature, as opposed to the pol-luted, inhuman environment of the major industrial cities of the time. It was groundbreaking through its decision to establish urban planning based on specific usage zones, allowing its inhabitants to return to a bucolic and healthy environment after a day of working in offices and factories.

The City Company was founded in 1911 by French, English and Brazilian capi-talists who wanted to invest in the urbanization of São Paulo, a city that was ex-panding out of control, driven by profits from the coffee trade and burgeoning industrialization, allied with the steady influx of immigration. It was not long before it had acquired over 15 million square meters in various locations within the city and Jardim América was the first development to be launched, estab-lishing a new standard for São Paulo. In collaboration with Light (The São Paulo Tramway, Light and Power Company), a Canadian entity that controlled the provision of electricity, public lighting and urban transport, the City Company exercised enormous influence over the municipal government and command-ed the urbanization of a large part of the city in the first half of the 20th century.

Jardim Europa, despite being a totally separate undertaking, incorporated the precepts of Jardim América almost in their entirety and profited from the mass-market advertising campaign run by City Company, in which the project was presented as a new, exclusive model where it was possible to “enjoy the delights of the countryside, a healthy, tranquil lifestyle right in the middle of the big city, with all the comforts it provides”. Garcia da Silva knew how to make the most of his next-door development's fame and, soon after the jour-nalists visited, a series of adverts began to run, highlighting the new project's accessible location and premium neighborhood characteristics.

Over the years, Garcia da Silva continued to make improvements to the area, drilling artesian wells to provide a water supply, extending the tram line from

Rua Augusta all the way through the neighborhood and extending the power grid. He also donated a plot on the corner of Rua Áustria and Rua Dinamarca for the construction of the São José Church of Jardim Europa, the first in the region and which opened its doors in March of 1930.

All this investment meant that, by the end of 1928, Garcia da Silva found himself in serious debt, having financed not just the costs of buying the land, but also the construction of the new houses and, in addition, was facing some non-payment cases – all without the financial resources enjoyed by the City Company. In a last throw of the dice, he began to fragment the lots in order to offer more affordable prices. That had no immediate effect, but a way out appeared in the form of a partnership with one of his biggest creditors: Klabin Irmãos & Cia., which supplied stationery products to his Loja do Japão. Klabin offered to take on his debt in exchange for a stake and would also be able to inject new capital into the development. On March 25th 1929, the Sociedade Anônima Jardim Europa (SAJE) company was formed, with Manoel Garcia da Silva as CEO and Horácio Lafer, representing Klabin, as Superintendent Director. Various members of the Klabin family, including Hessel Klabin and his daughters, Ema and Mina, were also included as minority stockholders.

SAJE soon published advertisements promoting the change and emphasizing that, “with such solid financial backing, it is difficult to imagine the impetus that Jardim Europa will lend to the good of São Paulo”. Garcia da Silva & Cia, however, continued to be a company in trouble, indebted to several banks. With all these difficulties, which only worsened with the global crisis that began with the Wall Street Crash of 1929, Garcia da Silva’s company declared bankruptcy at the end of 1932, while he, already at an advanced age, passed away in May 1934.

SAJE, in turn, was only able to get on properly even footing in December 1933 when the Bank of London, which held the majority of Garcia da Silva’s debt, took over his share of the company. This saw the beginning of a new phase of the development’s commercialization, which was now under the care of the Comercial e Imobiliária de São Paulo [Commercial and Real Estate Company of São Paulo]. Starting in December 1934, a new series of advertisements were published for the plots that emphasized their increasing value, the infrastructure that had already been installed and the fact they had begun paving the roads.

This new stage also saw some modifications to the original master plan. The semi-public gardens within each block and parks at the corner of Avenida Europa with Rua Groenlândia were replaced by large plots, several of which were destined for Klabin family members.

Starting in the middle of the 1930s, the entire region began to consolidate its position as a destination for the wealthy inhabitants of São Paulo and to incorporate their habits. The Clube Atlético Paulistano had already moved to its current site, in Jardim América, in 1917; as it was mainly focused on soccer, the Sociedade Harmonia de Tênis, a tennis club, was also founded and inaugurated in 1930. The Sport Club Germânia, or the Esporte Clube Pinheiros as it has been known since the Second World War, had already existed on the riverbank since 1899 and, next to it, the Jewish community built the Clube

Hebraica, inaugurated in 1957. Several colleges also sprang up in the region, especially in Jardim Paulistano, as well as the Nossa Senhora do Brasil and Nossa Senhora do Perpétuo Socorro churches.

SAJE reports sent to its partners showed that, starting from when the commercialization and marketing of the lots began afresh, in 1934, sales rose steadily, peaking in 1941. The value of the lots also increased considerably: the square meter appreciated from its 1934 value of 30,000 réis, the currency then in use, to 120,000 réis in 1942, when only 60,000 square meters still remained unsold.

Over that decade, various partners purchased lots in the neighborhood, including Hessel Klabin, who ended up with an area measuring 8,000 square meters on Rua Portugal, between Avenida Europa and Rua Espanha, which he registered in the names of his three daughters. SAJE continued operating until 1964, when it became SAJE Imobiliária e Administradora Ltda. At that stage, almost all the plots had been sold and, soon thereafter, the Bank of London withdrew from the partnership, leaving the Klabin family as the sole owners.

Studies and draft design projects

The residential architecture of the Jardins region has always been characterized by its diversity of design styles and concepts, as if the eclecticism from the turn of the century had never been overcome and new styles added to an extensive catalogue of possibilities over every decade. The generous plots and not inconsiderable resources at the owners’ disposal have always allowed them to express their individuality and exercise their imagination.

Despite São Paulo’s architectural historiography consistently ignores this chapter, as if the advent of modern architecture eradicated all preceding styles, or even the idea of style, we know that this does not reflect the reality, which is that, even now, “neoclassical” homes are being built. Various branches of that initial modernism are also largely ignored in favor of the functionalist modern architecture that prevailed after the Second World War. In addition, the assimilation of modern ideas took place much more quickly in commercial and institutional architecture than in residential, with several architects of that era producing modern commercial buildings and eclectic houses at the same time.

The first homes built in the region were designed by the City Company’s in-house architects, who used colonial bungalows and suburban English houses as their points of reference, alongside design cues from the Arts and Crafts movement, all due to their perceived suitability for the garden city concept, as opposed to the eclectic mansions. The new owners, however, were of a different profile than the company expected and the neighborhood soon became more sophisticated, attracting residents who sought an architecture that reflected their ambitions.

Still in the 1920s, the first neocolonial-styled houses appeared as a result of a search for a national architectural identity. The following decade, this trend

diversified, encompassing other regional variants, such as the Mission, Californian and Mexican styles. Then, in opposition, new buildings appeared with elements of vernacular medieval European architecture, in the Tudor or Norman styles, as well as other historical European and American styles, which could have been due to the significant presence of foreigners and consulate homes in the neighborhood. The vanguard of modern architecture remained forever as the exception to the rule, with only a handful of examples originally built when the development was populated.

In Jardim Europa, where the majority of the homes were built during the 1940s and 1950s, there began a gradual process of stripping away the façade whereby houses would preserve some traditional elements, such as clay roof tiles and wide, overhanging eaves, but adopted a simplified, geometric language, creating a new trend that would end up becoming common across the city. However, the layout of the internal spaces continued to follow the model established since the turn of the century, with rectangular rooms and a central circulation.

Another modern offshoot, which took a more conservative stance, avoided a radical break by adopting classical elements in the façade and volumes that expressed tradition and monumentality without resorting to decorative elements. This modern classicism, which would end up being identified with the authoritarian regimes of the time and much like the Estado Novo [New State], also marked their presence in the city, especially through the work of European architects, such as Marcello Piacentini (1881-1960), Vittorio Morpurgo (1890-1966), Auguste Perret (1874-1954) and Henri Sajous (1897-1975). Several of São Paulo’s important buildings followed this design language, such as the Edifício Matarazzo (1939, the current City Hall), the Pacaembu Stadium (1940), the Mário de Andrade Library (1942), the Jockey Club Hippodrome (1941, modified in the 1950s) and the FAAP Museum of Brazilian Art (designs from 1947-1949).

The homes of Ema Klabin’s family in the neighborhood reflect this diversity. The first member to move in was Horácio Lafer, who, when he got married, in 1937, commissioned French architect Jacques Pilon (1905-1962) to design a large house in the French Renaissance style inspired by the castles of the Loire Valley. Then, in around 1940, two more houses were built on the same block, these belonging to Jacob Klabin Lafer and Salomão Klabin and both designed by Gregori Warchavchik (1896-1972). Far removed from the pioneering modernism of the 1920s, these houses revealed a more pragmatic and conciliatory facet of the architect, while still featuring refined design and rational spatial organization.

This was the backdrop when Ema Klabin began imagining her new home, at the end of the 1940s. The original site, purchased in 1937, was shared with her sister, Eva, and Ema chose the half that opened onto Avenida Europa, measuring 4,000 square meters. Right from the start it became evident that she wanted to build a house that would stand out from its neighbors and express her personality. As she also intended to keep her growing art collection at home, various designs were rejected before she finally made her choice.

The first architect to be considered, between January 1950 and February of the following year, was Henrique Alexander (1911-1992). A graduate of the

University of Stuttgart, Alexander proposed several versions of homes in the eclectic style, probably at the request of Ema, who was also a friend, as his own home followed the modernist line.

Meanwhile, the developer Construtora Pederneiras, which built major public works and real estate projects throughout Brazil, presented a series of preliminary studies with the same eclectic focus, from the French Beaux-Arts style of the 19th century to the English Georgian style. The architect responsible for these designs remains unknown as they could have been penned by either Roberto Capello or Jacques Pilon, who were working for the developer at the time. In all, Pederneiras presented 17 separate designs between August of 1950 and March 1951 and that, along with the studies by Alexander, at least served to establish the parameters for Ema’s new home, remaining unchanged throughout the following design projects.

However, it seems she remained unsatisfied as, in February 1951, the architect Augusto C. de Almeida Lima (1917-1979) was brought in, presenting five different studies that ranged from the openly modern to the modern classic styles. Interestingly, one of these sketches proposes a solution similar to the home of Renata Crespi and Fábio Prado (currently the MCB - Brazilian House Museum) that was designed by Wladimir Alves de Souza, who, in turn, was inspired by the Imperial Palace in Petropolis.

Soon thereafter, Ema left for a lengthy visit to Europe, during which she consulted with the interior designer André Devèche, who created some studies for the interiors. Undertainty prevailed and, on her return to Brazil, she commissioned Gregori Warchavchik for a new series of studies, drawn up between October 1951 and February of the following year. Bowing to his cousin’s requests, Warchavchik penned some designs that were absolutely different from his normal line, with ornamental façades in the classic style. Despite his discomfort, he was still able to propose more fluid and sectorized floor plans and was also able to insert the house within its surroundings, designing a garden with enclosed and open patios.

The final design

Although Warchavchik’s work came closer to the mark, Ema was still not completely satisfied and, after an extended interval, continued her search, hiring the engineer and architect Alfredo Ernesto Becker (1894-1963) – the actual author of the built project – in July 1954. Becker was born in Porto Alegre but raised in Germany, where he received his initial education. After graduating from the Polytechnic Institute in Zurich, in 1922, he returned to Brazil and, two years later, started his own firm in São Paulo. Throughout almost his entire career, he dedicated himself to designing and building dozens of luxury homes in the new neighborhoods of Jardim América, Jardim Europa and Pacaembu.

As a member of the editorial body for *Acrípole* magazine, many of his designs were published, evidencing his pragmatic approach to design that followed his clients’ wishes and the styles trending at the time. He also oversaw the

construction work and was known for his attention to detail in the way his designs were followed, especially as they neared completion.

In 1937, during a trip to Europe, Becker became enchanted with the modern classic style on show at the Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne [International Exposition of Art and Technology in Modern Life], as well as at the Stadion Nürnberg, in Germany, adopting it and considering it, “the definitive starting point for contemporary architecture” for the large homes he designed and built over the following decade, especially around Avenida Brasil. And, these were precisely the design projects that led to Ema discovering his work and commissioning him, for their ability to unite the classic with the modern in the way she desired at the time.

The first studies Becker created, at the end of 1954, revolved around a house with a very unusual floor plan and centered on a large, circular entrance hall that led to the internal volumes over two floors. In all, five different versions of this approach were presented until, in February 1955, a completely new proposal was made, in which the house would feature a single, square story with the circular hall substituted by a dominating open patio surrounded by a gallery in the form of a loggia. Oddly enough, no drawings of the façades or elevations were made, indicating that a certain agreement had already been reached about the style to be used.

There is no way to know whose idea it was to use the Sanssouci Palace as the model for the following designs, presented in March 1955. Both Ema and Becker had grown up in Germany, having the opportunity to visit it and both had studied German art and architecture of the period. Designed by Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, between 1745 and 1747, for King Frederick II of Prussia, the palace is one of the best-known examples of German Rococo architecture. Despite the common comparisons to Versailles and Château de Marly, Sanssouci features a monumental scale, but coupled with reduced dimensions, having only ten main bedrooms. Conceived as a summer residence destined for grand balls and receptions, it was the perfect model for Ema.

Becker knew how to employ it skillfully, distributing the entire house around a long, semicircular gallery, while the hall connected the social environments and living quarters – another solution inspired by the palace. The rear façade, facing the garden, faithfully reproduced the full arches of the windows, as well as the domed roof over the hall.

This study quickly evolved to a draft design project that was finally able to gain Ema’s approval. The proposed designs for the home included internal volumes ample enough to house her art collection while the façades achieved an almost timeless look through the use of modern materials and discreet ornamentation married to classic design.

Construction

In September 1955, Ema was able to begin work on building her house, a task that fell to contractor Roberto Cappellano and Becker, who oversaw the con-

struction. The final design detail drawings were only lightly modified and then only as regarded the layout of the servants’ quarters. Concerned with wall space, Ema asked for the exclusion of certain windows in the library, parlor and main bedroom, leading to the blind window arches found in the façade.

The initial construction stage progressed quickly and the conclusion of the roof was celebrated with a barbecue, in September 1956. Work then immediately began on the electrical and plumbing installations, the complexity of which is evidenced by the house’s 287 power sockets and more than 300 light switches. A central air conditioning system was also designed, but, in the end, Ema decided to only install under floor heating powered by an external boiler. This decision led to changing the wooden floors, for fear that they would be unable to handle the temperature variations, to imported carpets, which were new at the time.

Almost all of the sophisticated finishes were carried out by foreign immigrants or their descendants, a fact that reveals their importance in the evolution of São Paulo’s construction history. The rear façade was finished in Itacolomy stone, a standard finish at the time, while the other external walls were finished with a special mortar in a square design, to give the impression of solid stone blocks. This effect is no longer visible due to the various coats of paint applied since. The hall, gallery and master bathroom were given imported white travertine marble floors, again mirroring the choices made at Sanssouci.

The walls and floors of the WC and guest bedroom ensuite bathroom were finished using specially ordered ceramic tiles from Cerâmica Alabanda, a São Paulo-based company, while the other tiled-areas were supplied by Cerâmica São Caetano and Klabin itself, which had acquired Manufatura Nacional de Porcelanas, based in Rio de Janeiro, in 1936. The master bedroom’s ensuite bathroom walls received special care and were finished in white Vitrolite. A rare material in Brazil, Vitrolite is a kind of reinforced glass dyed in various colors that was widely used in Art Deco spaces, but which subsequently fell out of favor, in main due to the difficulty in applying it. It was precisely this difficulty that ended up causing huge delays and led to a massive argument between Ema and Becker, at the end of the works, which were only fully concluded around 1959.

Decoration

Ema Klabin’s first brush with decorating took place at the beginning of the 1940s, when she decided to remodel her bedroom, while still living at her father’s house, basing herself on the French and American interior design magazines she collected. She created a much lighter, brighter space than the rest of the house, featuring wood and white parchment upholstered furniture together with discreet prints on silk fabrics.

When she started planning her new home, however, her ambitions were much more sophisticated. In 1951, with the first design sketches in hand, she paid a visit to Devèche Décorateur et Mobilier, the traditional house of decor founded in the mid-19th century, in Paris. At the time, André Devèche sketched out some proposals for both her old and new houses, while Ema

acquired a set of 18th century Ottoman panels (which can currently be seen in the music room) and boiseries in the style of Louis XIV that were adapted for the niches in the parlor. The visit marked the start of a series of other acquisitions in Paris and Rome, including fireplaces, mirrors, consoles and other items of antique furniture. It was clear, at least at the time, that Ema wished to create sophisticated period environments, reproducing the standards adopted by São Paulo’s luxury homes since the Belle Époque, especially decoration in the Louis XVI style of the Hotel Meurice, where she always stayed.

In 1955, with the designs finally defined and the construction underway, her attention returned to the fittings, purchasing door handles, taps, wallpaper and embroidered silk fabrics. The decisions she took during this phase demonstrates a significant change in her intended style. Among the innumerable drawings of details produced by Becker, the simplest and most neutral solutions, with barely any ornamentation, were always chosen. Ema also began to hesitate when making her decisions, which, along with her frequent travels, began to cause delays in the construction work and making it clear that a decorator was needed.

Lottieri Lotteringhi della Stufa (1919-1982) hailed from Florence, Italy, and was the son of a Marquis with a long lineage. During the Second World War, his family’s properties were plundered and, after suffering through many post-war hardships, decided to immigrate to Brazil, landing in Rio de Janeiro, in January 1953. Known for his “European” good taste, as well as his title, Terri, as he was known, began to dole out advice while visiting his millionaire friends, making a name for himself around town in no time at all and going on to decorate night clubs, such as the Au Bon Gourmet restaurant, the homes of the rich and famous, such as newlyweds Carmen and Tony Mayrink Veiga, and even creating lavish party and reception ambiances at the headquarters of the Ministry of External Relations, the Palácio Itamaraty.

The first documented contact between Ema and Terri took place in August 1957, when she purchased a dining room table he designed, with a black lacquer finish – what would come to be known as one of his trademarks. She was probably already aware of some of his work and it must have made a good impression, because by December of that year, she had commissioned him to plan and execute the decoration of the house’s interiors. This was, in fact, no easy task as much had already been decided by then and, of course, there was the question of her entire art collection, which was constantly growing and needed to be included as part of the decorations.

Furthermore, Ema had developed an interest in Brazilian Baroque that began at the celebrations for São Paulo’s 4th centenary, when she visited the exhibitions at the recently inaugurated Ibirapuera Park. There, she got to know one of the organizers, Stanislaw Herstal, who would eventually play an important role in concluding the decoration of the house. Herstal was a Jewish immigrant who arrived in Brazil, from Poland, in 1945 and was so enchanted by the richness of the country’s Baroque the he dedicated himself to its study. Soon thereafter, he opened up an antiques shop in São Paulo, selling religious furnishings and imagery. Ema became a client of his and he helped her with restoring and installing her collection in the new house.

The myth of the enterprising *bandeirantes* (17th century settlers and fortune hunters from Portugal) who unified Brazil and which was celebrated at the time, was the result of a long process of recovery and assimilation of Brazil’s pre-Republican past and begun in the 1920s with the neocolonial style and Modern Art Week. The homes of São Paulo’s elite, which had previously reflected European models, gradually came to flaunt Luso-Brazilian furniture, chinaware, silverware and carvings from the colonial period.

Against this backdrop, it becomes easier to understand Ema’s decision, influenced as she was by Herstal and Terri, to include items from the demolition of the São Pedro dos Clérigos church as part of her decorations. This idea had been seen before, with Ricardo Severo having adapted sacred carvings in the decorations of his own neocolonial home, back in the 1920s, while it was also a common solution in the well-established manor houses. In fact, houses in São Paulo during the colonial period had extremely simple interiors and the only way to include the wealth and sophistication of the country’s Baroque for decorative purposes was to resort to sacred art.

With all of these contrasting elements, the final decoration decided on by Terri was to make diversity the theme itself, gathering together exquisite items alongside rough ones, mixing the West with the Orient, unifying the volumes through the discriminate use of color, in the curtains, carpets and luxurious fabrics used in the upholstery. Terri’s great skill lay in using his own repertoire of historical European environments to lend Ema’s new house the air of a traditional noble residence, where the accumulation of several generations overlap without conflict and each item has a story behind it.

Terri was given greater creative freedom in the social areas, transforming candelabrams into small tables, vases into table lamps and fragments of carvings into sconces, as well as designing all the sofas and directing Ema’s acquisitions toward the end of the decorating process. In other areas, such as the master bedroom or library, he only carried out Ema’s wishes, reproducing decorations from Sanssouci or the Musée Nissim de Camondo, respectively. This was his first major project in São Paulo, which soon became his home and where he began a successful career, becoming known as the final word in good taste.

Decorating the house was only finally concluded at the end of the 1960s, when Ema acquired the last main items of furniture and finished decorating the guest bedroom. Over the years, very few modifications were made and these were generally restricted to replacing fabrics and upholstery suffering from wear and tear. Of course, the expansion of her art collection resulted in many changes in the layout of paintings and items, which gradually multiplied throughout the environments, creating a unique atmosphere.

Landscaping

When Ema Klabin commissioned Roberto Burle Marx (1909-1994) to design the gardens for her new home, in 1956, he was already an internation-

ally renowned landscaper and artist, having participated in the 25th Venice Biennale, in 1950, as well as the 1st International Bienal de São Paulo, in 1951. For the architecture exhibition, at the 2nd Bienal de São Paulo, in 1953, he won a prize for his landscaping design of the gardens at Odette Monteiro’s home and his work was acclaimed by international critics in various publications and exhibitions.

Graduated as a painter and architect, Burle Marx began his landscaping career in 1933, when he was invited by Lucio Costa to design the gardens of Alfredo Schwartz’s residence, in the Copacabana neighborhood of Rio de Janeiro. He then, after designing some public gardens, in Recife – where his interest in Brazilian flora began –, participated in a project that would become iconic within Brazilian Modernism: the Ministry of Health and Education (1938), in Rio de Janeiro.

The garden terraces proposed for the building, designed by Lucio Costa, Niemeyer and others under the influence of Le Corbusier, aimed to appropriate the language of painting to landscaping, juxtaposing abstract, organic forms against the architecture’s rigid geometry. With Burle Marx’ creative base established, along with his ability to conciliate the tensions intrinsic to Brazilian Modernism by employing a universal language allied with the search for a national identity expressed in the use of native plants.

Burle Marx went on to author landscaping projects in Rio de Janeiro, Recife and João Pessoa, until he was invited by Juscelino Kubitschek to design the gardens of the Pampulha complex, in Belo Horizonte, dialoging with the innovative architecture of Oscar Niemeyer. At the same time, he went on excursions to remote regions in Brazil to collect new species of plants, which he would later cultivate and reproduce at his farm in Guaratiba, in Rio de Janeiro, that he bought in 1949.

At the end of the 1940s, he authored various residential design projects, allowing him to refine his language and establish a new paradigm for tropical residential gardens. On one hand, he completely abandoned the formal symmetry of the parterres seen in traditional French or Italian gardens, while still preserving their clearly delineated plant beds, albeit in more organic forms. On the other, he denied the artificial naturalism of traditional English gardens, yet followed their concepts as regards the composition of graduated colors and volumes. Above all, he sought to deeply understand the local microclimate and flora, creating gardens that either mimicked or conversed with the surroundings, directing the viewers’ gaze.

In the beginning of the 1950s, as befitted his growing reputation, he began to be invited to design gardens for the sumptuous houses of Rio’s elite, such as those of banking tycoon Walter Moreira Salles (1951, now the Moreira Salles Institute) and of Raymundo Ottoni de Castro Maya (1954, Museu da Chácara do Céu). During this same period, he was invited to carry out his first projects in São Paulo. The first was for Ibirapuera Park, in 1953, which, unfortunately, did not go beyond the draft design stage. The second was for the residence belonging to Francisco “Baby” Pignatari, which was designed by Oscar Niemeyer and which was interrupted soon after construction work began the gardens were only partially finished, but which were transformed, in 1995, into the Burle Marx Park.

His projects during this time, which also included the Rio de Janeiro Museum of Modern Art and the Edmundo Cavanellas residence, in Petrópolis, began to show a change in the language he employed, through the incorporation of geometric and orthogonal forms with more rigid lines that would become characteristic of his later work, such as the Aterro do Flamengo (Flamengo Park) or the Copacabana promenade. His projects also began to include architectural elements, leaving behind the mere transition between a building and its surroundings.

It was precisely at this moment that Ema Klabin invited him to design the gardens for her residence that, at the time and after a year of construction work, was at the roof cover stage. The site had been completely raised and leveled, leaving behind no original vegetation that could be used. The building itself was also a challenge to Burle Marx, who was more accustomed to relating with modern architecture. He soon understood that, in a neighborhood of such disparate styles, the house and its garden had to be an autonomous unit, revolving around themselves.

His first proposal, presented in July 1956, demonstrated this perception, with the main garden being organized around a perfectly circular lawn that reflected the house’s curved North façade. At the back, offset from the center, was an equally circular lake, surrounded by tall palms and featuring five sculptures of angels representing the senses. Beyond the pathway that encompassed the lawn, he placed the flower beds and colorful herbaceous plants, with trees lining the whole.

Ema Klabin was probably not satisfied with the rigidity of this idea, because the following proposal, made in October 1956, showed a much more organic design, with the sinuous pathways and plant beds employed by Burle Marx decades earlier. However, it should be noted that the indoor patio design, in the shape of a stark, checkered rectangle, reveals the change from his formal repertoire, seen in his other design projects from that period.

The research undertaken by our team, which included an inspection of the garden and interviews with employees and family members, was able to establish, in large part, how the garden would have looked like once completed. The main change, as regards the schematics, was to move the lake to the side of the house, separating the outdoor patio that was set in front of the door to the main hall from the lawn outside the main façade. This new, sinuous line now traced around a sculptural frangipani, while, beside it, a variety of palm trees (washingtonias, seaforthias, jerivas, cycas and raphias) created an imposing vertical element. At the back of the garden, white magnolias, yellow ipê trees, quaresmeira trees, manacás and sibipirunas created a comprehensive barrier against the traffic on Avenida Europa.

A large fig tree was planted in the outdoor patio and beside it, the greenhouse and orchidary were built. Dracenas were bedded next to the house, molding the door to the hall while strelitzias decorated the gallery façade. Throughout the garden, a variety of herbaceous plants covered the sunny and partly shaded beds, including anthuriums, calatheas, marantas, heliconias, alpinias and clivias. It seems that these were remnants of the original design proposal. It is not known if there was an argument between Ema

and Burle Marx during the landscaping work, or if he, because of his involvement in large projects in Rio de Janeiro and abroad, simply lacked the time and dedication to complete it. Based on the Foundation’s archives and on the characteristics of the garden along the Rua Portugal façade, as well as the indoor patio, we know that it was Ema who defined them, along with the help of the architect and decorator.

The final design of the indoor patio was authored by Becker, who made good use of the stunning 18th century marble fountain acquired by Ema in 1958, and who was influenced by proposals sketched out by Terri. The Italian cypresses, thujas and Norfolk and Kaisuka pines planted along the Rua Portugal façade were also probably done so at the suggestion of the decorator, who was accustomed to compositions of this kind, commonly seen in his native country. It was also Ema’s decision to create a small stone garden with cacti and succulents next to the vehicle gate, probably based on a model seen on her travels.

As with all living things, the garden has undergone various transformations over the years. Ema Klabin, passionate enough about plants to ask her home help to photograph their flowering when she was away, never allowed the trees to be pruned. Over time, the garden became more and more shaded, to the detriment of a variety of species, which ended up withering. The orchids were, however, always Ema’s biggest passion. At one stage, she had a collection of more than 500 different specimens, all numbered and including rare hybrids brought from her trips to various parts of the world. The flowering schedule of each one was recorded in notebooks and she even won prizes at the shows of the orchidophile associations she was a member of. ❀

Decorative Arts

PAULO FREITAS COSTA
CURATOR AT THE EMA KLABIN FOUNDATION

“The truth was that she could never make up her mind to purchase anything from which no intellectual profit was to be derived, and, above all, that profit which good things bestowed on us by teaching us to seek our pleasures elsewhere than in the barren satisfaction of worldly wealth. Even when she had to make someone a present of the kind called ‘useful’, she would choose ‘antiques,’ as though their long desuetude had effaced from them any semblance of utility and fitted them rather to instruct us in the lives of the men of other days than to serve the common requirements of our own.”¹

This section from the first volume of *In Search of Lost Time*, by Marcel Proust, defines well the sensibility that guided Ema Klabin in the acquisition of decorative art objects for her collection, which comprise her most expressive nucleus and corresponds to almost three quarters of the total. This nucleus in-

cludes items ranging from those acquired by Ema and her father in the 1930s, when the family business’ success allowed for an increase in the standards of decorative and utilitarian objects for their home, up to her final acquisitions, at the end of her life, when she was still concerned with revamping her day-to-day dinnerware or the coverings in her home.

As a highly knowledgeable collector, Ema Klabin always sought out pieces of historical value, aiming to form a panoramic set that would also portray her personal taste. Above all, she sought out objects that brought her aesthetic and intellectual pleasure, based on the principles of order, variety, symmetry, contrasts and surprise, as described by Montesquieu, in his text on “Taste” written for the *Encyclopédie* of Diderot and d’Alembert, in which the author also makes clear the difference between noble taste – of “well educated” people – and popular, vulgar taste.

On the other hand, the items of decorative arts, more than any other nucleus in the collection, comprise an expression of luxury. As Voltaire defends in his poem, *The Mundane*,² from 1736, this luxury should be a desirable and necessary virtue of civilized societies ruled by precise standards of social interaction that requires an entire apparatus of utilitarian and ornamental objects. Furthermore – as is defended by many, to this day –, this search for luxury should be an important element of the economy, supporting artists and craftsmen and increasing trade and wealth.

It is not by chance that these two references to 18th century thinking lead us to the fact that this is the period most represented in private collections and the Ema Klabin Collection, because it signifies the apex of sophistication, when the luxury market was extremely exclusive. From the 19th century onward, the advances made by new industrial techniques would gradually turn utilitarian and decorative objects ever more accessible, thereby losing that character of exclusivity.

It is also necessary to point out that the distinction between the fine arts and decorative arts is a phenomenon from European culture, which has its origins in the Renaissance, when painting, sculpture and architecture began to acquire the status of intellectual activity, standing out from the merely manual activities of the other arts. Thus, the expression decorative arts, as used in the classification of the Ema Klabin Collection, encompasses objects produced by Western culture, or originated in, distant cultures but consumed by the European market, for the period between the end of the Middle Ages and the 20th century. Currently, we are endeavoring to analyze decorative arts not just on their formal characteristics, but also on elements of material culture, witnesses of habits and customs from the time in which Ema Klabin lived and the times in which all these objects were originally produced and used.

As a house-museum with its spaces preserved, the Ema Klabin Foundation is, necessarily, a museum of decorative arts. Below, we will present only a few highlights from a set of almost a thousand pieces, outlining a brief introduction to this universe.³

Art Objects

From the point of view of collecting, the first pieces to be highlighted from the Collection’s nucleus of decorative arts are the art objects. Coming under a variety of labels – *objets de curiosité*, *objets de vertu* or *objets de vitrine* (curios, objects of virtue or display objects) –, these objects are an important part of the history of private collections since their origin, in cabinets of curiosity. From the Ema Klabin Collection, we can find at least two objects that are representative of this initial period, which could be called curios: an ostrich egg decorated with gemstones and supported by a silver base in the form of branches (M-0424) and a nautilus (the shell of a marine mollusk), likewise decorated and mounted on a silver base (M-0300).

The category known as objects of virtue, in turn, comprise three-dimensional pieces that are handcrafted – with exquisite skill – using rare and precious materials, encompassing jewelry such as reliquaries, boxes, snuff-boxes, cases, perfume and snuff bottles, even precision or scientific instruments, such as watches, barometers or terrestrial globes. Over time, pieces made from ivory, bone, jade and rock crystal by cultures outside Europe would also become avidly collected.

Among the art objects from the Ema Klabin Collection, the one that possibly stands out the most is a decorative casket (M-0117), located above the balustrade in the middle of the gallery corridor. Acquired from the jeweler Luciano Tadini in 1976, this box is actually a historical piece produced in the second half of the 19th century, in gilded metal and richly decorated with filigree, semiprecious gems, cloisonné enamel and engraved rock crystal plaques. Its shape and decorative elements place it in the context of the period’s neo-gothic production, imitating a reliquary casket in the form of a church. It was most likely inspired by the work of Placide Poussielgue-Rusand (1824-1889), a notable goldsmith active in Paris, more specifically his reliquary casket of Saint Genevieve, produced in 1854 for the Basilica of the same saint, in Paris, and currently kept at Notre Dame Cathedral.

The neo-gothic style—originated at the end of the 18th century, becoming more widespread in the middle of the 19th century – sought a return to purer moral and religious values, identified with medieval culture and its architecture. It provoked a great interest in the relics of the time, and the decorative box, as well as its possible model, revisits the design and style of the ancient reliquary caskets of the 13th century, such as the reliquary of the Tournai Cathedral, in Belgium, made by Nicolas de Verdun in approximately 1205. The characteristic of that box that makes us believe it is not a reliquary or properly religious casket are the drawings engraved on its rock crystal plaques, whose narrative does not match the martyrdom or life of a saint, instead seeming to reference simply everyday situations and, indeed, some images are actually repeated.

The Ema Klabin Collection also has other pieces of this kind of collecting that is aimed at European religious objects, such as the reliquary bust of Saint Lambert (M-1109), a small oratory-reliquary from Limoges (M-0111), a pair of liturgical vestments from the 17th century (M-0850/0851) and the large, 14th-century sacristy bench, located in the middle of the gallery.

Another item of interest from the Collection is a small casket (M-0609) made of wood and with an “*alla certosina*” geometric design inlaid in horn and ivory on the lid, and covered with carved bone. Produced by the Embriachi workshop at the beginning of the 15th century (1400-1425), this kind of casket would be offered to the bride for her to keep the jewelry gifts she would receive before and after the wedding, sealing the families’ commitments to each other. The family-run workshop directed by Baldassare Embriachi was known for its delicate work in bone and ivory, initially carried out in Florence, then in Venice – in a late gothic style. Its most important production comprised richly decorated oratories and altar pieces, currently found in a variety of museums, although small, luxury boxes and caskets, like the example in question, were also common and highly sought after.

Its 12 lateral plaques portray the courtship between a couple, protected by guards bearing swords and shields in the four corner plaques. The lid features two winged angels bringing the wedding ring, while on the side there is a space reserved for the painting of a coat of arms or the couple’s initials, although no vestige of paint is left in this case, perhaps indicating the piece was never put to its intended use. The Ema Klabin Collection also has two other boxes of interest: another casket covered in ivory plaques (M-0105) from the 15th century, possibly Spanish, and an Italian box of gilded wood and mirrors (M-0165), from the 17th century.

Clocks

In an intermediary category to art objects and furniture items, the Ema Klabin Collection counts with two clocks that deserve to be pointed out. The first is a longcase clock (M-0231), on show in the music room. With its machinery by Jacques Jérôme Gudin (1732-1789), this clock, produced between 1750 and 1760, has a case in the Louis XV style, of oak covered with rosewood veneer and decorated with volutes and floral motifs in golden bronze. Gudin, from a family of clockmakers in Paris, received his title of master in 1762 and produced for a variety of renowned cabinetmakers to the court, such as Balthazar Lieutaud (active between 1749-1780) and François Duhamel (active between 1750-1801), to whom this clock is attributed. The Musée des Arts et Métiers, in Paris, has a similar example,⁴ with different inlay design.

Appearing in England toward the end of the 17th century, pendulum clocks like these were the most precise of their time, marking seconds and chiming every quarter hour. Serving to adjust the other clocks in the house led to their name in French: *regulateur du parquet*. They became popular among wealthy families throughout Europe in the 18th century and acquired characteristic forms in France, achieving a harmony between the case and the machinery in the rococo style. The clock from the Collection also shows the date with its golden bronze hand. In the museum-house’s music room, it matches the Érard grand piano (M-0240), which, even though it is a piece from 1912, matches the style’s finish and decoration.

Even more importantly is the bracket clock (M-0139) placed over the fireplace in the library, attributed to the workshop of André-Charles Boulle (1642-1732).

A royal cabinetmaker, Boulle designed and produced furniture for the court of Louis XIV, garnering fame for the high quality of his pieces and the inlay technique using metal and noble materials that he developed and named. This bracket clock, with machinery by Jacob Boucheret (active in Dieppe and Paris between 1680-1722), is in the Régence style (1715-1723), which corresponds to the transition from the Baroque to Rococo in France. It is richly decorated in golden bronze with various female figures from Greek mythology.

On the lower part, in front of the window to the pendulum, we have the three goddesses of fate, or Moirai,⁵ to the left, Clotho holds the spindle and spins the line of life; to the right, Lachesis measures the line, determining each person’s destiny; while, in the middle, Atropos waits, ready to cut the line and close the circle. On the sides of the clock there are two busts of caryatids representing Atlanta: on the left, she holds the head of a Caledonian boar and, on the right, a spear (which is no longer present). Finally, above the lid is a representation of the goddess Athena, seated and holding a spear (also missing) and wearing the Attic helmet and an aegis over her chest.

Silverware

Ema Klabin’s taste for rare silver pieces was inherited from her father, Hessel, who collected a variety of objects of Portuguese origin, within the taste of his time and over the course of his life. From the end of the 1940s, Ema began to collect cups and other ceremonial and religious European objects, acquired from antique shops in New York and London. Today, removed for reasons of safety and conservation, this set of almost a hundred pieces, used to cause a striking impact in the rooms of the house. Most of the pieces were of German origin, from the 17th century, in addition to some others from Russia, Sweden and England.

For a broad swathe of cultures, silver has always been a symbol of wealth and power, due to its relative scarcity, used to both mint coins as well as produce objects that stood out for their shine, purity and malleability. Ancient pieces are very rare, as it was common to smelt and convert them, at times to the then current currency, in cases of need, at others, into new pieces that fit the fashion of the time. One piece from the Collection that portrays well this characteristic is a coin beaker (M-1131), or *münzbecher*, from the 18th century and of probable German origin. Its body is inset with eleven silver coins from the first half of the 17th century, from a variety of European countries, like Austria, Switzerland, Sweden, Poland, Lithuania, Germany and Italy. The most important coin is found at the bottom of the cup, featuring the likeness of Ferdinando I de’ Medici, the Grand Duke of Tuscany (1549-1609), from the distinguished dynasty of Florentine bankers and collectors. These cups, literally made of money, were used as presents for illustrious visitors, as evidenced by the inscription on the lip: “*Dietericus Grüße Loujisa Becker 1747*”.⁶

Another piece worth pointing out is a covered beaker (M-1113) made in Augsburg, Germany, in the 1680s, by Philipp Jakob Drentwett III (1643-1708). The piece has three reserves with scenes representing popular sayings and is

decorated with fruit and foliage in silver relief, partially gilt. The first reserve features the image of a serpent coiled around a tree, with a German inscription that refers to the Gospel of Matthew: “Be ye therefore wise as serpents and harmless as doves” (Matthew 10:16).⁷ A fox between trees decorates the second reserve, with the inscription: “In all things, do not be overly clever”.⁸ Finally, the third reserve contains the image of a handshake, representing the saying: “Thus, friendship is the best habit”.⁹ Philipp Jakob Drentwett III belonged to a long line of goldsmiths, silversmiths and medalists active in Germany over the 16th to the 18th centuries, starting with Balduin Drentwett (1545-1627). This beaker is a decorative piece typical of the baroque production from southern Germany and was acquired by Ema at the Museum Silver Shop, in New York, in 1954.

The third piece to stand out is a decorative platter (M-1293) made of silver and comprising five ivory plaques in relief, which used to decorate the dining table in between meals. The silverwork was carried out by Georg Nicolaus Bierfreund, active in Nuremberg in the mid-18th century. The five ivory reliefs are works similar to the production of the Antonio Leoni and Ignaz Elhafen workshops, well-known ivory sculptors from the court of Johann Wilhelm (1658-1716), Elector Palatine of the Rhine, in Düsseldorf, Germany.

In the 17th century, small sculptures in ivory or wood, which would later be generically called *Kleinplastik*, held a place of honor in cabinets of curiosities, especially in the Central Europe region and the north of Italy. They were highly valued for the excellence of their work in miniature and their authors enjoyed the same fame as sculptors of large, marble works. From the 18th century, with the gradual dispersal of cabinets of curiosities, these pieces began loose importance, remaining simply as small decorative elements distributed through the interiors of palaces and are currently found in the collections of many museums in central Europe, such as the Bavarian National Museum, in Munich or the Liechtenstein Museum, in Vienna.

This tray from the Collection, however, features punctures along the side edge that allows us to identify it as a piece made between 1766 and 1769. It is possible that the ivory plaques were made before then and adapted from another piece. The reliefs represent scenes from the history of Ancient Rome, such as the Clemency of Scipio, the siege of Rome by the Etruscans and the demonstration of bravery by Gaius Mucius Scaevola to the Clusian king, Lars Porsena, among others.

Of the silver pieces are also some which, originally utilitarian, were used as decorative objects due to their beauty and value. To cite only two examples, we have two English tea caddies from the 18th century. The first (M-1123), from 1764, is the work of Daniel Smith and Robert Sharp, in London, and has representations of a peasant collecting tealeaves on its sides. The second, (M-1125) is part of a pair from 1765, produced by John Langford and John Seville, also in London, with images of a Chinese musician on its sides. It is curious to note that, despite their having been made in consecutive years and possess similar chinoiserie, these boxes present a notable difference in shapes, demonstrating the evolution of styles between the reigns of George II (1727-1760) and George III (1760-1811).

These tea caddies were created in a period in which tea was still a rare and expensive product. They were normally part of a set of recipients, nestled in padded, decorated and locked wooden chests as the infusion was only prepared by the hostess, who was the holder of the key. Often, one of the recipients was destined for sugar, another valuable product at the time.

Another highlight when wandering through the house is the set of Luso-Brazilian silverware. The majority of its pieces are from the 18th century and originally made for use in churches, such as the large candlestick in the dining room (M-0079), a pair of candelabra (M-1107 and M-1108) and a pair of altar candlesticks (M-1294 and M-1295). Added to these are some pieces from the 19th century, such as the set of eight toothpick holders and a pair of skirted candlestick holders from Porto,¹⁰ in addition to a set of *balangandās* (charms, M-1111) and a bowl (M-1139), with these latter having been produced in Bahia.

Finally, we must mention the large and valuable set of silver utensils that Ema would use at the table, mainly comprising English pieces from the first half of the 19th century, in the neoclassic or Regency styles. Among a variety of platters, trays, salvers, soup tureens and sauce boats, a set of eighteen emblazoned plates from 1830 stands out. They come from the workshop of Paul Storr, the best known silversmith in London at the time, who made grand silver sets for kings George IV (1820-1830) and William IV (1830-1837), today on display at the Victoria and Albert Museum.

When setting the table, Ema Klabin also counted with three silver cutlery sets. The first (M-1362 to M-1383) had already been acquired by her father, in 1938, from Reis Filhos Ltda., in Porto. Another is English (M-1466 to M-1472), featuring an unembellished design with gadrooned edges and in the Regency style, whose pieces date back to between 1816 and 1838.¹¹ Finally, the most important and most used was a set of silver gilt cutlery (M-1473 to M-1515), with handles in the traditional fiddle and shell shape and comprising items made by a variety of silversmiths, between 1836 and 1897. This set also counts with modern pieces made between 1958 and 1979, the period of their acquisition, which took place in several stages.

Pottery, Faience and Porcelain

The most noteworthy ceramic pieces in the house are undoubtedly the Chinese export porcelain, also known as that of the Company of the Indies, on display above the sideboard in the dining room and in the Chinese cupboard of the parlor. This set includes pieces from the renowned services that Dom João VI brought on his arrival to Brazil, in 1808,¹² and that, due to our connection to the history, are among the most sought after by Brazilian collectors.

The pioneers in large scale porcelain trade from China to Europe were precisely the Portuguese, who, in 1557, at the end of the Ming Dynasty (1368-1644), received permission to establish themselves in Macao, from where they started shipping white-and-blue porcelain, which would take on the name of that point of export. The lightness of the material and quality of its decora-

tion soon whetted the appetites of Europeans, who began an intense trade with Asia, with the creation, at the beginning of the 17th century, of the West India Company.

Despite records of porcelain in Brazil dating back to the 16th century, its trade was prohibited by the Portuguese Crown and the few items that came were the results of contraband. Imports were only legalized with the arrival of the Royal Family, which would also have a significant impact in changing domestic habits in Brazil. Many emblazoned or monogramed services were then commissioned by recently-titled and wealthy families. Of this porcelain from the Jiaqing period (1796-1820), the Ema Klabin Collection has two items from the service commissioned by João Ferreira Pinto: a soup bowl (M-0891) and a tureen (M-0889). They are decorated with scenes from Aesop’s fables¹³ and their borders feature bunches of flowers and grapes, while the initials “JFP” are applied in gold. Another service from that same period, with the same decoration on the borders, belonged to Manoel Paes Sande de Castro, but instead of the scenes from the fables, his family crest appeared instead, proving that the same designs were used for several services with only some variations. The soup bowl and tureen from the Collection were passed on from the first owner to his daughter Dona Veridiana Prado, and grandson, Councilor Antônio Prado, and were acquired by Ema Klabin from Marinette (Marie Lebrun) da Silva Prado, the wife of the patron Paulo Prado.¹⁴

In addition to the pieces of Chinese export porcelain, Ema also brought together some Chinese pieces of other types and periods, such as a pair of small plates from the 13th century (M-0591 and M-0594). Very thin and with a delicate decoration in relief, in the Ying-Qing style, using a bluish-white glaze, they are representative of the porcelain technique’s evolution over the Song Dynasty (960-1279). Another kind of Chinese pottery including in the Collection is a plate (M-0135) of the Junyao porcelain stoneware type, with a bluish green tone that seeks to imitate the shade of jade. Created during the Yuan Dynasty (1271-1368), this kind of pottery is called celadon by Westerners and the Collection includes several pieces from subsequent periods. This pottery was already traded through the Silk Road since the 13th century to Arabic peoples, who believed celadon ware had the power to detect poisoned food, by changing color.

In the same way, the Ema Klabin Collection also has a series of pieces that trace the evolution of the technique in Europe. Starting with pottery vases and a female, terracotta Tanagra figure (M-0645)¹⁵ from Ancient Greece, we arrive at a earthenware jar (M-0104) that, despite dating to 1629, is representative of the final production of the Middle Ages. It is decorated with a scene of the descent of the Holy Spirit to the apostles and Mary on Whitsun, the event that marks the beginning of the Christian church. The jar is made waterproof inside using the saltglaze technique typical of various cities on the banks of the Rhine River, in western Germany, such as Raeren and Siegburg.

Next is a set of faience pieces from the Italian Renaissance. These are called Majolica because the technique was introduced to Europe by Arabic peoples through pieces exported from ports in the Mediterranean, such as the island of Majorca, in Spain. Among them is a plate (M-0612) of the *istoriato* type, made in Castel Durante, in the Duchy of Urbino, in 1551. Part of a large table service

produced by the workshop of Lodovico and Angelo Picchi, whose pieces present a series of events from the Bible and classical Antiquity, this plate is decorated with the scene of Salomon’s Judgment and bears the inscription, “The wise man will be the master of the stars”,¹⁶ on a banner below the crest of the family who commissioned it, probably from Austria or Germany.¹⁷

The trade in Chinese porcelain in Europe had a strong influence on local production, giving rise to a long process of imitation and attempts to find the right formulae for the production of pieces identical to Chinese ones. From 1650, the city of Delft, in the Netherlands, stood out for its production of faience with blue and white decorations that reproduced the Chinese porcelain imported at the beginning. The Ema Klabin Collection has two examples of these kinds of pieces: a jar with a silver lid (M-0200) and a teapot (M-0201), both decorated with chinoiserie.

The technique for making real porcelain would finally be discovered by Meissen, in Germany, in the beginning of the 18th century and, in a few short decades, several production centers could be found all over Europe, always controlled by their respective monarchies, supplying the market for delicate pieces and exuberant colors to suit rococo tastes. This gradually resulted in the decline of imports from China and European production came to dominate the market since the start of the 19th century.

Ema Klabin sought to bring together a representative collection of pieces destined for tea and coffee services, which she displayed in two large niches in the dining room. Among the various pieces from royal manufactories in Vincennes, Berlin, Vienna, Meissen, Capodimonte (Italy) and Spode (England), as well as cups from manufactories in the French capital, known as *Vieux Paris*, the most valuable example is undoubtedly a set produced in Sèvres, in 1775, denominated at the time as *Tête-à-tête*, *Cabaret* or *Déjeuner* (M-0472 to M-0477). Comprising a tray, teapot, milk jug, sugar bowl and two cups with saucers, it could be used both as a tea service – not a particularly popular choice in France – as for coffee or hot chocolate, which were all exclusively aristocratic beverages. Its pieces were made from soft-paste porcelain¹⁸ with a green background and gilding by Jean-Pierre Boulanger (active between 1754 and 1784). The reserves are decorated with pastoral scenes of children’s games, painted by Charles-Nicolas Dodin (active between 1754-1802) – one of Sèvres’ most renowned painters, inspired by the work of François Boucher (1703-1770) and Jean-Baptiste Huet (1745-1811).

Sèvres became a manufactory of porcelain in approximately 1738, in Vincennes, and soon caught the eye of King Louis XV, who took over the company in 1759, relocating it nearer Paris after granting it a nationwide monopoly in porcelain production. With the development of new colors for the background, gilding techniques and rich, polychrome painting, Sèvres soon overtook Meissen, becoming the main supplier for courts all over Europe and causing a decline in imports of Chinese porcelain.¹⁹

Both Louis XV and his successor, Louis XVI, actively participated in the promotion of the company. Catalogues of the formats and decorations available were printed and distributed, while the end of year balls counted with a grand

exhibition in Versailles, where the latest creations were presented, attracting more orders. Small services, such as this one, from the Collection, were often given as gifts in order to stimulate interest. In other cases, entire services were offered, depending on political interests, such as to monarchs or diplomats, such as the kings of Denmark or Empress Maria Theresa, of Austria. These services were so valuable that it was not uncommon for them to be acquired but not actually used; in many palaces, special items of furniture or entire spaces were dedicated to displaying porcelain.

According to recent research by Rosalind Savill,²⁰ the set from the Ema Klabin Collection is one of four purchased in Paris by Christian IV, Duke of Pfalz-Zweibrücken, in 1775, soon after having witnessed the coronation of Louis XVI, at Reims. The gilder appears to have made a mistake – these pieces feature “PN” instead of the monogram “PZ”. Another set from this order, with paintings by Jean Bouchet on a pink background, is now found at the Victoria & Albert Museum.²¹

In addition to the pieces on display in the dining room, Ema also collected small porcelain sculptures that would decorate her bedroom. Originally created in Meissen, these porcelain figures represented animals and characters from the *Commedia dell’Arte*, in addition to villagers and members of the court. These figurines became very popular and were soon produced by a variety of porcelain manufactories all over Europe. They were sold individually or in sets, the latter generally used for table decorations and are still characteristic pieces of feminine collections.

From the Collection’s examples, especially worth pointing out is the figurine of a couple of peasants (M-0333), produced by the Oldest Volkstedt Porcelain Manufactory, Thuringia, between 1760 and 1787. Founded by Georg Heinrich Macheleid (1723-1801) in 1760, this manufactory – still in business, today – became famous for its small format sculptures that make the most of the fine detailing possible on porcelain. The Collection also counts with another piece from the same source, made later (*c.* 1910), which Ema brought from her parents’ home, where it held pride of place: a royal, four-horse carriage (M-0976).

The pastoral theme seen in these porcelain pieces is one that recurs in both the artistic production of the 18th century as well as in the Ema Klabin Collection. Its origins lie in the rediscovery of classic poetry, since the Renaissance, especially in *The Idylls* of Theocritus and *The Eclogues* of Virgil. In the 18th century, arcadian landscapes – showing idealized, simple lives in harmony with nature and the *fêtes galantes* promoted by the aristocracy – offered a counterpoint to the sophistication of urban life, as we can see from the following section by Montesquieu, published in 1757:

*“We owe the cheerful air which is everywhere in fable to the country life that men lived in early times. We owe to it those happy descriptions, the naïve adventures, the gracious divinities, the spectacle of a state so different from ours as to be desired, and not so remote as to seem implausible”.*²²

This theme ended up becoming characteristic of the rococo style and its impact could be found in literature, music and painting, as in the works of Antoine Watteau (1684-1721) and François Boucher (1703-1793). In the Col-

lection, it can be found not just in the porcelain but also in two *Divine Shepherdesses* (M-0011 and M-0069), images from the Pernambuco School from the second half of the 18th century, in *Landscape with shepherds*, attributed to Nicolas-Antoine Taunay, or in the library’s books, such as *Galatée* (B-2264), a pastoral novel by Florian.

For her table service, Ema Klabin had several porcelain services to choose from. Two were from her parents’ home: one from Limoges, by William Guérin et Compagnie, from 1903-1911, with pink carnations and foliage on a white background, and a large set of porcelain from Count Harrach, acquired in Carlsbad on a visit with her father, in 1937. With red borders and gilded relief, this service would later be complemented by similar plates of the Unic brand, from Limoges. After moving to her new home, Ema Klabin also acquired a set from the German brand Rosenthal, with smooth, cobalt-blue borders and a large set of Chinese porcelain in the Mandarin style, comprising round and octagonal plates. In 1978, she bought a set of 85 pieces of the peacock service from the Company of the Indies, which, in addition to the soup tureens, trays and sauce boats on display in the house, included 44 plates that she used on only extremely rare occasions.

For her daily service, the totally white porcelain plates made by Porzellan Manufaktur Nymphenburg, in Germany, featuring pearled borders and an acanthus leaf relief along the bottom of the cups. These pieces, in the neo-classic style, were originally designed by sculptor Dominikus Auliczek (1734-1804) for the Bavarian Royal Service and are still in production today.

Decorative and ornamental elements

On wandering through the rooms of the Ema Klabin house-museum, one of the most unusual decorative elements is the Ottoman Empire paneling produced for a reception room of an 18th-century home, probably located in Damascus, Syria. On display in the music room, these 12 wood panels²³ are decorated with geometric and floral motifs in *pastiglio* (plaster) in low relief, with gilding. The four side panels of the room have reserves with beautiful oil paintings of golden vases with flowers. It is a production characteristic of the period begun by Sultan Ahmed III (1673-1736), in which the Turks became fascinated by European decorative elements, resulting in the style that became known as “Turkish Rococo”. The Metropolitan Museum of New York has very similar pieces in the Nural-Din Room (or *Damascus Room*), dated at 1707, which also comes from Syria. In both cases, the direct inspiration was probably the Fruit Room (*Yemiş Odası*), the sultan’s private cabinet at Topkapi Palace, in Istanbul, built in 1705.²⁴

Among the lighting objects in the house-museum, perhaps the most unexpected is the large golden bronze chandelier in the main hall (M-0689). For thirty lights, it was made at the end of the 19th century, probably in France, during the short period in which gas lighting was adopted, soon thereafter replaced by electricity at the beginning of the 20th century. More suited to the general style of the house is the equally noteworthy chandelier in the Louis

XVI style that hangs in the dining room. A French piece from the 18th century, it is made of iron with golden bronze finishes and decorated with colored crystal shaped like bunches of grapes and was originally destined for candles, but was likewise adapted for electricity.

The house originally had 26 carpets throughout its rooms, but these have now mostly been removed for questions of conservation. The majority came from Iran (ancient Persia),²⁵ and many were acquired by Ema’s father, Hessel Klabin, to decorate the old house on Rua São Vicente de Paula. Of these, we must mention the figurative example that portrays a passage from the Old Testament (M-0717) in which the prophet Eli preaches to his disobedient sons, Hophni and Phinehas, observed by Hannah, the mother of Samuel. Bearing inscriptions in Persian and Arabic, this carpet, from the end of the 19th century, has always been used as a wall tapestry.²⁶

In this brief account of some of the decorative art pieces from the Ema Klabin Collection, we can see that this nucleus was not formed of merely ornamental objects or ones of little importance, but of high quality objects. Thus, the set fails to conform to what was considered typical for feminine collecting, one dedicated to bibelots and bric-a-brac, revealing a statement of the collector’s personality through the collection and its presentation, which included bold moves such as the use of Ottoman panels or carvings from Master Valentim as *boiseries*, for the music and dining rooms. The pieces chosen are not only of value as part of the decoration of the domestic space; their value here lies in their intrinsic qualities of beautiful, unique and rare creations that constitute precious documents of the periods in which they were made. ✂

Notes

- PROUST, Marcel. Swann’s Way. Translated by C. K. Scott Moncrieff. New York: Henry Holt and Company, 1922.
- Le Mondain*, 1736. Available at: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Mondain (accessed in June 2017).
- In the scope of this publication, the items of furniture, despite also being part of the nucleus of decorative arts, are afforded a chapter of their own.
- Inventory number 04148-0000.
- In Roman mythology they are called the Parcae (Nona, Decima and Morta) and, in Nordic mythology, the Norns.
- “Dietericus: greetings from Louÿsa Becker 1747”.
- Original inscription, in ancient German: “EIN SCHLANGEN HERTZ UNT DAUBENAUG”, of which a free translation would be “an astute heart and a sneaky eye”.
- “IN ALLEM SEI NICHT GAR ZU SCHLAUCH”.
- “SO IST DER FREUNTSAFT BESTER BRAUGH”.
- Toothpick holders: M-1187 to M-1194; skirted candlesticks: M-1103 and M-1104.
- With modern knives, from 1964/1965.

- There is a great difference of opinion among researchers regarding which services were brought from Portugal and which had in fact been ordered by the Portuguese Crown. Furthermore, the decorations of the majority of these services were not exclusive and were also produced, with small variations in the decoration, for the European and North American markets, only adding to the uncertainty. In any case, they are generally considered as the Peacocks, Roosters, Deer and Mail Services.

- “The Fox and the Sick Lion”, “The Swan and the Goose”, among others.

- See LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 231.

- In this publication, these are included in the chapter on Classical Antiquity.

- In the original: “sapies dominabitur astris”.

- According to the expert opinion of Prof. Dr. Timothy Wilson, of the Ashmolean Museum, from 2013. There are other plates in this service at the British Museum and the Museu de Pesaro, Italy, among others.

- Soft-paste porcelain is an imitation of true porcelain. It does not contain kaolin and is fired at a lower temperature, resulting in greater fragility, less translucence and a higher loss rate when firing. The recipe for true porcelain, or hard-paste porcelain, had already been discovered in Meissen and was adopted by Sèvres in 1768. However, because of the luminous background colors created for the soft-paste pieces, this technique endured in Sèvres until the 19th century. As they were more fragile and needed up to ten firings to finish their decoration, these pieces are extremely expensive and are, still, the most sought after by collectors.

- Chinese porcelain continued to be ordered by Brazil, as we have seen, until the mid-19th century, when the focus of interest also turned to European production.

- Ex-director of the Wallace Collection and one of the world’s greatest authorities on French porcelain. The paper was published in *The French Porcelain Society Journal*, volume II, 2004.

- <http://collections.vam.ac.uk/item/O71045/plateau-de-d-tray-bouchet-jean/>.

- MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *O gosto*. Translated and afterword by Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 47 [free translation].

- Two panels (M-0175 and M-0176) were used to cover the entrance to the cloakroom and are currently kept in storage. They are identical to the six panels (M-0855 to M-0860) on display on the curved wall at the back of the music room. The four panels with the painted vases (M-0941 to M-0944) are found to the side, in niches, in the corners.

- Preserved antique environments from the Ottoman Empire in Syria are extremely rare. In addition to the Metropolitan, there are only the Aleppo Room (1601-1603), exhibited at the Museum of Islamic Art of the Pergamon Museum, in Berlin, and another Damascus Room (1810-1811), rediscovered in the storage of the Dresden State Collections, in Germany, in 1997. This last has been undergoing a process of restoration since 2014 and is intended to be placed in a permanent exhibition.

- There are thirteen Iranian carpets, in addition to seven carpets from Turkey, three from Turkmenistan, two from China and one from Afghanistan. There is also a zebra skin, used as a carpet, acquired by Ema Klabin in 1970, during a safari expedition in South Africa.

- The collection has three actual tapestries, which still require a closer examination: a Verdure attributed to the Royal Manufactory of Aubusson (M-0852), a Pastoral Scene (M-0854), probably Flemish, and a Dutch tapestry portraying the Legend of Achilles (M-0853); they were all produced between the end of the 17th and beginning of the 18th century.

A History of the Furniture in the Ema Klabin Collection

ANGELA BRANDÃO

LECTURER AT THE DEPARTMENT OF ART HISTORY OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF SÃO PAULO

In his book, *Furniture: A Concise History*, Edward Lucie-Smith proposes four different approaches that can be taken when studying furniture through time: “The fourth aspect”, according to him, “from which one can observe furniture, is based on the fact that furniture is used to constitute a purely personal and subjective space, where an individual has chosen to live”. Thus, he compares the domestic interior to “the stage design for a play that we enact over our lives”.¹ With this idea in mind, I would like to propose one of many possible interpretations of the collection of furniture housed by the Ema Klabin Foundation, in São Paulo.

The history of furniture was comprehended, in general and for a long time, as knowledge relating to the world of antiques, the identification of false and real items, recognizing construction techniques or types of wood – thus, a knowledge based on the wisdom of one’s eye and visual memory. There are, however, other routes through the history of furniture that do not perceive the furniture from the past as isolated items, but tries to comprehend the use of these objects in their domestic and social contexts.²

The set of furniture in the Ema Klabin Collection is particularly interesting because it allows us not only to perceive each item of furniture in the space for which it was destined, within a home to live in, but because these items were carefully chosen, acquired and collected as the result of very conscious decisions. It is the assembly of a three-dimensional story of furniture based on key elements; in other words, a kind of museum house.³

Items of furniture are, by definition, objects inextricably tied to the material organization of homes or public spaces and the use of architectural interiors. Although their practical utility can make them be partially recognized as constituent objects of places to, for example, sit, eat, store and sleep, we must remember that much of humanity simply sits directly on the floor, on rugs and mats, and eats off trays or places its food on the floor, which spares it from uncountable back problems, which are so common in the West. Items of furniture and their imposition of the “appropriate” posture results in a long and painful process of adaptation by the human body to sedentary habits and the abandonment of “animal postures”.⁴

In this sense, the history of furniture is enmeshed with the history of Western civilization. During the Middle Ages, however, with the dismantling of city

life and homes of the ancient Greek and Roman models, with their divisions and specific places, there took hold a profound disinterest in earthly life and the human body, with a corresponding rise in interest in the spiritual life. Houses lost a significant part of their subjectivities (male and female spaces, for example, disappeared) and the subdivisions that had been forged over centuries (places to eat, to sleep, etc.) were extinguished. This was also true in most noble medieval homes, which commonly counted with a single, large hall where all human activities took place. Even the idea of sanitary isolation was lost in the “great hall” model.⁵

As with all aspects of material life, on one hand, the objects served the most prosaic of uses, while on the other, grander items of furniture took on a mystical-religious character – romanesque thrones and large, Gothic benches came to compose the religious spaces. The furniture that could be recognized under the labels of Romanesque and Gothic styles began to initiate, for the first time, a direct discussion with architectural elements. This is what can be observed in one of the examples from the Ema Klabin Collection: a French vestry bench from the 14th century (M-0658).

The monumental and architectural aspect of this piece can embarrass visitors to the house-museum, because it is not a bench to be “used”, instead it is intended to provide our eyes with a striking example of the significance of medieval furniture. In its time, or for Ema herself, there was no concern with the body, its accommodation or delights. The angular form of the seat indicates the need for a posture that is “uncomfortable”.⁶ However, the decoration of the bench with point arches and pinnacles and the vertical lines are a kind of miniature Gothic architecture and an observable synthesis of the transcendental meaning of a medieval object.

Nevertheless, starting in the 15th century and with the conformation of the modern world, the subdivisions of rooms from the palaces and wealthier homes made a gradual comeback. One of the most important examples of the artistic meaning that furniture came to receive, with the Renaissance and its communication with the world of carving, sculpture and painting, appears in the honorary chests, called *cassoni* or *cassapanças*, appropriated from Italian, and used to present and store luxury objects, fabrics, layette and tapestries.⁷

The Collection contains two examples of *cassoni*. The first (M-0157), from the 16th century, demonstrates the relationship Renaissance furniture has with the field of sculpture, inspired by the marble sarcophagi of Antiquity. The typology of the *cassoni*, like the luxury chests, had a repercussion in the following century. The chests – as storage furniture and, at the same time, depositories – in their materiality, of pictorial and sculptural value from the 16th and 17th centuries, circulate as utilitarian and luxury items. The second chest (M-0194) in the Ema Klabin Collection demonstrates the relationship *cassoni* has with other ways of making art; in this case, the combination of the use of wood with the addition of finely worked metallic sheets on the surface.

From the 18th century onward, furniture began to diversify and the difference became more defined between country furniture and city furniture, urban furniture and rural furniture, utility furniture and noble furniture. Thus

arose craftsmen highly specialized in luxury furniture, who became known as “ebonists” (cabinetmakers), in reference to their working with ebony, the precious wood. The characteristics of Baroque sculpture (dynamism, theatricality, polychromy, large sculptural volumes and exuberance) were part of the conception of Baroque furniture, with its gilding, voluminous carvings, curves, counter curves and polychromy. One example of this relationship between Baroque furniture and sculptures can be seen in the French, 18th-century armchair (M-0159) present in the Ema Klabin Collection.

Furniture, until the 17th century, predominantly made of wood, has, since Antiquity, counted with the complementation of soft furnishings: fabric elements that were added to furniture, such as tapestries, textiles and cushions. However, from the Renaissance onward, the textiles, cushions and tapestries gradually began to be fixed to the wood, giving rise to upholstered furniture. As far back as the 17th century, upholstered furniture established itself with more adaptation to the “rediscovered” human body.

Baroque furniture also came to be a “problem of the State”, as it delineated the roles in societies of absolutist monarchies. Specialized craftsmen were hired by kings and given important tasks: celebrities such as André-Charles Boulle, the cabinetmaker of Louis XIV, created their own personal styles, akin to “signatures”. From that moment on, we can see “signed” furniture, as well as items that were inspired by, or intended to imitate, a personal style.

The Ema Klabin Collection seems to understand the importance of certain items “signed” by cabinetmakers who left their name written in the history of furniture. There is a dresser in the Collection, dated to the end of the 18th century, beginning of the 19th century, that is recognized as being “in the Maggiolini style” (M-0237). Giuseppe Maggiolini was an Italian cabinetmaker who stood out for his wooden built-in furniture, providing his own version of Neoclassicism and whose style came to be copied by other craftsmen. There is no question that, for Ema, to have “a Maggiolini” in her collection represented the possibility of completing, with one more item, the jigsaw of a narrative that included the sense of attribution and identification of authorship.

If dressers only became widespread in the 18th century, table cabinets became essential in the 17th century as “organizers” and transporters of treasures, collections and writing, study and scholarly materials. They contained a system of knowledge of the world, sheltered in drawers and chambers of wonders.⁸ The Collection features examples of these table cabinets with different contexts: a Dutch cabinet with oil paintings (M-0158); two small versions inlaid with ivory, from 17th-century Italy (M-0174 and M-0425) and another Italian cabinet, also from the 17th century (M-0336).

European furniture from the 18th century reveals a period of excellence. Over the century, luxury furniture workshops reached a high standard of elegance and technical perfection. The typology of the furniture expanded quantitatively and they were adapted to a broad variety of uses, in a process of enriching domestic habits. The function of furniture in this period tended toward great subtlety: sewing tables, gaming tables, tea tables and

so on. The Collection provides visitors with several examples of this diversification of very specific uses of 18th-century furniture, such as a carved wooden box for storing cutlery (M-0051) and a small French table with two drawers and delicate cabriole legs (M-0335), in addition to the extraordinary gaming table with dresser (M-0693), one of the few period pieces to be found in the world.

A similar table, with multiple functions, can be seen in the Museum of Portuguese Decorative Arts, of the Ricardo do Espírito Santo Silva Foundation, described thusly in the catalogue:

“In the 18th century, small furniture is in vogue and, among them, the gaming table holds an important place – gaming has become a real passion in a society avid for diversion. There are tables designed for specific games and others, like this one, offer multiple possibilities, not just for different games, but also as a tea table, console and also reserves the surprise of a dresser. The item is imbued with the grace and seduction of the 18th century and is justly considered one of the most exquisite pieces of Portuguese furniture.”⁹

It can be said that, although many meanings of items of furniture have transformed, as a whole, the 18th century presented some of the definitive solutions, establishing a repertoire of furniture that is still current today. Ideas such as variety and quality were established, and pieces for ever more specific uses arose, as we saw, relating to comfort and privacy. For seating, the use of upholstery expanded and improved. One of the reasons that led to these solutions resides in the fact that, for the first time, a more precise comprehension of the notions of comfort and luxury was presented. The feeling of comfort, as a conscious attitude regarding the body and the permission to relax on intimate occasions, as well as, in fact, the actual notion of intimacy in detriment to a polite, public posture, seem to have grown over this century. Since then, the exact awareness began of the rigidity and discomfort of etiquette. In this way, the notions most similar to ours, of privacy and comfort, were affirmed, as was the conception of how our intimate quarters should be, as opposed to public spaces.¹⁰

It was, therefore, around the style called Rococo that significant efforts were made to reformulate the interiors of luxury homes, as well as expand the production of furniture sets in both quantitative and qualitative terms. Thus, with conceptions of a “complete work of art”, interior design, furniture and decorative objects became highly integrated.

As a way of adapting to the body, seating furniture became lower, while upholstery, as an original solution to the long history of soft furnishings, grew even more in volume and importance. The diversification of furniture and the increase in its production by manufacturers made them more and more accessible to an increasing market. So it was that, in the 18th century, a kind of obsession with furniture arose, with it being zealously commissioned and collected.

We can see, in this moment, the Italian stool (M-0154) or the French chair with armrests (M-0279), both from that century. Although they already feature neoclassical elements, such as straight legs, they retain the comfort upholstery provides, which was won at that time.

The professional groups that developed luxury furniture in the 18th century, architects, cabinetmakers and furniture merchants, as well as ornament designers, were responsible for the publication of sporadic engravings or illustrated books of templates and production catalogues. Many workshops would group together items by different professionals, such as cabinetmakers, upholsterers, carvers and potters, united by the production of luxury furniture and decorative items.

Workshops such as those of George Hepplewhite, Thomas Sheraton and Thomas Chippendale, in England, managed to grow to more than 400 workers, comprising true manufacturers of articles of decoration. An adept of a Westernizing taste, Chippendale came to be “imitated” by other craftsmen, while Hepplewhite and Sheraton saw their “styles” spread across the world. The publication of the first furniture catalogues, with illustrations in print, allowed for a greater diffusion of forms and styles.¹¹ In the Collection, we have elements that prove precisely such diffusion beyond the 18th century: a chair in the Hepplewhite style (M-0016) and another in the Chippendale style (M-0376), both dated to the 19th century.

From the second half of the 18th century, furniture in Portugal and Brazil began to become lighter, compared to its counterpart from the Joanine period – from the first half of the century –, featuring larger gaps and openings in the backs of chairs and headrests of beds.

The comprehension that Luso-Brazilian furniture from the second half of the 18th century, in the Don José I style, represented extreme technical and visual refinement and, as such, should be in collectors’ “sights”, came very early. By the second half of the 19th century, the Brazilian Court aristocracy already collected and decorated their homes with furniture from the century before, which were understood to be objects for collection, of history and, at the same time, for using.¹² Aware of this tradition of collecting, Ema opted to decorate her guest bedroom with Luso-Brazilian 18th century furniture – examples of highly sophisticated carving in Brazilian rosewood.

Although furniture in the Rococo style at the end of the 18th century began to be seen through the neoclassical slant, as extravagant and exaggerated, it remained enrooted in the common taste, as well as in that of collectors, being synonymous with luxury and beauty, and maintaining itself as a model to be followed.¹³ Neoclassicism, being a broader cultural movement, renewed a precise influence in Greek and Roman furniture from Antiquity, now more measurable through scientific archeology carried out in sites such as Pompeii. The Enlightenment, on one hand, and the protoindustrial manufacturing process testing on the other, led to the creation of straighter items of furniture, without carvings. Again, we can look to the dresser in the Maggiolini style, of the Ema Klabin Collection.

The cabriole legs gave way to straight ones, like small Greek columns with their friezes, while the carving gave way to metal, ivory or lighter wood inlays over the surface. Inspired by Greek and Roman chairs, known as *kelismos*, the saber leg came to be incorporated as part of the formal repertoire in furniture. The Collection features, in the dining room, examples of chairs with sabre legs in Directory style with elements of chinoiserie (M-0073).

Neoclassicism can be considered the backdrop for variations that were dominated according to political events in France and England at the time, such as Directory, Empire or Regency – (Regency style stool M-0864). For 19th-century furniture, elements of Antiquity were revisited in different stylistic classes and in the form of uprights, grooves, rolls, entablature and columns.

Starting with a precise revisiting of Greco-Roman Antiquity by Neoclassicism, followed by the gothic influence on Romanticism – Neogothicism – and the revival of Baroque and Rococo, the 19th century experimented with neostyles as regards furniture; in other words, there was great freedom to revisit elements from the past, sometimes combining them in a single piece.

The eclectic or historical phenomenon in Brazilian 19th-century furniture was no different to what took place in European and North American cities. Part of the curiosity for objects and items of furniture from the past came from insecurity when faced with the rapid transformation of modernity and of the scientific interest in History, from the practice of collecting and the trade in “antiquities”, of “period” objects or those in the neomedieval, neorenaissance, neobaroque and neorococo “styles”.¹⁴

The combinations of periods were visible in both hybrid objects, where the references to furniture from different times came together, as well as items with separate inspirations from the past, which would be used together in the same interior space. There were also, of course, decoration plans for entire homes, where each room would be treated as a space for a separate style from the past: a male space could use the neogrecian style; the library could be neogothic; neorococo for the knitting room or a female space; and so on. Homes from the second half of the 19th century in Brazil, some of which have become house-museums, conserve this game of linking to the past based on the intended use of each room.

At the end of the 1940s, when Ema decided to build and organize her home as a repository for an ample collection, the eclecticism of the 19th century had already been strongly counteracted by the modernist dynamics in Europe. Art nouveau had already proposed, at the end of the 19th and beginning of the 20th century, the overthrowing of historical elements through a new repertoire inspired at times by the stylization of nature, at others by Japonism (a trend that became *démodé* with the end of the *Belle Époque*), or even others by geometry (a trend that would establish itself alongside the modernist developments of the 20th century).

In the 1940s, even art deco had already been, to a degree, overcome in Europe and the US.¹⁵ However, it was precisely art deco – although it stemmed from the geometric idea of formal renewal, inspired by Cubism and presented by Le Corbusier’s *Esprit Nouveau*, at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, of 1925, in Paris – that would include diverse elements from the past. From the second half of the 1920s, art deco made its mark on fashion, furniture and decorations, as well as a luxury style, one that fused together various aspects of the past, with a strong interest in the “primitive” arts and ethnic values, even if it adopted modern elements, such as tubular metals.

If Le Corbusier introduced the idea of modern, functional and rational decoration with the abandonment of Historical elements in the name of a new aesthetic, such as the home as a “machine for living in”; and if Walter Gropius adopted a typology for furniture and objects based on the logic of industrialization, like rationalism and functionalism in place of the useless decorationisms of the past, they were both unable to completely eliminate the eclectic and ethnic taste inherited by art deco. It should be noted that, for the Bauhaus furniture workshops, under the direction of Marcel Breuer, if the home was a machine for living in, the chair would, then, be just “a machine for sitting on”.¹⁶

However, regarding the insertion of art deco and modern furniture in Brazil, there are some considerations to take into account as it was a slow, complex and fragmented process. For the vast majority of Brazilian homes and very generally speaking, until the end of the 1950s, these families preferred to retain the “old” furniture that belonged to their grandparents and was heavy, dark, carved and charged with memories.¹⁷ Despite the extraordinary episodes of furniture modernization in the country, with the creations of Lasar Segall and Flávio de Carvalho, through the many conceptualizations of furniture and decorative objects by John Graz, Gregori Warchavchik and Joaquim Tenreiro and, not to mention, since the end of the 1940s, the ideas of Lina Bo Bardi and her Studio de Arte Palma,¹⁸ nothing entirely erased the taste essentially fixated on the “furniture of the past” of most families living in Brazilian homes. Such a phenomenon of resistance and a gradual modernization can be seen in various countries.

The diffusion of art deco in Brazil, as well as the introduction of modern decoration and furniture, in general, was complex and fragmented. Even in Europe, art deco was characterized, since 1925, as a multifaceted trend, one that involved the contrast between apparently opposing objects: cubism and oriental objects; African sculptures and metallic tubes; real fur rugs from exotic animals and historicisms; generously upholstered sofas in vibrant colors and the coldness of glass. There were, in fact, very diverging trends under the same art deco label, an eclectic luxury style on one hand, a more openly modern and geometric style on the other; and, furthermore, a style that became popular with the first examples of modular furniture.¹⁹

We could suggest that there was an aspect in art deco, considering its modern facet, which seems to have influenced, to a degree, the tastes of Ema and so many collectors from the middle of the 20th century: it was precisely its eclectic, permissive character and legacy, even for those who were attuned to the modern. African sculptures, modern plumbing installations, objects from the East and furniture from the past, as well as the room in the Don José I style with the post-cubist painting by Tarsila do Amaral. In the Collection, all this could combine in a domestic environment under the eclectic perspective, which perhaps echoed as a taste that was still possible and legitimate for a collector who could “refuse the modern”, to a degree, and was able to expand her range of History objects within the space of a house conceptualized as a “machine for collecting in”.

Until now, we have seen in what way one might tell a coherent story of furniture by going through the objects in the Ema Klabin Collection. But, we still need to know: how was it possible? Was there a clear conscience on the

collector’s part, under such a coherent narrative “construction” in three-dimensional form?

A quick look at the shelves of the Foundation’s library, the majority of which is composed by books that belonged to Ema herself, yielded an answer, even if only provisional, for the way the furniture collection was conceived, as a repertoire of items representative of each historical period. The conscience for the acquisition and systematization of the items could be explained by the titles relating to the history of furniture and to the study of decoration. Among the books included in Ema’s library, we found four examples relating to the theme: *The Encyclopedia of Furniture*, 1945 edition; *House & Garden’s: complete guide to interior decoration*, from 1953; and *Styles de France: meubles et ensembles de 1610 a 1920*. In addition to periodicals, like the *Boletim da Sociedade de Decorações Interiores Barcinski*; the thirteen volumes of *Arts & Decoration*, dated from 1937 to 1939; seventeen examples of *Revue d’art décoratif*, with dates ranging from 1914 to 1948; and, finally, the book *O mobiliário artístico brasileiro*, by José de Almeida Santos, published in 1944.

Marize Malta correctly noted that, since the end of the 19th and beginning of the 20th century, Brazil’s homes have been decorated based on a spectrum of references conveyed by foreign publications and decoration manuals, like a gradual “educating of the eye”. In her words:

“Our main bibliographical references came from Europe [...]. Taking furniture as an example, we can group publications aimed at providing information on it into two groups: works that offered models of furniture, targeting those who played a part in conceiving and building these items, such as manuals, handbooks and inventories; and books that placed these objects in historical context, or tried to describe them, explaining their languages, like History books, dictionaries and exhibition catalogues.”²⁰

Let us look at some of the books Ema kept on her shelves. *The Encyclopedia of Furniture* (B-0111), by Joseph Aronson, from 1945, is a fantastic tool to find out about the history of furniture as a “universal” narrative, although it is organized in snippets, laid out in alphabetical order. The *Encyclopedia* presented a table of chronological systematization for the history of furniture, an extensive bibliography and understood that, to get to know an item of furniture from the past, one had to know the “periods”.

“The special characteristics of the historical periods must be the wood and the making, the way of braiding, painting or carving, distinctive details, like legs, arms, backs, or various details that distinguish items from period to period and from place to place.”²¹

Thus, the study and awareness of a piece’s visual characteristics dictated the way it was organized in time and space. With *The Encyclopedia of Furniture*, Ema had, in her library, very clear methodological tools.

Another general knowledge book on the history of furniture must have been essential when she conceived and organized her furniture collection: *House & Garden’s: complete guide to interior decoration* (B-2641). This important book from the Ema Klabin Collection represented an essential resource to train the eye, illustrated with schematics of formal furniture details “of all time”.

In addition to being a guide to decorating a home, it contains an illustrated dictionary of design, in which each page opens to a furniture style, composed of small, black and white line drawings that clearly show the formal characteristics of each style.²²

The work *Styles de France: objets et collections de 1610 a 1920*²³ (B-1910) divides the history of French furniture into periods: Antiquity; 17th century (Louis XIII, Louis XIV and Regency styles); 18th century (Louis XV and Louis XVI styles); 19th century (Directory and Empire styles, Restoration, Napoleon III and English furniture styles); 20th century (from 1900 and its evolution up to 1920) and, finally, a chapter on the great ebonists. In addition to a complex written explanation, the book also includes, in each chapter, schematics and didactic images to visually educate its readers. With this book in her hands, Ema probably trained her eye with a view to the general history of furniture, reflected by the division of eras and styles, often based on subdivisions named after French monarchs and periods of political history.

Beyond the general furniture history books, Ema’s eye must also have been prepared, in order to accumulate the items in her collection in such a coherent manner, by the imported illustrated magazines specializing in furniture and decorations found in her library. *Art et industrie: periodique des arts et de la décoration*²⁴ was a French bimonthly periodical with articles on the history of furniture and decoration. Ema acquired the fascicles from the end of the 1930s and over the 1940s, with the articles alternating between the themes of History and the hot topics of the day for architecture and decoration.

During the 1930s, Ema collected the fascicles of the American magazine *Arts & Decoration*,²⁵ which linked knowledge of furniture from the past to its integration with decoration, indicated how to insert the “antiques in the home” and how to combine different periods of furniture history in the same space, directly addressing the “modest collector”, to whom it dedicated a specific section. It also published the curious column, titled “Test your knowledge”, warning readers that it was no joke, but a serious matter. Showing images of furniture from different periods, the “game” challenged readers to identify their styles. It should be noted that, at the end, an advertisement offered an Arts and Decoration course to train specialists over thirty classes.

The library of the Ema Klabin Foundation also has other decoration magazines that dedicated an important part of their pages to various issues relating to furniture history, like *L’Artisan pratique: revue mensuelle d’art décoratif*, with volumes dating from 1914 through the 1920s and into the beginning of the 1930s; and, further, some issues of *Mobilier et décoration: revue mensuelle des arts décoratifs appliqués et de l’architecture moderne*.²⁶

The decoration and furniture magazines in the Foundation’s library deserve a deeper study to comprehend the absorption, in Brazil, of an international trend wherein a taste for the eclectic and collecting remained as an unfolding of art deco, beyond the modern. An eclectic taste remained faithful to the acquisition of furniture from the past, guided by a visual history of furniture

Art History had long refined a way of knowing that was based not only on literary knowledge, or written sources, but especially on a concrete checking of the object. Thus, to collect, one had to know or visit the works in the museums in order to comprehend them. The methodological problems of furniture history and collecting were therefore related to the more general Art History and art collecting problems.

However, we have still to comment on a tome found in the Foundation’s library that deserves our attention and will help us understand Ema’s interest in Brazilian furniture. On her shelf was the book by José de Almeida Santos, *Mobiliário Artístico Brasileiro* (B-1746), published in 1944. This volume was the result of its author’s travels throughout the country, from Rio Grande do Sul to the Northeast, as he stated, from visits to museums, churches and private collections, and from his reading of assorted documents and literary texts. Between 1942 and 1943, *Mobiliário Artístico Brasileiro* instigated a discussion on the identity of Brazilian furniture, as opposed to the simple copying of Portuguese models.²⁷

José de Almeida Santos’ book presented an important contribution in the progression of studies on the history of Brazilian furniture. The author divided his book into four parts. The first was dedicated to the 17th and 18th centuries, as well as the Sheraton style. The second part, focusing on the 19th century, from Dona Maria I, a style he considered Brazilian, and from Béranger to the current panorama. The third part comprised a typological study on items of Brazilian furniture. The fourth and final part revisited the previous stylistic discussions and proposed curious suggestions on modern Brazilian furniture and on the occupation of the “minimal home”.

José de Almeida Santos critically discussed Brazil’s furniture, placing it, at times, in a debate that was not only formal, but contextual, point out the problems of interpretation, identifying gaps and, once again, the lack of studies on the theme, as well as the need for museums dedicated to the country’s furniture.

The Ema Klabin Collection’s items, carefully composed, were not just part of an idea of living, or, to use the words of Edward Lucie-Smith, of creating a set to stage the theater play of a life. Even though many pieces that compose our history of furniture were almost certainly used by Ema and her guests, not all the furniture was employed for sitting, eating, storing or sleeping. Instead, they allowed the collector and her visitors to enjoy a carefully organized journey through the history of furniture. ☞

Notes

- LUCIE-SMITH, Edward. *Furniture: A Concise History*. London: Thames & Hudson, 1997. p. 7-15.
- Ibid.
- COSTA, Paulo de Freitas. *A Casa da Rua Portugal*. São Paulo: Ema Klabin Founda-

tion, 2010. p. 35-49. See, also COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de Objetos*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

- LUCIE-SMITH, Edward. *Furniture: A Concise History*. Op. cit. p. 7-15.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 36-37.
- Ibid.
- MONTENEGRO, Riccardo. *Guia de História do Mobiliário – Os Estilos de Mobiliário do Renascimento aos Anos Cinquenta*. Lisbon: Presença, 1995.
- SCHLOSSER, Julius von. *Raccolte d’arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*. Florence, 1974.
- PAIS, Alexandre et alii. *Guia Museu*. Museu de Artes Decorativas Portuguesas. Lisbon: Ricardo do Espírito Santo Silva Foundation, 2001. p. 164-167.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Op. cit. p. 87-110.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Furniture: A Concise History*. Op.cit. p. 104-109.
- BRANDÃO, Angela. O revivalismo Barroco e Rococó no mobiliário brasileiro oitocentista. In: DAZZI, Camila; VALLE, Artur (Org.). *Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República*. v. 2. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2010.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Op. cit. p. 126-129.
- Ibid. p. 182-183. See LOYER, François. L’Historicisme dans l’Architecture du XIXe. S. In: CHÂTELET, A.; GROSLIER, B. P. L’*Histoire de l’art*. Paris: Larousse, 1995. p. 669-679.
- COSTA, Paulo de Freitas. *A casa da rua Portugal*. Op. cit. p. 28-33.
- ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: *A Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. HESKETT, John. *Desenho industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- See VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. *500 Anos da Casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- LUCIE-SMITH, Edward. Op. cit.
- MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2011. p. 35.
- ARONSON, Joseph. *The Encyclopedia of Furniture*. New York: Crown, 1945.
- House & Garden’s: Complete Guide to Interior Decoration*. New York: Simon and Schuster, 1953.
- Styles de France: objets et collections 1610-1920*. Plaisir de France. Paris: Le Rayonnement de France, s/d.
- Art et industrie: périodique des arts et de la décoration*. Paris, 1947-1948.
- Art & Decoration*. New York, 1937-1939.
- Mobilier et décoration: revue mensuelle des arts décoratifs appliqués et de l’architecture moderne*. Paris, Edition Edmond Honoré.
- SANTOS, José de Almeida. *Mobiliário artístico brasileiro*, 1944. p. I-XXIV. See BRANDÃO, Angela. Anotações para uma história do mobiliário brasileiro do século XVIII. *Revista CPC* (Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo, USP), v. 9, p. 42-64, 2009.

Ancient Classical Art

JOSÉ GERALDO COSTA GRILLO

LECTURER AT THE DEPARTMENT OF ART HISTORY
OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Art collecting in Brazil is a broadly recognized phenomenon; a fact that can be clearly seen from the country’s many museums and collections. However, there are few collectors who have demonstrated an interest in Ancient Classical art. Among those who have is Ema Klabin, who acquired an important art collection.

The Ema Klabin Collection contains a core of twenty Ancient Classical works, comprising six sculptures in bronze, three in stone and two in terracotta, together with nine vases, of which one is glass and the others, clay.

Among the bronze sculptures there is a *Statuette of a Fighter* (M-0253), two *Female Statuettes* (M-0599 and M-0600), two *Statuettes of a Warrior* (M-0627 and M-0628) and one *Relief Mirror* (M-0646). The stone sculptures count a *Head of Zeus* (M-0444), a *Capital* (M-0897) and an ensemble: *Heracles and the Hydra* (M-0940). The terracotta sculptures comprise a *Head of a Woman* (M-0392) and a *Female Figure* (M-0645).

The glass *Vase* (M-0590) is pear-shaped. Of the pottery vases, there is a *Volute Krater* (M-0269), which employs decorative elements in relief, probably made in the 19th century, an *Askos* (M-0648), a vase that imitates a wineskin, which could be an antique, and six imitations of Italiote and Greek vases, probably from the 20th century. Of the Italiotes, there is a *Pelike* (M-0270) and an *Oenochoe* (M-0271), both decorated using the red figure technique. The Greek examples contain an *Aryballos* (M-0601), an *Oenochoe* (M-0602), a *Cup* (M-0603) and a *Column Krater* (M-0604).

In order to encourage the appreciation of Ancient Classical art, five pieces from the collection are described and analyzed: two sculptures and three pottery vases.

Sculptures

The two sculptures, the mirror in relief and head of Zeus, are among the most important examples of this nucleus of Ancient Classical works.

1. Relief Mirror with Eos Abducting Tithonus

Among the bronze pieces, *Relief Mirror* (M-0646) stands out. The item was made using the casting technique, whereby the molten bronze was poured into a cast sculpted with the negative of the image. The mirror itself is an antique. The statuette of a semi-naked woman, which serves as the stand, is not part of the work.

The disc-shaped mirror features, on its ornate side, a crown adorned with a plant motif (ivy branches) along the border, while in the middle is a medallion (tondo), with a winged, female figure dressed in a himation and moving toward the right, with a young, nude male looking back in her arms, to whom she is directing her gaze.

This is a scene from Greek mythology. If the young man is dead, it is Eos carrying Memnon, her son, killed by Achilles in a duel fought on the battlefield at Troy. As he appears to be alive, with his head held up and his eyes open, this could be Eos kidnapping one of her lovers, Tithonus or Cephalus; myths narrated by Apollodorus, in his work *Bibliotheca*, as follows:

“Eos, in love with Tithonus, kidnapped him and took him to Ethiopia, where she bore him Emathion and Memnon.”

“Of Herse and Hermes Cephalus was born; Eos, in love, kidnapped him and after laying with him, in Syria, conceived Tithonus, father of Phaethon.” (APOLLODORUS, *Bibliotheca*, III, 12, 4 and 14, 3)

Faced with these two possibilities, it is difficult to determine which one the artist represented in this mirror, for, as regards works of art, the representations of Eos and Tithonus and of Eos and Cephalus are not separable, in iconographic terms, with only the presence of inscriptions allowing for certain identification (cf. DE PUMA, 1983, p. 294).

There is an Etruscan mirror with relief that belongs to the Etruscan Museum of the Vatican, to which the one in the Ema Klabin Collection can be compared for the purpose of determining its iconography and raising questions regarding its origins and date.

Emil Braum, the first to publish this mirror, analyzing its iconography and comparing it to Attic vases found in Etruria, considered this to be a scene of Eos and Cephalus (cf. BRAUN, 1840; 1839-1843). For him, the mirror in the Vatican:

“Portrays a winged, nobly-dressed woman carrying in her arms a naked youth, upon whom she gazes lovingly. The goddess, apparently satisfied with her precious cargo, has no other attribute other than the halo of rays, inside of which her head shines: an attribute that makes the theme as clear as if their names had been inscribed. On seeing this affectionate encounter, it would not be a stretch to recall, immediately, Aurora with Cephalus.” (BRAUN, 1840, p. 151)

Richard Daniel de Puma, on the other hand, carrying out this same procedure with the mirror, believes it to represent Eos and Tithonus, based on an Attic

vase with inscriptions naming the characters and on the popularity of this scene among the Etruscans (cf. DE PUMA, 1994, p. 181). This interpretation, even though it cannot be guaranteed, seems to be more likely.

As regards the date, the mirror from the Vatican offers a relative chronology, as it was dated within an archeological context of being from between 470 and 460 B.C., due to the presence of Attic vases from this period in the same tomb where it was found, in the Etruscan city of Vulci (cf. DE PUMA, 1994, p. 181, fig. 16.7; SPIVEY, 1997, p. 79, fig. 62).

Both are similar in form and iconography; however, the mirror in the Vatican has a specific aspect of the technique used – the silver inlaid ivy leaves (cf. HAYNES, 2005, p. 241) – and a more refined design style than the one from the Ema Klabin Collection, indicating that this latter comes from a slightly later date. Considering that Etruscan mirrors in relief are rare (cf. BRENDAL, 1995, p. 370-373), including the two in question, and that those involving Eos with Memnon, Tithonus or Cephalus are uncommon after 450 B.C. (cf. DE PUMA, 1994, p. 181), its date is probably near this limit.

This information leads us to think that the mirror in the Collection, despite lacking a precise place of discovery, can have been made in Etruria by a local artist around the 5th century B.C. However, such a proposition can only be confirmed by modern laboratory methods for a physical-chemical analysis of the bronze, which can securely specify its date and origin (cf. MATTUSCH, 2006, p. 236).

2. Head of Zeus

Of the works in stone, the *Head of Zeus* (M-0444), sculpted in marble, stands out. This piece, as with the previous one, has no technical information on its material or a precise location of discovery and, therefore, should also be stylistically compared to similar works in order to consider its date and origin.

It is, thus, the stylistic components that allow us to distance or approximate the Collection's *Head of Zeus* from other works, thereby making it possible to propose a date, creative center, workshop or even a specific artist. The style is the set of formal lines, like attitudes, anatomical details, hairstyles, etc., that characterize a piece (cf. HOLTZMANN, 2010, p. 100).

This head has the same general form as the statuary of Zeus, in which we see thick hair bound by a band, separating the locks that radiate from the top of the head from those that line the forehead, an equally thick and long beard, characterized by sinuous locks on the sides of the face and longer ones on the chin, as well as a wavy moustache with long ends.

Using the group of Zeus carrying off Ganymede for comparisons, what stands out is the archaic hair and the thick eyelids and lips, in the manner of the severe style of this work, found in the temple of Zeus at Olympia and

dated to approximately 480-470 B.C. (cf. HOLTZMANN, 2010, p. 190-191, fig. 38).

If compared to the Zeus of the National Archeological Museum of Athens, found at Artemisium and dated at approximately 460-450 B.C., the band of braided hair and form of the loose locks across the forehead are different, leading us to think of a copy of an early classical statue (cf. BOARDMAN, 1991a, p. 53, fig. 35).

These two pieces only serve to show that the *Head of Zeus* cannot date back that far. However, a very recent date is also unlikely, as it differs from the types from the Hellenistic period, which modified both the hairstyle, to very curly and falling around the face, together with the royal *anastolé* (rising peak of hair above the forehead), as well as a more sympathetic expression, as can be seen in the Zeus of Otricoli, at the Vatican Museum (cf. SMITH, 1991, p. 64, fig. 64).

The Zeus from the Ema Klabin Collection features many similarities with the Zeus from the Museum of Fine Arts, Boston, found in Mylasa, in the Caria region of Anatolia, which Bert Hodge Hill describes as follows: “The simple arrangement of the beard and hair, the low, broad forehead, a certain calm dignity in the expression, and its mildness, [...] may well be reminiscent of the great Pheidian Zeus at Olympia” (cf. HILL, 1904, p. 55, n. 5).

It could be perfectly described using the same words, while the inclination of the head also leads us to think of a seated figure, such as the Pheidian Zeus at Olympia, of which Pausanias left the following description from the middle of the 2nd century A.D.:

“The god is seated on a throne made of gold and ivory. A garland, which is made to look like olive shoots, is placed on his head. In his right hand he holds a figure of Victory, also made of ivory and gold, who holds a fillet and has a garland on her head. In the god's left hand there is a scepter, which is inlaid with many kinds of metal; the bird which is seated on the top of the scepter is the eagle.” (Pausanias, Description of Greece, V.11, 1)

The original statue has been lost; however, its image was preserved in coins, which have been used to identify ancient sculptures (cf. RICHTER, 1966). This is the case with the Zeus in Boston, first dated as mid-4th century B.C., and which is now thought to be from the beginning of that century (cf. BOARDMAN, 1995, p. 72, fig. 60).

All this leads us to believe that the *Head of Zeus* from the Collection, despite lacking a precise location of where it was found, could have been made in Greece by a local artist at the beginning of the 4th century B.C. Such a hypothesis, however, can only be confirmed using modern laboratory testing of the marble, which would confidently pinpoint its origin (cf. GROSSMAN, 2003, p. 86).

Furthermore, we must consider, for both this piece and the previous one, that determining their origins based on stylistic characteristics can

frequently generate disagreement among scholars as it involves subjective judgment – basically, the individual opinion of each researcher (cf. GROSSMAN, 2003, p. 14).

Pottery Vases

The identification of a Greek vase depends on checking the clay and glaze used in its making, its form and the style of its painting, both decorative and figurative (cf. VILLARD, 1956, p. 28-30). As regards the vases in the Collection, the analysis of these elements leads us to conclude that there are four Greek and two Italiote imitations, probably made in the 20th century; a conclusion that can be demonstrated by an analysis and description of three of them.

3. Aryballos

The *Aryballos* (M-0601), based on its form, painting and decoration, likens the black figure vases made in the city of Corinth, between 625 and 550 B.C.

The vase in the Ema Klabin collection has the form of a globular aryballos, featuring a mouth in the shape of a disc, a short neck and annular handle and base (cf. RICHTER; MILNE, 1935, p. 16, fig. 103).

The decoration conforms to this kind of pottery, especially the mouth and shoulder, the animal motifs along the upper and central bands and the rays along the lower band. The upper band features two Mermaid and Buck and Mermaid and Cat pairs, following each other, while the central band sees three Swan and Boar pairs facing each other.

However, despite these similarities, other elements indicate that this piece is an imitation. In the worn parts of the edge of the lip, one can see clay that is a bit coarse and reddish in color, which does not match the typically fine, pale, yellow-white clay of Corinth (cf. VILLARD, 1956, p. 34). The form differs in the neck, which is slightly longer than usual (cf. BOARDMAN, 1998, p. 179, fig. 364-365) and in the shape of the foot with its slightly inclined edge diverging from the typical ring-like foot we would otherwise expect (cf. VILLARD, 1956, p. 56). The engobe that covers the surface is not regular or thick, nor does it have the typical light reddish-brown tone, while the glaze also lacks the same flat, smooth aspect of Corinthian vases (cf. VILLARD, 1956, p. 34; pr. 9). Finally, the style is notably inferior to Corinthian, which is characterized by the care taken over the finish of the silhouettes and the incisions (cf. VILLARD, 1956, p. 55-56).

4. Cup

The *Cup* (M-0603), through its form, painting and decoration, likens a particular type of vase made in the second quarter of the 6th century B.C., in Athens, called Siana Cup, after two renowned examples of this type were found in the cemetery of the city located on the island of Rhodes.

The form of the vase from the Ema Klabin Collection is that of the cup (Greek *kylix*), comprising a mouth and lip above a belly and foot and features two handles (cf. RICHTER; MILNE, 1935, p. 24-25, fig. 152-166).

It was painted in the black figure technique, in which the color of the clay is maintained while the figures are depicted using black glaze; the characters are represented in silhouette, with the details (musculature, physiognomic features, clothing, etc.) indicated by incisions and the adding of white and red glaze.

The two sides, separated by the handles, have a scene of Maenad and Silenus on side A, while side B features a scene of a duel between a Horseman and a Hoplite.

Both scenes are framed by palmettes; a composition with a leafy motif that is one of the characteristics of Siana cups (cf. BOARDMAN, 1991b, p. 32). The cup from the Collection, however, is shown to be an imitation by certain elements. Firstly, the clay, which has a porous aspect, as opposed to Attic clay, which is always fine and homogenous (cf. VILLARD, 1956, 34, pr. 22 and 24). Secondly, the form, as the lip forms a continuous line with the belly, while in Siana cups the lip overlaps the belly and the border between them, defined by an extrusion along which runs a black line (cf. BOARDMAN, 1991b, p. 31, fig. 39); the foot, with its tube shape, also diverges from the Attic cup style, which would normally be conical (cf. RICHTER; MLNE, 1935, p. 24-25, fig. 152-158). Thirdly, the fact that the glaze appears to be more a paint than the “glossy, uniform black engobe of Attic pottery”. Finally, the very careless work, when considering the diligence of Siana cup painters (cf. BOARDMAN, 1991b, p. 31-33).

5. Pelike

The *Pelike* (M-0270), based on its form, painting and decoration, likens the Italiote vases made in Paestum and its surroundings, between 380 and 290 B.C., or thereabouts.

The form of the vase from the Ema Klabin Collection is that of the pelike, comprising a mouth and lip atop a long neck that forms a continuous line with the belly, a foot and two handles (cf. RICHTER; MILNE, 1935, fig. 36-39).

It was painted using the red figure technique, which covers the entire vase with black glaze, preserving only the figures in the color of the clay. The details are no longer incised, as in the black figure technique, but painted with a brush.

On the sides, separated by the vase's handles, there is a scene of a winged woman (Artemis?) on side A holding a torch in both hands and wearing a long chiton decorated with an ivy pattern. Side B features a scene with an unclothed athlete save for a laurel wreath on his head and bearing a torch in his left hand, accompanied by a woman dressed in a long chiton and with a lotus flower bud in her left hand.

Below each of the handles there is a large palmette circumscribed such that the branches with the swirls that surround it serve to frame the scenes found on the

opposing sides of the vase. This ornamental motif is one of the most typical elements of Paestum pottery (cf. TRENDALL, 1989, p. 196-198, fig. 15).

The pelike in the Collection does, however, have some elements that indicate it is an imitation of this kind of vase. The colors of the clay and glaze are not the same as that of Paestum vases, which are orange-brown with a high mica content (cf. TRENDALL, 1989, p. 196) and a light olive tone (cf. VILLARD, 1956, p. 36), respectively. In the same way, the style appears to be inferior to that seen on Paestum vases, which is of a high quality (cf. VILLARD, 1956, p. 83); it also lacks the typical border composed of dots and stripes (cf. TRENDALL, 1989, p. 197). The decorative border of interrupted mazes on the lower part of the belly also deviates from the norm, as it is usually only seen on large vases (cf. TRENDALL, 1989, p. 197). Finally, the conical form of the foot of the vase and its three steps is also atypical.

* * *

In addition to having formed an impressive collection, in general, Ema Klabin has also left behind an invaluable legacy, as regards Ancient Classical art, for the Brazilian public so that it can, without leaving the country, appreciate and delight in works such as the *Mirror in Relief with Eos and Titonus*, the *Head of Zeus* and the pottery vases, which, even though they are imitations, do not fail to take those of us who gladly follow back to those ancient times. ☞

Portrait of a Florentine Lady, by Alessandro Allori, in the Ema Klabin Collection

CASSIO FERNANDES

LECTURER AT THE DEPARTMENT OF ART HISTORY
OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF SÃO PAULO

This chapter is divided into two parts: the first comprises some observations on the Nucleus of Italian Paintings from the Ema Klabin Collection, while the second is dedicated to a case study, from the historical and cultural points of view, of one of the works present in the aforementioned set of paintings, namely, *Portrait of Lady Florentine*, attributed to Alessandro Allori and his atelier.

Notes about the Nucleus of Italian Paintings from the Ema Klabin Collection

Among the works of the Ema Klabin Collection, there is a set classified as the Nucleus of Italian Paintings (16th – 18th centuries). Below are some notes on this small, yet valuable, collection that is composed of seven examples.

Taking them in chronological order, even if only approximately, leads us first to the *tondo*, in oil on wood, attributed to Raffaellino del Gargo (Florence, c. 1466-1524) and titled *Virgin with Child, Saint Joseph and Saint John the Baptist*. This work was introduced into the Ema Klabin Collection in 1952, acquired by the Italian art dealer of Jewish origin, Armando Sabatello, who also provided the majority of the Collection’s examples from the great European masters. The surname Sabatello was known among São Paulo’s art circles at the time, because of Dario Sabatello, a celebrity in the world of Roman Art and who was also a friend of Pietro Maria Bardi.¹ Armando succeeded Dario Sabatello in charge of one Rome’s top art galleries and we also know that Ema Klabin got to know him in 1948, during one of her trips to that city.

In 1996, Luiz Marques gave the painting the title of *Virgin with the Child Jesus*, observing well that, “in this *tondo*, the figure of the Madonna clearly reminds us of the moving figures by Filippino Lippi, as do the delicate outlines and the drapes, allowing us to conclude that this painting is by a direct follower of Lippi, such as Raffaellino del Garbo”, also known as Raffaello de Capponi, Raffaello de Carli, Raffaello dei Carli and Raffaello di Bartolomeu di Giovanni di Carlo.²

In fact, as Giorgio Vasari states, Raffaellino “was a disciple of Filippo of friar Filippo”³ and, therefore, of Filippino Lippi, with whom he worked in his youth. However, Vasari’s judgment is slanted toward the work of Raffaellino, as can be seen in the beginning of the biography dedicated to him, in the 1550 edition of *Vite*.

“It is interesting that nature sometimes goes to the effort of creating a genius who, in the beginning does such admirable things that everyone praises him to the heavens; and that so much expectation is placed on him that, whether because of the vitality of nature, or the throw of the dice, he only reaches halfway, before being brought back to earth.”⁴

In the second edition of *Vite* (1568),⁵ although he continues to paint Raffaellino in the image of a painter whose quality has fallen over time, Vasari emphasizes his role in the execution of religious paintings. There is no mention that may relate to the Collection’s *tondo*. Vasari, however, does cite three works by the artist with an iconography similar to that of this *tondo*; that is, a Madonna surrounded by saints.

Let us next look at another *Sacred Family* (M-0763), a painting in oil on wood, attributed to Jacopo Francia (Bologna, 1486-1557), which found itself a part of the Ema Klabin Collection in 1951. This painting’s authorship was questioned by Luciano Migliaccio, when a monogram was identified on the back of the work and he proposed it be attributed to Giovan Francesco Caroto

(c. 1480-1555). However, Italian curator Vittorio Sgarbi suggested it was authored by Ortolano Ferrarese (Giovanni Battista Benvenuti) or Nicola Pisano⁶. As regards this debate on the piece’s authorship, which is still open, the Ema Klabin Foundation continues to indicate it was by Jacopo Francia. The son of Francesco Francia, Jacopo, and his brother, Giulio, represent the continuity of their father’s influence, who is the most significant representative of the Bolognese school from the turn of the 15th to the beginning of the 16th century, both among painters and goldsmiths. Francesco Francia, who carried out artistic tasks in the palace built by the Tyrant of Bologna, Giovanni Bentivoglio, knew Andrea Mantegna personally and was strongly influenced by Perugino and Raphael, especially in the Madonnas with gentle outlines produced by his workshop. Although the authorship remains undetermined, there is no doubt that the *Sacred Family* of the Ema Klabin Collection can be considered an exemplary demonstration of this school, which counts on, in the generation after that of Francesco, Jacopo Francia as the closest representative of his legacy.

The third painting in order is the *Portrait of Lady Florentine*, attributed to Ales-sadro Allori (Florence, 1535-1607), on which we shall delve deeper in the second part of this chapter.

Likewise part of this nucleus in the Ema Klabin Collection is the painting by Paul Bril (1554, Antwerp– 1626, Rome) titled *Sacred Family (The Flight into Egypt?)* (M-0811), a work in oil over metal and mounted on a wooden backing. The authorship is attested by an inscription on the back, in pencil, that reads: “Paolo Brilli”. The work, previously recognized by the title *Sacred Family in the Forest*,⁷ is part of the Collection’s set of Italian paintings because it was acquired in Rome, probably through the aforementioned art dealer, Armando Sabatello (it should be noted that the author is called by the Italian version of his name). There is also the fact that this Flemish painter lived and worked in Rome for several years, enrolling in the Accademia di San Lucca in 1582. In addition to painting on an easel, a technique he brought with him from Flanders, Bril developed his frescoes in Rome. There, his activity includes decorative work, alongside his elder brother, Matthijs Bril, of several rooms in the Vatican (such as the Ducal Room and the *Scala Sancta* ceiling), from 1589 onward.

Paul Bril played a significant role, especially in the development of landscapes in European painting. His work in this genre achieved a vast reach in the arts scenario at the beginning of the 17th century, serving as inspiration for painters such as Nicolas Poussin, Claude Lorrain and even Peter Paul Rubens. The Collection’s piece *Sacred Family (The Flight into Egypt?)* is an example of this genre, with the religious characters inserted in the landscape, which becomes an essential element of the painting. It can be seen as part of a series of works painted by the artist and which are conserved as part of the Louis XIV Collection, in the Louvre Museum, as part of an important set of landscapes with a prevalence of religious, mythological or profane themes, as is the case with *Diana Discovering Calisto’s Pregnancy*, from approximately 1615-1620.

Also in the collection of Italian paintings, we have the piece *The Triumph of Bacchus and Ariadne* (c. 1675), an oil on canvas by Giovanni Battista Gaulli, il

Baciccio (1639, Genoa–1709, Rome), which became part of the Ema Klabin Collection in 1958, again through the intermediation of Armando Sabatello. This painting was included in the artist’s catalogue raisonné, written by Robert Engass: *The Paintings of Baciccio – Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*,⁸ where it was seen as an original work. However, the painting is currently reputed to be a copy, as is the one conserved in the Würzburg University Museum, seeing as a painting attributed to Baciccio and with larger dimensions appeared on the market in 2005, becoming considered the original work. The preparatory drawing for the canvas is kept as part of the Cabinet des Dessins at the Louvre Museum. The painting had previously been titled *Mythological Scene* by the Collection, although several authors called it *Bacchanal*.⁹

Baciccio began studying art in his hometown of Genoa, before moving to Rome, in 1657, where he developed his career. The work belonging to the Collection, dated about 1675, coincides with the period he worked at the Church of the Gesù and under the preponderant influence of Bernini. The central fresco on the ceiling of the nave, designed by Vignola and painted by Baciccio, representing the *Triumph of the Name of Jesus*. This work, with its extraordinary perspective effect, reminds us of Baroque decoration in the service of the symbolism of the triumphant church, under the line of Pietro da Cortona (m. 1669). In the *Triumph of Bacchus and Ariadne*, from the Ema Klabin Collection, Baciccio uses the symbolism of triumph within the theme of pagan Greek mythology.

There are another two Italian paintings from the 18th century: *The Refusal of Archimedes* and *Portrait of a Lady as Diana Huntress*. The first is by Sebastiano Ricci (1659-1734) and dated at approximately 1720, having become part of the Collection in 1952 and inspected by author Jeffery Daniels, whose study resulted in a volume dedicated to the complete works of the artist in the *Colezi-one Classici dell’Arte*.¹⁰ The work’s previous title¹¹, *Biblical Scene*, was changed in 1996 by Luiz Marques when he identified the iconography, to the current *The Refusal of Archimedes*.¹² Roberto Aparecido Zaniquelli Accorsi presented a Masters’ dissertation on the piece: *On the Work of Sebastiano Ricci: “The Refusal of Archimedes”, a panel owned by the Ema Gordon Klabin Cultural Foundation and collecting 18th century Venetian pieces*. This work proposes that Sebastiano Ricci’s work indicates the “appreciation or rediscovery of the art modes and themes of Paolo Veronese”.¹³ The piece, representative of the arts environment of Venice from the first half of the 18th century, features the event, as told by ancient Greek writers. In it, during the Second Punic War with Rome attacking Syracuse, Archimedes refuses to follow a Roman soldier ordered to bring him before a general, to help solve a mathematical problem. He is murdered by the soldier for his refusal. The painting must be understood as the product of the intellectual environment in which we could find two patrons of Venetian arts: Joseph Smith, the English Consul to Italy, an art collector and proponent of Newtonian theories; and Count Francesco Algarotti, of Venice, a writer who was also interested in the works of Newton.¹⁴ Both acted as commissioners and collectors, with a great appreciation for the legacy of Paolo Veronese (m. 1588), and also active in the arts circles in which Sebastiano Ricci worked.

The second Italian painting from the 18th century, the oil on canvas: *Portrait of a Lady as Diana Huntress*, dated to the 1760s and authored by Pompeo

Batoni (Lucca, 1708 – Rome, 1787), entered the Ema Klabin Collection in 1951. It was previously attributed to Charles Andre van Loo. The pagan mythological theme, associated with the portrait and historical portrait genres was in vogue during the 1700s, when the old type of mythological portrait was translated by a variety of painters to the Rococo language, including by Jean-Marc Nattier. In general, these portraits were not intended to transform those portrayed into mythological figures, but only characterize them through the respective attributes. Citing Röttgen, Enrico Castelnuevo states that Pompeo Batoni “did not lose sight of the social and official mission of a portrait painter, who creates with his brush the selection of society as it is reflected in the eyes of the public”.¹⁵ Thus, for Castelnuevo, “Batoni becomes the portrait painter most sought after by English lords and aristocrats passing through Rome”,¹⁶ which inserts his work and, therefore, the Collection’s *Portrait of a Lady as Diana Huntress* into the broader field of European female portraits of the period.

Portrait of Lady Florentine, by Alessandro Allori: a Historical and Cultural Study

Looking at *Portrait of Lady Florentine*, by Alessandro Allori (Florence, 1535-1607), dated to the 16th century and part of the Ema Klabin Collection, in São Paulo, invites us to briefly consider portrait painting in Florence. The painting, in its apparent individuality – as a work on its own, yet at the same time part of a set carefully chosen by the collector – thrusts us into a broader adventure. How can we look at just one painting hanging on the wall in a private collection and still understand the image, apparently isolated, as part of a complex historical and cultural network? The aim of this text is to indicate a path that should be taken before or after simply observing *Portrait of Lady Florentine* of the Ema Klabin Collection.

From the start, one can state that the impulse to represent the human figure, both in words and images, became one of the marks of the Italian world during the Renaissance. In Florence, in a very specific manner, the interest in registering the journeys taken by the city’s illustrious inhabitants fused, at the end of the Middle Ages, with the civic pride expressed by the constitution of local republicanism. These two elements came together in the ethics of human action carried through a profound historical sense that drove, in Florence during the late Middle Ages, the cultivation and development of biographical and autobiographical works and, even more so, a modality of historical narrative of the city based on the biographies of its esteemed characters, the so-called *vite degli uomini illustri*. In these writings, the narratives of these characters historical feats united with an interest in the description of their characters and physical aspects; internal and external characteristics that revealed their dignity and the roles they played in the city’s history.

The *Vite* literary tradition, conceived in the biographical format and as a narrative model for the history of the city, could be observed in its pictorial version and in a completely separate way. It is significant that the profane culture of the *Quattrocento* in Florence became much less interested in individual

portraits. The republican political development jarred with the figure of an isolated governor, as the personification of political power, as well as with the figure of an illustrious citizen on his own. It was only later that the individual portrait would consolidate itself in this environment as the predominant representational format.

It is important to note that, here, we are only referring to painted portraits and that the statement above likewise limits itself to painting. This is, because, around the mid-15th century, in Florence, the “bust portrait” is seen everywhere in sculpture: virile busts, finely worked on the principle of similarity, conceived based on physiognomic studies and made in pottery, plaster and other materials, populate the streets of the city and the fronts of its houses forming, in a way, another gallery of illustrious men. The sculpted busts certainly also served as an example for Florence’s painted portraits, and not just for the individual portrait.

As refers to the art of painting in the first decades of the 15th century, while the process of perfecting physiognomic similarity in Florentine portrayal is taking place and where even the saints in altarpieces are given their own expressive personalities, based on the faces of social celebrities of the time – while the representations of notable donors are found on the kneeling devoted seen on retables – the portraits of spectators in religious or historical scenes from frescoes painted in public places are also being developed: the so-called *cittadini*, immortalized as observers in these scenes, which would be widely seen in Florence’s art until the end of the *Quattrocento*.

It is, however, at the turn of the 15th to the 16th century that the consolidation of a new model of representing the human figure as a portrait is established in Florence. This model resonates with the change in the political landscape and the form power takes in the city, while also accounting for the effects of Italian culture in general. It is a crucial moment in the relationship between Florentine culture and the Roman world, with a certain transposition of the former to the latter, especially with the inauguration of Pope Leo X – the son of Lorenzo de’ Medici – and the departure of Raphael and Michelangelo to the Eternal City. Concomitantly on the Italian peninsula and as a result of the fall of the Italian States, the local cultures, which had provided such a sophisticated life in Tuscan courts and republics, entered into a decline. Within this context, the Italian peninsula is subjected to a foreign invasion through a process of dynastic restoration and a return to feudalization that drops the bourgeois class, who had consolidated their urban power and culture, to the background. In Tuscany, Florence suffers the change that culminates in the downfall of the Republic, Savonarola’s period of political dominance and, consequently, the resurgence of the Medici, now under the monarchic model, with the creation of the Duchy of Florence and the future Grand Duchy of Tuscany.

This sequence of events has a significant impact on representation in Florentine portrait painting, reflecting the importance new aesthetic models were given there, but also, intertwined with that, there were the new role portraits playing in the construction of the city. As regards the social task carried out by portraits within that scope, Enrico Castelnuevo writes:

“Portraits serve a very important function in the court: they develop in order to celebrate the man, to show his power, his wealth, his luxury (his lordship eats off golden plates!), to extoll his virtues, his family networks, his endeavors, his life, his habits. [...] A curiosity for naturalist similarity, as with a taste for *lusus naturae* [freaks of nature], for the grotesque, finds a welcoming home where the annihilating, generalizing, ruling power of the Florentine canon gives in to the sovereign and autocratic desire of the individual lord.”¹⁷

Portraits become suitable, then, to a new function in Florentine culture; one that is directly linked to the language of court society, which begins to flourish in the city under the monarchic and ducal political and social organization. There is a new sense of dignity for man and a new parameter of beauty that coincide with the work of the first painters involved with Mannerism, in Florence. This is a period immediately after Raphael’s work in the city.

However, already with Raphael’s work, both in Florence and Rome, where he would subsequently work, man’s figure would gain a special spotlight, now freed from sacred or historical scenes, but without failing to confer upon the person portrayed an elevation of character that could only be observed as an expression of his or her importance in history.

It is worth mentioning the portrait of Madalena Doni, produced in Raphael’s Florentine phase and which currently belongs to the Palatina Gallery (Florence). In this work, court society values and elements were already present, whether in the composition of the figure’s countenance or in the ornaments embellishing her. Furthermore, we can see how Flemish painting had exercised an influence over Italian art. The open landscape in the background is certainly an artifice of representation taken from art developed in Flanders and appreciated by the Florentine taste.

Another important example in Raphael’s work and which makes sense to this invitation to look at and beyond the Collection’s *Dame Florentine* is the portrait of Baldassare Castiglione, dated at 1514-1515 and conserved at the Louvre Museum. Castiglione was the author of *Il Libro del Cortegiano*, the first edition of which was written between 1508 and 1516, and originally edited in 1528, although it enjoyed great circulation even before it was published. The book acquired a strong presence in the court in the north of Italy, before becoming a classic of European literature. Written in the form of dialogues, it presents the events that took place over four nights, from March 3rd to the 7th of 1506, in the palace of the Duke of Urbino, Guidobaldo da Montefeltro (1472-1508). The Duke, suffering from gout, would go to bed early and leave his wife, Elisabetta Gonzaga (1471-1526), of the Gonzaga family, of Mantua, tasked with entertaining their guests.

Castiglione’s book intends to form, in a literary way, the model of the perfect man of the court, with his behavior, moral posture, theory of noble loves, glorification of ideal love and perfect attitudes in social gatherings, as well as with political and intellectual virtues. The book approaches the genre of treaties on behavior, which were widely popular in the 16th century, presenting precepts and constructing certain ethics in social attitudes. Let us consider one of the examples of this from Castiglione’s text:

“[...] avoid, to the fullest extent and as a rough, dangerous pitfall, affectation; and, perhaps introducing a new word, use a certain *sprezzatura* [detachment] in everything, hiding one’s art and demonstrating that what one does and says are effortless feats made almost without thinking. It is from that, I believe, that grace mainly comes from, because each of us knows the difficulties from rare and well-made things, which is why an ease with them provokes great wonder.”¹⁸

It is important to note how much this character from Castiglione was present in the portrayal of the Court in the north of Italy since the 15th century. At the beginning of the *Cinquecento*, however, a function appeared that was also important to Florentine culture, which was then taking on the mark of political and social organization based on the monarchic form of the Duchy, dictating rules of conduct and aesthetic concepts. These elements constituted, in Florence, a new lifestyle amidst the high social classes, who would take on the values of court society.

In this sense, Raphael’s portrait presents Castiglione as a noble courtier, dressed “in his grey and black velvet, rumpled but graceful, with the gaze of his blue eyes and sensitive features”,¹⁹ revived from the model of the social man that the subject of the portrait had, himself, conceived, while also representing a sign of the friendship that united the artist and his patron. The painter is a citizen of Urbino, the same court that comprises Castiglione’s narrative stage for the ideal courtier.

In any case, this model of portrayal, in which the portrait of the individual carries all the references to an ideal of life and a set of values expressed in literary form by Baldassare Castiglione’s book, reveals the fascination in early 16th century Florence with the courtier’s lifestyle that allows a kind of portrait that is very cultivated, from that point on. This should be taken into account when observing the work belonging to the Ema Klabin Collection, *Lady Florentine*, attributed to the disciple of Bronzino, Alessandro Allori. Before returning our attention to that example, it is important to further note that the Urbino court, for which Castiglione worked for many years, also hosted Bronzino, between 1530 and 1532. Originating from the Florentine school of Pontormo, with whom he originally worked as an assistant, is in Urbino that Bronzino would later author, among other works, the portrait of the future Duke, Guidobaldo della Rovere.

As regards the portrait from the Ema Klabin Collection, the research conducted by Vanessa Oliveira dos Santos²⁰ reveals some important information. From the documents in the Foundation’s archives, this piece was attributed to Alessandro Allori from a 1997 report by Luiz Marques. Furthermore, it states that this attribution was also “thought of by Andrea Rothe, of the Getty Museum, on a visit from September 18, 1996”. The purchase record also bears the name of collector Grigore Ghiata (at the time, a resident of New York), suggesting he was the owner when it was acquired by the Ema Klabin Foundation. This same document also reads, “some paintings, carpets, objects and items of furniture are part of Mr. Grigor Ghiata’s private collection”.

The record from the Ema Klabin Foundation’s III Collection shows the following: “Allori, Bronzino. Portrait of Eleanor de Medicis, dimensions 86 x 70cm, frame is worked in gold, from the Ole Olsen Museum, published in lux-

ury catalogue page 120, number 744”. As regards the identity of the portrait’s subject, it is important to emphasize that, at the time of the acquisition, it was believed that Eleonora de Medici (1537-1562), the Duchess of Florence and wife of Cosimo I, was being represented. This identification was, however, later discarded. On the aforementioned Ole Olsen Museum and catalogue, details that could lead to the work have yet to be found and, as regards the authorship, “Allori Bronzino”, it is known that Alessandro Allori used to identify himself using the name of his master and adoptive father, Angelo di Cosimo di Mariano (1503-1572), nicknamed Bronzino.

There is an almost identical version of this portrait in the Palatine Gallery conserved at the Pitti Palace Museum, in Florence. In its catalogue, the work is listed as *Ritratto di donna*, and the authorship as “*Bronzino, scuola*”, dated to the second half of the 16th century.²¹ The sole difference between the two paintings are the minor additions found in the example from the Ema Klabin Collection, intended to adapt it to the period frame.

Giorgio Vasari dedicated himself to the works of Bronzino and Allori in the second version of *Vite*,²² originally edited in 1568. In the chapter titled “*Degl’accademici del disegno*” [Of the Academics of Drawing], Vasari presents Allori as a disciple of Bronzino, loved by the master as his own son, and his worthy successor in the art of portraiture. According to Vasari, this art led Bronzino to portray Duke Cosimo and his family, in addition to a series of men and women from Florence’s court at the time. In this sense, the author of *Vite*, without referring to any particular example, states that Alessandro Allori “produced other paintings and portraits with much study and great diligence so as to become practical and acquire excellent form”.²³

In fact, Allori closely followed the formulat found by Bronzino to portray members of the Medici court from 16th-century Florence, presenting the subject as a representative of a high social class. For the ladies of the court, Swiss historian Jacob Burckhardt, in his pioneering study on *Portraiture in Italian Renaissance Painting*, edited in 1898, states:

“In the case of a seated posture, the shape, ornamentation and position of the arm-chair also take on a significant place; for those who occupied positions of command, it must have been a norm to let both hands resting, for a noble conformation, at the ends of the arms (see Duchess Eleonora of Florence, by Bronzino [Uffizi]).”²⁴

Here, the example given is the aforementioned portrait of Duchess Eleonora of Toledo with her son, Giovanni, one of Bronzino’s most celebrated portraits, dated to about 1545 and also mentioned by Vasari.²⁵ The Duchess’ dynastic effigy, as Enrico Castenuovo stated in his quoted text on *Portraits and Society in Italian Art*,²⁶ would be the tonic of countless representations of Florentine ladies of the court that Bronzino would bequeath to posterity and which would be given continuity by the work of Alessandro Allori.

This posture certainly guarded something expressed by Baldassare Castiglione as regards the ideal courtier from his classic tome. The basic rule presented in the formation of the perfect courtier is grace, an attribute that makes him or her stand out at first glance to any onlooker, who would

be appreciative and amiable, and that it be an ornament that composes and accompanies all his or her acts. Grace, then, presupposes an attitude of avoiding affectation through the practice of *sprezzatura*, a device that hides any excess and conceals effort and tiredness. *Sprezzatura* comes from the verb *sprezzare* or *disprezzare*, which means a movement of ostentatious negligence, akin to detachment or nonchalance. This concept guides the meaning of beauty, but also kindness, courtesy, dignity, diligence, prudence, honor; all these attributes of a courtier. Thus, for the case of the female attitude in courtly circles, Castiglione suggests:

“[...] we were saying that such graciousness always brings to all things pestilent affectation and, on the contrary, extreme grace, simplicity and nonchalance. [...] because each of us considers that elegance, partly so hidden and rarely seen, would be in a more natural and proper woman than when forced, and that she is not thinking about receiving any compliments by being so. Clearly, avoid and hide affectation, which can now be understood just how negative it is and how much grace it removes from any bodily or spiritual attitude, of which we have not, yet, spoken much, but which we cannot neglect; for, as the spirit is much more worthy than the body, it also deserves to be more dignified and adorned.”²⁷

This is the court culture in which Bronzino’s and Allori’s portraits are found, in the environment around the Duke and, subsequently, the Grand Duke, Cosimo I de’ Medici. Here, the ideal of feminine beauty, described in Castiglione’s *Courtisan*, would definitely be expressed in the vast production of female portraits of the refined world that Florence would join at the beginning of the 16th century. Commissions came from wealthy families, to adorn their palaces and villas, ennobling both the personality of the subject as well as conferring a special dignity to one’s husband or father, the main representative of the house.

The Ema Klabin Collection’s *Lady Florentine*, whose subject has not been identified, can, however, be observed as part of a set of portraits of women related to Alessandro Allori and his master, Bronzino. Among the commissions they received from the Medici family were some of women, almost always composed over a dark background (no scene, landscape or objects), that are especially valued for the extraordinary ability of their brushes to represent luxury fabrics, jewellery and the satin-like textures for the faces and hair, as well as the posture adapted to the principles of courtly manners. Both of these painters had a remarkable capacity to combine the manifestation of luxury and wealth in female clothing and adornments without resorting to excess ostentation and affectation, through a rigorous obedience to the facial features and positioning of the hands.

In this sense, we can understand Allori’s *Lady Florentine*, observing in parallel some examples connected to this circle of commissioners. In addition to the aforementioned portrait by Bronzino that represents *Eleonora de Toledo with her Son Giovanni de Medici* (Florence: Uffizi Gallery), we might also mention, briefly, the portrait of *Maria de Medici as a Child*, by Bronzino (Florence: Uffizi Gallery), *Isabella de’ Medici-Orsini with Pelt*, by Allori (Florence: Pitti Palace), *Lucrezia de Médici d’Este*, by Allori (North Carolina Museum of Art), *Isabella de’ Medici, aged around 20*, also by Allori (Florence: Uffizi Gallery), *Isabella de’ Medici-Orsini (?) with Dog*, Allori (England: private collection).²⁸

“Beautiful teeth in a woman are very pleasing, because as they are not as visible as the face, remaining hidden most of the time, one could believe women do not dedicate as much care to making them beautiful as to their faces; but, for those who laugh for no reason other than to exhibit them would reveal artifice and, even if they are beautiful, they would look graceless to all, like Inácio de Catulo. The same is true of the hands, which, if they are delicate and beautiful, shown bare and opportunely, when it is necessary to use them and not to show off their beauty, are very desirable, especially when covered by gloves. This is because it appears that she who covers them is not concerned with or makes a point of whether or not they are seen, but has such beautiful hands naturally rather than due to studying or some kind of care.”²⁹

Allori’s and Bronzino’s ladies never smile and it would be unthinkable that their teeth would be on display. The portraits of these female figures rarely show their hands, similarly to the Collection’s example, and, if they can be seen, they are contained, “delicate and beautiful, shown bare and opportunely”.³⁰ Both artists thus adhered, as can be seen in Lady Florentine attributed to Alessandro Allori, to the precepts compiled by Baldassare Castiglione, which would, moreover, echo over the following centuries as the correct and expected ideal of feminine behavior at court. ☞

Notes

- COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonias de objetos*: a coleção de Ema Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 96.
- MARQUES, Luiz. (1996) Apud. Catalogue sheet for registration number - M 0766.
- VASARI, Giorgio. *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue, insino a’ tempi nostri*. (Edizione 1550). Volume secondo. Turin: Einaudi, 1991. p. 591. Brazilian edition: VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. (Edição de 1550). São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 480.
- Idem, ibidem*.
- VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. (Edizione giuntina del 1568). Rome: Newton Compton Editori, 1991.
- Cf. Ema Klabin Foundation catalogue sheet for registration number- M 0763.
- Ema Klabin Foundation catalogue sheet for registration number M-0811.
- ENGASS, Robert. *The Paintings of Baciccio - Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1964.
- Boletim do Instituto de História da Arte do Masp em 1996 apud. Ema Klabin Foundation catalogue sheet for registration number M- 0782
- DANIELS, Jeffery. *L’Opera completa di Sebastiano Ricci. Colezione* Classici dell’Arte, Vol. 89. Milan: Rizzoli, 1976.
- Ema Klabin Foundation catalogue sheet for registration number M-0765.
- Ema Klabin Foundation catalogue sheet for registration number M-0783.
- ACCORSI, Roberto Aparecido Zaniquelli. Sobre a obra de Sebastiano Ricci: “A recusa de Arquimedes”, painel que pertence à Fundação Cultural Ema Gordon Klabin-SP e o ambiente do colecionismo veneziano do século XVIII. Masters’ dissertation. (Tutor: Luciano Migliaccio) Unicamp, 2011.
- Ibidem*.
- RÖTTGEN, S. Apud CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*.

São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 95.

- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 94-95.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 36-37.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Libro del Cortegiano*. Milano: Garzanti, 2000, pp. 59-60. This section was used in the English translation: *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 42.
- BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora FAP-UNIFESP, 2012, p. 167.
- SANTOS, Vanessa Oliveira dos. *Dama Florentina, de Alessandro Allori*. Um estudo do retrato. Monograph. Art History Department, Federal University of São Paulo, 2015. My sincere thanks to the young researcher for her work.
- Ema Klabin Foundation catalogue sheet for registration number M-0779.
- VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. *Op. cit.*
- In the original: “et altri quadri e ritratti ha condotto con grande studio e diligenza per farsi pratico et acquistare gran maniera”. VASARI, G. *Idem*, p. 1345.
- BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento, op. cit.*, p. 172.
- VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, op. cit.*, p. 1341. The portrait is currently conserved by the Uffizi Museum, Florence.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Op. cit.*, p. 64.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Libro del Cortegiano*. *Op. cit.*, pp. 87-88. Brazilian translation: *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 62-64.
- SANTOS, Vanessa Oliveira dos. *Dama Florentina, de Alessandro Allori. Um estudo do retrato. Op. cit.*, pp. 72-73.
- CASTIGIONE, Baldassare, *Il Libro del Cortegiano. Op. cit.*, p. 88. Brazilian translation: *O Cortesão. Op. cit.*, p. 63.
- Ibidem*.

Dutch, Flemish and French Art in the Ema Klabin Collection

ELAINE DIAS
LECTURER AT THE DEPARTMENT OF ART HISTORY
OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF SÃO PAULO

The Ema Klabin Collection contains an important set of French, Dutch and Flemish paintings from the 16th to the 19th centuries. Acquired mostly during the 1950s and 1960s, they allow us to understand, through their various artis-

tic genres and specific characteristics, as well as those of their painters, who are fundamental to comprehending Art History.

Furthermore, the diversity of these pieces, which fall under the general scope of the Collection, lead us to ponder the importance of such work in their time, the elements that stand out through the social and cultural acknowledgment of these artists, the characteristics inherent to local art and the circulation of models, references and the painters themselves throughout Europe. These aspects allow us to understand, among the various proposed themes, the peculiarities of genre painting and still lifes in the Dutch and Flemish worlds, the artistic and social relationships established among European countries, commissions of a religious nature and the moral aspects that permeated these works, as well as the specific interests of, for example, landscape painters in Holland and France, especially in the 17th century, among other factors that emerge from the excellence of the Collections’ examples.

Dutch Art

Within the set of 21 paintings catalogued as representatives of Dutch and Flemish art, there are examples from almost every arts genre, with the exception of history painting. There are 14 pieces catalogued as Dutch art: three with religious themes, two portraits, six landscapes, one painting of animals, one genre painting and a still life. For Flemish art, there are seven examples: one portrait, two genre paintings, three with a religious theme and a still life. The pieces display a concinnity with the pictorial tradition of Holland and Flanders, especially from the 16th and 17th centuries, from which we can pick out landscape painting from Dutch art and, for Flanders art, religious and genre painting.

Frans Post’s *View of Olinda* (M-0771), from 1650, unquestionably comprises one of the gems from the Ema Klabin Collection’s paintings. It is part of the group of other views of the same city painted by Post in Brazil and Europe, with variations in the composition, which at times opts for more open planes, and at others complies with the landscape manual, with vegetation framing the canvas and the presence of ruins amidst the nature.

Called “Brazilian Scenes”, the paintings by Post were made intended to satisfy an increasingly recurrent interest, on the part of the European public, for the topography, inhabitants – indigenous and enslaved blacks – and natural characteristics of the New World, in tandem with the literature and debates promoted by scientific explorers. Brought up in Haarlem, Holland, Post resided in Brazil between 1637 and 1644 and was a member of the Maurício de Nassau delegation to Pernambuco, alongside such figures as the cartographer Georg Marggraf and painters Gillis Peeters and Albert Eckhout.

Split into two horizontal planes, with a band of sky that covers almost two thirds of the canvas, *View of Olinda* shows the city along its central axis, represented by a small complex of white architecture (the ruins of the church

and Carmelite Convent on the right, with the Jesuit College on the left, among other elements), set out in nature that is only dissected by a road running almost at a diagonal. In the foreground of that beaten track, we can see a typical scene from the artist’s work, especially from his later years, namely a group of slaves who, dressed in whites, yellows and reds, are dancing while the harvest lies in baskets, forgotten and strewn across the road. On the left, also in the foreground, is a group of plants, flowers and animals that surprises the viewer with its exuberance and exoticism and in which one can see, through “a boa constrictor eating a mammal”¹, the immediate interest in the tropical nature, oftentimes made up, typical of the American continent. The painting bears the inscription “Ruwyn Van Der Stad Olindo In Brazil”, which means “View of the city of Olinda in Brazil”.

On his return to Holland, Post presented himself to the European world as a painter of Brazilian nature, as supported by a group of 160 paintings² on exhibit in collections at home and abroad and that reveal both a more documental eye and a propensity for made up, idealized scenes. Of that group, eighteen views were painted by Post while still in Brazil, presented by Nassau to King Louis XIV of France, in 1679 – of which four can currently be found in the Louvre –, in addition to a large series of works produced after his return to Holland, based on sketches and preparatory drawings made in Brazil, as related by Corrêa do Lago. *View of Olinda*, dated at approximately 1653 by the institution’s catalog, fits precisely in the set of paintings presented to Louis XIV, as we are informed by the same author. Despite the approximate date of 1653, the work seems to have been part of the set of paintings produced in Brazil:

*“It corresponds to the description by Lit. F.F. of the inventory of the gift to Louis XIV: ‘The painting from Lit.F.F. is of the city of Olinda, with its churches and cloisters in ruins, atop a Mountain in front of the Sea; what we see in the distance is Recife, the Residence of the Regencies and Dutch and Jewish Merchants, and Sugar Warehouses, the Bay for the large ships and the Residence of John Maurice, Prince of Nassau-Siegen, Governor of Brazil, namely, the house with the two white towers.’”*³

There are three versions of the same painting, with the one at the National Museum of Fine Arts, in Rio de Janeiro, being very similar in composition, with the exception of the closer foreground and the distribution of some of the figures. The painting conserved at the Thyssen-Bornemisza Museum, in Madrid, has the figures carrying their tools of the trade, without the suggestion of the dancing present in the painting belonging to the Ema Klabin Collection, and is also less colorful in comparison to the other two.⁴

Also in the Collection is *Church of Saint Cosmas and Saint Damian (Igarassu)* (M-0794), produced in the period after Frans Post’s return to Holland, in 1644, but slightly later, potentially produced between 1660 and 1680. In a smaller size, this piece depicts, in the central area, the architecture of the titular church, one of the oldest in Brazil, as related by Sousa Leão,⁵ together with some shacks and surrounded by Brazil’s nature, with the large coconut palm standing out on the left of the painting. A group of slaves dance in the middle of the foreground and, to the right, we see the presence of a ruin, a typical element in Post’s work. In addition to the composition being present as an engraving in the book by Barlaeus, *Rerum*

per octennium in Brasilia, edited in 1647, there are another three versions in oil, of the same theme and size. The piece found at the Rijksmuseum, in Amsterdam, was the first produced and it is signed and dated: “F. POST 1659”. It keeps the foreground more distanced and lacks the exuberant coconut palm, while the example at the National Museum of Fine Arts, in Rio de Janeiro, is brighter than the other paintings. The composition of the version at the Carmen Thyssen Museum, in Malaga, Spain, has the foreground set back and a larger opening of the square in front of the centralized buildings, which are given more attention. In this latter, there is a large building – the Monastery of St Francis⁶ – which is not found in the versions at São Paulo and Rio de Janeiro, a typical touch of the inventions, idealizations and topographical reorganizations employed by the artist in his later years and in the footsteps of Jacob van Ruysdael and Jan van der Heyden, as Peter Sutton⁷ points out.

According to this line of Dutch landscape painting from the 17th century – led by Jacob van Ruysdael⁸ and to which Post subscribed – but, above all, revisiting the importance of the Haarlem circuit with artists such as Karel van Mander and Frans Hals and of genres such as portraiture, genre and hunting painting, another piece from the Ema Klabin Collection stands out. It is *Leaving for the Hunt* (M-0822), by Philips Wouwerman, with a theme to which the painter dedicated himself over a series of paintings. Totally in vogue in the 17th century, the theme of hunting and its related stages – leaving, rest, arrival –, which was attractive to many artists⁹, were revealed in the wake of the sport’s social tradition, promoted by the aristocracy; in the direct relationship with the literature of the same theme in association with the exploration of courtly love, given, above all, the reception of Petrarch’s sonnets in Holland,¹⁰ as well as in the growing acquisitions of this kind of painting by the bourgeoisie of that period.¹¹

In *Leaving for the Hunt*, we once again notice the typical division of planes in the painting of the Dutch landscape from the period, with two thirds taken by the sky and one third by the earth, as well as part of a building, some trees and, in the foreground, typical genre painting scenes with inhabitants from the region, animals and domestic activities. In the middle, a glowing equestrian scene reveals a well-dressed leader on a static white horse, a recurring element in many of Wouwerman’s paintings.

The sky laden by the dark band on the left and the other groups of clouds in light and shadowy tones suggest the possibility of this being one of the artist’s later works. In this regard, Groot stresses that, with time, the painter accentuated light and dark tones, composing storm clouds or smoke using dark smears¹².

The example in the Collection is part of a group of paintings with the same theme – leaving for the hunt –, made by Wouwerman and that are currently found in a variety of public and private collections. Although he passed through Frans Hals’ studio, in Harleem, it was with Peter Verbeeck, the painter of horses, that the artist specialized in landscapes with a hunting theme and paintings of battles and camps, as well as bending his will to religious and mythological themes, although to a lesser extent. It is true

that the fragment of classic architecture (a ruin?) and the trees (possibly cypresses) seen in the Collection’s example suggest a relationship with Italian painting, although it is still not known with certainty whether Wouwerman spent time in Italy¹³. However, he definitely had as reference the Italian landscapes and the Dutch artists who stayed there, like Jan Both¹⁴. His work became widely known and appreciated by an extensive clientele, achieving widespread popularity in Europe in the 18th century, due to the divulgation of his work through engravings made by Jean Moyreau in an edition with 89 images.¹⁵

Flemish Art

Alongside the Dutch art, Flemish art likewise stands out, gaining prestige and recognition during the same period. The Ema Klabin Collection¹⁶ contains paintings by Abraham Bruegel and Jan Bruegel, the Elder. *Still Life with Flowers, Fruit and Dog* (M-0790), by Abraham Bruegel – the son of Jan Bruegel, the Younger, and grandson of Jan Bruegel, the Elder –, signed and dated *Bruegel fecit 1677*, presents a bright and colorful vase of flowers in the center, with a variety of fruit at its base, including grapes, pomegranates and pears, set out in the image such that an imposing triangle is formed together with the other elements. There are cut and uncut pieces of fruit, typical elements in Dutch still lifes, circling scientific characteristics in the comprehension and knowledge of the anatomy of things. On the left, a small dog moves and seems to disapprove the presence of a *perroquet* at the top of the composition, which, in turn, looks on calmly at the dog’s reaction. The painting in the Collection is possibly a pendant painting of the piece *Flowers and Fruit*, of the same dimensions, kept at the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, in which we also see an agitated dog on the left, with a red bird and a fountain in the background, as well as an exuberant, colorful display of flowers and fruit in the foreground.

Bruegel belonged to the Flemish school, strongly linked with the way of artists like his father, as well as Daniel Seghers and Jan Fyt. The painter expanded his technique in Italy, protected by Don Antonio Ruffo of Messina, in Rome, getting closer to the painting of Giovanni Battista Gaulli and Carlo Maratta. He then left for Naples, and is considered one of the founders of the Naples School of Painting. In his production, the “sumptuousness of color”, “opulence” of composition and the “contrast of light and shadow” stand out as a “magnificent representative of the Baroque”.¹⁷

From his grandfather, Jan Bruegel, the Elder, the Collection has *Miracle of the Fish* (M-0780). A small piece, the painting shows a passage from the Bible, possibly that of the second miracle of where 153 fish were caught, as recounted in John, 21:11. Amidst the landscape scattered with mist and with a bright, blue sky, a large number of figures occupies the foreground, near the ships. In between them, there are sections that shine: a larger group of people and some smaller groups talking, on the left; an elegant figure and a fisherman with his back to us, organizing his accessories, on the right. The Collection’s piece flows between *A Flemish Fair*, from the Royal Collection at Windsor Castle, due to the number of figures and their distribution into groups, albeit

clearer and more illuminated; *Fair at a Riverside Village*, at Vizovice Chateau, Czech Republic, also because of the figures, the distribution of the fishing boats and the landscape’s blue and grey tones; as well as *Harbour Scene and Christ Preaching*, at the Alte Pinakothek, in Munich, and *Great Fish Market*, at the Gemäldegalerie, in Berlin, due to the similarity of the theme to the painting in the Ema Klabin Collection, common to the Flemish paintings of Bruegel, Snyders and others. The son of Pieter Bruegel, the Elder, Jan spent time at the studio of Peter Goetkint, later traveling to Germany and Italy, surrounding himself with Paul Brill and finding his main patron in Federico Borromeo.¹⁸ About the artist, Karel van Mander recounts that, after passing through Cologne, in Italy, he became “an important name as a painter of landscapes and other themes of very small format, in which he excels”.¹⁹

Jan Bruegel returned to Antwerp at the end of the 16th century, where he also collaborated with Peter Paul Rubens, while continuing to receive commissions from Rome and Milan. The artist’s work visits biblical, mythological and allegorical themes, as well as flower paintings, innovating the Flemish School and becoming one of its biggest exponents.

Still in the Flemish region of Holland, in the scope of biblical themes, the Collection has *Isaac Blessing Jacob* (M-0774), author unknown, but possibly a disciple of Rembrandt van Rijn, and *Adam and Eve after their Expulsion from Paradise* (M-0781), a copy of Paolo Veronese’s work, painted by David Teniers. In the first piece, the elements relating to Rembrandt, such as the colors, light, the orientalist aspects and biblical themes that is recurrent in Dutch painting, easily lead to a certain confusion in its attribution, especially as regards his followers. In the Collection’s example, Isaac is lying in this bed, in a room with orientalist characteristics, and blessing a young Jacob, who is kneeling beside him. The theme comes from the Book of Genesis, and Isaac, the son of Abraham, already blind and tricked by Rebecca, who can be seen in the painting, is blessing Jacob while believing him to be Esau, who watches the scene from behind the curtains. The composition shines in the act of the blessing, on the faces of the characters, intensifying the red tones and the chiaroscuro. On the followers of Rembrandt and the approximations between master and disciples, Rosenberg and Slive emphasize that many of his disciples copied his paintings as part of their learning process and that these works would end up not only staying with him, but that “he could sign and sell them as products worthy of his shop”.²⁰

According to documentation from the Ema Klabin Collection, the work can be considered to be by Gerbrand van den Eeckhout or Jan Victors, followers of Rembrandt. The two artists did, in fact, maintain a palette similar to that of the Foundation, with works that present accentuated chiaroscuro, a predominance of yellows and reds and Orientalist biblical themes.

The same issue is absent, however, in the piece by David Teniers, the Younger, titled *Adam and Eve after their Expulsion from Paradise*. The Flemish painter copies Paolo Veronese in his way, making it impossible to mistake it for the original or a work by one of his Italian disciples. Over his career, Teniers made other copies, including *The Rape of Europa* (Art Institute of Chicago) and *The Three Philosophers* (National Gallery of Ireland), by Giorgione; *The*

Rape of Europa (Art Institute of Chicago), by Tiziano; *Shepherds and Sheep* (Metropolitan Museum of Art), by Francesco Bassano, and another copy of Veronese, *Abraham’s Sacrifice of Isaac* (Art Institute of Chicago). The copies, all of a similar size, were destined for inclusion, in the form of engravings, in the *Theatrum Pictorium*, a monumental tome comprising 229 prints of Italian paintings from the collection of Leopold Wilhelm, of 1658, authored by David Teniers. The artist occupied the role of first painter, conservator and negotiator of Wilhelm’s court, also working for the courts of William of Orange, in Holland, Queen Christina of Sweden and Charles II, king of England, becoming, alongside Rubens, one of the most successful Flemish artists of his time.²¹

In the Collection’s painting, Adam and Eve are with their sons, Cain and Abel, in the wild but under a straw roof and surrounded by some animals, in reference to the idyllic and pastoral world of Paradise, from which they were expelled. The chiaroscuro is notable in the piece and the light invades the body of Adam, who has his back turned to us, collecting water from a spring. Eva’s leg is poised on a stone and one of the children is playing with a small animal. Eva is breastfeeding her other son and her gaze follows Adam’s movement, in front of her. In the painting by Veronese (kept at the Kunsthistorisches Museum, in Vienna), the details are clearer and the light is spread more uniformly, lending a yellow atmosphere to the composition, which is a typical characteristic of the artist, with the various tones of greens and browns that make up the surrounding nature given special emphasis. In Teniers, there is a powerful charging of the aspects of color and, especially, in the green and dark tones of the landscape, where the color supersedes the line. There is also another copy of the same work by Veronese in the The Courtauld Gallery, in London, this one attributed to Teniers’ studio, with a slightly lighter palette than the one in the Collection. One certainly notices David Teniers’ inclination for Venetian painting, the school that uses color excellently and was a point of reference for the Dutch and Flemish Schools of the 17th century. The direct influence of his father, David Teniers, the Elder,²² and of genre painter Adriaen Brouwer must be stressed, although it was in Peter Paul Rubens whom he found his way, working directly with him in commissions from Europe. In this regard, Charles Blanc pointed out his excellence “of light tones to fine transparencies”, linked “to the great colorist” Rubens, establishing him as “one of the most surprising virtuosi of the brush”.²³

Teniers had in Rubens an important model and sought in his compositions not only the pastoral and idyllic, but the shining atmosphere based on earthen, yellow and silver tones and, as Blanc points out, lightness and harmony in color.

Also called the “painter of Flemish kermesse”, Teniers was, indeed, one of the great artists of genre painting, or, more specifically, of fairs and common tavern scenes, in which he represented people laughing, drinking, playing cards and dancing – images that are very common in Flemish art.²⁴ *Interior of a Tavern* (M-0776), also part of the Ema Klabin Collection, shows this typical representation with a group of characters drinking in the middle ground of the scene, to the right, a person entering through a

back door, a common element in the painting tradition of that region and a couple in the foreground, on the left, laughing, drinking and smoking. Also on the left, a man is looking through a window, up high, accentuating the scene’s animated and satirical nature. In the foreground, we see a variety of everyday objects, such as a barrel, pots and pans, a broom, pieces of wood, jars, shoes, a white cloth and a small dog who seems undisturbed by all the goings-on. The white tones of the fabric, the small dog and the clothes of the woman illuminate and break the brown tones of the composition, which, in turn, present many geometric elements throughout, such as the wooden structures, triangular beams, steps, circles of the utensils and hat, the diagonals of the lines of the broom, the wood and the seats. In addition, the shine of the metals also stands out, another characteristic inherent to Dutch and Flemish still lifes.

All these elements can be seen in other works by Teniers, with some variations, such as *A Barn Interior* and *Figures Gambling in a Tavern* (both in private collections), *Tavern Scene* (National Gallery of Washington) and *Two Men Playing Cards in the Kitchen of an Inn* (National Gallery, London), which ended up comprising, alongside the works of other artists of that world, a specific kind of genre painting.

French Art

The Ema Klabin collection includes ten French paintings produced between the 17th and 19th centuries and distributed among the genres of portraits (four²⁵, one of which is a miniature)²⁶, mythological scenes (two)²⁷, landscapes (three) and a genre painting²⁸. Among them, the paintings by two artists of utmost importance to French art of the 17th and 18th centuries, namely Jean-Baptiste Greuze and Claude Lorrain, really stand out.

One of the main representatives of the ascension of genre painting in France in the 18th century, Jean-Baptiste Greuze, features, here, through a small piece titled *Ariadne* (M-0777). There is no doubt of the theme of the literary-mythological character, but the piece can also be understood through its relationship with genre painting, precisely in which Greuze established himself in the *salons* of France and which he focused on during his final decade of life, using themes and scenes that conveyed a seductive, sentimental message contrasting with morality.

In *Ariadne*, we see half a torso of a young woman with her left breast seen through her draped attire, her left hand in the direction of her breast, with her hair, while the right is raised to her face. A blue accessory runs through her red hair and she has a pensive expression, seemingly recalling something pleasurable, reviewing it with her green eyes. With a neutral background, Greuze illuminates the character’s body, emphasizing the bare breast and her gaze, balancing the image with brown, yellow, red and blue tones.

The title of the piece reminds us of the story told by Ovid, in *Metamorphoses* (VIII: 169-82)²⁹. There, the young Ariadne laments the loss of Theseus, who

rejected her after she helped him defeat the Minotaur and escape the labyrinth. She was abandoned at Naxos, the island, but rescued by Bacchus, who married her and transformed her jewelery into a constellation. The painter produced other versions of this piece, one of which is at the Wallace Collection, in London, and another in the Gemäldegalerie’s collection, in Berlin. In the example at the Wallace Collection, we see a bit more of the character’s body, the hands in the same position and both breasts bared, with a more even light, and an intense contrast between the silver and red tones, while the sky is represented in the background and there is a halo above her head, referring to the constellation cited by Ovid. It is, probably, the piece presented by Greuze at the Salon of 1804. In the example conserved in Berlin, the colors are distinct – with the predominance of dark blue in the materials and the contrast with the white –, the character has no halo and is not baring her breast, although her pose in the painting is very similar to that seen in the Collection’s one.

Greuze, however, produced a series of works very close to the Ovidian theme, varying the revelation of the character’s breasts, the positions of her hands, her hair and her dreamy gaze. One hypothesis proposed is that the work in the Collection is, in fact, *La Jeune Fille Rêveuser*, cited in the painter’s *Catalogue Raisonné*, under the number 516, which used to belong to Baron Lionel de Rothschild.³⁰ In the documentation on the work, present at the institution, there is a mention of a previous owner as Baron L. de Rothschild, with no further details. The other works belonging to Lionel de Rothschild and Louis Nathaniel de Rothschild, cited in Greuze’s *Catalogue Raisonné*, are characterized in a distinct manner and their titles are nothing like the painting belonging to the Collection, with *La Jeune Fille Réveuse* being the closest approximation.

Greuze was one of the artists whose production most revolutionized painting in the 18th century. He became the creator of moralizing genre painting, wherein the images bear a virtuous and exemplary message to mankind, armed with simplicity and generous gestures in rustic and modest environments, totally contrary to the exuberant and sumptuous and vaporous painting of the Old Regime. For Diderot, he was the real renovator of the French School of art, the first to “give art mouers”: “le premier parmi nous qui se soit avisé de donner des moeurs à l’art”.³¹ *L’Accordée de Village*, *La Piété Filiale*, *La Malédiction Paternelle*, *Le Fils Ingrat* and many others offered a kind of alternative between genre painting and history painting, aggrandizing family stories on behalf of a greater and nobler sentiment. Diderot praised his moral painting, in contrast to the brushes that had, for so long, been “dedicated to licentiousness and vice”. According to him, Greuze’s work instructs and corrects men and invites them toward virtue,³² in clear opposition to the sensual paintings of François Boucher.

Alongside these paintings, whose scenes were laden with sentiment, theatricality and expression, Greuze did not, however, fail to represent the sensuality of the feminine world, preserving the dramatic and expressive aspects already on display in his moralizing paintings. According to Albert Châtelet, his production also owed much to his relationship with Italian painting, an experience lived by Greuze during a stay in that country between 1755 and 1757,

especially through the references of Guido Reni and Carlo Dolci, with the figures represented in busts and replete with languid expressions. Greuze’s feminine world follows that line, as if it transformed the religious theme into pagan ecstasy, from a very sensual point of view. Châtelet pointed out precisely this character in his works; that is, a certain eroticism coming from the air of melancholy that can be caught by the representation of the rolling eyes, the sentiments of innocence or faithfulness, which interact with the baring of a shoulder or breast.³³

The innocence lost, the sentimental character of the isolated figures in the composition, in the mix of portraiture and genre painting, the association with mythological scenes, the delicate nudity and transformations of the body and time, alongside the intense exploration of feminine youth, all made Greuze an extremely popular artist. After the moral message exhibited in the salons and praised by Diderot, he knew how to explore a new facet of sensuality in counterpoint to what Boucher and Fragonard proposed, giving his purity a permissible and acceptable advance in the direction of eroticism. *Ariadne*, of the Ema Klabin Collection, fully translates these other intentions of Diderot’s painter.

In addition to the Greuze, the Collection also has another masterpiece of massive significance to Art History. It is *Pastoral Landscape* (M-0823), by Claude Lorrain, from 1647. In oval format, the painting shows an Arcadian landscape with the presence of herders leading animals that are satisfying their thirst from a small stream, on the left, a group having fun with a small dogdancing³⁴ to the sounds of a flute played by Apollo or a herder, in addition to the imposing presence of classic architecture on the opposite side. In the background, there is a barely visible Roman aqueduct. Lorrain set out the vegetation, mountains, architecture, animals and herders in successive planes, reiterating the formal precepts of Arcadian, idealized landscapes, a genre in which he was one of the main protagonists, alongside Nicolas Poussin. The light passes through the characters and nature, giving the Italianized composition that golden atmosphere so typical of his painting.

Apparently, there is another, almost identical version of this painting in a private collection, in England, also in an oval format and a similar size, with the same figures, animals, buildings and vegetation distributed in the landscape.³⁵ These elements appeared in many of his works, distributed in different ways in the various compositions and also including scenes of ports and marinas, as well as religious paintings. In the majority of these examples, the question of the light in the landscape comes to the forefront. In this respect, one of the most important theoreticists and practitioners of landscape painting in the 18th century, Pierre-Henri de Valenciennes, pointed out that there was none better than Lorrain who “admirably painted the atmospheric air” and “this indecision is what lends nature its charm”.³⁶

Calm, beautiful, serene, are terms generally used to characterize the works of Lorrain, a painter who, in his essence, transcended the representation of the real and introduced into his paintings the classicism of years gone by, offering to nature a certain idyllic and poetic air, in the wake of the great masters of idealized landscapes, such as Giorgione. For Kenneth Clark, *Claude Gellée* [Lorrain], *the true heir of Giorgionesque poetry*.³⁶

“that which is most Virgilian in Claude is his sentiment of a Golden Age, of grazing flocks, unruffled waters and a calm, luminous sky, images of perfect harmony between man and nature. Albeit with a type of Mozartian melancholy, as if he knew that such perfection could only exist during that moment in which it takes over our spirit”.³⁸

In this sense, one of the elements that also marks Claude Lorrain’s work is music, represented in the figure of Apollo, or even the herders playing the pipes in nature, present in many of his paintings and, especially in the example conserved at the Ema Klabin Collection. Reminiscent of Giorgione and Titian in the renowned *Pastoral Concert*, music, nature and Virgil’s bucolic poetry enter into perfect harmony in the compositions. As Milani notes, there is the idea that “Arcadia is a place of idealized everyday life [...], a refuge in the world of sentiment and the soul [...] where pastoral life is exalted”.³⁹

Claude Lorrain spent most of his life and career in Italy, where he frequented the studio of Agostino Tassi, returning to France for a short while before setting off to Rome, where he would stay until his death. In Italy, contact with the works of Annibale Carracci and Domenichino was also an important reference. His studies on light – the rising and setting of the sun –, made *d’après nature* in Tivoli, are notable in his production, something that also please artists such as Alexander Cozens, Gainsborough and Turner.⁴⁰ About the artist, Turner stressed, in his writings, the harmonious elements and their original compositions based on the joining of lateral motifs, central trees and the classical Italian monuments.⁴¹

These aspects of classicism in Claude’s paintings, so-called by his biographers and commentators, were precisely some of the main points of reference for French landscapes,⁴² as we can see in the work by Nicolas-Antoine Taunay. In the Collection’s example, titled *Landscape with Herders* (M-0795), the theme and layout of the elements in the composition come from the Lorrain “school”. The distribution of the trees, the character in the middle of nature and the illumination of the sky reveal the master’s lessons, as well as those learned in Rome, the cradle of his artistic formation.

The French, Dutch and Flemish paintings dialog among themselves and reveal the coherence of the Ema Klabin Collection, composing an essential group of works of art for the comprehension of how art collecting in Brazil progressed, as well as for the appreciation and gaining knowledge of these painters and their production and genres in the scope of Art History. ☞

Notes

- CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Frans Post. 1612-1680*. Complete Work. Rio de Janeiro: Capivara, 2009. p. 248.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000. *O olhar distante*. Curators: Nelson Aguilar, Jean Galard, Pedro Aranha Corrêa do Lago; introduction by Giorgio Della Seta; presentation by Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

- CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Frans Post. 1612-1680*. Complete Work. Rio de Janeiro: Capivara, 2009. p. 248.
- Ibidem, pp. 248, 250-251.
- Ver SOUSA LEÃO, Joaquim de. *Frans Post. 1612-1680*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1973.
- Thusly cataloged by the museum. The monastery was located in the same place, although at a certain distance from the Church of Saint Cosmas and Saint Damian. Available at: <www.carmenthyssenmalaga.org/exposiciones/2012/paraisos_paisajes/ficha_obra2_en.html>. Accessed on: September 30, 2016.
- SUTTON, Peter. *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*. Rijksmuseum, Museum of Fine Arts Boston; Philadelphia Museum of Art, 1987.
- The Ema Klabin Collection also has a landscape painting, *Village with Church* (M-0775), of unknown authorship, although it is probably someone from the Jacob van Ruysdael circle.
- Regarding this theme, there is *Leaving for the Hunt* (M-0809) and *Group with White Horse* (M-0810), two *pendant* paintings attributed to Jan Wyck, and *Boar Hunt* (M-0791), by Abraham Hondius, all conserved in the Ema Klabin Collection.
- FRANITS, Wayne. “The Pursuit of Love. The Theme of the Hunting Party at Rest in Seventeenth Century”. In: *Kunsthistorisk Tidskrift Häfte*, 3, 1992. pp.110-111.
- SULLIVAN, Scott A. *The Dutch Gamepiece*. Totowa, NJ: Rowman and Allanheld Publishers, 1984.
- GROOT, Hofstede C. de. *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century*. Paris: Maximilian and Co., 1909. p. 251.
- Ibidem, p. 250.
- SUTTON, Peter. *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*. Rijksmuseum, Museum of Fine Arts Boston; Philadelphia Museum of Art, 1987.
- Idem. The publication by Jean Moyreau is titled “Oeuvres de Philips Wouwerman, Hollandais, Gravés d’après ses Meilleurs Tableaux qui sont dans les plus beaux cabinets de Paris et ailleurs”.
- The Ema Klabin Collection also features a painting of unknown authorship, but possibly by a follower of Pieter Bruegel, the father of Jan Bruegel, titled *Tower of Babel* (M-0784).
- Catalogue Bruegel. Une dynastie de peintres*. Europolia 80, Palais des Beaux-Arts, Belgium. p. 236.
- Encyclopédie de l’Art*. Paris: Librairie Générale Française, 1991. p. 142.
- Free translation: “Andò a Colonia e raggiunse a Italia dove si è fatto un nome comme pittore de paesaggi ed altri soggetti di piccolissimo formato nei quale eccelle”. BEDONI, Stefania. *Jan Bruegel in Italia e il Collezionismo dei Seicento*. Firenze, Milano, 1983. p. 17. The author cites the Italian edition by Karel van Mander, *Le Vite Degli Illustri Pittori Fiamminghi, Olandesi e Tedeschi*, from 1884-1885, v. I. p. 304.
- ROSENBERG, Jakob; SLIVE, Seymour. “Rembrandt’s Pupils and Followers”, in: *Dutch Painting. 1600-1800*. Yale University Press, 1995, p. 99.
- He was also one of the founders of the Royal Academy of Fine Arts, Antwerp, which opened in 1665.
- David Teniers married the daughter of Jan Brueghel, the Elder.
- Free translation: “C’est du grand coloriste [Rubens] [...] ces tons clairs aux fines transparence, [...] qui font du peintre des kermesses flamandes un de plus étonnants virtuoses du pinceau”. MANTZ, Paul. “Introduction”, in: BLANC, Charles.

Histoire de Peintres de Toutes les Écoles. École Flamande. Paris: Henri Laurent Éditeur, 1868. pp.10-11.

24. Within the scope of genre painting, the Ema Klabin Collection also has a painting attributed to David Ryckaert III, *Portrait of Man with Pipe* (M-0773), and one attributed to Adriaen van Ostade, titled *Two Men at a Table* (M-0814).

25. *Male Portrait* (M-0764), by author unknown, 19th century (c.1810); *Portrait of a Lady as Saint Cecilia* (M-0818), *Circle of Pierre Gobert*, c.1720; *Couple* (M-0817), by Charles Eisen, 18th century.

26. *Portrait of a Lady* (M-0351), by author unknown, 18th century.

27. Among which, *Venus and Cupid* (M-0819), by Gabriel Briard, 18th century.

28. *In the Studio* (M-0806), by Benjamin Eugène Fichel, 1857.

29. As indicated in the description of the version conserved at the Wallace Collection. Available at: <http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65355>. Accessed on: September 30, 2016.

30. MARTIN, Jean. *Oeuvre de J-B. Greuze. Catalogue Raisonné*. Paris: G. Rapilly, 1908.

31. Free translation: “le premier parmi nous qui se soit avisé de donner des moeurs à l’art”. DIDEROT, Denis. “Salon de 1765”, in: *Oeuvres de Denis Diderot*. Paris: Deterville, 1800, t.13. p.169.

32. Free translation of sections: “Quoi donc! le pinceau n’a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu ?” DIDEROT, Denis. “Salon de 1763”, in: *Oeuvres Complètes de Diderot*. Paris: Garnier Frères, 1875-1877, t.10. p. 208.

33. CHÂTELET, Albert. *Jean-Baptiste Greuze*. Geneva: Skira, 1992. p. 98.

34. Animals that dance to the pipes, such as dogs and goats, appear in other works by Claude Lorrain.

35. ROETHLISBERGER, Marcel. *Tout l’oeuvre de Claude Lorrain*. Rizzoli, Milan, 1986, pp.108-109.

36. Free translation: “Il a peint admirablement l’air atmosphérique; personne n’a mieux fait sentir que lui [...] cette indécision qui fait le charme de la Nature”. VALENCIENNES, Pierre Henri. Éléments de perspective pratique, à l’usage des artistes, suivi de reflexion et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage. Paris, 1800. p. 376.

37. Ibidem, p. 85.

38. Free translation: “Mais ce qu’il y a de plus virgilien chez Claude, c’est son sentiment d’un Age d’Or, où paissent des troupeaux au milieu d’eaux tranquilles sous un ciel calme et lumineux, où des images de parfaite harmonie entre l’homme et la nature sont assemblées par l’artiste avec une sorte de mélancolie mozartienne, comme s’il savait qu’une telle perfection ne peut exister que pendant l’instant où ele prend possession de notre esprit”. Ibidem, p. 89.

39. Free translation: “Arcadia, luogo de una vita quotidiana idealizzata [...] un rifugio nel mondo sentimentale e dell’anima [...] in cui si esalta la vita campestre”. MILANI, Raffaele. *L’Arte del Paesaggio*. Bologna: Il Mulino Saggi, 2001. p.128.

40. CLARK, Kenneth. Op. cit., p. 87.

41. ZIFF, Jerrolf. “Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape”– Lecture delivered by J. M. W. on February 12, 1811, at the Royal Academy. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1963. pp. 144-145.

42. In this group, we include *Seascape* (M-0824), by an imitator of Claude Vernet, which belongs to the Ema Klabin Collection.

Collecting Colonial Art and the Live Experience of Arts of the 18th Century:

up close with the collection of carvings by Master Valentim for the church of Saint Peter of the Clergy from the Ema Klabin Foundation.

ANDRÉ LUIZ TAVARES PEREIRA
LECTURER AT THE ART HISTORY DEPARTMENT
OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Unlike the biographical and interpretative model traditionally associated with Antônio Francisco Lisboa, commonly known as Aleijadinho [“little cripple”] (1730-1814) and for a long period thought of in the national and local context, the chronicle of the formation of his contemporary Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813) incorporated, from the first biographical summaries, as with Manoel Araújo Porto Alegre, an entry by the artist into the decorative models that circulated both sides of the Atlantic. We see, in his work, the rococo models pervasive in Portugal and there is even talk of an eventual, albeit unsubstantiated, visit to the Kingdom. Likewise, the legacy of Master Valentim, as he became known in the scope of Brazil’s historiography of art, includes both his religious decorative production – especially carvings or sculpted, polychrome decorations in wood –, as well as large-scale construction projects of note, including public fountains, pioneering cast iron sculptures or the designs for the Rio de Janeiro beach-front promenade. His most significant work, in terms of religious decoration, includes, above all, that commissioned by the Church of Our Lady of Mount Carmel and the Saint Cross Church of the Military, both located in Rio de Janeiro, in addition to the lampstands for the Monastery of Saint Benedict, from the same city. Stylistic associations liken the production of complex decorative carving found inside Rio de Janeiro’s Church of Saint Peter of the Clergy¹ to the hand of Master Valentim. The refinement of this sculptural work, the witnesses of which are the fragments we can observe, today, in the Ema Klabin Collection, underlines the connection between the master and carving, always giving more force to the attribution of that monumental production in late 18th-century Rio de Janeiro to the artist most likely to be its author.

Let us delve into the history of the building and its internal decorations, briefly checking the documental sources at our disposal. Although the line

of Rio de Janeiro’s church of the clergy has always been attributed, by tradition, to Lieutenant Coronel José Cardoso Ramalho – also the author of the line for the Church of the Glory of the Hill –, there is actually no effective information corroborating this information. The documentation regarding the Brotherhood of Saint Peter of the Clergy is partially in the power of the Brotherhood itself – Book of Terms of the RR. Chaplains of the choir, 1764, Book 1 of the expenses of the assets of the Clergy (*sic*) the poor, (1814), Book 3 of the Revenue of the Brotherhood’s expenses (1793-1820) – as well in that of the Metropolitan Curia of Rio de Janeiro – the “modern” Pledge of the Brotherhood of Saint Peter of the Clergy, from 1950, with a brief inventory of the books related to the 18th century (chapter XIX, p. 46-47). Nowhere is there a solid basis for the attribution of authorship that remains within the scope of the hypotheses. Likewise, there is no clear information on the history of the composition of the line or of the possible motives and models adopted for the building. The construction of this remarkable building began in 1733 and was already concluded by 1738.

The temple’s unprecedented curved façade was flanked by two high towers whose shape would result in an intersection of a square and a circle, with the right-angled corners closing the central curved section. The carving inside, however, is what complemented and defined in the clearest manner the “Roman” experience of space and the decoration characteristic of the late 18th century: the rococo style.² In addition to the elliptic area defined by the nave and covered by the ample dome, there were two apses crowned by half-domes to the left and right of the nave’s central axis, as well as a deeper main chapel. If we accept the hypothesis that this collection of carvings was, in fact, the work of Master Valentim and the date by necessity being after 1799 and tending toward the following decade – the limits set out by the documentation and already presented by Ana Maria Monteiro de Carvalho in her seminal paper on Master Valentim –, we might suppose that this “Romanized” image of Rio’s Church of the Clergy – with its relevant internal dome – is the result of a new intervention that substituted a possible decorative architectural feature that existed between 1738 and 1799 and of which no trace was left.

Similarly, one could hypothesize that the building may have remained with its internal decoration unfinished – especially as regards the nave – between the institution of its choir of priests, in 1764, and the work on the roof, in 1794-5.³ Thereafter, Valentim would have worked on creating that spectacular “scenery”, the most efficient in terms of simulating Italian-model churches and the only one with an effective dome – even if a result of the spectacular scenography through the toreutics – between the constructions carried by the brotherhoods of the clergy. There are, however, no precise details about the interior situation of the building until the end of the 1790s. When the building was demolished in 1944 for the opening of Avenida Presidente Vargas, it represented an inestimable loss, because it also implied the disappearance of a concrete narrative on the transmission of these Italianate architectural models to Brazil and on the process of constituting a carving, in its own time, in accordance with the boldest of models and capable of suggesting such magnificence.

Tomes on this decoration still exist at the São Paulo Museum of Sacred Art and other private collections in Brazil, such as the Ricardo Brennand Foun-

dation, in Recife, in addition to the Ema Klabin Collection’s fragments under scrutiny, here. Their visibility as a complete set is, however, only possible through the IPHAN [National Institute of Historical and Artistic Heritage] photographic collection, which has a photographic inventory that was prepared shortly prior to the building’s destruction. This documental collection, as well as the correspondence associated with it, is priceless and offers the ability to study a case of special interest to the beginnings of art preservation activities in Brazil and on the criteria for the conservation of historical buildings in the 1940s. The loss of the church was mourned, but also discussed, during an exhibition at the Casa de Rui Barbosa, in 1987: *Requiem for the church of Saint Peter: a lost heritage*, which forms a basis for much of the thinking in the present chapter.

Chronologically, the Brotherhood of Saint Peter of the Clergy, founded in Rio de Janeiro in the mid-17th century, is second only to the one in Salvador, founded in 1594. It is also a pioneer in having a chapel with an intricate floor plan and is by far the one that most emphasizes a construction tradition of non-Portuguese origins among the churches built by the clergy in the Portuguese Americas. The interior, cross-shaped and dominated by the circular nave, was crowned by a beautiful dome divided into separate sections by moldings and festoons and ornamented by the monumental heads of angels and attributes associated with Saint Peter the apostle. However, from outside the building, the dome over the nave was perceived as a cylindrical structure crowned by a drum and a skylight that provides lighting from up high. Its construction was carried out quickly: the cornerstone was laid by Bishop Don Antônio de Gaudalupe in 1733 and five years later work was concluded. However, there is still controversy over who authored the line.

Even though it was demolished in 1944, the chapel of the Brotherhood of Saint Peter of the Clergy of Rio de Janeiro, with its legendary status, was kept alive in the historiography of art in Brazil. The taking apart and dispersal of its pieces to private and public collections supplied the market for years. We were able to see, for example, tomes on its dome and the huge angel heads still connected to the ends of volute columns in the 1998 exhibition *The Magical Universe of the Baroque*. The São Paulo Museum of Sacred Art contains cherubs taken from there in its collection. The venerated image from the main altar, as well as the door from the chapel’s main entrance, which shows excellent workmanship, was reinstalled to the new church of Saint Peter elsewhere in Rio. Despite the new location featuring an elaborate floor plan, this led an intrusive, unbalanced air to the façade’s overall arrangement.

Some of the carved fragments, painted white with details standing out in their, now faded, gilding, would, likewise, be acquired by the Ema Klabin Foundation and are now on display in the living room of the house-museum where they enjoy close proximity to other carvings and a variety of decorative objects, as well as paintings, sculptures and engravings. An ample study of the rococo carvings that used to cover the interior of the church was undertaken by Ana Maria Monteiro de Carvalho, who attributed the decorative carving work to Master Valentim.⁴ This author also analyzed the chapel’s iconographic program, in which a rigorous selection of sources was chosen to reconstruct the monument’s history.

The sections of decorative carvings on show at the Ema Klabin Foundation can be easily recognized when going through the photographic records at IPHAN. These records allow us to, even now, gain a more precise understanding of the environment from which these pieces came. So, how did the inside of the Church of Saint Peter look like? The main altar, dedicated to Saint Peter, featured a beautiful image of the patron saint, portrayed in pontifical robes and seated on a cathedra while giving his blessing. The same attitude can also be seen, for example, in the image of Saint Peter, generally accepted as being Portuguese in origin, that once belonged to the chapel of the São Paulo Brotherhood of Saint Peter of the Clergy and today belongs to the collection of the São Paulo Museum of Sacred Art. As for the altars at the sides of the Rio de Janeiro Church of Saint Peter of the Clergy, Ana Maria Monteiro writes⁵ of an altarpiece dedicated to Saint Gonçalo – a special tribute from Bishop Don Antônio de Guadalupe, one of the brotherhood’s main proponents – while the other is to Our Lady of the Good Hour.⁶

The IPHAN photographic records allows the identification of the elements shared by the church in Rio with the other chapels belonging to the Brotherhood of Saint Peter that are spread across Brazil, such as the beautiful pew, the traditional image of Saint Peter the Apostle in the sacristy or council room, or even the stone washbasin, in the first instance case attached to the wall. The Rio de Janeiro Brotherhood had the stamina, as did their counterparts in Recife and Salvador, to keep going through the colony and Empire years, reaching the 20th century in a functional state. As is also true in Recife, the Rio chapel’s coffers enlarged during the 19th century, acquiring works of art in line with their directives or that expanded the magnificence of worship. Gilded works were still being made in 1854, for example, according to what we can see in the edition of the Rio de Janeiro publication *O Jornal*, from January 1st, 1854.

The centralized shape and multiple chapels that gave the Rio church of the clergy its special features also attracted the attention of Nelson Porto Ribeiro, who proposed, for it and especially for the possible metaphors represented by the dome, a sophisticated network of hypotheses and approaches, associating it with a possible process of assimilation of Neoplatonism through colonial art.⁷ The author continues his demonstration by referring to a detail of the painting by Manoel Jesus Pinto for the narthex of the Recife Church of Saint Peter (*c.* 1802) as a basis for his interpretation that associates the temples with a centralized floor plan to the ideal of representing the true church on Earth. Porto Ribeiro recalls the works by Perugino, *The Delivery of the Keys*, and Raphael, *The Presentation of the Virgin in the Temple*, as predecessors to this formal solution, seen in the painting by Jesus Pinto, as well as in Bramante’s small temple, *Saint Peter in Montorio*, “the place where it was believed that the saint had suffered his martyrdom”. The clarity of the narrative in Jesus Pinto’s painting stands out, as does its efficacy in showing the effective transmission of the position of power from Jesus to Peter in the episode from the Gospel of Matthew. We should remember that the scene includes, in the upper right corner, atop a rocky mount, a circular temple representing the Church of Christ as founded by Peter the Apostle.

Porto Ribeiro’s interpretation associates itself, in a way, to that which Rudolf Preimesberger⁸ makes about Saint Peter wherein Rome is the majestic place

par excellence. The idea of the Saint Peter-Constantine connection appears in both cases, underscoring the notion, so dear to Brazilians, of the connection between the Crown and the Church over the Portuguese 17th century. The dome as the apex symbolic architectural solution is also reaffirmed by both authors. In the case of the Church in Rio, Porto Ribeiro recalls the internal side of the dome, covered in relief decorations presenting the attributes of Saint Peter⁹ and distributed across eight segments. Eight, the author claims, is the mystical number that signifies the union between the worldly and celestial. All this symbolism sought to affirm a single central idea: that of the primacy of Saint Peter.¹⁰ The extravagant aspect of the Rio temple, due to its polylobed layout and rotund exterior did not go unnoticed by Joaquim Manuel de Macedo, who included it in his *Passeio pela cidade do Rio de Janeiro* [Walk through the city of Rio de Janeiro] as a standout element in the urban landscape. The author of *A Moreninha* [The Little Brunette] describes it thusly (MACEDO, 1942):

“The exterior of the Church of Saint Peter sets it apart from every other church in the city of Rio de Janeiro. It is a church with a circular layout, like some in Rome, with a small, yet proportionate and elegant dome. The doors are made of marble and executed with talent and taste (...). The Baroque architectural style of the 18th century dominates throughout the church. The church has two towers and its marble portico opens up to a patio defended by iron railings. This patio, previously regularly shaped, is now tiny and irregular, as part of it was sacrificed to allow for the fair and straight dimensions of the Rua de São Pedro.”

Later, the sacrifice made to urban development would be complete, after the dismantling of the entire temple. The records of the debates established regarding the demolishing of this remarkable building were preserved by IPHAN and includes the discussions on the ambitious project to transport the entire building, by cutting it out of the site, to a location along Avenida Presidente Vargas. However, nothing came of the vigorous attempt to defend this heritage. The marble doors that so caught Macedo’s eye, at least the main one, was left as a reminder of the undone monument, relocated to the new temple of Saint Peter erected by the brotherhood in the Rio Comprido neighborhood. The carvings survived through being sold off to collectors or transferred to public collections. Finally, the papers also remain.

The Brotherhood of Saint Peter of Rio de Janeiro maintains in its files part of the 17th-century documentation. The records cover the capital era, for the period 1764 to 1814. This is when the internal carvings are completed and the chapel gained the layout it would keep until its demolition, in 1944. The activity of Master Valentim is registered between 1801 and 1802, when he made, for the sum of 4\$000, a head and “Finish of the Tabernacle”. The study of Valentim’s work, as we have seen, is championed by Professor Ana Maria Monteiro de Carvalho, who busies herself with the analysis of carvings from Saint Peter of the Clergy in her *Mestre Valentim*, from 1999.

The chapel’s iconographic program also counted with, as regards sculptures, a Saint Gonçalo and with images of Sainte Anne and Saint Peter Martyr – a move by the chapel in which the Pernambuco brotherhood also installed the

same saint, first in Olinda and São Paulo, and after as part of the iconographic programs for Salvador and Recife –, in addition to Saint Andrew, brother of the Prince of the apostles. All the aforementioned images were incorporated between 1805 and 1806, at varying costs, as was that of the Saint Patriarch. There are, however, others and their placement is described with all the due care of the trade by Joaquim Manoel de Macedo, who does not shy away from being an art critic at times, as at the end of the following section:

“The church has three altars. At the main altar, in addition to the image of the venerable prince of the apostles, which occupies its rightful place of honor, one can see Saint Paul to the right, Saint Andrew to the left and, at the top step of the throne, an image of the Lord of the Afflicted. The altar on the side of the gospel has a shrine to Our Lady of the Good Hour, with the image of Saint Anthony at her feet, while one can see the images of Our Lady of Immaculate Conception and Saint Joseph in two side niches. The altar on the Epistle side is dedicated to Saint Gonçalo do Amarante, who has, one step below his throne, an image of Saint Anne with Saint John Neopomucene and Saint Peter Martyr alongside it. These images are not remarkable works in artistic terms, but, at least the one being made in white marble by the skillful Mr. Despré will be. I have seen the design and it seemed very beautiful to me.”¹¹

In addition to the images and enthroned sculptures for the devoted, the brotherhood commissioned a series of paintings, or accumulated them through donations given as alms. Thus, they received a portrait of Father Don Antônio of Exile, offered by Brother Reverend Andre Lopes de Carvalho. During that same time period, there are records of expenses for portraits of two other brothers, who had already passed away, Father Don Antônio de Guadalupe – the founder of the brotherhood of Mariana, then Ribeirão do Carmo – and Don José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castilho Branco. For the meeting area, the brothers acquired, between 1808 and 1809, a portrait of Saint Peter, in addition to two other unspecified portraits that we can suppose were of brothers from the Brotherhood’s history – the mentions, here, are of Bishops, brothers who had passed away – if not of saints relating to its iconographic and devotional alignment. The meeting place, destined for regular meetings as well as being the society’s administrative center, could have been intended as a special environment for the communication of the chronicle and trajectory of the clerics of Saint Peter, achieved through the order of images, but, also as a chamber or gallery of portraits, a pantheon in which the tradition and history of the congregation were replaced by painted effigies of their predecessors.

As in Recife, painting takes on this role of art that is essentially narrative (thinking of what should have been the series of episodes from the life of Saint Peter of Francisco Bezerra) and demonstrative. It is the preferred vehicle of History, of the reconstruction of exemplary episodes. Images in wood played the role of communicating the degree of devotion. Enthroned, they communicated the saints’ grandeur and charity. Panels and images may have determined different attitudes. The decorative and instructive paintings, especially those in the nave and main altar, would have been seen from a certain distance, not encouraging a closer, more direct contact than what the devotional images would, by their nature and character, elicit.

Music was also used by the brother clerics as an element to set the atmosphere. In Rio de Janeiro, the main composer would have been Father José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). His forerunner, the author of work that was so clear, both in terms of harmony as well as its counterpoint texture, was the Brother of the Habit of Saint Peter and would provide his brotherhood with the music for the serene unfolding of their ceremonies. It is not by chance that these two would, years later, be reunited by Araújo Porto Alegre in his series of notes on artists from Flamengo’s past, which were published in the IHGB magazine. Both artists, central to this period of Rio de Janeiro, participated in the artistic life of the Church of Saint Peter, defining an aulic standard for it, a high level of artistic achievement and, consequently, an effective demonstration of social preeminence.

Rococo and the subtlety consisting of lightness and bright tones, the hallmark of the style that belonged to that gallant carver, Master Valentim, would find the perfect translation in the music of Father José Maurício. The concise beauty, shorn of excess ornamentation, the sweetness of the teachings – which imparted knowledge without drudgery –, the natural, melodic movement and the direct development would be engrained in the musical practice of José Maurício and it would be precisely this renewed genre that would characterize his achievements; the sound to fill the vaults of the Church of the clerics. However, José Maurício’s activity was recorded from before, between 1799 and 1804, through references to payment for exercising the activity of chapel master and for the composition, or organization, of the music for the Saint Patriarch feast, for Vespers and Novenas. This sound reverberated the grand wooden ornaments exhibited in the Ema Klabin Foundation’s dining room. They are part of the patina that covers them. The study of decorative carving, as we have seen, includes not only the analysis of the structure in its original location, but equally the history of its removal, transport and the stylistic changes and changes in taste that could mean its disappearance, sale or even destruction. Whenever possible, it is necessary to recompose its history, offering waypoints so that the observer can comprehend the complexity of the object before them.

The Ema Klabin Collection contains a chapter on the growth of collecting Brazilian art from the 16th and 17th centuries and, in particular, sculptural carving, of great importance. Brazil’s colonial art consolidated itself, over the 20th century, as one of the guides to the reasoning behind public and private collections, resulting in one of the exemplary genres of collecting in Brazil. However, it is not so common to find sets of items in the same collection whose historical importance match the case of the carvings that came from the demolition of Rio de Janeiro’s Church of Saint Peter. Integrated into a new series of objects, the carving comes to operate as one more element in the attempt to reconstruct the visual production of a certain historical period. Its interpretation as a fragment, as a memory of a previous event and as a record of the long history it was part of must be the task of the observer and of the system of mediation that prepares or informs such visitors. Thus, voices eventually silenced by circumstances are activated, and are preserved by the object. ✚

Notes

- The brotherhoods of clerics were associations of secular priests brought together by their devotion to their patron saint, Saint Peter, and for the purposes of mutual assistance and the completion of their ecclesiastic education. These Brotherhoods existed, and still exist, spread throughout the Portuguese American territory, most notably in Brazil. Their architectural and artistic legacy is one of the most remarkable from the colonial period, especially as regards the emulation of Roman models for their decorative apparatus and is especially interesting as regards the architectural solutions employed for its main temples. The most important ones were located in Mariana (MG), Salvador (BA), Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ) and São Paulo (SP).
- A wide variety of art can be found under the name “rococo”, especially that of decorative arts. Its profuse ornamentation lends greater speed to the somewhat classicizing repertoire of the Baroque and includes motifs such as conches – *ro-caille*, in French and hence the name –, volutes in “C” or “S” shapes, naturalist elements, asymmetry in its arrangements, a preference for bright polychrome instead of the gilding for its decorative carving and a certain abstraction in its architectural representations whereby solidity of form is replaced by fluid movement. Regions such as the south of what is now Germany and the north of Italy and Portugal, as well as France from the Louis XV period are emblematic of this genre. In Brazil, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco and Pará are the regions in which this phenomenon can be observed. Studies such as those by Myriam Ribeiro and, more recently, Gauvin Alexander Bailey try to redefine rococo as an elegant, quintessentially courtly style. Likewise, Lílíana Baroero tries to offer a vision of this period, roughly from 1750 to 1820 or 1830, as an autonomous moment for which its production is called “art of lights”. For the references, see the Bibliographic References, at the end.
- File from the Brotherhood of the Clergy of Rio de Janeiro. Book 3 of the Brotherhood’s Income and Expenses (1793-1820). On pages 16, 17 and 17v, are records of payments made for, “Expenses in the rectification of the Church, construction work on the nave, dome and roof”. In 1799-1800, page 75, “for ten weeks of holidays to various craftsmen specializing in wood and stone and laborers”, in addition to expenses for the “masters of wood”. There are no mentions of the name Master Valentim or any other craftsman. The chronology of the carving projects are established based on these signposts, which hypothesis is corroborated by Professor Ana Maria Monteiro de Carvalho.
- In this regard, it is possible to consult CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo. Cosac & Naify. 1999, as well as the detailed study that accompanies the catalogue of the exhibition: *Réquiem pela igreja de São Pedro*, from 1987, organized by SPHAN and Casa de Rui Barbosa. In this text, based on comparisons with remaining examples, the authorship is effectively attributed to Valentim, especially for the pieces for the Church of Our Lady of Immaculate Conception and Good Death.
- CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. A talha de Mestre Valentim na Igreja de São Pedro do Rio de Janeiro. In: *Réquiem pela Igreja de São Pedro*. Rio de Janeiro, SPHAN/Fund. Casa de Rui Barbosa. Catalogue. 1987. p. 35.
- The photographs show an altar dedicated to Our Lord of Agony – who is leading the paschal lamb on the dome, identified as Our Lady of the Good Hour – and a second, already empty, altar – that of Saint Gonçalo, with the triangle of the Holy Trinity.
- RIBEIRO, Nelson Porto. *Aspectos do neoplatonismo na arte colonial brasileira*. Rio de Janeiro. 2001. Available at: <http://www.cfch.ufrj.br/jor_pesq/Arte2/ribeiro.html> p. 2 to 8. The author clearly links the Rio de Janeiro Church to the other churches of secular clergy, analyzing these thusly as regards the genealogy of their floor plans: “Saint Peter of the Clergy of Rio de Janeiro, in addition to belonging to a larger series, which includes churches of the order (Recife, Porto and

Mariana), also belongs to a separate series that dates back to Bramante’s designs for the main church of Christianity, Saint Peter of the Vatican. These designs were published by Serlio, in 1547, and were widely divulged at the time. The church in Rio has Bramante’s monumentality adopted to its, almost chapel-like, dimensions through the transition made by the floor plan seen in the Church of Saint Engratia of Lisbon.” Op. cit. p. 3 of 8.

8. PREIMESBERGER, Rudolf. Loci maiestas: continuità e trasformazione in San Pietro in Vaticano, 1623-1644. Lecture given on September 22nd and 24th, 2004, during the congress on religious art and classical tradition, organized by the Cicognara Project. UNICAMP/USP.

9. “*Namely: the temple, inverted cross, palm, papal throne, sword, ferry, rooster and the keys.*” RIBEIRO, Nelson Porto. Aspectos do neoplatonismo na arte colonial brasileira. Rio de Janeiro. 2001. Available at: <http://www.cfch.ufrj.br/jor_pesq/Arte2/ribeiro.html>. p. 4 of 8.

10. RIBEIRO, Nelson Porto. Aspectos do neoplatonismo na arte colonial brasileira. Rio de Janeiro. 2001. Available at : <http://www.cfch.ufrj.br/jor_pesq/Arte2/ribeiro.html>. p. 4 of 8.

11. MACEDO, Joaquim Manuel de. *Passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde ed., 1942. p. 206.

Art from Japan and China

MICHIKO OKANO

LECTURER AT THE DEPARTMENT OF ART HISTORY
OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Ema Klabin’s vast and heterogeneous Asian collection is presented to the public mixed in with Western and African works and composing the various spaces of a home. It is, therefore, a different way to the classification based on regions, as happens in most museums, whereby Asian items are isolated from the rest of the works. Instead, a hybrid approach was taken of displaying the pieces in connection with the function of an environment lived in by the collector herself, in the past. It is a house-museum where the feminine sensibility and refined tastes of Ema Gordon Klabin once bloomed.

The Foundation – as with the majority of museums – adopted the term “Asian”, seeing as “Oriental”, “oriental” or “orientalism” are complex and encompass semantic ambiguities, starting with what is understood by the “Orient”. Orientalism was pointed out by Edward Said (1990) as a denomination ruled by a system of manipulation by the West and fed by a series of interests and a demonstration of power of the European continent over the rest of the world. As regards the history of art, the term also contains further semantics: it refers to the use of themes and motifs coming from the Middle East in the 18th and 19th and the beginning of the 20th centuries. When one thinks of an “oriental” collection, however, mostly the dominance

is by countries in the Far East, a term that encompasses China, Japan, Korea and India, complemented by other countries from Southeast Asia, such as Thailand and Indonesia, Cambodia and from the Middle East, like Iran, Iraq and Saudi Arabia.

Collecting Asian art in the West was historically fueled by the Portuguese and Spanish, who have had contact with China, India, the Philippines and Japan since the 16th century, through the large scale expeditions they sponsored. During that period, despite such collecting being concentrated mainly in countries of the Portuguese or Spanish empires, there was also a circulation of these objects in the places where their navigators visited, such as Goa, Macao, New Mexico, Nagasaki, etc.

One can point to three main moments where the power of attraction for Asian objects reached a zenith in European collecting since the 17th century: the first is Chinoiserie, characterized in large part by porcelain and lacquered objects from China, which flourished in Europe between the 17th and 18th centuries; then came Japonism, represented especially by *ukiyo-e* (floating world) engravings, from the mid-19th century to the first decades of the 20th; while the third is an art that cultivates the Zen Buddhist aesthetic, in search of a spiritual value in art, from the second half of the 20th century.

Chinoiserie comes from the French word *chinois* (meaning Chinese) and was a style inspired by the art and design of China, Japan and other Asian countries, as westerners tended to lump all Asian countries into one. In fact, it is not wrong to say that, even today, many mistake objects and even people from the two former examples. In the 18th century, it was fashionable to have porcelain, silk or lacquered items imported from China and Japan, which combined with the rococo style predominant at the time. It should, however, be understood that from 1639 to 1854, the quantity of Japanese pieces were minimal due to the country’s isolationist attitude toward foreigners. Many items were specifically made, created in the Orient to meet the western taste for the notion of the exotic Orient.

It is worth recalling that José Roberto Teixeira Leite (1992) states there is an indirect Chinese influence at play in Brazil, through the Portuguese, that is much greater than we imagine. This is entirely natural if we consider that some of the Portuguese who arrived here were in Chinese lands beforehand, or that Brazilians were recruited to follow to remote territories, as the Portuguese were the great navigators of the 16th century, crossing one end of their empire to the other.

Japonism is the artistic movement that spans the end of the 19th century to the beginning of the 20th as regards the influence of Japanese art in the West. This art became known not just, but mainly, through the International Expositions sponsored of the time, especially in Europe. It is interesting to note that many works were already known by some artists even before the opening of Japan’s ports to foreign nations, in 1868, due to the gaps created in the system, at times through works brought by Dutch ships who had permission to enter Dejima during the isolationist period, at others transported by the European diplomats while the country was under a semi-open regime. To cite an example, Rutherford Alcock, a physician and diplomat, who had lived in Japan between 1859 and 1862, presented his own private collection at the 1862 Universal

Exposition, in London, bringing Japanese art to the masses in England. Ema Klabin has, in her book collection, the well-known refined publication *L’Art Japonais*, by Louis Gonse (B-2554), published in 1883 and one of the first studies in a language other than Japanese about that country’s art.

The two movements, Chinoiserie and Japonism, reinforce a taste for the exotic Orient across Europe. If the image of the emperor and luxurious imperial palace, symbols of wealth and power, stands for Chinoiserie, Japonism’s emblematic elements are samurai and the women of pleasure, the famous geishas. Subsequently, the seduction of the Orient, endowed with spirituality, produced an enchantment for the monochromatic Buddhist paintings, in which the core minimalist aesthetic predominates.

The stereotypes of a paradise, whether governed by a Chinese emperor, samurai or even a Japanese Zen Buddhist monk, built up an exotic image of an idealized Orient. Such an attraction is connected to the limited information and knowledge acquired by Westerners regarding the Orient, as well as the search for something complementary, as was the case with impressionists, who found in Japanese *ukiyo-e* engravings the art that confirmed the search for a new aesthetic – one that, according to Shuji Takashina (1988) pit itself against the classics.

Hugh Honour (1961), when comparing Chinoiserie and Japonism, agrees with Takashina, affirming that it served the new market for the exotic, offering an option to transgress academic art. The author adds that Chinoiserie was a movement focused on merchants who ordered artists and craftsmen to produce the items, while in Japonism the active players were the artists themselves, for which reason it was not limited to copying drawings, instead reaching a more intimate approximation in the sense of looking for its essence, going beyond the confines of exoticism. The influence of Japonism was intense, despite Chinoiserie having established itself before, spanning from the 17th to the 18th centuries. Recent research has yielded controversies that put an emphasis on the great influence obtained by Chinese articles in Europe and indicate a “reorientation of cultural history”, according to Masahiro Touda (2015).

The Chinoiserie fashion must surely have enchanted Ema Klabin, who lived in Germany and Switzerland during her early years, from 7 to 13, and spending extended stays in these countries thereafter. Her predilection for Asian items, especially of Chinese origin, may be explained by her experiences in European society, where the Chinoiserie trend reigned, as well as by her attraction to exotic, far-flung lands.

The majority of the items in her Asian collection are Chinese (80.6%, or 237 out of 294 objects); the Japanese share is much more modest, with a few others from India, Thailand and countries from the Ottoman Empire, Cambodia, Turkey, Java, Persia and Iran. This proves her predilection for Chinoiserie, not just for its exotic nature, but because the items of luxury Chinese porcelain, decorated with birds, animals, plants, flowers, palatial landscapes or mountain and water (*sansuiga*) imagery, combined with the Baroque and Rococo styles in vogue at the time.

Ema Klabin’s Chinese collection can be subdivided into three groups: the bronze, archaeological items from before Christ; the Tang Dynasty (618-907) items; and the more recent items, from the 18th to 20th centuries. This last group comprises the majority of Chinese pieces (approximately 88%), predominantly from the Qing Dynasty (1644-1911), Republic of China (1912-49) and part of the People’s Republic of China (1949).

The Japanese collection is mainly formed by items from the 19th and 20th centuries (86%), with just over half from the 19th, between the end of the Edo (1600-1868) and the beginning of the Meiji (1868-1912) periods.

According to Paulo Freitas Costa, one exhibition that would also have piqued Ema Klabin’s interest in Chinese objects was “The Genius of China: An Exhibition of Archaeological Finds of the People’s Republic of China”, held in Paris, London and New York in 1973-74, with pieces that were beginning to gain recognition in the European public since the Cernuschi Collection (2007, p. 103). Ema had, in her library, 25 volumes on Chinese art from the Palace Museum, in Beijing, 24 of which were published between 1969 and 1974.

It is possible to emphasize some moments of acquisition of Asian works: those which came from her parents’ home, those acquired thereafter – which were items made exclusively for European tastes, and others bought during Ema Klabin’s trips around the world, which began in the 1950s (Costa, 2007, p. 102).

Let us highlight some of the Collection’s items from China: an archaeological piece from the Shang Dynasty (13th to 12th centuries B.C.), the pottery figures of the *Royal Official* and *Lokapala Guardians*, from the Tang Dynasty (618-906) and the Qing Dynasty (1644-1912) snuff boxes.

The archaeological item *Ding – Tripod Vessel* (M-0461) is one of the oldest in the Collection: from the 13th/12th century B.C. and made of bronze.

Dings were precious political and religious objects at the time and comprised a cauldron for cooking, with three feet and which were kept above ancestral shrines. Normally cast, a technique used by the Chinese to produce bronze items, *dings* were originally gilded and began to appear once this material started substituting the pottery previously found in tombs.

The use of these objects in funerary ceremonies is associated with a respect for the dead and intended to ensure the benevolence of ancestors, invoking protection for their descendants. Only the wealthiest could afford *dings*, which made them status symbols – rules were in place that regulated the number and type of vessels any individual could have, depending on their position within the ranks of the nobility. Historical records show that record as nine for royalty, seven for dukes, five for ministers and three for more lowly public officials.

On display in the reception, the part of the house that contains Collection’s most valuable and rare pieces, the *Ding* must have been an important item to Ema, perhaps representing a link to her own ancestors.

The *Ding* in the Collection has a hemispherical shape with two upright handles and is supported by three feet in the form of knives or spatulas. The handles must have been intended to easily transport it from one place to another, or in some cases, to lift it out of the fire. It is interesting to note that the thinness of the feet was only made possible by the then new casting technique.

In the entrance hall, we can see several Chinese objects, of which three pottery pieces are worth pointing out: the two *Lokapala Guardians* and the *Royal Official*, which feature *sancai* (“three colors”, in this case, green, brown and white) glazing typical of the Tang Dynasty (618-906). This period was notable in the history Chinese art for the beauty and colors of its pottery that, through the use of copper, iron and cobalt, obtained a range of nuances, from blue to green and from yellow to brown. They were produced in kilns most of which were located in the Hebei, Shaanxi, Henan e Sichuan provinces, where few utilitarian items were made, with the majority being ritualistic in nature.

The *Royal Official* (M-0195), standing on a base, is an erect human figure measuring 104.6 cm tall, wearing a decorated green cape and a suit in brown with white beneath. His fingers are crossed at chest height and there is a crown on his head. His quadrangular face has simplified eyes, a well delineated mouth and an austere, yet calm, expression and is set atop a thick neck, disproportionate to the rest of the body.

The Collection has four *Lokapala Guardians* in the entrance hall, of which we have selected two to comment on. The *Lokapala Guardians* are originally Indian and were adopted by Buddhism as sentinels to protect Buddha against demons. They became popular in the Tang Dynasty, appearing at Buddhist temples and at the entrances to tombs.

The two larger *Lokapala Guardians* from the Collection, one measuring 73.9 cm (M-0657) and the other, 78.3 cm (M-0656), are similar. As with all of these figures, they are wearing armor and boots and have their right arms raised and bent, hand clenched, while their left hands rest on their left hips. Their right legs are raised, with their foot atop an evil demon, while their faces are set in powerful expressions of fierce courage. One of the basic differences in these two examples is the inclination of the body, especially the head, with the more inclined one conveying greater dynamism and bravery.

The faces and hands of these pieces are not glazed, not exactly to hide their expressions, but because elements such as their mouths, eyes, eyebrows, beards and other details were inserted after glazing. Their mouths were painted red and their eyes, black.

The three statues, the *Royal Official* and two *Lokapala Guardians* analyzed, acquired from Connaissance Antiquidades Ltda in 1970/1973, were placed in the house’s hall, alongside a collection of larger Chinese items, probably preferred by Ema Klabin when receiving visitors.

Tiny snuff boxes were made from the end of the Ming Dynasty (1368-1644), in China, when snuff was introduced by the Portuguese, but it was during the Qing Dynasty (1644-1912) that the paintings on these small boxes reached a

higher quality. The use of snuff was permitted because of its medicinal qualities, even though tobacco had been prohibited at the time. Notwithstanding the Chinese aesthetic – which, unlike the Japanese one, is ostentatious about greatness –, these diminutive boxes, with their form defined by their function, were highly appreciated by the Chinese.

The Collection has eight snuff boxes examples, five of which are in jade, among which four have decorations in relief, with other stones, such as amethyst and turquoise, or metals on the lids; one in amethyst and the last two are porcelain, painted blue. They were all acquired from the Galeria de Arte Itá, in 1947. The dominance of jade boxes is explained by the fact that it was considered the most valuable by the Chinese and a symbol of purity, excellence and sovereignty. Over the entire history of China, its peoples have adopted this stone to make ritualistic and functional utensils, decorative objects, weapons and accessories. It was used in funerary rituals because it was believed that jade’s magical powers of protection would ensure preservation and, therefore, immortality.

There are two snuff boxes, one in porcelain (M-0327) and the other in jade (M-0289), featuring dragons, which are symbolic figures in Asian culture. The dragon, a mythical animal, occupies the highest position and is, thus, the most adored. Its image can be found on objects ranging from Neolithic pots or ritual vases from the Bronze Age to some dynasties, such as the Han Dynasty (206 B.C.-220 A.D.) and represented imperial authority. They appear with beards and moustaches, while some have their fingers opened when used as an image of the state, breathing fire, fog or snow. The dragon painted in blue, on the porcelain box, is depicted in a vigorous pose and has five claws on each paw, a symbol of imperial authority, compared to common ones, which had only four.

The highlight from Japan was given to four sets of Japanese works: the *Amida Triad* from the Kamakura period (1185-1333), the *netsuke/okimono* and *ukiyo-e* from the Edo period (1603-1868) and the contemporary sculpture by Goro Kakei, who participated in the 7th edition of the Bienal de São Paulo.

The Amida Triad measures 74 cm high and is composed of carved wooden sculptures: the *Amida Buddha* (M-0140) and two *Bodhisattvas* (M-0141 and M-0142). On one side, the bodhisattvas are beings on the path to enlightenment, while still clinging to the material world: they feature symbols of wealth in their ornaments, such as a crown, necklace, bracelet, etc. On the other, we have Buddha and, as suggested by the meaning of his name – enlightened –, he has already reached the state of nirvana and is, therefore, free of mundane ornaments.

In addition to this characteristic, the Buddha has other peculiarities: long arms and fine fingers, as well as long ears, a symbol of wisdom. His hands are making *mudras*, gestures that contain various meanings and, in the case of the figure in the Collection, is in the *Bhumisparsa mudra*. This *mudra* was done by Siddhartha Gautama as a gesture that indicated touching the earth, to invoke it as a witness to the truth of his words. There is a protuberance on the Buddha’s head, a symbol of one who has reached nirvana, one of the main differences between the Buddha and bodhisattvas of the Collection, with the latter wearing crowns on their heads, although their garbs are quite similar.

The striking characteristics of this Buddha are his long right arm, positioned alongside his body and reaching down below his knee, while his disproportionately large hand is in *mudra*. His left arm is bent and in his hand is an object that appears to be a reliquary. His square face, with elongated ears, expresses serenity and benevolence.

The faces of the three pieces, slightly tilted down, are sculpted very delicately – the nose is very pronounced, the mouth and eyebrows are very clearly delineated and the gazes are calmly directed down. The ears of the bodhisattvas are also elongated, although not to the same extent as the Buddha’s.

This triad is located between the bedroom and the gallery corridor, in front of a wooden Chinese screen, as if to indicate a divine protection at the entrance to the private area.

As regards the *netsuke* and *okimono*, Freitas Costa explains that Ema Klabin, since a young age, “had a great interest in and appreciation of Oriental objects, such as snuff boxes, *netsuke*, *okimono*, fans, sculptures in jade, ivory and crystal” (2007, p. 101). The small size of Chinese snuff boxes and Japanese *netsuke*, the decorative accessories used to attach medicine boxes or *inro* (small cases for specific contents, such as tobacco), can be explained by their functionality; however, the Japanese *okimono* (literally meaning “ornament for display”) is miniscule probably as the result of the country’s predilection for diminutive items. This peculiarity, also seen in the preference for tiny flowers – as is the case with the cherry blossom, the country’s symbol –, is translated into the craftsmen’s technical skill and precision in producing the details on these small objects.

There are five *netsuke* and three *okimono* in the Collection, all made of ivory. The *netsuke* (literally meaning “to root” or “to attach”) is an ornament used in the Edo period, generally measuring 2 to 10 centimeters long and mostly produced in ivory or wood. They served as a kind of fastener for cords that would attach a small box for medicine or tobacco, called *inro*, to the sash of a kimono, called *obi*. As such, they need to have holes, called *himotashi* (meaning “cord passer”), a few millimeters in diameter. This dynamic must be carefully considered by the craftsman so that the object can be positioned to best effect over the *obi*. *Netsuke* normally have one or two of these holes and ways of fastening that vary depending on the number. Furthermore, in many examples a second hole can be disguised as the space between carved figures, such as between a man’s legs.

The Collection has two pieces that reference animals: the first, a monkey (M-0312) and the second, a frog (M-0313). Monkey sculptures are very common as it is one of the animals in the Chinese zodiac. Made from ivory, it was carved by Okatomo Yamaguchi, a renowned *netsuke* artist from the 18th century who lived in Kyoto. Yamaguchi was recognized in the book *Sōkenkeisbō*, by Tsōryū Inaba, from 1781, as one of the 54 star *netsuke* artists of the time. Despite this piece lacking any holes and, therefore, being classified as an *okimono*, to some specialists it constitutes a *netsuke* because of the gap between the monkeys, which could be used to pass the cords and so serve the function of the hole. Yamaguchi’s most known *netsuke* are precisely of animals and their reproduction is delicate and detailed.

This example presents two monkeys, opposite each other and in mirrored poses. They are slightly intertwined – making it difficult to say which side is the front and which is the back –, curved, looking down and with very long fingers and toes. The signature is on the back of one of the monkeys, on the lower part of foliage that is also sculpted on the back. This same animal is putting some food into his mouth with his left hand, while his right holds his left foot. The lower part is also worked, showing the animals’ feet, again emphasizing that it is a piece that can be seen from all sides – which gives it a classification of *katabori-netsuke*.

There are two signed, 19th-century, ivory *netsuke* with a single hole in the base. One is *Group of Musicians* (M-0315), produced by another renowned artist, Tomochika Chikuyōsai (1800-1873), from Sugamo, Tokyo. He learned to carve *netsuke* from his elder brother and produced pieces portraying humans and animals, skulls and, especially, characters in fashion from Katsushika Hokusai’s *Manga*. The sculpture comprises three musicians who, when seen from above, form the points of a triangle, two with drums, each of a different kind, and the third with what is probably a string instrument and presents an image of a bird and geometric, sinuous designs on the sides. The three figures are barefoot, their knees slightly bent and feet apart, one in front of the other, lending the item a dynamic movement, as if they were creating music with the beats of the drums played with the sticks they hold. Their faces express joy and their hair is held back by a kind of hat. The wide sleeves of their garb are tied up high to allow for free movement of the arms; they are also wearing trousers. The back of the rounded triangular base features textures made up of lines and dots across its surface, many of them forming triangles. This evidences an aesthetic concern with the rear of the piece. There is a hole in the middle for its function as a *netsuke* and, on one of the sides, Tomochika’s signature.

The piece *Warriors* (M-0314) is an ivory *netsuke* made by Masatoshi Shinkeisai, who was born in Nagoya and was active at the beginning of the 19th century, of the Tomochika School (the author of the previous piece), in Tokyo. A horse, two warriors and another two men compose the item. The two warriors hold themselves authoritatively compared to the peasant figure, one atop a horse and the other on the ground, legs open and knees bent, with his right hand on his sword, as if ready to unsheathe it. The peasant appears to be begging for his life, while the other man, wearing a hat, is behind the horse, controlling it.

Another noteworthy piece is the ivory *okimono* from the first half of the 20th century, signed by Kōgyoku (Muramatsu Manjirō), who passed away in 1952. The work portrays a fishing scene inside a shell (M-0293). A man and a giant fish can be seen in the foreground, behind and to the right is a man with a rod that touches the tail of a fish and the trees; on the left are two men with oars, on a boat. The waves fill in the spaces between the figures. This way of presenting landscapes in shells was popular at the time, especially those of a city with palaces at the bottom of the ocean, believed to be associated with the *hamaguri* clam.

The production of netsuke representing legendary characters is very common, as is the case of Chinese Taoist *Gama-sennin* (*Toad Immortal*), very popular in Japan. The immortal is represented by an elderly man with rough,

hairless skin who is believed to transform into a toad. His companion is a toad he at times carries in his hand, at others, on his back. He is a symbol associated with longevity and medicine, creating magical pills that ensure life eternal.

The Collection’s example (M-0309), sculpted in ivory and on a base of carved dark wood, measuring 7.2 cm high, is of the elderly man with a two-pronged beard, long hair and his face turned up and to his right. There is a hole in his back and another hidden in the fold of his kimono. He carries a toad on his back, on his right side, while his left arm carries a staff upon which he is resting his right hand and foot. His attire has a geometric leaf print and is tied at the waist with a thin sash. His facial expression, with his lips slightly parted, eyes wide open and broad nose, provokes a sensation of strangeness.

The *netsuke* is a very appreciated and collected object by Westerners and Japanese alike. The International Netsuke Society has over 600 members in the US, Europe and Japan (Seton, 2004, p. 95). These delicate sculptures representative of Ema Klabin’s femininity are located in her bedroom.

Ukiyo-e engravings became internationally famous when they spread in the West as part of the Japonism movement. Some of the characteristics of Japanese engraving are polychromy, two-dimensionality, peculiar composition, clearly Japanese themes and the technical skill employed in their making, such as in their minutely detailed drawings and in the precision of the prints from multiple runs.

In the Collection, the engravings are from the Edo period (1600-1868), with two of them by Utagawa Kunisada (1786-1865). One of the artists from the late Edo period and of international renown, Kunisada is widely recognized as the artist of *kabuki* actors and beautiful women. An apprentice of Utagawa Toyokuni since the age of 15, he received the final ideogram in his master’s name to make his own, as was the custom. By 1819, with his popularity peaking, he had already surpassed his master’s fame and, after his death, published 60 erotic books and learned painting from Hanabusa Ikkei. He headed the Utagawa School for 40 years and, in 1830, began integrating landscapes to his works of actors and beautiful characters.

Kunisada presents several artistic names in his works; depending on the period, he used separate names: Kunisada, Ichiyūsai Kunisada, Kinraicha, Gototei, Kōchōrō, Kunisada Toyokuni II, Toyokuni III, Ichiyōsai, Hokubaiko, Fuchōsanjin, Fuchōan, Hinaji Toyokuni and Kiō.

Despite his production not being the most popular with the Japanese, back then, they have received phenomenal recognition in recent times as a result of Western tastes. For example, there was an exhibition featuring Kunisada and Kuniyoshi from the Boston Museum’s collection, organized in Tokyo, in 2016, in which the majority of the works are from the collection of William Sturgis Bigelow (1850-1926), who was in Japan between 1882 and 1889. Thus, we can see that, already by the end of the 21st century, Westerners had elected Kunisada as one of the representatives of Japanese engravings.

Another object from the Collection is *Couple* (M-0902), bearing the signature of Ichiyōsai Toyokuni, together with two stamps on the lower left

margin, which dates the piece to between 1844 and 1861. The technical sheet records the year as 1844. The work references the Chronicle of the Battle of Ichinotani, the conflict between the Genji and Heike clans in the Heian period (794-1185). The figures presented in the image are Minamoto Yoritomo, of the Genji Clan, recorded on the top left as Captain General of the Right,¹ Yoritomo, and Princess Tamaori, with a mention on the upper left part, between the cherry trees. The princess is in the foreground, with her beautiful, multi-layered kimono of light blue tones and a wisteria print – the more layers a lady’s garb, the more noble she is –; while behind her is Yoritomo, with a kind of hat tied to his neck, which indicates his high position. Dressed in her blue, floral print attire, which are brown in the lower half, she holds a fan that is partially covered by the sleeve of her robes. On the left-hand side, there is a separating curtain and a cherry tree in the upper part, indicating the season: spring. There is a stamp from the editor on the lower right-hand edge.

It is interesting to note the location of the pupil’s in the characters’ eyes: the right-hand ones are located in the middle, while the left-hand ones are placed in the inside corner, creating a singular expression commonly seen in Japanese engravings.

The second engraving from the same artist, *Male Figure in the Snow* (M-0903), is a *yakusha-e*, a painting of a *kabuki* actor, of a male figure in the snow, with the signature of Toyokuni, which dates the woodblock work to between 1844 to 1864. The technical sheet registers the engraving as made in 1850. It features a scene by Kasugaya Tokijirō, from the traditional kabuki theater play *Akegarasu Yukino Urasato*² marked on the engraving on the upper left margin.

The narrative of the play can be summed up as an amorous encounter between Tokijirō, a simple man, and Urasato, a courtesan from the pleasure district. Tokijirō spends all his money on visiting her; however, his resources run out, he builds up debts and ends up meeting with Urasato in secret. Discovered, she is caught in the snow, but Tokijirō saves her and they decide to run away together.

There is a triptych by Kunisada in which one of the engravings is very similar to the Collection’s print,³ which helps us understand the image in question. When the illegal amorous encounters are discovered, the owner of the house where Urasato works beats her (the first print, on the right); she is imprisoned in the garden, in the snow (the second print, in the middle); the last engraving shows Tokijirō going to save her. It is precisely this third engraving that can be found in the Collection, with only a few formal differences.

In the Collection’s example, the character has his arms crossed, under the sleeves of the kimono, which is raised to the knee, forming folds and volumes that lend a dynamic air to the image. With a sword at his hip, Tokijirō’s head is inclined and covered by a *tenugi* (a small, fine towel), probably to avoid being recognized. His bare feet on the white snow contrast with the black wall that emphasizes the male figure. The snow becomes more visible through the flakes that fall against the black background. We can see a vertical band on the right from which we can glimpse three straw roofs, the garden holding his beloved. There is a fragment of pine needles covered by snow in the upper

part of the piece, a strategy adopted by artists to encourage the viewer’s gaze to travel beyond the frame.

Verticality predominates in the image, with depth provided by the right side, which shows part of the landscape. There is the Toyokuni signature along with two others, together with their stamps, probably that of the editor, the printer and the engraver.

The contemporary sculpture, *Ena* (M-0738), by Goro Kakei (1930), a participant at the 7th Bienal de São Paulo (1965), is located in the garden. Kakei studied at the Tokyo University of the Arts, lectured at the Aoyama Gakuin University, lived for approximately two years in Mexico (1968-70) as a guest lecturer at the Universidad Veracruzana and in Paris, in 1988.

Ena is a sculpture of a female figure, her head flattened and turned to the left, with proportionately large hands and feet. One can see the neighboring characteristic of two-dimensionality, which, in general, is one of the peculiarities of Japanese art, also visible in some *netsuke*, such as in *Toad Immortal*. Her left arm is bent in front of her, while her right extends alongside her body. Her hair, slicked down, seems to be glued to the sides of her face. Her eyes are sculpted simply and the mouth and nose seem to melt over the face, becoming inexistent. There is another, tiny figure at her feet, in front of her, whose knees are bent and resting on the floor, almost lying down, as if lacking the will to rise up. The expression is of sadness, of something that leads to meditation on woman’s condition, what Japanese poet Asao Shima translates as: “...when I am faced with the work by Goro Kakei, I experience a profound silence”, perhaps a kind of silence necessary in the fast-paced world we live in. He adds: “...more than anyone, he is conscious of the fact that he is looking up over a world of profound depth”.

Ema Klabin’s house-museum tells a story, a memory of its owner, as well as of the social and historical contexts of the time. The Orient enters as a representative part of this Brazilian collection, contaminated by a taste cultivated in Europe’s fashions.

There are too few Asian works in Brazil and even fewer on display, except for some international events held now and again by certain cities, on the commemorative dates of Japanese immigration, friendship agreements, etc. Thus, the importance of the Ema Klabin Collection grows, not just for the contact it provides with these objects, but also in promoting the study of Asian art in Brazil. ☘

Notes

- 右大将 is a diminutive form of 右近衛大将 (Ukonoeotaishō), the General Captain of the Right of the Imperial Residence Guard.
- The literal translation of Akegarasu Yukino Urasato is Urasato of the Snow, Sound of the Crow at Dawn.

- The composition is very similar, with the character standing on the wall, the side opening on the right, with some differences, such as the pattern on the kimono and the position of the arms and the trees, among others.

Africa: hybrid art of the most penetrating subject and concrete essence

MARTA HELOÍSA (LISY) LEUBA SALUM
LECTURER AT THE SÃO PAULO UNIVERSITY
MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOLOGY

There are only sixteen works of African art in the Ema Klabin Collection, but all can be very important both for the historical and aesthetic discussion of African art, as well as for a better assessment of similar collections developed in Brazil. It is in this direction that some of these works are presented in this chapter.

Reminiscences and the radiance of Africa’s artistic culture of the past

Between 1959 and 1964, the excavation of three sites found at Igbo Ukwu, in southwest Nigeria, pointed to the existence of an iron and bronze industry in the 9th and 10th centuries. This was already being foreshadowed since 1910, when realistic pottery and copper heads were found and later dated using radiocarbon and thermoluminescence techniques as coming from the 12th to 15th centuries. The biggest surprise, however, came in the 1940s, with the resurgence of one of the oldest registries of African art: the exceptional terracotta statuary called “Nok”, the name of the Nigerian territory in which were found the first pieces from this pottery production featuring advanced technology associated with casting.¹

Archaeology helped to reveal what is still being covered up: an African civilization with art flourishing as far back as 5th century B.C., and the existence of complex societies on the continent beyond the Nubian and Egyptian, ever since the far distant past. A lot of time passed before the great metal-working centers of Central Africa were noticed by the first European explorers. In addition to archaeology, the reports from travellers are essential sources to rescaling the African millennial technology. Even so, there is much beyond these ancient relics to be brought to light, which is also being sought through oral traditions.²

Although this chapter lacks the space to include the presence of Islam in Africa, it is nevertheless important to remember it, and the contribution of Arabic manuscripts when revising the history of the continent as written by Europeans.³ It is worth mentioning here a work informally associated with the African art nucleus of the Ema Klabin Foundation: it’s a postcard received by its founder and entitled *Ethiopian Legend* (M-0542),⁴ with inscriptions in Arabic. Even though it is probably a mass-market product for tourists, its iconography alludes to an important part of the continent that is normally excluded from the universe of African art; it is still, almost always, only associated with the aesthetic production of so called “black Africa” – especially the sub-Saharan and central western part, reached first by Western navigators.

The Portuguese arrived on the African coast in 1434; in the Gulf of Guinea, reaching Sierra Leone, in 1460; and then, the broad coastal expanse of the Kingdom of Kongo, in 1482. Soon, adventurers from other European countries appeared, following the early installation of the first Catholic missions in the Congo-Angola region. The few who ventured into the continent, centuries later, provided support for the Berlin Conference of 1884-1885, at which Africa was divided. The end of the 19th century was marked by the arrival, in Europe, of the bronze taken by soldiers from the British armada as pay for the sacking and destruction of the palace of the Kingdom of Benin, in 1897.

Dynamism in African art

The Ema Klabin Collection features a fine example of African metallic art. It is a cephaloid sculpture made of brass and cast using the lost-wax method. It was produced using a single, very long iron pin, which is integrated into the piece, as happens in the main kind of **edan ogboni**.⁵ Part of the central rod in this example (M-0593)⁶ is set into the base. One of its characteristics is its sharp, skewer-like pointed end. The hoop, at the top of the head, is where it joins another figure, in metal, through a chain, but both of these are missing in this case. Normally, these figures (whether or not they feature the full human body) come in pairs, forming a single object made up of three parts, including the chain. However, many similar examples to this sculpture can be seen on their own in other collections, missing the chain and paired figure.

The bronze **ogboni** are attributes of one of Africa’s most ancient and celebrated traditional political-religious institutions: the **ogboni**, of the Yoruba, Nigeria. The beginnings of this institution may even to precede the existence of the Yoruba as a social complex of centralized groups.⁷ Based on initiation and charged with judiciary powers, this institution is renowned for its master metal workers and casters, who were high up in the hierarchy of its members. Its art has very particular forms and styles, although it also has certain traits in common with other treasures from Nigeria. It comes from time immemorial and could hark back to a time in which – as tradition tells us – a master blacksmith from the Ife Kingdom went to teach metallurgy and the “art of portraiture” to sculptors of the Kingdom of Benin, or even earlier. Used as insignia by the institution, the so-called **edan** were also propitiatory objects in rituals: when stuck into the ground, they evoked **Onile**, the deity from Yoruban mythology.⁸ There are some examples of **edan** that might have

been made in Brazil and are currently found in some ancient collections of the country’s museums.⁹

During the second quarter of the 20th century, the forms and styles of African art were already the object of study by local artists, revealing very ancient studios directed by impressive artists who made history among their contemporaries. Their names were commonly hidden, but innumerable artists from the past “signed” their particular styles, generically attributed to hundreds of societies and cultural centers to which authorship is credited.

Anonymity, function and a glimpse

Wooden sculptures from the Yoruba are already well-known in Brazil, although it is not always remembered that their studies have been made for a long time, at least since Olowe of Ise, a Nigerian artist whose sculptures have been the subject of an article in *Nigerian Magazine*, in 1944.¹⁰ It was during this time that what still prevails among us, at times, began to fall apart: the idea that African art is collective and functional.¹¹ Since then, William Fagg, the curator of the collections at the British Museum, began to explore the theme of identity among African artists, especially those from Nigeria and in the footsteps of Frans Olbrechts, recognized for identifying the first “artist’s hand” in central Africa – the “Buli Master”, at the end of the 1930s. Motivated by the theme, Fagg carried out research in Nigeria, between 1949 and 1953, becoming, after his retirement in 1974, and up to his death, in 1993, a consultant for Christie’s Auction House London. This marks the insertion of Yoruban art decisively into the “tribal art” market – an already solid one, as we know and will return to, since the early days of European modernism.

Mainly located in southwestern Nigeria, but also in the Republic of Benim (formerly Dahomey), and in Togo, they share, apart from the same culture, the art of carving, even if it differs in several aspects. The variations of Yoruban sculpture reflect the history of many societies and cultures in the territory they have inhabited over the past centuries. Some of their forms (types of masks, for example) are shared with other cultures (**nago**, **ewe**, **fon**), sometimes with mixed stylistic elements. This wood sculpting was also developed in the Americas, especially by Africans originating from the Gulf of Benim.¹²

The Ema Klabin Collection has five Yoruban wood sculptures. Apart from their origin, they have a strongly figurative nature in common, and can be considered typical from the stylistic point of view, but are actually of different genres.¹³ One of them comprises a human figure (M-0294), while the other four simply contain its representation, of the whole body or part of it. There are three batons (M-0453, M-0455, and M-0456), at the top of each a human figure is carved and one cephaloid “head adornment” (M-0458) – a kind of open helmet topped by a sculpted human torso, probably intended to be used in conjunction with a mask. Overall, they show the functional, formal and stylistic diversity of the artistic processes from Africa, which caused such alarm in the Western world at the end of the 19th and beginning of the 20th century.

It should also be noted that these sculptures correspond to a production by Nigerian artists and studios carried out very much in response to collectors’ tastes – a contemporary production that was definitely aimed at those who were beginning their collections at the time in which Ema Klabin was forming hers. Jacques Maquet¹⁴ refers to this artistic production in Africa as “airport art”, which also includes craftworks made for tourists, a group in which we find collectors on their incursions into African countries after the continent’s independence. Responding to the general demand, traders were also interested in this production.

The five Yoruban examples acquired by Ema Klabin came from two of three lots originating from the already closed Segy Gallery, New York, in 1977 and 1983. Ladislav Segy, its proprietor – and longtime friend of Ema¹⁵ – was married to a Brazilian and became a great enthusiast of Yoruban art at the end of the 1960s, driving the purchase of these objects, almost always originating from Nigeria, among other collectors and museums in Brazil. This is emphatically outlined in the documentation on the collections from the artifactual repository of the São Paulo University Museum of Archaeology and Ethnology (MAE/USP), one of the Brazilian museums that houses various items acquired from his gallery.¹⁶

MAE/USP has 17 pieces from the Segy Gallery, 12 of which are Yoruban – all declared in 1971 and 1972. They are relatively equivalent to the hundreds of pieces brought from Nigeria by Marianno and Manuela Carneiro da Cunha between 1972 and 1974, although these latter were often purchased directly from the artists.¹⁷

The Yoruban pieces sold to the Museum by Segy lack specific details of their origins and, when placed side-by-side with the other collections in Brazil, such as the one at the Ema Klabin Collection, become an important repertoire to assess an imposition by the art market on the direction museums took in that period. For these purposes, we should also consider the nature of the appeal Africanisms had in Brazil over the 1960s and 1970s, when Brazil’s Foreign Ministry invested in recognizing the cultural ties with Africa, starting with Nigeria.¹⁸ After all, although five of the 12 works come from the Segy Gallery, the Yoruban sculptures in question correspond to a third of the African set in the Ema Klabin Collection.

Of the “Afro-Portuguese” ivories (...)

The rich treats and gold that European navigators thought could only be found in the Orient were close by, right there, a bit down the Atlantic. They also found sophisticated fabrics and unprecedented ivory sculptures, commissioned by them from Africans and taken as presents for their patrons. Important collections at today’s museums conserve examples of these first artistic productions originating from Africa.¹⁹

Since the end of the 15th century, African art objects with a strong visual identity began to become more common in international circles. Even though

they were limited to a restricted circle, they began to become known abroad, especially through the so-called “Afro-Portuguese Ivories”. These objects were seen as originating from **sapi** (Sierra Leone); the **bini**, or **edo**, inhabitants of the then Kingdom of Benin (Nigeria) since the 16th century; and also from some groups of tributaries to the Manikongo (the honorific title of the sovereign of the Kingdom of Kongo), whose authority extended, as early as the 13th century, across a vast area comprising various populations that lived around the mouth of the Congo River.

It is supposed that animal teeth and horn were used since that period as emblematic recipients and prestigious batons by Africans. However, there were also the ivories carved for selling to the Europeans. They were different, under the cloak of functionality that, ever since, the trading, pre-capitalist Western spirit imposed on the lives of objects and things. Through them, African artists of the time already demonstrated great creativity and an understanding of Western aesthetics: their work corresponded well to then-current European tastes. Thus the tableware, such as salt-shakers and spoons – objects desired by European monarchy.

Added to these are the decorative horns, using the same exquisite carving, using one of the most attractive materials. Some of them are carved with a low relief of landscapes on the surface, along the horn, as is the case with flutes and oliphants (the European name for a kind of elephant tooth that, in the shape of a horn, was transformed into wind instruments). Others are decorated with design textures inspired by the velvet-like raffia embroideries taken to European collections during that same Renaissance period.²⁰

The horns with these, so typical, textures are attributed to artists from central western Africa, especially the **kongo** (or **bakongo**), an ethnic group spread over a large area, from southern Gabon to northwestern Angola and also encompassing parts of the Republic of Congo (Congo Brazzaville, or simply Congo Brazza), the DRC – Democratic Republic of the Congo (formerly Zaire) and the enclave of Cabinda. Some of these textures, with linear, right-angled elements that liken Greek labyrinthine shapes, as well as artistic icons from other regions in the continent – after all, they are universal! –, are characteristic of a sculptural, textile and body art, including scarification, production still in vogue, in central Africa, four centuries later. This is particularly true of art from the **yombe** (or **bayombe**), a branch of the **kongo** located in Mayombe (or Mayumbe), the region on the lower, right bank of the Congo River, next to its mouth into the Atlantic. Very similar textures and graphic elements extend from the art of the **tshokwe** (or **batshokwe**), located in northwestern Angola and southwestern DRC, to that of the **kuba** (or **baku-ba**), located further north, in the central southern DRC (later on, we will examine a wooden statuette from the Ema Klabin Collection that features these graphical elements, attributed to the **kuba**). There are also horns adorned with human figures, side by side and inscribed with concentric or spiral bands from base to tip, attributed in the specific literature to both artists from the Kingdom of Benin as to those from the Kingdom of Kongo.²¹

There is only one example, in ivory (M-0307), from the Ema Klabin Collection that recalls this production, which has a pedigree of over five centuries.²²

It is strongly yellowed, emphasized by the dark, encrusted patina that the first collectors sought after in African ivories. On its certificate of authenticity, it reads as coming from the “bakongo, Belgian Congo”. On it, one can, indeed, see one of the formulations of human figures from **yombe** sculpture: the kneeling feminine statuette of typical components with its own style, which is sometimes seen on top.

This example, however, seems to be of hybrid making: the other figures, laid out along the body of the horn, evoke bodily positions of other styles. And, they are not organized in a spiral as some iconic **kongo** examples, but are instead found in parallel bands running from the base to the tip of the item.

Lacking other details, it seems precipitated to deem its use as a “tip of a baton”, which is also present on the certificate of authenticity. We have seen that objects of African art in the same material and form dispense with complementary elements (there is no hilt associated with the piece). It is right that, as a whole, it is very similar to some objects called **iroke ifa**, made from ivory and even bone, used as a “tool” in the Yoruban game of guessing.

This item from the Ema Klabin Collection, with its elaborate figurative feature, ends up being of greater value to us for its ability to help us revisit the first collections of African art: the cabinets of curiosity.

(...) To arms and “idols”, “fetishes” and “masks”

Let us move to the image of a well-known sculpture from the Ema Klabin Collection, with an oval face and large, semicircular tabs on the sides, topped by a half moon (M-0460).²³ It is neither a “mask” nor a “fetish”, nor an “idol”. It is inspired by the first figures from the reliquary of the Gabon populations taken to France by explorer Pierre Savorgnan de Brazza, between 1885 and 1887, that he published under the title: “Drums, masks, etc., of the Ondoumbos, in a panoply exhibited at the Trocadéro” (from the original: *Tambours, masques, etc., des Ondoumbos. D’après une panoplie exposée au Trocadéro*).²⁴ Figures of similar form and style had already been a part of the exhibit at this well-established Paris museum, in 1886, bearing in mind that the Musée d’Ethnographie du Trocadéro became renamed the Musée de l’Homme, whose collection is currently found in the Musée du Quai-Branly.

It is not known from where or whom Ema Klabin acquired the piece, but it is known that she bought some pieces of African art in Paris galleries (Galerie Roudillon, in 1972, and from antiques dealer J. A. Varin, in 1970).²⁵ By the beginning of the 20th century, this kind of African art object was already all the frenzy in Europe, among critics, art dealers and artists.²⁶

A few decades earlier, in the second half of the 19th century, especially toward its end, the extraction projects began to establish themselves: the wood and rubber industries were on the way and the interest in ivory continued, because of the art made from it. The ethnographies of the period talk of “hunting trophies” – the objects of choice among European collectors until then. It is in these ethnographies, oriented by these economic goals, that the context of this piece

acquired by Ema Klabin stands out – during this previous moment, but already of the universal exhibitions, and close to the wave of primitivism in European art, which was on its way. The art of Gabon mainly alludes to the history of the institution of African collections in the beginning of the 20th century, with Paul Guillaume, whose role in the diffusion of African art surpasses that of pre-modernist artists. In addition to having equipped museums with African art, especially with these forms of Gabonese art – among his favorites –, he was, alongside Apollinaire, a great supporter of the appreciation of this art among the Europeans and Americans of his time, and of styles and genres that would become canons of African art and still are, today.²⁷

This piece from Gabon (M-0460) from the Collection is a kind of wood and copper object called *cimo* [or *topo*] of a reliquary – there were fixed above baskets containing the mortal remains of notable dignitaries from previous generations. They were regular ovals, suggesting a human face, with C-shaped bulges on the sides, but a straight base, from which small, vertical pins protrude; they also had a large, inverted crescent moon shape bent over the top of the “forehead”. If seen from the front, the piece is sustained atop a robust rhombus. It is made of thin wood, being almost two-dimensional, but with front and back sides (at times, Janus-faced), set into the metal. In the example owned by the Ema Klabin Collection, a small pyramidal shape can be seen above the central vertical plate, making up a nose, which ends up suggesting a mouth, even though it does not seem to strictly follow the standards for features on this kind of object. In any case, it can be pointed out as one of the variants of the “classic style”.²⁸ Bearing the vernacular name of *mbulu ngulu* – from the basket to the top –, this kind of reliquary of the **obamba** (or **mbamba**) were previously attributed to the **kota** (or **bakota**). The term *kota* is, sometimes, used together with *obamba* to designate this kind of object, but there are other similar types of reliquary, with their own stylistic markings that originate from the extensive region east of current-day Gabon and inhabited by many other populations.²⁹ And part of the traditional territory of the **obamba** spills over beyond the border with Congo Brazza, extending to the other border of the upper Ogooué River, next to the so-called *Plateaux Teke*, where they were divided.³⁰

This region comprises a transition zone between the “Sudanese African” and Bantu African” people. This is why an *ngulu* – an object of equal *vraisemblance* to the piece from the Ema Klabin Collection in this genre of African art – served as the model for the symbol of CEA/USP (the Center of African Studies of São Paulo University), and the cover of its magazine *Africa* since it was launched, back in January 1978.³¹ In a recent interview given to us on August 22nd, 2016, Fernando Augusto de Albuquerque Mourão, a senior professor at the Sociology Department of the Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences of São Paulo University, reiterated this direction in choosing this art object from the Gabon peoples as a symbol of the institution, a direction that he always made a point of mentioning in his classes and conferences. In addition to being the founder and former director of the CEA/USP, he was a specialist in Law and International Relations, specializing in the African continent and was a member of the International Science Committee and, since 1980, of the bureau for the first Portuguese edition of the first volumes of UNESCO’s General History of Africa.

And, as with the ivory horn analyzed above (M-0307), this figure of the “ngulu kota-obamba” reliquary (M-0460) is an icon, not just of the ethnology and historiography of African art, but also of the African studies currently being undertaken in Brazil, of which CEA/USP has been one of the leaders since the 1960s, when it was founded.

Also from Gabon is a sculpture that is part of a mask, with its whitened wood face framed by a characteristic hairstyle (M-0459)³²: an example from the Ema Klabin Collection part of the aesthetic production attributed to the **punu**, **lumbo**, **tsangui** and, also, the **mpongwe**, known as the “white masks of Ogooué”, and Gabon (as well as the Congo Brazza). It is missing the rhomboid mark of scarification on the forehead, common to this kind of mask, which bears the vernacular name of **okuyi** (or **mukuyi**).³³ Its institutional records states its origin as “Equatorial Africa. M’Pongwe?”, although “Equatorial Africa” is an expression that is no longer used, but referred to a complex of French colonies extending from Congo Brazza to Chad.

Traditional “bantu” statuary – from societies of the vast group of bantu languages –, central southern and southeastern DRC

Much time passed before, between 1880 and 1960, with the domination of the African territory by the Western European powers, everything would be put to the service of colonization. And, thus, Africa’s aesthetic production was severely impacted by the social changes forced upon the continent. Wood sculpting was a good match for the taste for primitivism in vogue in the West, but the African masks and statuettes from the collections hatched in France, from which they spread through Europe, had little to do with the previous tastes of European collectors.³⁴

Since very early on, however, the missionaries, scientists and colonial administrators had turned their attention to a multiform statuary from Africa that its people were gradually forced to reveal. Faced with the expressivity of the categories of African art known by then, it was a surprise to find productions overflowing with materiality, many of them kept secret and restricted only to initiates. How could one understand an art that, as mentioned, was made to not be seen?

Another set of African works from the Ema Klabin Collection permits us to talk of this subject. The institutional records contain the **bakuba**, **songye** and **tabwa**, leading us to the classic styles of the corresponding social groups: the **kuba** (or **bakuba**), the **songye** (or **basongye** or even **basonge**, among other spellings also found in the literature) and the **tabwa** (or **batabwa**). These works come to represent an anthropomorphic, wood sculpture production that stands out and is mirrored by a statuary specific to the societies from within the vast set of **bantu** languages from this central southern and eastern-southeastern region of the DRC, that reports to an ideology of tribes that formed the centralized nations of central Africa. There are common characteristics that, when analyzed, reveal the complex-

ity of the ethnic identity and pre-colonial context of the region, as well as a sculptural production that is typologically separate from the stylistic and technological points of view.³⁵

It was mainly from this statuary that Europeans established two debatable categories of morphological classification of African art. Some were called “lineage statues”, “civilizing heroes” or “ancestors”. Others, labeled “fetishes” are now called “statues of power”. They are consecrated with the names of well-known celebrities and political heads of state from the past, evoking their effects in the guarantee of power over territories and the continuation of society.³⁶

Some rare pieces from this statuary remain sealed in private collections from Belgium, Germany and other countries outside Brazil. Since the 1970s, specific, specialized studies were carried out, arousing the interest of curators in the big museums, as well as that of serious collectors who were, normally, exclusive dealers. Today, the very old pieces that remain are fetching mind-boggling prices in international auctions.

The **tabwa** statuette from the Ema Klabin Collection (M-0450) represents commemorative statues of chiefs with renowned lineages, from the conflicts at the beginning of the 1880s, promoted by the Congo Free State and King Leopold II in the western part of Lake Tanganyika. The first to reach Europe were looted by Lieutenant-General Émile Storms. They were kept in secluded places. It is held that these statues were related to the spirits of wise and clairvoyant ancestors, called *mipasi* – the classification sometimes used in catalogues and which does not always seem applicable. This work from the Collection’s set of African art also has stylistic components of the ancient art of the **boyo** (**buye** or **babuye**) as well as of the **luba** (or **baluba**), who were also inhabitants of this region, but, especially of the statuary of the so-called “**pre-bembe**”.

The **tabwa** statues, to the same extent as the **songye** ones, are laden with an apparent “esoteric” symbolism because of their relation to the cosmos and the mystery of the eternal cycles of the moon, including its seasonal influence on the earth’s soil and human physiology. However, the **songye** really are more splendid. With male genitalia and inflated stomachs, as if pregnant, they were, after being sculpted, encrusted and adorned with a paraphernalia of whimsical materials previously unimaginable in Euro-centric art (shells, stones, sticks, metal blades; teeth and bone, the skins of mammals, reptiles and birds; bast, vegetable fibers, fruit and seeds). Thus, they would lose the human appearance of their original and nuclear figure, of an almost hermaphrodite. The most imposing and classical of these, with documented histories – rare and, currently, in collections – bear the majestic prefix “YA” in their names, as with the great leaders, chiefs or renowned local priests. In this case, they were large, up to 90cm, sometimes more – these would be present at collective, reserved and occasional ceremonies of the **basonge** (**basongye** or **songye**) and, therefore, “of the community” or “of the village”. The smaller ones, which vary from approximately 15cm to 30cm, were individual property. They are generically known by the term **mankishi** (sing. **nkishi** – a term common to the

bantu languages, employed differently in each of them, but with similar meanings, having given rise to the *inquice*, in Portuguese). It is remarkable that some of their characteristic materials were chewed together with other substances (sap, saliva and other extracts) and were, before being “worn” as with the other materials, inserted into orifices made by the sculptor on top of the skull, the mouth, ear, nose, navel and anus of the sculpted human figure.

Recent x-ray testing of a significant sample of these *mankishi songye* revealed criss-crossing tunnels from these orifices inside the sculptures, leading to interpretative data on this kind sculpture that still needs to be investigated further.³⁷

The **songye** statue from the Ema Klabin Collection (M-0461), despite not being replete with materials – only the horn and a “wooden headdress” are visible atop the skull, apart from the patina over its surface –, could be considered a small **nkishi**. It is simple, but well crafted, with mixed features of art studios from three sociocultural branches of the southwestern **songye** territory – of the **milebwe**, the **belande-kibeshi** and, above all, the **eki** (or **beneki**) –, who inhabit the regions surrounding the city of Kabinda.³⁸

A third piece representative of the classic statuary from central Africa belonging to the Ema Klabin Collection brings to mind the morphological conception of the human figure as sculpted by more western styles, from the central south of the current DRC, especially the **kuba** (or **bakuba**), to whom (M-0451) is attributed.³⁹

The outline of the body, insinuating a zigzag, culminates in a head with a typical hairstyle. Seen from above and the front it is formed by long and pointy, conical bundles: they take the course of two plaits the fall vertically toward the back. Also peculiar are the two, small, rectangular decorative areas located on both sides of the face, in the fashion of scarifications carried out by separate people in these societies, especially those parallel to the temples, which have a visual texture formed by sections of the same type as the hair covering the top of the skull. The texture has a squared texture, similar to that seen in **kuba** weaving.

This item from the Ema Klabin Collection has all the features of the so-called “colonial style” of pieces produced during the mid-20th century in then Belgian Congo. It was the most preminent period of colonial propaganda, when the local art, especially of the **bakuba**, was widely exploited. With a few repairs, however, its description as given above fits that of piece from the ancient collection of Charles Ratton, one of the most renowned art dealers specializing in African art from the period between the two World Wars, whose collection is still a point of reference in the international cataloguing of art objects from that continent. It is true it has a robustness, while the Ratton piece shows a lightness from a slim, sinuous outline so appropriate for its purpose. The Ratton piece comprises not just a solitary human figure sculpted in wood. From its tongue a long metal blade emerges from which the finely carved statuette seems to be issuing words and saliva, as if alive, having been taken as the symbol of the power of the spoken word in publications by the famous publisher Présence Africaine and, later, in one of the editions

of *Correio da Unesco*, which contained the first originals from the Portuguese version of its *General History of Africa*.

Worn as an insignia, with its metal part molded to the shoulder and the wood hanging against the chest, the Ratton piece represents a very emblematic production of objects that are made and used by artist-metalworkers not just of the **baluba**, but neighboring peoples, covering a vast territorial expanse. The emblem – a small hatchet that symbolizes the work and identity of the sculptor but also the metalworker he is, in the creation and maintenance of his work tool – currently figures in very important collections of antiques in Europe, through examples formulated under ancient Congolese styles of conceiving the human form. Previously attributed to the **luba**, it is now known that the “little hatchet”, which belonged to Charles Ratton, is of the style of the **bashilele** (or **leele**), located in the territory next to that of the **bakuba**, to the southwest.

It is good to have the statuette attributed to the **bakuba** (M-0451) on show at the Ema Klabin House Museum, because it allows us to evoke once again the importance and awareness of African specialists in the domains of nature – of the artists who, in the Africa of old, had a knowledge of the subject and its workings to, through art, reveal the meanings of human existence’s perpetuation in the world.

This statuette brings us to the end of this, now lengthy, section. We go on to deal with three works from the African art of the Ema Klabin Collection that represent the styles of the **baule**, **ashanti** and **mossi**, located in the Ivory Coast (M-0452), Ghana (M-0454) and Burkina Faso (M-0457), respectively.⁴⁰ Together with the five wood sculptures of the Yoruba and two from Gabon and Congo Brazzaville, as well as the postcard “Ethiopian Legend”, they can be seen at the exhibition, the Foundation’s website or the first text dedicated exclusively to this African collection acquired by Ema Klabin.⁴¹

Hybrid, but implacable: the eternal return of African art

African art could be an expression used to denominate the entire aesthetic and artistic production of the continent, or that arose from there, much as when one uses the term European art; but it is not. It will always be faced with a dilemma as expressed in the sentence with which Emanuel Araujo begins his presentation of the catalogue from *Africa, Africans*, the showing of contemporary art at the Afro Brazil Museum, in 2015: “Without being African and without ceasing to be”.⁴² What is no longer possible is for it to be a mere expression of what was imagined about Africa, about Africans or about their art. And pluralizing the expression makes no difference, nor does substituting it for others – from “l’art sauvage” to “les arts premiers”, they still perpetuate the loss of a spatial-temporal point of reference and the proper individual authorship.

It can also never be functional. African art has always been structural: plastic and visual, audible and spatial. And, if it is not science, it is inspired, with imagination and creativity, by the knowledge of the great masters on the

essence of the universe. Even through examples produced in the sterilization of the essence of the production it originates from, and so, without its excellence, we must remember that African art could be a catalyst, if properly employed, for processes that build up identity and full bodies; that build up whole individuals in the process of life-death-life. It will always be a point of reference for the social and historical dynamics of the continent and its people, albeit unrecognized for a long time, but with much to reveal through it, always.

Whether it is a sculpture that animates as a mask through the impenetrable aspect of music and shines in dance, or a finely carved statue covered in such unsustainable vigor – these forms of African art that are represented in the artifactual collection left by Ema Klabin were chosen as if to shine a light on the constructs regarding African civilizations by being evidenced and reviewed.

And, perhaps more than with other institutions that manage cultural heritage, it seems inherent to house museums, such as the Ema Klabin Foundation, to be aware that they contain “things with life” – that the objects are a living projection of the memory of their prior owners and users. As such, they are life to be lived again, which cannot happen with the resurgence of spirits, nor without the resurrection of the dead, which the objects of African art, by vocation, make present – the correction with which they should be treated is always, as before, in their sights.

On a final note, it must be said that this chapter has the ever present marks of the deep and careful reading of an expert scholar of African and Afro-Brazilian art and material culture: Renato Araújo da Silva. His delicate observations in the editing of the original versions of this text and final suggestions help us to feel him in a less diffuse manner than he would always be in the incessant search for entirety that the theme deserves. ✎

Notes

- See EYO; WILLETT (1980); see also: *Ancient Sculpture*, in Willett (1993, p. 65-80).
- See KI -ZERBO (2010).
- See MOKHTAR (2010).
- Records for piece: M-0542 *Ethiopian Legend*. Ethiopia, 20th century (?). Gouache (?) on canvas, 21.2 x 22 cm irregular.
- Author’s note on editing: for the text of this chapter, all the names and vernacular terms, including for societies and cultures (except the Yoruba word and its derivatives), are written in lowercase, in the singular, without accents and in bold.
- Records for piece: M-0593 *Edan*. Yoruban Cultural Group. Nigeria, 19th century. Cast metal, 19.7 x 2 x 2.7 cm. Acquired from: Ladislás Segy, 1983.
- Cf. RYDER (1980).
- To check: SALUM; RIBEIRO JR.; SILVA; SOUSA [forthcoming].
- Cf. RIBEIRO JUNIOR (2008).

10. Cf. WALKER (1994).

11. See D’AZEVEDO (1973).

12. See, among others, CARNEIRO DA CUNHA (1983).

13. Records for pieces: M-0458 – *Top of a mask (?) with sculpture emblematic of Eshu*. Yoruban Cultural Group. Nigeria, 20th century. Carved and painted wood, cotton and wool, 28 x 21 cm approx. dia. Acquired from: Ladislás Segy, 1977; M-0456 *Baton (Oshe) with Shango emblem*. Yoruban Cultural Group. Nigeria, 20th century(?). Carved and painted wood, 51 x 22.3 x 9.5 cm approx. dia. Acquired from: Ladislás Segy, 1977; M-0455 *Baton (Oshe) with Shango emblem*. Yoruban Cultural Group. Nigeria, 20th century. Carved wood, 39.6 x 8.3 x 6 cm. Acquired from: Ladislás Segy, 1983; M-0453 *Baton (Ogo), emblematic sculpture of Eshu*. Yoruban Cultural Group. Nigeria, 20th century(?). Carved wood, 36.7 x 7.9 x 10.3 cm. Acquired from: Ladislás Segy, 1977; M-0294 *Statuette of Ibeji*. Yoruban Cultural Group. Nigeria, 20th century(?). Carved wood, beads, spun cotton, 26.5 x 9.4 x 7.7 cm. Acquired from: Ladislás Segy, 1983.

14. MAQUET (1966). See also STEINER (1999).

15. Cf. COSTA (2007, p. 122-123).

16. Cf. SILVA (2004).

17. Cf. BARCELOS NETO et al. (2007, p. 819-820).

18. See DÁVILA (2011).

19. Cf. BASSANI; MCLEOD (2000).

20. Cf. BASSANI; FAGG; VOGEL (1988).

21. See, among others, BASSANI; FAGG; VOGEL (1988); WILLETT (1993); BASSANI; MCLEOD (2000).

22. Records of piece: M-0307 *Ivory horn (?) sculpted*. Yoruban Cultural Group. Nigeria, 20th century(?). Carved ivory in low relief, 22.1 x 2 cm approx. dia. Acquired from: Ladislás Segy, 1955.

23. Records of piece: M-0460 *Reliquary Figure*. Obamba Cultural Group. Gabon, 20th century. Carved wood, metal layers, 47.5 x 25.5 x 6.4 cm approx. dia.. Acquired from: unknown. Print publications: (1) PINACOTECA (...), *Universos sensíveis (...)*, 2004, op. cit. (Final acquisitions, p. ?); (2) COSTA, *Sinfonia de objetos (...)*, 2007, color photographic insert, p. xxviii.

24. Cf. DE BRAZZA (1888, p. 59); cf. higher resolution image in RUBIN (1984, v.I, p. 128).

25. Cf. COSTA (2007, p. 151).

26. Cf. PAUDRAT (1984, p. 125-175).

27. See PAUL GUILLAUME ET ART AFRICAÏN. MUSÉE DE L’ORANGERIE (Accessed in 2016).

28. Cf. DELORME (2002a, p. 33-41).

29. Cf. DELORME (2002b, p. 14 e ss.).

30. Cf. PERROIS (1970).

31. PUBLICAÇÕES CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS (Accessed in 2016).

32. Records of piece: M-0459 *Top of mask*. Gabon /Congo Brazzaville, 20th century. Carved wood, polychrome, 25.2 x 15.7 x 15.2 cm. Acquired from: unknown.

33. Cf. HAHNER; KECSKÉSI; VAJDA (2010, pl. 75).

34. See, among others, WATERFIELD (2006). Cf. also BASSANI, FAGG (1988).

35. SALUM (1996) ; cf. also NEYT (1981).
36. Cf. “sacred” statues, “chiefly” statues, “fetish” statues and “ancestral statuary”: attempted definition in SALUM (1997, p. 81-90).
37. Cf. HERSAK (2010).
38. Cf. NEYT (2004, p. 52-85; p. 308-312); cf. also SALUM (1990, p. 276-278; p. 282-282a; p. 284-289; p. 300-300a; p. 301-301a).
39. Records for piece: M-0451 *Statuette*. Bakuba Cultural Group. Democratic Republic of Congo, 19th century (?). Carved wood, 34.5 x 9.8 x 9.7 cm. Acquired from: Ladislav Segy, 1955.
40. Records for the pieces from the set of African art of the Ema Klabin Collection that were not investigated in this chapter: M-0452 – *Baulé Sculpture*. Baulé Cultural Group. Ivory Coast, 19th century (?). Carved wood, 35 x 7.4 x 7 cm. Acquired from: Ladislav Segy, 1955; M-0454 – *Ashanti Sculpture*. Ashanti Cultural Group. Ghana, 20th century (?). Carved and painted wood, 32./9 x 15.0 x 4.3 cm. Acquired from: Ladislav Segy, 1983; M-0457 – *Mossi Sculpture*. Mossi Cultural Group. Burkina Faso, 20th century. Carved wood covered in leather, 33.4 x 5.8 x 11 cm. Acquired from: Ladislav Segy, 1983.
41. Cf. RIBEIRO (2014).
42. ARAUJO (2015, p. 19).

The end of the 19th and beginning of the 20th century: the School of Paris in the Ema Klabin Collection

ANA MARIA PIMENTA HOFFMANN
LECTURER AT THE DEPARTMENT OF ART HISTORY
OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF SÃO PAULO

When looking at recent European works from the Ema Klabin Collection that, for this chapter, we will refer to generically as examples from the School of Paris, we immediately see a delicate sensibility behind the choice of themes and artists, as well as a sharp perception of art history.¹ All of them are small, yet they comprise a notable group of important artists, of which we will start with two exceptional pieces from Marc Chagall (1887-1985): *In the Field* and *Couple with Sled and Red Rooster*, from 1925 and 1957. In addition to this precise set of works by one of the greatest modernist European masters, we also highlight a small still life from impressionist Auguste Renoir (1841-1919), a painting of flowers by fauvist Maurice de Vlaminck (1876-1958), a landscape

by Lithuanian artist Chaim Soutine (1893-1943) and an engraving by Pablo Picasso (1881-1973).

The term School of Paris is used generically to designate a broad variety of artists who lived and worked in the French capital, especially in between the great wars. They were notably influenced by the fauvist, cubist and surrealist vanguards. Many of them were foreigners who made their way to the city, such as Marc Chagall or Chaim Soutine, from Russia and Lithuania, respectively. It is a vague classification, but one that perfectly expresses this period of artistic, literary and intellectual effervescence that also drew in and counted with the support and interaction of art critics, dealers and collectors. Artists and intellectuals from a host of cities, countries and continents celebrated the victory of the vanguards, artistic freedom and the breaking free of customs, as well as an intense cultural exchange, all of which was brutally interrupted by the ascent of Nazism and the Second World War.

Marc Chagall, the triumph of imagination

Among the most noteworthy pieces of the Ema Klabin Collection are two paintings from one of the most important modernist artists: Marc Chagall. Born to a Jewish family in 1887, in Vitebsk – a provincial city in Russia –, he left for Paris in 1910, aged 23, staying there until 1914 and maintaining contact with cubist artists such as Robert Delaunay (1885-1941), Fernand Léger (1881-1955) or Modigliani’s and Soutine’s group. After the Russian Revolution of 1917, he returned home, participating in setting up the Vitebsk Fine Arts School, but, in 1922, after a difference of opinions with the new regime, he once more left for Paris, this time definitively.

Chagall developed a style very much his own, influenced by Symbolism, Cubism and Fauvism, with connections to Surrealism, and essentially dedicated his production to narratives relating to the common man’s religion, literature, dreams and life, often drawing on themes from Eastern Europe and Jewish culture.

The Collection’s pair of works shares the theme of couples: the first shows a summer outing, while the second depicts a wedding in the snow. *In the Countryside*, (M-0785), from 1925, shows a delicate rural scene, following a well-established tradition of pastoral scenes, in which a couple features in the foreground, while the background contains a smattering of buildings and a church. An angel is bringing a bouquet of flowers to the church/mosque. The palette is dominated by two surfaces, one blue, the other green, in the foreground, while an intense yellow does the same in the background. The atmosphere takes us to a timeless place from the past, distant from the hustle and bustle of city living.

The wedding scene, titled *Newlyweds with Sled and Red Rooster* (M-0786), from 1957, shows the couple being taken by sled, at night, in the middle of a heavy snowfall and with houses in the background. The titular red rooster completes the composition, dominating the upper right corner.

Marc Chagall is considered one of the greatest modernist artists of Jewish origin, one of the masters in the history of European vanguards. The Collection’s two pieces, acquired in 1972 and 1976, respectively, were placed, and can still be found, in the music room, an eminent area of the social space, which can be considered as an homage – set amidst a group of works and objects reflecting an eclectic taste and historical leaning – to an artist who, in a way, revealed the power of Eastern Europe’s Jewish culture to the contemporary world. These works also refer to the renowned paintings of the Paris opera house’s ceiling, by Chagall in 1963, and the murals of the New York opera house, from 1966.

Auguste Renoir, a master of impressionism

The delicate still life by Auguste Renoir, despite not belonging to the School of Paris, is from the same period and has been included in this chapter. A fragment of a study found in the artist’s studio after his death,² we have an arrangement of three lemons and a china cup, without saucer. The composition, titled *Still Life Three Lemons and a Cup* (M-0789), is dominated by sparseness, but in conjunction with a technical virtuosity in the use of color, brushwork and construction of light. It is a static, prosaic scene, yet imbued with movement – it is a sketch executed with the excellence of a masterpiece.

Renoir’s background is well known: born into a modest family, he opted for a career as an artist at a very young age, working in the same ceramics factory as his father and saving up in order to pay for his first lessons, with Marc Gleyre (1806-1874). During that period, he became friends with Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899) and Frédéric Bazille (1841-1870), who formed the initial group of impressionists with their first showing taking place in 1876.³

Still in 1876, he painted *Bal du moulin de la Galette*, in which it is not hard to see the technique that made him famous; the vibrant brush strokes, composition of overlapping elements and gentle, yet still critical, humor in the treatment of his subjects.

When Ema Klabin acquired the piece, the São Paulo Museum of Modern Art (MASP) already owned a notable set of paintings by Renoir, of which *Portrait of Claude Renoir*, from 1909, stands out and in which we can see essential aspects of the impressionist’s work: the first is his style, the treatment of the painting’s surface through the use of vibrant brushwork and complementary colors, lending the image an intense impact. Secondly, something we can call a simplicity in the treatment of the subject; that is, a generalizing synthesis for the portrait, the female nudes and, why not, for a still life. Thus, we stress that these subjects are constructed, represented simply and synthetically, both in the arrangement of the composition as in the treatment of space and light, yet with an astounding technical excellence, as described above.

Looking at *Still Life Three Lemons and a Cup*, we can see the simplicity of the composition: there is a group of objects on top of a white cloth and the artist produced two studies, one in color and the other in light. He employs

blues, yellows and ochers for the cup and white cloth, while the lemons receive yellows, oranges and greens. Meanwhile, this is all “framed” by a black, abstract background.

Obviously, we cannot expect anything more ambitious from a brief study, a fragment of a larger canvas containing other paintings found in the artist’s studio and subsequently dismembered by his family, framed and stamped with his signature. What we would like to point out, however, is that this fragment presents a contrast between the sophistication in making the image, a study of color and light, and its condition of being a sketch with a simple theme of everyday objects deprived of any nobility, enchantment or features.

The vanguards of form and color: Maurice de Vlaminck and Chaim Soutine

Let us begin with Vlaminck, allowing for a closer overview of the art of the Parisian vanguard from the beginning of the 20th century. Born in Paris to a Flemish father and a mother from Lorraine, both of whom were music teachers, Maurice himself played and taught the violin, which earned him a living during the difficult times of the start of Fauvism.

In 1900, while travelling by train, he happened to meet André Derain, with whom he would share a studio and a lifelong friendship. Together with Henri Matisse and others, they participated in the 1905 Salon d’Automne, where, independently of the official directives, a new style was presented that used planes of pure tones, going beyond the pointillism technique of Georges Seurat. Controversial, it was the starting point for the artistic vanguard that would, from then on, be known as Fauvism.

The painting, *Vase of Flowers* (M-0787), by Vlaminck, is part of the Ema Klabin Collection and, as with the example by Renoir, reveals a choice of delicate taste and a predilection for themes such as still lifes – one much cherished by impressionist, post-impressionist and modern artists. For these artists, the motive is simply the opportunity to experiment with composition and color.

In this case, we have a vase of flowers on a table, placed centrally. The table and vase are given particular emphasis, comprising a set of semicircles of a formalist taste. The flowers are built up using vigorous and precise brush strokes, having a synthetic character, but with a clear choice of vibrant strokes that, with the construction of light on the table and the abstract background, lends the piece a joyful air.

Another fauvist painting present in the collection is the piece by Lithuanian artist Chaim Soutine. From a Jewish family, like the Klabins, he moved to Paris in 1913 after studying at the Vilnius Academy of Arts (the same as Lasar Segall). Arriving in the French capital during those turbulent times at the turn of the century, he settled down in Montparnasse, where he became great friends with Amedeo Modigliani (1884-1920), the Jewish Italian artist who, within the new paradigms established by Cubism, developed his own style,

for which he would become famous. In addition to their intense friendship, they shared an art dealer in Léopold Zborowski (1889-1932), who would help Soutine escape the Nazi occupation of Paris during the Second World War. In between the wars, he found success, with a showing in Chicago, in 1935, and another in at the Jeu de Paume, in Paris, in 1937. However, the rise of the Nazis during the Second World War and their persecution of the Jews would prove his undoing: after passing through small cities, often having to sleep outdoors, he was forced to return to Paris in order to undergo surgery for a stomach ulcer, but which failed to save his life.

The piece *Landscape with Trees in the Wind* (M-0797) is an expressionist painting: bold colors, vigorous brush strokes, a thick and dynamic style. It gives a dramatic vision of nature’s phenomena: the work speaks of man’s impotence when faced by a gale. This vigorous expressionist style, with a certain tendency toward the abstract, is what made Soutine’s art stand out. His landscapes and series of carcass paintings demonstrate this technique that would later be widely appreciated, especially in the context of art in the US.

For the example in the Collection, we see a pair of trees in the foreground with their leaves blown by the wind. The treatment of the brushwork supports a chaotic perception of the image. Our gaze is continuously invited to run frenetically over the canvas. There is no narrative, nor does the theme even matter: what prevails is the autonomous use of the brush, the vibrant choice of colors, the geological layers of the picture-making.

Picasso, an icon of European modernism

There is no question that Pablo Picasso (1881-1973) is one of the most important modernist artists from the first half of the 20th century, being prolific and highly influential. His work, which extends from the tail end of the 19th century up to his final years, in the 1970s, permeates any narrative of Modern Art history, or any collection of modern art.

Picasso can also be considered an exponent of the School of Paris, the classification we have chosen for this chapter. A child prodigy who was taught by his father while in Spain, he also studied at the Barcelona School of Fine Arts before moving to Paris, early on, in 1900. His starting point as a groundbreaking artist is the symbolist aesthetic – he developed, together with Georges Braque (1882-1963), one of the most potent ruptures in Western art with the advent of Cubism, a vanguard that implodes the structures of drawing and composition of the classic and academic tradition. Influenced by the objects of African Art collected by European ethnographers, but also by the most varied artistic productions imaginable (such as popular art and children’s art), he developed an array of languages, with his drawing ability being especially remarkable. This ability was documented by Georges Clouzot, in *Le mystère Picasso*, a documentary made in 1956, in which we can see the artist drawing and painting, producing, in front of the cameras, a work very similar to that found in the Ema Klabin Collection.

As regards how this piece was acquired, we cannot but remember the impact caused on Brazil’s art circles by the arrival of *Guernica* to São Paulo in 1954, as part of the city’s 400th anniversary celebrations, when it was exhibited at the Museum of Modern Art’s II Biennial.

The piece *Musician Faun n° 3* (M-0919) is an engraving that portrays the head of the mythical character, playing the pipes. This theme is very dear to the modernist space. Themed by 18th century poet Stéphane Mallarmé (1842-1898) in his poem “L’Après-midi d’un faune” from 1879, it was later choreographed and interpreted by Russian ballet dancer Vaslav Nijinski (1889-1950) based on the orchestral composition by Claude Debussy (1862-1918). In the engraving, the faun’s face is constructed using eight lines, or four moves, a conciseness that swings between a formal stripping and an appeal to our perception of the stroke’s synthetic character. The scene is completed – which is absolutely essential to perceiving the image – with the black background on the right hand side of the work.

The faun created by Picasso evokes the classical tradition in its entirety, from the understanding of the role of art, of music, mythology, literary narratives and poetry, as well as presents the most impactful aspect of modernism: the simplicity of the image and of visual perception. For what it can represent and the way it was presented, this piece offers a high point of European Modernism, while simultaneously revealing a surprising aspect of the collector’s journey: her perception of vanguard art.

Views of the modernist collection

It is important to stress that the cultural environment and designs for the collection were not focused on modern or vanguard art; thus, the presence of the works from the first half of the 20th century signal a very particular taste, one connected to the music world, the representations of still lifes and landscapes. They were precise and encompassing choices that demonstrate an understanding of the artistic and formal revolutions that took place during that period, but which had their origins in the 19th century. These choices denote erudition, contact with artists and the arts institutions in which recent Art History was debated, they demonstrate a connection with the present and, to a degree, support the choices that make up the rest of the Collection. That is, her experience with the contemporary arts debate and arts historiography itself are evident in her choices, not just in ancient, classical, oriental and ethnographic art history, but modern art history, too.

It must be noted that Ema Klabin often stayed at two cities that were at the center of these debates: Paris and New York, where she would visit exhibitions and auctions, noting down potential acquisitions in the catalogues and building up her own conception of Art History (which is completed by her collection of books, especially the rare volumes and luxury art editions). The modernist pieces confirm this diagnosis, because they show a surprising overview, including personal choices and an intellectual refinement that have bequeathed this exquisite set of works, luxuriously dotted with thematic choices and which dialogue intensely with the rest of the collection of items and books. ☞

Notes

1. CÉ COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia dos objetos*: the Ema Gordon Klabin Collection. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 89-91.
2. *Renoir’s Atelier – L’Atelier de Renoir*. San Francisco: Alan Wofsy Arts, 1989.
3. REWALD, John. *História do impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 57-78.
4. Chapter “Quarto movimento: últimas aquisições – novas direções” in COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia dos objetos*: the Ema Gordon Klabin Collection. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 121-123.

Ema Klabin, a Collector of Brazilian Modern Art

ANA MARIA PIMENTA HOFFMANN

LECTURER AT THE DEPARTMENT OF ART HISTORY
OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF SÃO PAULO

The paintings, sculptures and engravings of Brazilian modern and contemporary art found in the Ema Klabin Collection present an impressive artistic quality. We will highlight some of the icons of Brazilian modernism from the collection: Victor Brecheret, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral and Lasar Segall.

Currently on display in Ema’s bedroom and the guest bedroom, these works dialogue with the African art and antique miniatures in her bedroom, evoking a relationship between modernist sensibility and the productions outside traditional European artistic tradition.

The first modernism: Brecheret and Tarsila

Of the collection’s modernist sculptures, it can be said with certainty that *Faun* (M-0442), by Vitor Brecheret (São Paulo, 1894-1955), dated from the 1920s, is the rarest and most important example. This piece, with its Greco-Latin mythological thematic, was revisited in a sculpture from 1942, which is currently on display at Trianon Park, on Avenida Paulista, in the city of São Paulo, Brazil. This diminutive study reminds us, from the stylistic point of view, of the influences received over her two stays in Europe at the beginning of the 20th century.

Between 1913 and 1919, Brecheret studied in Rome, as a pupil of Arturo Dazzi (Italy, 1881-1966), and lived at the studio of Croatian artist Ivan Mestrovic (Croatia, 1882–US, 1962). Both sculptors developed a style along the

Romantic line, with work showing tension on the surfaces and a design influenced by Auguste Rodin, the French sculptor whose funerals the young Brecheret attended in 1917.

In 1921, with the support of a scholarship from the Pensionato Artístico, a São Paulo State institution fostering artistic development, Brecheret traveled to Paris, where he was influenced by the work of French artists Emile Antoine Bourdelle (1861-1929) and Aristide Maillol (1861-1944). He remained there until 1936, although he visited Brazil regularly. It was during this period that *Faun*, the diminutive sculpture that resides in the Ema Klabin Collection, was created.

We quickly recognize the influence of Mestrovic’s expressivity, with a stylized and detailed treatment of the surface added to a fantastic conception of the design. This study for *Faun*, in terracotta, shows the character seated and with his torso twisted to play the pipes, forming a single volume integrated with the base – the same composition that the artist later uses in his public sculpture, in 1942. The piece has a rough finish, with greater detail given to the hands and hooves. The materiality of the unpainted terracotta contributes to a rustic feel that, added to the theme – this imaginary being, half-man, half-goat, inventor of the pipes and inhabitant of magical forests –, leads us to the archetypal relationship between man and nature.

The work’s small dimensions brings to mind a trinket or amulet within the context of the vast number of decorative pieces and the antique and African miniatures found in Ema Klabin’s collection. Another possibility, closer in line with the collector’s spirit, is to think of the piece as an icon of modernity, of the erudition and libertarian spirit incarnated by the faun. It is worth noting that Stéphane Mallarmé revisits the topic of the faun, in his poem “Afternoon of a Faun”, which inspired the orchestral work by Claude Debussy in 1884, a piece that would see Vaslav Nijinski’s choreography in the 1912 show. This spectacle had a strong impact on the Parisian artistic and literary circles at the beginning of the 1920s.

In addition to this piece, the Ema Klabin Collection also has *Female Torso* (M-0466), a sculpture by the same artist and cast in bronze, with a synthetic, abstracting design forming an elongated figure the evokes the Classic tradition and Modernist rupture. It is very close to the works that established his as an artist during his time in Paris and his participation and awards in the Salon d’Automne, in the second half of the 1920s.

One of the collection’s most recognized works is *Rio de Janeiro* (M-0821), a landscape by Tarsila do Amaral. It was painted in 1923, after the artist spent a short, but decisive, stay in São Paulo, in the second half of 1922. During that period, Tarsila received news, through her friend Anita Malfatti, of the movements around modern art that had been stirred up by the city’s Modern Art Week event, in February of that year. It was also then that Tarsila met Mário de Andrade, Oswald de Andrade and Menotti del Picchia, who, together with her and Anita, called themselves the Group of Five. Tarsila also exhibited, in September of that year, at the Salão Belas Artes exhibition held at the Palácio das Indústrias venue. Tarsila and Oswald fell in love; she returned to Paris in December and Oswald went to join her in January, after which they traveled

to Spain and Portugal. It was when they returned to Paris, in the second half of that same year, that Tarsila painted *Rio de Janeiro*.

The painting, produced in the interim between the Modern Art Week of 1922 and her famous trip to Minas Gerais with French poet Blaise Centrais, taken in 1924, belongs to the period at the start of her so-called Pau-Brasil phase. The piece employs abstract forms, a legacy of Fernand Léger, with the balanced palette of André Lhote, both masters of Parisian modernism and whom Tarsila studied under. Despite its modest dimensions, the painting evokes a monumental feel, created by the composition on two planes: the foreground shows the scenery, while Corcovado Mountain – a striking feature of the Rio landscape – lies in the background. It was probably based on a photograph and has a singular theme – that universally recognizable landscape –, yet given a radically modern treatment and synthetic design, this painting can be seen as a gateway of sorts to her Pau-Brasil phase.

Modernism established: Di Cavalcanti and Portinari

The most emblematic modernist painter, Emiliano Di Cavalcanti, appears in the Ema Klabin Collection with one of his renowned female portraits. Di Cavalcanti can be considered the key to integrating the artistic environments of Rio de Janeiro and São Paulo as regards Brazil’s history of modernism. Born into a progressive environment, he was raised by his great-uncle, the abolitionist José do Patrocínio, before moving to São Paulo at a young age, in 1917, to study at the Largo São Francisco’s Faculty of Law, although he changed his mind and decided to take work as an illustrator and caricaturist at newspapers, becoming involved in the city’s art circles. In 1922, he participated in organizing the Modern Art Week event, returning to Rio de Janeiro in 1926 and spending time in Paris, where he was influenced by cubism and fauvism and his work gained a new palette and design that would establish him as the painter of all things Brazilian.

In the example from the collection, titled *Portrait of a Mulatta* (M-0832), from 1955, the subject is presented with a circumspect posture, her hand supporting her chin. The skewed glance reveals a pensive visage. The subject is dressed up, for a party; in the background, banners can be seen at the ready for the departure. Her posture engenders thoughts of nobility; the red scarf, thrown over her back and crossing at her bosom creates a reverberation of diagonals in all the objects making up the scene: a chair, on which the model is seated, behind her, the table with vases and, in the background, doors or panels on which the banners are affixed. The painting’s central focus is on the features of the woman, who wears a white flower in her hair and whose cleavage is outlined by a bluish white collar. The rest of the canvas is dominated by blues, with green themes, while the white details and striking, scarlet shawl lend rhythm to the composition.

The other item to highlight from the Collection is *Two Roosters* (M-0792), by Candido Portinari (Brodowski, 1903–Rio de Janeiro, 1962). In Brazilian art history, Portinari represents the consecration of modernism. Born to Italian immigrants in a coffee planting region of São Paulo State, Portinari recog-

nized his artistry within at an early age. In 1918, aged 15, he went to Rio de Janeiro and studied at the School of Arts and Crafts, an organization set up in 1856 to promote the fine arts in industrial and craft environments. He then entered the School of Fine Arts, where he was revealed as an excellent artist, receiving an education in painting from Rodolfo de Amoedo, among others. In 1929, he was granted the Travel Award, which he used to head to Europe, staying there for two years and visiting several countries. Portinari won a variety of awards, at home and abroad, especially in the US, where, in 1956, he painted the *War and Peace* panels for the headquarters of the United Nations Organization (UN), in Washington, D.C.

The painting in the Collection is from 1940 and depicts a landscape with two roosters given prominence. The treatment of space is almost abstract, while the birds stand out, imposing, in the foreground. With a synthetic design, the simplified piece shows off the brush strokes and effects of the spatula with the thick paint. The palette is elegant and with the indigo-blue sky in the background, ochre in the ground, one white and one black rooster with details in red (the roosters’ combs) and orange (perhaps pieces of a fence), the picturesque scene enchants.

A modernist in the family: Lasar Segall’s works in the collection

Lasar Segall was married to Ema Klabin’s cousin, Jenny Klabin Segall, the artist’s great companion and mother of his two children. This master of German Expressionism had already visited Brazil, for a showing in 1913, and migrated definitively to the country in 1924, when he became the young Jenny’s drawing tutor. His ties to the family came from the fact their shared origin, the Jewish community of his home city, Vilnius, in Lithuania.

Lasar Segall left Vilnius at an early age, going to study in Berlin, aged only 15, at the Royal Academy of the Arts, from 1906 to 1910, and thereafter at the Dresden Academy of Fine Arts. He founded the Dresden Secession, in 1919. Segall was already married to his first wife when he moved to Brazil, in 1924. Settling down in São Paulo, he participated intensely in the city’s artistic and cultural life during the heady 1920s and 1930s, founding the Pro-Modern Art Society of São Paulo (SPAM) in 1932 and organizing the 3rd edition of the Salão de Maio collective showing, in 1938, together with Flávio de Carvalho and Quirino da Silva. Over this period, Segall spent extended stays in Paris, with his family, meaning that he participated in both universes: the Paris School and São Paulo modernism, being a key figure in the development of the latter.

The Ema Klabin Collection has an admirable set of works by Lasar Segall: a small female portrait from the end of the 1920s, a still life and another portrait of a woman from the 1930s, as well as two landscapes from the following decade, making up an interesting panorama of pieces by this important modernist. Much has been said about the issue of nationality and the nationalism of the Brazilian modernists and especially the ones from São Paulo. Segall’s case seems emblematic, because his biography and production make it impossible to try to

define him by nationality. Born in Vilnius to Jewish parents, he was educated in Germany, where there was also the context of his participation in the Dresden Secession and the New Objectivity group of Berlin; migrating to another continent, he interacted with the local groups and artists, assimilating the themes and palette and discovered an intense admiration for the local cultural context. At the same time, he always remained in contact with the environment of the Parisian vanguard, which connected him with a broader debate, from the global perspective, as well as other Brazilian artists from the same period, such as Rêgo Monteiro, Tarsila do Amaral, Brecheret and even Cicero Dias.

The first piece for our attention, here, is the small painting titled *Bust of a Mulatta* (M-0796), which depicts a black woman. The artist employs a very simple manner, devoid of any picturesque or quaint attributes, to show the subjects face from the neck up, situated in the lower part of the canvas. The rest of the image comprises an abstract indoor space: a red curtain, the back of a chair and the geometric patterns of the walls, in green. It is very similar to *The Black Woman*, by Tarsila do Amaral, from 1923 (São Paulo University’s Museum of Contemporary Art Collection), but lacks the picturesque character of the female nude and the allusion to wet nurse slaves. We have the anonymous human figure, astonished in a way and complete in its universality by representing human loneliness, but, this time, of a black woman in a colorful, illuminated environment contrasting with her closed countenance. This work should be interpreted within the context of Segall’s “Mangrove” series, inspired by the Rio de Janeiro red light districts, where the full spirit of social accusation from his Berlin phase can be seen.

Jumping ahead almost ten years, the Ema Klabin Collection also has two pieces from the end of the 1930s: *Portrait of Lucy* (M-0793), from 1937, and *Still Life of Fruit* (M-0788), from 1938. The first is from a series of portraits of the artist’s assistant and fellow painter, Lucy Citti Fereira, in which we detect a Cezannian brushwork and palette, present in that period, as seen in this piece and the monumental work *Ship of Immigrants* (1939-1941), for example. The limited palette and constructive treatment in the strokes display an interesting aspect of his work from that time: the classicist monumentality of a modernist nature, that is: more than the form, the theme is at the center of the narrative and which, associated with a striking naturalism, presents to the public the intense humanism that characterized the period between the great wars for many Parisian artists. This can be seen in some works by Pablo Picasso, for example.

These formal characteristics would extend into the following decade, which is when the next two pieces were painted: *Flock at Rest* (M-0833) and *At the Campos de Jordão Market* (M-0834): brown, ochre and red tones and calm or serene characters and narratives – albeit with intense humanist meaning – are an appeal to the universal character of what is being portrayed and, in this case, thematize typical scenes from the tourist destination that is Campos de Jordão.

A Piece for the Garden: the Sculpture by Bruno Giorgi

One of the most recent works of art from the entire Ema Klabin Collection is the sculpture study by Bruno Giorgi, from 1957, titled *Spherical Structure* (M-

0691). It was one of Ema Klabin’s first acquisitions made after she decided to build the house on Rua Portugal.

The piece is a small study from the series of sculptures that proposes the deconstruction and reconstruction of the spherical form. The most famous piece from this series is *Meteor*, from 1968, installed in the reflecting pool that lies in front of Itamaraty Palace, in Brasília. The sculpture forms a dialogue with the columns designed by renowned architect Oscar Niemeyer.

Comprising three volumes of fitted sphere sections in marble and delicately resting on a small, granite base, the work has a deep connection to Swiss-French Concretist art, which influenced Brazil in the 1950s and 1960s. Choosing this piece was an audacious move and places the Collection squarely in the debate about the contemporary art of these decades and its relationship with Brazilian landscaping and architecture.¹

The ensemble of Brazilian modern art pieces in the Ema Klabin Collection are enchanting because of the unity and scope of their artists and themes, as well as because of the concern with including various generations of modern and vanguard artists, from the beginning of the 20th century up to the 1960s. Thus, one can see the intent to expand the Collection through time and consider it within the narratives of modern art set against the history of universal art. ☞

Notes

1. Cf. Costa, Paulo de Freitas. *Sinfonia dos objetos*: a coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Ema Klabin, bibliophile, pioneer

PEDRO CORRÊA DO LAGO
BIBLIOPHILE AND EDITOR

Today, it is quite common to say that a library reflects its owner’s intellectual personality. Perhaps because it is so widely promulgated, this idea has lost its original force. Despite being true in several cases, above all for figures whose activity was determined by the books they had, it is not applicable to those whose careers have been broader and whose focus of activity was not necessarily connected to the collections of books they formed.

This formula, however, is valid for the Brazilian entrepreneur and patron of the arts, Ema Gordon Klabin, whose important library reflects particularly well not just her personality, but also the time in which she lived and the world in which she was brought up. Her cosmopolitan education and the European origins of her family had a decisive influence on her choice of books.

Single and independent, Ema Klabin established her social and entrepreneurial presence in São Paulo of the 1940s and 1950s. At the time, many sets of books were acquired from specialist book dealers only to decorate the shelves of imposing mansions built by the richest families, often those of successful immigrants. Comprising only books with beautiful bindings, these libraries were generally formed by the complete works, spanning many volumes, of classical French writers, such as Voltaire, Victor Hugo or Lamartine, and sometimes English ones, like Shakespeare, Dickens or Thackeray. Brazilian authors were less represented, for editions of their complete works could rarely be found in such elaborate bindings as those of their French counterparts. Luxury editions of the works of Brazilian writers, such as José de Alencar or Machado de Assis to rival the classic European editions had yet to be published. And so, in these libraries of a more aesthetic nature, the Portuguese language appeared only occasionally, normally thanks to a beautiful edition of the complete works of Eça de Queiroz, published in the 1940s, of which many copies bound in Portugal had been sent to Brazil.

At the time, simply having that encompassing repertoire of the works by those renowned authors – considered the cream of universal literature – on the shelves seemed enough to lend their prosperous owners the comfort that they would always be there, within easy reach, if it were ever necessary to read them. In fact, in the vast majority of those mansions, these volumes were almost never read. They simply fulfilled a decorative role, despite sheltering some of the most creative and seductive texts ever written between their beautiful covers. They were libraries full of books, but empty of readers. The purpose of Ema Gordon Klabin’s library was entirely different, as for she loved beauty and so eschewed ostentation. An examination of the books that she acquired reveals the secure and firm intention that presided over the formation of her library.

Not that there is a lack of beautiful, complete editions by many classic authors, but these were handpicked by their owner based on literary preferences developed over her flawless education and stimulated by contact with European cultures of various languages. In describing the main subjects of the library chosen by Ema Klabin, we see, from her selection, intellectual inclinations similar to those she manifested in putting together her art collection. Likewise, for her library, Ema worked without haste, leisurely hunting out what really moved her from among the copious offerings she encountered.

The main categories that can be defined, today, to classify her collection of books are presented below. They help us to understand the role reading played in Ema’s life and the importance that she, as both reader and bibliophile, attributed to exceptional editions of her favorite texts, which she really began collecting once she turned 40. Over the following decades, she became the

most active and important woman collector of books in Brazil, a pioneer in an almost exclusively male activity, where even in Europe and the US, at the time, only one in 20 or 30 collectors of rare works was female.

European Literature

This is, perhaps, the soul of the collection of high bibliophilism constituted by Ema Klabin. All indications show this was the part of her library of rare books in which the majority of her choices were dictated by her heart or emotional memory. Her deep love of the three languages learned in her childhood led to an everlasting enchantment with texts by their finest cultivators. French is the language that dominates and one could assume it would be closely followed by German. However, perhaps because of the distaste brought on by the war, Ema did not give a special place in her collection to authors of the German tongue, despite her mastery of the language and the sweet memories of childhood its sounds could bring her. The second-most dominant language is English, followed by Italian, despite her much less fluent knowledge of the language, but in which she particularly appreciated the greatest classic authors.

Further on, when we go through the different stages of book acquisitions made by Ema Klabin in chronological order, in the section on the formation of the library, some of the most notable rarities will be mentioned, making clear the variety and quality of the exceptional editions of European literature that are, today, the highlight of the library she amassed.

Braziliana

This was the area privileged by the vast majority of Brazilian bibliophiles at the time, comprising the most important books on Brazil published abroad from the 16th to the 19th centuries. The theme also interested Ema Klabin, who was fully aware that the history of the country in which she would be born and that would host her family was directly about her.

The collection contains some extremely rare and highly important works, such as Linschotten, the Dutch 17th century tome that is missing from many of the best libraries on travelers formed in Brazil, due to its scarcity.

Other, more common, yet also very important editions can be picked out, such as *America*, by Montanus, from 1671, the adorable book of color engravings by Steinmann of Rio de Janeiro, published in Switzerland, in 1836, and the delicious texts by Maria Graham (1824), Koster (1816) and Mawe (1816), perhaps the best three accounts from English travelers.

There is also the book by Duguay-Trouin on his invasion of Rio de Janeiro in 1711 and the Spix and Martius expedition, essential for the study of Brazilian customs and nature, with the exquisite album published in Germany, in 1823.

Also imposing is the atlas by Blaeu, published between 1647 and 1655, and the essential collection of travels by De Bry in 1592, with the engravings of cannibalism in Brazil, which marked the imagination of many generations in Europe.

Brazilian Literature

The presence of Portuguese and Brazilian literature is more discreet, perhaps because Portuguese was not Ema’s favorite language to read in, with her predilection dictated by the first books read in her childhood, in French and German. Of note is a set of original texts by Father Antonio Vieira and a first edition of *Caramuru*, by Santa Rita Durão, from 1781, apparently isolated examples among the abundance of works in French, English, Italian and German.

The most significant volumes in Portuguese comprise the famous collection that became known as that of the “One Hundred Bibliophiles”, an initiative by the industrial tycoon and patron from Rio de Janeiro, Castro Maya, who gathered a group of 100 intellectuals and entrepreneurs to jointly pay for the making of a new book, once a year. The idea was to limit each edition to 120 examples and to always choose a great work of Brazilian literature, having it illustrated by an artist of renowned talent.

This joyous idea gifted to Brazilian culture exquisite series of original engravings by Portinari, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Lívio Abramo, Djanira and almost all the great artists of the time, who illustrated texts by sublime writers, such as Machado de Assis, Olavo Bilac and Guimarães Rosa.

Ema Klabin was not part of the first group invited by Castro Maya. When, however, the opportunity arose to take the place of a partner who passed away, Alfredo de Siqueira, Ema bought his books and the following titles were already printed with her name. And, so, her library gained a complete collection of the most notable Brazilian initiative in the creation of books by artists, comprising 23 titles published between 1947 and 1961.

Reading Library

As a voracious reader, it was natural that Ema would also have other, more recent, editions easier to handle than the classic works, the best and rarest of which she acquired in the years when her taste and bibliophile activity matured fully.

Over the course of her life, Ema also bought hundreds of common novels or texts that were not part of her library of rare works. These books remain at the Foundation as a testimony to the evolution of her literary curiosity and preferences, as well as comprising a source of additional spotlights on her rich personality. For the more common books, her favorite reading languages for contemporary works remained English and French, with a surprising predominance of the former during her later years. In any case, Celso

Lafer remembers that Ema would make a point of reading the winner of the Goncourt Prix – the most prestigious literary award in France – every year. Her shelves show a great quantity of books by highly successful writers of her time (and ours), such as Stefan Zweig, Aldous Huxley, Arthur Koestler, Lawrence Durrell and even the American, James Jones. Among those who Ema may have discovered in her childhood, notable examples include Jack London and Karl May.

Formation of the Library¹

The chronology of the successive acquisitions of books by Ema Klabin was established in 2007 by Paulo de Freitas Costa, based on the original receipts from purchases she made in Brazil and abroad. It now reveals itself as very useful in comprehending Ema’s maturing process of choosing over the progressive construction of her library. One of the partners of the Livraria Parthenon, a bookstore founded in 1946, in São Paulo, was José Mindlin, then a lawyer in his early thirties and who would go on to become the largest collector of books in Brazil. Mindlin already knew Ema Klabin socially and quickly gained her confidence.

At the end of the 1940s and beginning of the 1950s, the Parthenon had in its possession a significant stock of European works, especially from France, and during the first ten years in which Ema Klabin’s library was being put together (1947-1957), this São Paulo bookstore became her first choice. It was from there that Ema acquired, still in 1947, a good 16th century edition of the classic *Gil Blas*, by Lesage, in an English edition from 1809. In the archives for 1950, there is a receipt for the complete works of Molière in an attractive edition illustrated by Boucher in 1734, of the complete works of Racine, published in 1801 over three volumes by the renowned printing house Didot, and of the Corneille theater in an important edition from the 17th century. In that same year, Ema became enamored with the famous edition of La Fontaine’s *Contes et Nouvelles en Vers* from 1762, from the so-called “General Farmers”, financed by France’s biggest tax collectors and illustrated by artists of the quality of Fragonard, Boucher, Oudry and others, it is perhaps the most prestigious editorial production from 18th century France. Oudry also illustrated La Fontaine’s fables published over four volumes, from 1755 to 1759 (which Ema also acquired in 1950), a work that is generally regarded as one of the highlights of European illustrated books from the 18th century.

In 1951, while on a visit to England, Ema discovered the long-established bookseller Bernard Quaritch, where she buys the first editions of *Tom Jones*, by Fielding (1749), and of *Tristram Shandy*, by Sterne (1760), great 18th-century English classics. One curious choice is the work by eccentric William Beckford, *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaca and Batalha*. Ema’s attention may have been called to this author by a friend, due to Beckford’s extended stay in Portugal, whose landscapes and stories the Englishman described in this tome. Also interesting is her purchase of a first edition of the famous book by Lawrence of Arabia, *The Seven Pillars of Wisdom*, published

only fifteen years previously, in 1935, showing Ema took note of recent classics and acquiring, in this case, a book of bibliophilic value in a copy also made for reading.

Probably influenced by the passion of José Mindlin, now her friend, in 1952 Ema began to acquire, from Parthenon, some of the classic books by travelers who described Brazil, so that she could also form a Brazilian section in her library. The first examples were *America* by Montanus from 1671 and *Rerum per octennium*, by Barlaeus, the classic of classics, printed by Blaeu in 1647 for John Maurice of Nassau, with Frans Post authoring the metal engravings. Thus, 1952 became a particularly eclectic year for Ema’s book purchases, as she also acquired the complete works of Shakespeare in a carefully maintained 1802 edition, prestigious 18th-century illustrated editions of *Orlando Furioso* by Ariosto and *Jerusalem Delivered* by Tasso, perhaps the two greatest Italian classics second only to Dante’s *Divine Comedy*.

The acquisitions that enriched Ema Klabin’s Brazilian section continued, now including the famous trip by Mawe in the French edition which relates the authors passage through São Paulo, in 1812), as well as a rare work by 17th century traveler Pierre Moreau (1651). Also worth pointing out is the purchase of Baudelaire’s *Les Fleurs du Mal* in an edition illustrated in 1916 by Emile Bernard, a friend of Van Gogh. Ema’s interest in important books on Brazil continues the following year when she acquires an Italian translation of André Thévet (1561) and *História da América Portuguesa* [*A History of Portuguese America*] by Rocha Pitta, published in 1730.

Ema Klabin remains interested in the cream of French and Italian books in 18th-century illustrated editions, with 1953 seeing her acquiring works by Bocaccio, de La Bruyère, de Molière, de Musset and Huysmans. At Quaritch, in London, she finds the complete works of Voltaire, spanning seventy volumes, in the so-called Kehl edition published by Beaumarchais between 1784 and 1790, as well as a Plato by the Aldine Press, printed in Venice, in 1513. Her interest in the production of Aldus Manutius’ typography continues the following year, when she acquires, from Parthenon, a *Divine Comedy* published in 1502. At a slow but steady rhythm examples of the finest quality accumulate over the second half of the 1950s and Ema then turns to some of the great illustrated books by 20th-century painters, such as *Natural History*, by Buffon, with images by Picasso, and a work by Maupassant, illustrated by Degas and published by Vollard, Picasso’s art dealer, in 1934. It is in this moment that she begins to purchase her books from Rio de Janeiro-based Kosmos, the successor to Parthenon in Ema’s first choice of Brazilian booksellers.

Formed by a partnership between the Eichner and Geyerhahn families, Kosmos was, for almost four decades (1950-1990) the main supplier for Brazil’s bibliophiles, specializing in the rarest of books by foreign travelers who visited the country. Its stock, however, was not limited to Brazil and included important works in English, French and German, the languages Ema spoke and that molded her culture. It was from Kosmos, in 1956, that she acquired her copy of *A Picturesque and Historic Voyage to Brazil* by Jean-Baptiste Debret, in three volumes and published in 1834, which may

well be, together with the albums by Barlaeus (1647) and Rugendas (1835), the most prestigious book of engravings by artists who traveled to Brazil. In 1957, still from Parthenon, Ema acquires a classic and amply illustrated work by Bernard Picard – *Cerimônias e costumes religiosos de todos os povos do mundo* [*Religious Ceremonies and Customs of All the Peoples of the World*], from 1783, which contains within its five, large format volumes, hundreds of engravings of all religions, comprising one of the most image-rich books of the 18th century.

At the end of the 1950s, Ema continues to acquire the occasional book illustrated in France and Rio de Janeiro, from esteemed travelers, such as Koster (1816), and the French Linschotten, from 1619. In 1960, while visiting London, Ema finds Robert Southey’s *History of Brazil*, in three volumes, and the voyage of Prince Maximilian, in the 1820 English edition. In 1961, she confirms her taste for books illustrated by the great artists of the 20th century and Ema buys one of its most remarkable examples: *Le poète assassiné*, by Apollinaire, illustrated by Dufy and published in 1926. She also acquires an edition of Aeschylus, illustrated by the great Czechoslovakian painter Kupka. In 1962, she becomes interested in the incunabulum *The Florentine Stories*, by Aretino and Poggio, published in the year of America’s discovery by Columbus, 1492, and thereby acquiring for her library the first work published before 1500. Kosmos also proposed a Persian manuscript to her from 1754 and Ema’s curiosity was unable to resist. She also acquired, from the same bookseller, a beautiful edition of *Brésil* by Taunay and Denis, from 1822, and, one of her last acquisitions, a book of hours manuscript with illuminations made in Flanders, around 1460.

From the mid-1960s the purchases of fine examples for her library become less frequent. Perhaps Ema thought that, in all the areas of interest to her, she had already achieved significant sets and so would allow herself some impulse buys in new fields, ones she had no intent to pursue. Thus, they remained in her library as simply a sample: the Persian manuscript, the incunabulum and the book of hours.

Today, we can say that Ema Klabin lived intensely, in both her life as a reader as well as a collector of rare books, bringing together a refined taste with extensive resources and harmoniously integrating curiosity with passion. ☘

Notes

1. Some of the books mentioned in this account are not in the library donated to the Foundation; Ema Klabin gave them, in life or in her will, to family and friends.